

# Violência e transgressão: uma trajetória da Humanidade

**Francisco de Oliveira, Maria de Fátima  
Silva, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa  
(coord.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

## ORESTES, O MATRICÍDIO E A JUSTIÇA (Orestes, matricide and justice)

SUSANA HORA MARQUES <sup>1</sup>  
Universidade de Coimbra

RESUMO: o matricídio perpetrado pelo filho de Agamémnon para vingar o pai é motivo de desenvolvimentos distintos ora por Ésquilo, na *Oresteia*, ora por Eurípides, na *Ifigénia entre os Taurios* e no *Orestes*, reflectindo novos modelos de justiça que se foram impondo na Atenas democrática do século V a. C., cada vez mais centralizada no homem, em detrimento do divino. Em qualquer caso, é evidente o estado de distúrbio que consome o jovem príncipe após o homicídio, quer aquele resulte da visão terrífica das divinas Erínias, quer do remorso natural num indivíduo que infringe as normas de uma sociedade civilizada.

PALAVRAS-CHAVE: Orestes, matricídio, justiça

ABSTRACT: The matricide committed by Agamemnon's son to revenge his father produces different developments, by Aeschylus in *Oresteia*, by Euripides in *Iphigeneia among the Taurians* and *Orestes*, exploring new patrons of justice in Athens during the 5<sup>th</sup> century BC, more and more concentrated on man and less on the gods. Anyway, it is clear the state of mind that disturbs the young prince after the homicide, produced by the terrifying vision of the Erinyes, or by the natural remorse in someone that disrespects social civilized norms.

KEYWORDS: Orestes, matricide, justice.

Orestes, o vingador do homicídio do pai por Clitemnestra e Egisto, é vítima de inquietantes visões, em Ésquilo como em Eurípides, após ter cometido o matricídio, como é sabido (cf. A., *Ch.* 1048 sqq.; E., *IT.* 281-322, *Or.* 253 sqq.). Aquelas, sem se revelarem resultado de uma possessão divina inspiradora de conhecimento, como acontece com a Cassandra troiana, por exemplo (cf. A., *Ag.* 1030 sqq.), inserem-se em vez disso no tipo de demência que Dodds

---

<sup>1</sup> Susana Maria Duarte da Hora Marques Pereira, professora auxiliar do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, licenciou-se em 1993 em Línguas e Literaturas Clássicas e Portuguesa, tendo obtido o grau de Mestre em Literatura Neolatina em Portugal em 1996, com a tese *Manuel da Costa, um jurista cultor das Musas*. Obteve o grau de Doutor em 2006, com a dissertação 'Sonhos e visões na tragédia grega'. De entre o seu trabalho de investigação destacam-se estudos, de natureza científica e pedagógica, nas áreas de Literatura Grega, Perenidade da Cultura Clássica, Didáctica das Línguas Clássicas, Literatura Neolatina em Portugal. Tem leccionado cadeiras de língua grega e latina, de literatura e de cultura grega, de didáctica das línguas clássicas, de história do teatro e do espectáculo, de estudos europeus, de português para estrangeiros, de metodologia do trabalho científico. Uma pequena parte desta exposição corresponde à argumentação apresentada no trabalho 'O Orestes de Eurípides: *sunesis* e *nomos* no rescaldo do matricídio' (in M. L. Santa Bárbara et al., orgs. (2010), *Identidade e cidadania: da antiguidade aos nossos dias* – vol. II. Porto: 413-421.

designa como ‘vulgar<sup>2</sup>, associada ao domínio do patológico, e constituem sobretudo um sinal punitivo para o jovem, porquanto assassino da própria mãe. E se cada um dos tragediógrafos encara o castigo do matricida sob uma perspectiva distinta, como se perceberá, o seu crime é para ambos motivador de um estado de distúrbio que o consome.

O tema da vingança de Orestes pela morte do pai conta já com várias referências na *Odisseia* (e. g. 1. 29-43, 3. 303-312, 4. 514-547, 11. 387-464, 24. 96-97)<sup>3</sup>: numa sociedade que não conhece a lei positiva, o herdeiro de Agamémnon chama naturalmente a si a função de punir os homicidas do progenitor, acto que o leva, inclusive, a converter-se numa referência para o jovem Telémaco, enquanto restaurador da ordem no palácio paterno (cf. *Od.* 1. 298-300, 3. 193-200, 306-310). Na *Odisseia*, porém, as menções à vingança incidem sobre o assassinio de Egisto: as razões para Orestes liquidar o filho de Tiestes são múltiplas, desde a sua cobardia face aos interesses militares colectivos, até à sedução de Clitemnestra (cf. *Od.* 3. 262-272), ou à recepção traiçoeira e premeditada de Agamémnon no momento em que este regressa vitorioso de Tróia (cf. *Od.* 4. 521-536). A filha de Tíndaro, por seu turno, aparece como uma figura bem mais suavizada nos Poemas Homéricos, renitente em deixar-se conquistar por Egisto (cf. *Od.* 3. 262-272) e sem ter uma participação efectiva quer na estratégia, quer na execução do plano da morte do marido. A culpa manifesta de Egisto legitima a vingança de Orestes, que por isso não é atormentado pelas Erínias: na perspectiva do código de honra, o príncipe argivo tinha de assassinar o filho de Tiestes.

O motivo do matricídio, que adquire importância essencial na abordagem do mito, parece afirmar-se em poemas do ciclo épico, os *Nostoi*, bem como no *Catálogo das Heroínas* atribuído a Hesíodo (fr. 23a Merkelbach-West, 13-16). A poesia lírica acrescenta novos pormenores à história, nomeadamente o sonho pressago da filha de Tíndaro após o assassinio do marido, descrito na *Odisseia* de Estesícoro (fr. 42 Page). Este poeta destaca a responsabilidade de Clitemnestra no homicídio de Agamémnon e mostra Orestes a proteger-se das Erínias da mãe com um arco que lhe é dado pelo divino Apolo. Píndaro, *P.* 11. 16-37 recorda também o mito de Orestes, questionando-se sobre os motivos do crime da esposa do Atrida, numa abordagem que proporciona uma alusão ao sacrifício de Ifigénia<sup>4</sup>. Ao contrário de Estesícoro, Píndaro não faz porém

---

<sup>2</sup> Dodds 1988: 76-78 distingue ‘loucura divina’ de ‘loucura vulgar’.

<sup>3</sup> Segundo Mazon <sup>12</sup>1997: iii, o motivo é no entanto bastante anterior àquele poema épico, que acaba por reunir uma amálgama de diversas tradições locais a propósito de Orestes. Sobre o assunto, cf. também Garvie <sup>2</sup>1987: ix-xxv.

<sup>4</sup> Dado o escasso conhecimento que possuímos em relação aos poemas do ciclo épico, bem como a poemas da lírica coral alusivos à história dos Atridas, é difícil estabelecer com segurança o momento em que elementos como o sacrifício de Ifigénia, ou mesmo a intervenção de Apolo

de Lóxias um participante ‘numa série de acções que são testemunhas de um espírito puramente detestável’<sup>5</sup>, opção que se enquadra na sua recusa habitual para atribuir aos deuses atitudes pouco elevadas. A questão do envolvimento de Apolo no crime de Orestes e do próprio matricídio, abordada pelos três grandes dramaturgos atenienses (cf. *A. Ch., Eu.; S. El.; E. El., IT, Or.*), ganha enorme relevo com o tratamento que lhe é dado por Ésquilo na *Oresteia*, e é notável que Eurípides, pretendendo demarcar-se da versão esquiliana, se sinta quase obrigado a avisar o público de tal intenção no prólogo da *IT* (cf. 77-92). Com efeito, o tragediógrafo explica que apenas metade das Erínias acatara a decisão do Tribunal do Areópago, sendo que as restantes haviam mantido o seu empenho na perseguição do homicida, até que ele trouxesse da distante Táuride a estátua de Ártemis, como lhe indicara Lóxias. O *Orestes*, por sua vez, propõe uma recriação admirável da tradição esquiliana relativa aos momentos subsequentes ao matricídio, ilustrando na perfeição a noção aristotélica de que ‘o poeta deve, ele próprio, ser criativo e usar bem os dados tradicionais’<sup>6</sup>.

### O RETRATO DO MATRICIDA: A VISÃO DAS ERÍNIAS

Constrangido a ausentar-se da casa paterna ainda muito jovem<sup>7</sup>, o herdeiro de Agamémnon haveria no entanto de regressar à sua terra para vingar o assassinio brutal do pai por Clitemnestra e Egisto. Em Ésquilo, essa missão dá continuidade natural à sucessão crime-culpa-castigo que enforma a *Oresteia*, assegurando o cumprimento da justiça divina, mesmo que retardada. A destacada intervenção de Apolo, que instiga Orestes a executar a punição, testemunha precisamente que o castigo é reclamado pelo mundo transcendente, devido a faltas passadas que pedem expiação.

Sófocles, por seu turno, esbate a importância concedida por Ésquilo ao divino: Lóxias, apesar de aprovar a decisão do filho de Agamémnon, não o incita à acção. Assim se explica o relevo dado à responsabilidade pessoal do príncipe no acto que pratica: para lá de vingar o pai, o jovem mostra-se empenhado em chamar a si o poder e a riqueza que por direito lhe pertencem.

A motivação eminentemente humana do matricídio é sublinhada por Eurípides que, para lá de alguns versos da *Electra*, dedica uma tragédia inteira ao conflito com que o criminoso se debate depois de assassinar a mãe, ora

---

e das Erínias, não incluídos nos Poemas Homéricos, se associaram à história da vingança de Orestes. A. Neschke 1986: 299 afirma no entanto que ‘Apolo foi introduzido por Estesícoro no mito dos Atridas’.

<sup>5</sup> A. Neschke 1986: 295.

<sup>6</sup> Arist., *Po.* 1453b. As traduções da *Poética* são citadas de *Aristóteles. Poética* (2004). Pref. de M. H. Rocha Pereira. Trad. e notas de A. M. Valente, Lisboa.

<sup>7</sup> Sobre diversas versões relativas ao momento da partida de Orestes do palácio argivo, bem como à pessoa directamente relacionada com a sua ida, cf. Graves 1991: 331.

censurando o oráculo de Febo enquanto animador de tal feito, ora autopenalizando-se pela execução de um acto tão atroz, ora enfrentando a condenação geral da sociedade humana na busca de uma salvação (cf. e. g. *El.* 971, 1177 sqq., *Or.*, *passim*).

Consumado o matricídio, Orestes é perturbado pela visão horrenda das Erínias da mãe, em Ésquilo e em Eurípides (cf. *Ch.*, *IT* e *Or.*). Sófocles, curiosamente, exime-se a confrontar o jovem com as consequências do seu acto, ainda que Egisto, prestes a ser assassinado, aluda a males vindouros, decorrentes dos homicídios cometidos pelo herdeiro de Agamémnon (cf. *El.* 1497-1498). Todavia, não é a acção das Fúrias no destino de Orestes que o poeta pretende sublinhar, mas sobretudo a necessidade de ver cumpridas no presente regras tradicionalmente estabelecidas. O próprio facto de o homicídio do filho de Tiestes ser posterior ao de Clitemnestra sugere que o tragediógrafo relega para segundo plano o aparecimento das Erínias maternas<sup>8</sup>, noção evidenciada também pelas palavras derradeiras da *Electra*, alusivas a uma libertação <sem esplendor> do palácio dos Atridas: ‘Ó geração de Atreu, que, após tanto sofrimento, por fim a liberdade atingiste...’ (1508-1509)<sup>9</sup>. Note-se ainda que a perseguição das Fúrias no final da tragédia ‘equivalaria (...) a desviar o centro do drama da protagonista para o filho de Agamémnon. E o dramaturgo pretende encarar o destino da casa dos Atridas a partir de *Electra*’<sup>10</sup>. As palavras do matricida, quase a terminar a peça, são sintomáticas da vertente destacada por Sófocles, representativa da crise que ele próprio experimentava na Atenas em que vivia: Orestes, aparentemente despreocupado em relação ao futuro, realça a ideia de que a justiça humana deve ser célere para garantir uma protecção eficaz da sociedade, pondo em relevo que os criminosos têm de ser punidos pelos seus feitos (cf. *El.* 1505-1507)<sup>11</sup>. E os actos do herdeiro de Agamémnon pretendem-se ilustrativos de uma tal noção.

Em Ésquilo, imediatamente após o crime, Orestes, com as mãos ainda ensanguentadas, pronuncia uma longa ῥῆσις justificativa da sua acção, diante dos corpos inertes de Egisto e Clitemnestra (cf. 973 sqq.)<sup>12</sup>. A presença impressiva dos cadáveres, a testemunhar o cumprimento da missão tremenda que o trouxera de novo ao palácio de Argos, realça o tom de vitória perceptível logo no início do discurso: é a negra morte que agora mantém unidos ‘os dois

---

<sup>8</sup> Cf. Segal 1966: 523.

<sup>9</sup> As traduções da *Electra* sofocliana são citadas de *Sófocles. Tragédias* (2003). Pref. de M. C. Fialho, introd. e trad. de M. H. Rocha Pereira, J. R. Ferreira, M. C. Fialho, Coimbra.

<sup>10</sup> Fialho 1992: 194.

<sup>11</sup> O mesmo diz Orestes na peça homónima de Eurípides (cf. 572 sqq., 1461 sqq.).

<sup>12</sup> Sobre o paralelismo entre esta cena e aquela que mostra Clitemnestra diante dos corpos sem vida de Agamémnon e Cassandra, na primeira peça da trilogia (cf. 1372 sqq.), cf. Garvie<sup>2</sup> 1987: xxxvi.

tiranos da pátria' (973-974)<sup>13</sup>, assassinos de Agamémnon e destruidores da casa paterna. Percebendo a sorte funesta dos 'dois sacrílegos' (944-945) que então governavam o palácio do antigo senhor, o coro entoara já uma melodia reveladora da chegada da justiça divina, que encontra no príncipe argivo o agente de vingança (cf. 935 sqq.). Orestes, tomando por testemunhas o Sol e todos aqueles que o escutam, exhibe de modo sugestivo a 'rede' funesta com que a filha de Tíndaro caçara traiçoeiramente Agamémnon, prova manifesta da sua culpa e, em simultâneo, elemento legitimador do homicídio levado a cabo pelo jovem herdeiro<sup>14</sup>. A propósito do assassinio de Egisto, o príncipe pouco adianta, porque acredita que ele 'sofreu o castigo que a lei reserva aos adúlteros' (990). A argumentação de Orestes, nesta parte final da tragédia, centra-se sobretudo nas razões do matricídio, acto que o fizera hesitar antes mesmo da sua consumação. A natureza atroz por norma aliada a tal feito leva-o a desenhar a mulher que planeou a abominável morte contra Agamémnon, imprimindo-lhe traços que salientam o seu carácter animalesco, eventualmente favorecedor da desculpabilização do criminoso: a audácia e a índole celerada assemelham-na a uma moreia ou a uma víbora (cf. 991 sqq.). De forma expressiva, Orestes não encara neste momento Clitemnestra como mãe, mas como uma esposa indesejável para qualquer mortal. E insiste de novo na 'rede', símbolo palpável e visível do crime da filha de Tíndaro. O recurso do jovem a termos do âmbito jurídico para fundamentar o seu acto mostra-se bem enquadrado na posição defensiva e justificativa que adopta (cf. 987-989), à qual decerto não é alheia a previsão de uma futura intervenção da justiça supra-humana a reclamar a punição pelo seu feito: na concepção religiosa e moral esquiliana, onde o mundo divino é soberano, o castigo surge como uma consequência natural. O emprego insistente de vocábulos como 'culpa, castigo, crime, matar, morrer, cadáver, mortalha, mancha, sangue' documenta, por seu turno, a importância concedida, também nesta parte da trilogia, ao ciclo fatídico de crime e expiação que envolve a casa dos Atridas ao longo de sucessivas gerações.

Nas palavras de vitória de Orestes perpassa a ideia da situação ambígua em que o herói se move: o triunfo de então é manchado por um mal amargo que atinge a raça inteira dos Atridas, não permitindo que a luz entrevista com a vingança se mantenha acesa por muito tempo (cf. 1016-1017; note-se o emprego expressivo de *μιάσματα* no final do v. 1017, a remeter para a poluição em que o próprio matricida incorre<sup>15</sup>). A preocupação insistente do corifeu com a

<sup>13</sup> As traduções da *Oresteia* são citadas de *Ésquilo. Oresteia*. (1998). Introd., trad. e notas de M. O. Pulquério, Lisboa.

<sup>14</sup> A propósito do recurso insistente à imagem da rede como reflexo da acção da *Oresteia*, cf. Porter 1986: 22.

<sup>15</sup> Sobre questões relacionadas com a ideia da poluição decorrente de um homicídio, cf. Parker 1985: 104-143.

retribuição futura pelas mortes presentes (cf. 1007-1009, 1018-1020) afecta também o filho de Agamémnon, que pressente uma alteração involuntária no seu habitual estado mental. Uma imagem retirada do domínio das corridas hípicas traduz a percepção evidente do jovem de que a razão lhe está a fugir (cf. 1022-1023): o carro de cavalos que se desvia da pista sugere o movimento incontrolável dos ‘sentidos ingovernáveis’ (1024) do filho de Agamémnon<sup>16</sup>. O bater acelerado do coração, ‘que se dispõe a dançar, enfurecido’ (1025), é o primeiro sintoma físico do seu agitado distúrbio e associa-se a uma sensação de receio experimentada pela personagem, que reflecte o enquadramento do seu acto num castigo divino. Como observa J. de Romilly<sup>17</sup>, o medo relaciona-se com a percepção que o homem tem dos desígnios transcendentis<sup>18</sup>: para o espírito profundamente religioso de Ésquilo, todas as desgraças sobrevêm aos mortais com o consentimento do mundo supra-humano.

Alguns momentos de lucidez restam todavia ao príncipe para reafirmar publicamente a justiça do matricídio pelo qual se assume responsável, embora recorde a influência de Apolo na sua decisão (cf. 1026 sqq.). Em breve, porém, Orestes percebe as Erínias da mãe, visíveis só para ele, a testemunhar que o acto que cometera não pusera termo à sucessão crime-culpa-castigo recorrente na *Oresteia*, de resto, como a própria Clitemnestra já avisara (cf. 924). O emprego insistente do pronome demonstrativo denuncia o realismo da visão das Erínias para o receptor (cf. 1048, 1054, 1057, 1061). Como acontece com Cassandra no *Agamémnon* esquiliano (cf. e.g. 1072, 1076), também o jovem príncipe expressa a sua aflição através de interjeições representativas do enorme terror provocado pelo poder incrível das imagens que vê (cf. 1048). O pavor sentido fá-lo descrever o aspecto horrendo e impressionante das Fúrias: elas são ‘semelhantes a Górgonas, de escuras túnicas, enlaçadas de inúmeras serpentes’ (1048-1049) e ‘dos seus olhos goteja um sangue repelente’ (1058). O motivo da serpente regressa, sublinhando a relação *contra-naturam* entre mãe e filho: assim como Orestes chamara a si o papel da víbora que sugava o peito materno no sonho pressago de Clitemnestra (cf. A., *Ch.*526 sqq.), também de forma semelhante as serpentes que cobrem a cabeça das Erínias sugerem a presença atormentadora

<sup>16</sup> Esta imagem é parodiada por Aristófanes em *Ra.* 993-995: através de uma intervenção propositadamente repleta de metáforas representativas do estilo sumptuoso de Ésquilo, o coro aconselha o dramaturgo à moderação (sobre o assunto, cf. Silva 1987: 208 sqq.). A mesma imagem encontra paralelo no *Pr.* 883, peça onde surge a propósito da descrição dos sintomas de loucura que inquietam Io. Aéliou 1983: 239 sugere que a metáfora da parelha introduz um traço de ‘animalesco’ no momento em que a razão se perde.

<sup>17</sup> 1958: 55.

<sup>18</sup> A este propósito, sublinhe-se o receio por norma manifestado pelos sonhadores, em Heródoto e na tragédia grega, perante as suas experiências oníricas, com frequência anunciadoras de um destino funesto.

da mãe que ele assassinara<sup>19</sup>. A aparência monstruosa, sombria e repugnante das deusas, realçada pelos tons negro e vermelho implicados no retrato, envolve Orestes num mundo de trevas ao qual ele procura escapar, apoiando-se no deus da luz. A visão arrepiante e a necessidade premente de fugir são novos sintomas da perda da razão por parte do matricida. Confrontado pelo corifeu com a atribuição de um carácter ilusório às visões que relata, o jovem proclama com veemência a existência objectiva dos seres que observa, admitindo todavia que apenas sejam perceptíveis para si próprio (cf. 1053-1054, 1061). Note-se que, ao contrário do homónimo euripídiano, completamente alheado da realidade durante o delírio que o toma, o Orestes das *Coéforas*, embora perturbado, é capaz de manter um breve diálogo esticomítico com o corifeu (cf. 1051 sqq.). Tal circunstância evidencia a natureza externa das visões, para lá de denunciar a urgência que ele sente de fugir, numa espécie de preparação para a peça seguinte, onde o coro é constituído pelas medonhas Erínias descritas pelo matricida. Discernindo como causa do mal que lhe sobrevém o trabalho veloz e impiedoso das ‘cadelas irritadas’ (1054) da mãe<sup>20</sup>, Orestes, na sua angústia, invoca Apolo, de quem espera algum amparo. Regressado a Argos em obediência ao oráculo do deus, o jovem vê-se de novo constrangido a partir, desta feita na qualidade de suplicante decidido a purificar-se em Delos, onde decerto Lóxias o protegeria. O seu comportamento espelha como, independentemente do apoio de Apolo, os tormentos resultantes da poluição por norma aliada ao autor de um matricídio<sup>21</sup> o atingem também a ele. Como observa com oportunidade Taplin<sup>22</sup>, depois do crime, a peça aproxima-se do fim a passos velozes, secundando a rapidez de acção das Erínias vingadoras do sangue materno. A caça empreendida pelas Fúrias atravessa as duas últimas peças da trilogia, evidenciando como Orestes, à semelhança de Agamémnon e de Clitemnestra, se converte também de perseguidor em perseguido<sup>23</sup>. Nas *Euménides*, as deusas aterradoras corporizam-se, inovação esquiliana de incrível efeito teatral, revelando-se como ‘uma coisa horrível de dizer, um espectáculo horrível’ (34). Como Prins salienta com oportunidade, a Pítia, apavorada com o quadro terrífico e inusitado com que se depara no templo de Apolo, insiste no emprego de negativas, ‘demonstrando algo fora das categorias visuais convencionais’<sup>24</sup> (cf. 48 sqq.). O público, a princípio mero ouvinte do retrato assustador

<sup>19</sup> Sobre este assunto, cf. Whallon 1958: 271-275.

<sup>20</sup> A propósito da associação das Erínias ora com serpentes, ora com cadelas, Garvie <sup>2</sup>1987 nota com oportunidade que elas se assemelham a víboras na aparência, mas que em termos de comportamento são parecidas com cães de caça que perseguem sem tréguas a sua vítima.

<sup>21</sup> Cf. Brown 1983: 14.

<sup>22</sup> 1989: 361.

<sup>23</sup> A cerâmica grega é ilustrativa da popularidade alcançada pelo motivo da perseguição de Orestes pelas Erínias: sobre o assunto, cf. Séchan <sup>2</sup>1967: 94.

<sup>24</sup> 1991: 178.

feito ora por Orestes, ora pela sacerdotisa de Lóxias, é surpreendentemente confrontado com a visualização das Erínias, agora presença efectiva em cena. A sua actuação bem movimentada, para lá de intensificar a atmosfera de terror, denuncia também a intervenção do divino no castigo de Orestes. A imagem impressiva das deusas filhas da Noite no encaço do sangue derramado insiste de novo no princípio de que ‘o culpado tem de ser punido’, noção incrementada pelo sonho atormentador que as anima. Curiosamente, na experiência onírica das Fúrias, Orestes torna-se uma visão perturbadora para as divindades que no final das *Coéforas* eram para ele imagem inquietante: esta inversão de papéis mostra como a angústia atinge também o mundo supra-humano, indiciando a necessidade de uma reconversão da justiça antiga, simbolizada pelas Erínias. O primeiro estásimo da peça que conclui a trilogia revela-nos todo o poder e energia das deusas implacáveis, que cercam Orestes, silenciosamente abraçado à estátua de Atena na Acrópole ateniense: as Fúrias envolvem-no com danças, enquanto entoam um canto de horror ‘que acorrenta as almas’ (332), num quadro arrepiante, evocativo da morte que parece iminente para o matricida<sup>25</sup>. Prins sublinha o carácter ritual da música, para o qual muito contribuem a assonância dos vv. 321-322 e a repetição de refrões<sup>26</sup>. O ritmo agitado e assustador da dança macabra, marcado por expressões indicadoras de movimento (cf. 307, χορὸν ἄψωμεν; 370-376), recorda o bater desenfreado do coração de Orestes tomado pelo receio, no final das *Coéforas*. A menção das Fúrias à loucura como um dos métodos que utilizam para atormentar as suas vítimas (cf. 328-333) vai ao encontro das palavras do jovem príncipe na peça anterior, ao enumerar o delírio provocado pelas Erínias paternas como um dos castigos que poderiam perturbá-lo, caso ele não assassinasse a mãe (cf. *Ch.* 283 sqq.). A atmosfera sombria e medonha da cena é intensificada pela linguagem empregue: a identificação das divindades como filhas da Noite (cf. 321-322) enquadra-as desde logo num cenário de trevas, realçado também pelo recurso insistente à tonalidade negra (cf. 370, 379), muito apropriada para seres que habitam lugares subterrâneos, onde não chega o sol. O vermelho, expressivo do sangue derramado, anima igualmente este ambiente funesto, ao qual não falta uma catadupa de termos tradutores da ideia de aniquilamento a que as Erínias estão associadas (cf. ‘morte’, ‘mortais’, ‘destruição’, ‘maléficas’). Numa melodia em que as Fúrias exibem a sua função particular de deusas vingadoras do sangue materno, não poderiam deixar de estar presentes, de modo significativo, vocábulos como ‘criminoso’, ‘vingar’, ‘castigo’, ‘expiar’, alusivos a um dos temas

<sup>25</sup> Cf. o ‘coro que canta em uníssono, mas sem melodia’ (*Ag.* 1186-1187) percebido por Cassandra no palácio de Agamémnon, a predispor de alguma forma o espectador para o modo de actuação das Erínias.

<sup>26</sup> 1991: 186.

dominantes da trilogia. Elementos visuais, auditivos e cinéticos combinam-se assim de forma espectacular neste estásimo, proporcionando um incrível efeito teatral. De resto, o tratamento especial concedido à expressão dramática nas *Euménides* é notório e impressionante: tudo está extraordinariamente visível para o público, convidado a colocar-se quer sob a perspectiva das Erínias que enlouquecem o espírito de Orestes nas *Coéforas*, quer também, num momento anterior a esse, sob a do sonho representado pelo espectro de Clitemnestra. A espectacularidade cénica desperta decerto na plateia a compaixão e o temor desejáveis perante a representação de uma tragédia<sup>27</sup>.

A visão terrível das Erínias assume-se assim para o Orestes esquiliano sobretudo como uma forma natural e concreta de intervenção do divino na vida humana, em perfeita consonância com a noção punitiva e proeminente na trilogia de que sangue se paga com mais sangue. Esta ideia será todavia suplantada por uma nova solução no final das *Euménides*, aceite pelas próprias deusas que até ao momento haviam consumido o matricida, e baseada numa justiça mais perfeita, que ultrapassa o domínio familiar para se alargar à comunidade<sup>28</sup>.

Eurípides, no *Orestes*, cria um quadro distinto para o criminoso após o matricídio, imaginando-o como uma figura adormecida, escondida debaixo dos lençóis do próprio leito, numa moldura sugestiva da prostração que toma o homicida, e que o coro realça imediatamente antes de o príncipe despertar do doce sono (cf. 208-210)<sup>29</sup>. A sua presença silenciosa em cena, evocativa do prolongado mutismo de alguns heróis esquilianos<sup>30</sup>, condiciona o tom de voz dos outros intervenientes e fomenta certa expectativa no público, conhecedor do herói e da sua história, mas confrontado logo à partida com uma situação inesperada. O estado abatido do jovem é entendido desde o começo da peça como uma ‘doença’ (cf. 34-35), noção que o recurso expressivo ao poliptoto *νόσῳ νοσεῖ* (34) ajuda a marcar. As várias personagens que observam o filho de Agamémnon deixam-se de algum modo impressionar pela sua debilidade notória, inclusive Tíndaro, condenador manifesto do seu acto (cf. 479-480). A opção do dramaturgo parece reflectir a sua propensão para privilegiar a dor e a psicologia humanas, em detrimento da influência do divino na vida dos mortais. Nesta perspectiva se insere o recurso a vocabulário prosaico, capaz de espelhar uma descrição realista do estado do matricida (cf. 223, *αὐχμῶδης*,

<sup>27</sup> A este propósito, cf. Arist., *Po.* 1449b. Apesar da questão controversa relativa à constituição do público na Atenas do século V a. C., segundo alguns testemunhos o terror suscitado pela imagem das Erínias teria levado mulheres que assistiam à peça a abortarem (sobre o assunto, cf. Castiajo 2012: cap. 7 e bibliografia aí indicada).

<sup>28</sup> Sobre este assunto, cf. Finley 1966: 273 sqq.

<sup>29</sup> Em relação a questões cénicas suscitadas pela abertura da peça, cf. Willink 1986: 77.

<sup>30</sup> Sobre este assunto, cf. Taplin 1972: 57-97.

225, πινῶδες, 226, ἀλουσία, 231, ἀνακυκλέω, 232, δυσάρεστος)<sup>31</sup>. Os espectadores não se deparam agora com a visão espectacular de um criminoso ainda manchado pelo sangue das vítimas que jazem a seus pés, mas antes com uma personagem que encontra no aconchego da cama o amparo que homens e deuses em geral parecem negar-lhe. É sintomático que as primeiras palavras de Orestes sejam um agradecimento ao Sono e ao Esquecimento, por lhe permitirem um breve descanso da inquietude que domina os seus momentos de vigília (cf. 211-214)<sup>32</sup>, ao contrário do que acontece por norma com os sonhadores, que encontram com frequência nas horas de repouso motivos de angústia<sup>33</sup>. Electra, a irmã que apoiara o jovem na concretização do homicídio (cf. 32-33), permanece junto dele, zelosa e preocupada, numa manifesta expressão de φιλία fraterna, enquanto aguarda o veredicto da Assembleia argiva sobre a sorte destinada a ambos, que seria conhecido naquele dia. É ela quem revela, logo no prólogo, as causas da enfermidade que consome o irmão (cf. 28 sqq.), mencionando o sangue materno derramado como gerador dos acessos de loucura (cf. 37, μανίασιν) e as deusas vingadoras que o aterrorizam<sup>34</sup>. Electra afirma ainda, com intensa emoção, que, ‘quando o corpo é aliviado da doença’ (43), o príncipe, tomando consciência do acto, ora chora refugiado nos lençóis, ora salta da cama, ‘como um potro que escapa ao jugo’ (45), numa oscilação expressiva da irrequietude natural do seu estado perturbado. Na reacção do filho de Agamémnon, marcada também pela sua negação em alimentar-se ou em banhar-se, não encontramos assim qualquer indício de triunfo, como acontece com o homónimo esquiliano, mesmo que ele surja numa espécie de auto-defesa pelo crime cometido. E quando Orestes desperta do sono e se dirige à irmã que carinhosamente o vela, é uma imagem de fraqueza e não de vitória aquela com que nos deparamos (cf. 227-228), tradutora do drama interior que aflige o matricida: à violência do acto sobrepõe-se o seu efeito, porquanto desencadeador de enorme πάθος; à justificação do homicídio substitui-se a dor do criminoso. Numa abordagem mais humanizada do mito da casa dos Atridas, contemplamos pois Orestes abalado pelo sofrimento em que vive após ter assassinado a mãe, num quadro rico em intensidade emocional e cativador da simpatia do público. O efeito patético é incrementado pelo isolamento e pela necessidade de ajuda que definem no momento a existência dos filhos de

<sup>31</sup> A propósito do emprego destes termos, cf. Benedetto <sup>2</sup>1967: 48, 50.

<sup>32</sup> A importância concedida ao sono enquanto ‘médico da doença’ encontra paralelo num fragmento dos *Epígonos* de Sófocles, desta vez em relação a Alcmeón (cf. fr. 197 Radt), após uma crise de loucura.

<sup>33</sup> Note-se todavia que sono e sonho podem também constituir factores de uma satisfação fugaz (cf. e. g. E., *IT* 452 sqq.).

<sup>34</sup> No final da *Electra*, os Dioscuros haviam já anunciado ao matricida a proximidade das negras cadelas da mãe (cf. 1342-1346).

Agamémnon, depois do aparente abandono de Apolo, instigador do matricídio. De resto, o deus merece a censura reiterada do príncipe, por o ter incitado a um feito ímpio, que decerto nem o próprio Agamémnon aprovaria, quer porque isso não o faria regressar à luz do dia, quer porque acarretaria males para o seu herdeiro (cf. 285 sqq.). A actuação sugerida por Lóxias conduz o matricida a uma consciencialização de culpa, que se torna um elemento fulcral no reconhecimento da falta cometida. A loucura aparece assim como o resultado desta combinação entre o divino e o humano, representativa da inflexão entre o sagrado e o profano que caracteriza o final do século V a. C. em Atenas. O próprio Orestes, depois de decidir dirigir-se à Assembleia dos Argivos para ser julgado, sugere a fusão das duas vertentes no diálogo que mantém com Píades (cf. 789 sqq.): ao prevenir o amigo da possibilidade de um novo acesso de demência, alude ao receio de ser submetido ao ‘agulhão’ das deusas (cf. 791) e, por outro lado, refere-se ao estado de loucura como uma doença (cf. 792). Em termos de vocabulário, o contraponto estabelecido pelo príncipe põe lado a lado, de forma sugestiva, os vocábulos θεαί (791), νοσοῦντος (792) e λύσσης (793). O distúrbio mental do jovem é acompanhado no *Orestes* de sintomas físicos como boca e olhos com coágulos de espuma (cf. 219-220), falta de forças (cf. 227-228), revirar os olhos (cf. 253), saltar da cama em alucinação (cf. 258, 278), ter visões (cf. 259) ou a respiração alterada (cf. 277). Estas manifestações assumem um realismo notável, muito próximo de relatos médicos sobre casos patológicos semelhantes<sup>35</sup>. Menelau, ao ver o sobrinho, fica impressionado com as marcas visíveis do estado de delírio que o toma (cf. 385 sqq.): o aspecto cadavérico, os cabelos em desalinho, o olhar terrível. À preocupação do tio com a sua aparência física, o jovem contrapõe no entanto a inquietude interior que o consome (cf. a oposição expressiva entre os termos πρόσοψις e ἔργα, 388). E quando o Atrida questiona Orestes sobre a causa do seu mal, este aponta clara e sintomaticamente ἡ σύνεσις como a responsável por aquilo que experimenta, num dos versos mais debatidos da peça (cf. 396)<sup>36</sup>. Os elementos tradicionalmente associados ao mito do herdeiro de Agamémnon, que a arte de Eurípides não negligencia, em particular depois da estrondosa fortuna da *Oresteia*, parecem assim fundir-se com o desenvolvimento da medicina do tempo e com a preocupação crescente em relação à psicologia do indivíduo.

<sup>35</sup> Sobre este assunto, cf. Porter 1994: 299-300. Miller 1944: 156 sqq., depois de acentuar a influência generalizada das ideias e da linguagem médicas da época na produção trágica do século V a. C., enumera vários termos empregues pelos dramaturgos (cf. 158 sqq.).

<sup>36</sup> A propósito das questões suscitadas por este verso, cf. Willink, 1986: 150-151, West 1990: 210. Porter 1994: 302 salienta por seu turno que a menção de Orestes à σύνεσις que o atormenta é apontada com frequência em histórias do pensamento e da ética gregas como a mais antiga referência ao que actualmente se designa por ‘consciência de culpa’. Sobre bibliografia relativa à questão da σύνεσις de Orestes, cf. *idem, ibidem* 302, n. 14.

É no decurso de um diálogo do príncipe com a irmã que as imagens das Erínias ganham forma, sem que ele manifeste aperceber-se da perda da razão. Dada a impossibilidade de o público apreciar as alterações fisionómicas dos actores, devido à máscara que por convenção do teatro grego lhes cobre o rosto, bem como à distância que os separa dos espectadores, é Electra quem refere a perturbação que nota no olhar de Orestes, indicativa de um novo acesso de loucura (cf. 253-254). Uma quebra passageira na disticomitia que o jovem mantém com a irmã<sup>37</sup> marca o início do relato das visões (cf. 255-257), assinalado pelo predomínio da justaposição e pelo recurso insistente ao assíndeto, processos estilísticos tradutores da ‘falta de ligação racional entre as diferentes afirmações de Orestes’<sup>38</sup>. Transtornado pela consciência do erro cometido, o receptor suplica à mãe que não deixe aproximar-se dele as terríveis deusas manchadas de sangue, semelhantes a serpentes e de olhar canino (cf. 255-256, 260-261). A descrição pictórica das Erínias perturbadoras recorre a motivos do retrato apresentado nas *Coéforas* e nas *Euménides* e conserva-lhes o habitual papel vingativo (cf. também E. *El.*, 1242-1246). Todavia, ao contrário da concepção esquiliana, onde são ἄπτεροι (cf. *Eu.* 51 e 250), as deusas revelam-se aladas ao Orestes de Eurípides (cf. *IT.* 289, *Or.* 275-276). Benedetto chama a atenção para a novidade dos epítetos aplicados no *Orestes* às Erínias (cf. 317, δρομάδες e πτεροφόροι), representativa do facto de aquelas divindades não se inserirem mais num contexto sobremodo marcado pela δίκη de Zeus, mas de se ver ‘sobretudo o seu aspecto subjectivo e ‘demoníaco’, o aspecto pelo qual elas entravam em contacto com a psique agitada do homem dominado pelo remorso’<sup>39</sup>. A profunda agitação do matricida instiga Electra a tentar negar a realidade das visões, num verso sugestivo da ideia de ilusão que recorre na peça e que expressa aqui a notória falta de lucidez do irmão: ‘nada vês do que te parece ver claramente’ (259). Para lá das palavras, a filha de Agamémnon segura Orestes, tentando impedir que ele, na sua demência, dê saltos perigosos. A atitude de Electra conduz no entanto o príncipe a confundi-la com uma das Erínias atormentadoras, evidenciando como, do seu subconsciente, Orestes retira, mesmo sem se dar conta, a verdade do seu estado: as Erínias que o perturbam são, de facto, as mulheres da sua família, ou seja, a hereditariedade<sup>40</sup>. Perante a investida das deusas, o receptor não pensa em fugir e em purificar-se, mas

<sup>37</sup> Outros passos euripidianos que recorrem à disticomitia são apontados por Benedetto <sup>2</sup>1967: 47. Benedetto contrapõe o uso insistente que o dramaturgo faz deste processo à utilização em geral pouco relevante que é dada por Ésquilo a esta ‘variação da esticomitia, que não deve ser muito antiga’, e sublinha ainda como é significativo que tal estrutura seja usada pelos dois dramaturgos a propósito das visões de Orestes (cf. A., *Ch.* 1051-1062).

<sup>38</sup> II, 1983: 247.

<sup>39</sup> Benedetto <sup>2</sup>1967: 69.

<sup>40</sup> Greenberg 1962: 163-164 salienta que, no decurso da peça, Electra é de algum modo uma Fúria causadora de sofrimentos para Orestes.

adopta um comportamento agressivo de auto-defesa, procurando combater as Fúrias que o assustam. Inebriado pela loucura, solicita o arco que lhe oferecera Apolo, tal como acontece na *Oresteia* de Estesícoro, disposto a atirar contra as medonhas divindades<sup>41</sup>. Em breve, porém, recupera a lucidez e, surpreendido com a própria agitação e com a respiração ofegante, afirma que a serenidade se sucede à tempestade (cf. 279), fazendo uso de uma metáfora utilizada por Sófocles (cf. *Aj.* 206) para evidenciar o alvoroço da loucura<sup>42</sup>. Preocupada com o irmão, Electra aconselha-o a voltar para o leito, aludindo de passagem à questão sofisticada sobre a δόξα (cf. 314-315), já abordada por Orestes nos vv. 235-236: a δόξα é real para o sujeito de δοκεῖν, mesmo que não seja verdadeira para os restantes indivíduos, pensamento que sugere, de alguma forma, que o mal de Orestes é subjectivo<sup>43</sup>.

O coro entoa em seguida uma ode que insiste na linguagem pictórica para descrever as ‘negras Euménides’ (321), parecendo interpretar a visão do matricida de modo literal: a função vingativa das deusas instiga-as a atormentar o príncipe argivo com uma ‘loucura furiosa’ (326-327; cf. também 834 sqq.). Na excitação que as caracteriza, as Erínias recordam o θίασος frenético das bacantes, embora substituam por lágrimas e gemidos o entusiasmo das seguidoras de Dioniso. O entendimento mais tradicional do coro sobre as visões distingue-se da percepção de Electra, já que esta aparenta encará-las sobretudo como resultado da imaginação e da doença do irmão (cf. 259), apesar de não deixar de aludir às divindades que o atormentam e que receia nomear (cf. 37-38). No dizer de S. Barlow, as duas perspectivas ‘são necessárias para mostrar um contraste entre crenças novas e antigas, e para permitir uma avaliação das novas à luz das antigas’<sup>44</sup>.

O arrebatamento do herdeiro de Agamémnon na *Ifigénia entre os Tauros* (cf. 281-319), por sua vez, não é directamente apresentado em cena, mas é antes relatado com precisão por um boieiro bárbaro que testemunha a crise violenta do jovem. O recurso a um mensageiro relaciona-se decerto com o carácter mais pontual que as visões assumem nesta peça: mais do que julgar o crime ou a culpa de Orestes, está sobretudo em causa a sua salvação. E esta parece iniciar-se precisamente após os momentos de delírio do matricida, com a sua captura pelos Tauros, que o conduzirão até junto da almejada estátua de Ártemis. Eurípides descreve a louca perseguição de Orestes pelas Fúrias com sinais característicos de um ataque epiléptico: tremura dos braços e da cabeça (cf. 282-3), alucinações (cf. 285-300), baba (306-307, 311), anestesia

<sup>41</sup> A propósito da presença efectiva em cena deste arco, cf. Greenberg 1962: 164-165, Aélión, II 1983: 245-246, n. 145; Willink 1986: 129 sqq., n. aos vv. 268-274.

<sup>42</sup> Note-se que a peça descreve uma única crise de demência de Orestes.

<sup>43</sup> Sobre este assunto, cf. Benedetto <sup>2</sup>1967: 51 e 67-68.

<sup>44</sup> 1971: 124.

às feridas que recebe dos pastores bárbaros (cf. 313), retorno à razão, sem memória do sucedido (cf. 315-318). Tal como no *Orestes*, elementos da mitologia convencional, aos quais é dado particular relevo, combinam-se com as observações da medicina da época, imprimindo um tom sobremodo realista ao perturbado estado mental e físico do matricida. O retrato das Erínias que o príncipe observa traz à lembrança o das *Coéforas* (cf. *IT* 285 sqq.), mas acrescenta-lhe novos pormenores aterrorizadores, ao mencionar como uma das deusas voa para junto do matricida com Clitemnestra nos braços, para a lançar sobre ele. No entanto, a existência efectiva das Fúrias parece de algum modo posta em questão pela ‘identificação um tanto cómica, um tanto patética das (...) perseguidoras <do príncipe> com uma manada de vacas que está próxima (291 sqq.)’<sup>45</sup> e que o jovem, em delírio, ataca<sup>46</sup>. A ferocidade do filho de Agamémnon assemelha-o a um leão (cf. 297), cuja violência se evidencia na tonalidade vermelha que rapidamente tinge o mar, graças ao sangue dos animais mortos (cf. 300)<sup>47</sup>.

Eurípides insere a tradicional arremetida das divindades contra Orestes num quadro de debilidade física e/ ou mental do jovem, combinando-a com a consciência culpada e com o remorso do filho de Agamémnon. Como nota J. R. Porter, ao aparato sobrenatural de Ésquilo, Eurípides acrescenta uma nova perspectiva nos efeitos do matricídio, que foca os tormentos da alma devido à memória dos crimes de outrora e também ‘aos sintomas psicossomáticos que acompanham o remorso’<sup>48</sup>. A associação destes aspectos sublinha a prostração de Orestes, incrementando o πάθος.

### A COMUNICAÇÃO E A INTERPRETAÇÃO DAS VISÕES: A PROCURA DE UMA JUSTIÇA

Os receptores de visões em estado de vigília <e de loucura> transmitem por norma as imagens que observam a alguém que, via de regra, procura interpretá-las. No caso do Orestes esquiliano, o coro de Coéforas que escuta o discurso por ele proferido logo após o matricídio começa por sublinhar de

---

<sup>45</sup> R. Porter 1994: 300. Cf. a identificação de Electra com uma das Fúrias em *Or.* 264-265.

<sup>46</sup> Cf. S., *Aj.* 51 sqq., 296 sqq.: o estado irracional de Ajax leva-o também a distorcer o mundo real e a atacar animais, no pensamento de que são os comandantes dos Helenos que está a matar.

<sup>47</sup> O motivo da visão das Erínias vingadoras, manifesta a um matricida errante que procura purificar-se e que, no seu caminho, é acometido pela loucura, ocorre numa outra peça eurípidiana, desta feita sobre Alcmeón. Tomado pelo medo, o filho de Anfiarau vê as Fúrias a atacá-lo com serpentes e tochas, bem como Apolo e Ártemis a atirar contra elas, na tentativa de defender o criminoso. Alcmeón procura justificar o acto cometido, qual Orestes esquiliano, ora evocando a recomendação do pai para um dia matar a mãe, Erífíle, como forma de vingar a morte do próprio Anfiarau, ora recordando a ordem que teria recebido de Apolo. O paralelismo de situação entre o Orestes das *Coéforas* e Alcmeón parece assim evidente, a nível humano e divino.

<sup>48</sup> 1994: 302.

forma reiterada que tal acto há-de gerar uma nova vingança, mais cedo ou mais tarde, afirmação que predispõe o público para o sobrevir de mais uma desgraça (cf. 1007-1009, 1018-1020). A realçar a ideia do sofrimento que ‘irá um dia florir’ (1009), está o recurso a uma metáfora colhida na natureza, expressiva de um futuro desenvolvimento visível da dor. A crença das cativas assenta na concepção tradicional de justiça, indicadora de que o culpado tem de receber um castigo inevitável. Ao decidir assassinar a mãe, como Apolo instigara, Orestes aceita implicitamente a poluição inerente a esse feito<sup>49</sup>, capaz de despertar as Erínias vingadoras do sangue derramado.

A percepção do estado delirante do matricida leva entretanto o corifeu a abandonar o tom mais genérico das considerações que tece diante da visão dos cadáveres, decorrente de uma constatação geral da experiência humana, e a voltar-se especificamente para o jovem, que procura confortar, manifestando aprovação por um acto que, espera, terá enfim aliviado o palácio da desgraça. Nesse sentido, argumenta que o príncipe libertou Argos, ao cortar ‘facilmente a cabeça a duas serpentes’ (1047), simbólicas do carácter monstruoso de Clitemnestra e de Egisto. A reacção das Coéforas sugere o entendimento do matricídio como um acto ambivalente, ora justo, ora gerador de poluição para o criminoso, duplicidade favorecedora de sensações antitéticas, onde se misturam a esperança e o receio<sup>50</sup>.

Confrontado com a descrição do retrato terrível das Erínias e com a angústia notória de Orestes, o corifeu aparenta cepticismo no que toca à realidade das visões, considerando-as meras fantasias resultantes dos tormentos do matricida. E, sem se deter sobre o carácter atroz do acto, exulta o príncipe a não se deixar tomar pelo medo, ele que se revelara um grande vencedor sobre a pérfida rainha e o seu amante. Elucidado no entanto por Orestes sobre a natureza real das δόξαι (cf. 1054), o corifeu parece compreender que o herdeiro de Agamémnon se tornara uma presa das divindades vingadoras da mãe assassinada (cf. 1055-1056). A situação de Orestes exemplificava afinal a lei tradicional que as cativas haviam recordado nos vv. 400-404 e que produzia uma desgraça após outra. Perante a angústia continuada do jovem diante das poderosas visões, o corifeu lembra que ele poderá purificar-se do martírio que o consome ao tocar em Lóxias; e é precisamente o caminho de Delfos que o matricida decide tomar, exibindo uma reacção efectiva perante as imagens que vê. Preocupado com o rumo infligido àquele que poderia ser o libertador da casa dos Atridas,

<sup>49</sup> Cf. a similitude do caso de Etéocles, nos *Sete contra Tebas*; para mais pormenores relativos à poluição decorrente da decisão que o filho de Édipo toma de lutar contra o irmão, cf. Gagarin 1976: 159 sqq.

<sup>50</sup> A propósito da presença na *Oresteia* de dicotomias indicadoras de uma ‘ordem no universo que é vista como <resultante> da coexistência de opostos numa estrutura equilibrada’, cf. Gagarin 1976: 59 sqq.

o chefe do coro recorda as três ‘tempestades’ que se abateram sobre o palácio de Argos, ao longo de gerações distintas. Como observa Garvie, a imagem da tempestade, recorrente em *Ésquilo*, adequa-se de modo particular ao contexto da agitada loucura de Orestes<sup>51</sup>. As questões com que o corifeu termina a sua reflexão, denunciadoras de um desespero que parece substituir-se à expectativa de encontrar no herdeiro de Agamémnon o salvador dos males sucessivos do palácio que serve, indiciam a necessidade de rever o conceito tradicional de justiça, abrindo caminho à terceira peça da trilogia. E, nas *Euménides*, a procura de uma justiça renovada é acompanhada de espectaculares efeitos teatrais: as deusas das trevas, agora visão aterrorizadora e sombria para toda a cena e também para o público, numa imagem bem expressiva dos males incríveis que a lei de talião arrasta consigo, acabam a peça a participar num cortejo em sua honra, repleto de luminosos archotes que abrilhantam alegremente a nova ordem estabelecida em Atenas, à qual as divindades primitivas são persuadidas a associar-se de modo propício e benevolente. A natureza complexa do crime de Orestes, ao mesmo tempo resultado de uma ordem divina e de uma decisão pessoal, permite-lhe a absolvição final, depois de um sofrimento purificador, ao contrário do que acontece com Agamémnon e com Clitemnestra, que expiam com a morte faltas deliberadamente cometidas. Como as Erínias, também o princípio *παθεῖν τὸν ἔρξαντα* sofre assim uma modificação, decorrente da reconciliação entre os próprios deuses, que se reflecte a nível do mundo humano pela possibilidade de os crimes serem julgados perante um tribunal. Ao cabo da terceira geração, o palácio de Atreu vê finalmente a luz da libertação e da esperança, que põe termo à negra cadeia de crimes familiares.

No *Orestes* euripídiano, a reacção humana às alucinações do herdeiro de Agamémnon é logo manifestada por Electra no prólogo, antes mesmo de o público assistir em directo ao relato das visões que o príncipe tem num momento de loucura. Tal circunstância decorre da insistência com que as crises o tomam e enfatiza o entendimento do estado do matricida como um caso patológico de doença, merecedor dos cuidados e da solidariedade da irmã<sup>52</sup>. Os elementos mitológicos convencionais no mito do herdeiro de Agamémnon não estão todavia completamente ausentes, como se percebe por uma observação de Electra que realça o carácter persistente das visões: ‘enquanto as Erínias permitem que penses com razão’ (238)<sup>53</sup>.

O estado débil de Orestes e os súbitos ataques de demência despertam a simpatia e a piedade do coro de mulheres argivas, que entoam uma súplica

<sup>51</sup> 21987: 353.

<sup>52</sup> Note-se que o apoio fraterno é recíproco: Orestes trata também a irmã com estima, como se percebe nos vv. 280 sqq.

<sup>53</sup> Cf. A. *Cb.* 1026.

às Fúrias para se absterem de o perseguir, salientando a responsabilidade do oráculo de Febo no matricídio e a injustiça das aflições que consomem sem cessar o homicida (cf. 316 sqq.). A reacção do coro implica uma interpretação mais tradicional das visões, que as considera sobretudo motivadas pela acção das Erínias vingadoras de Clitemnestra.

O sofrimento do príncipe e da irmã pressupõe a necessidade e a esperança de ajuda, que agora se procura no plano humano e nas potencialidades de uma sociedade civilizada e politicamente organizada. A expectativa de apoio é canalizada antes de mais para a figura influente e respeitada do tio, em nome da *φιλία* familiar: regressado finalmente de Tróia, Menelau deveria retribuir os favores que recebera de Agamémnon<sup>54</sup>. O diálogo entre o príncipe e o tio deixa entrever a simpatia do Atrida perante a situação do jovem (cf. 417, 447), mesmo que aquele não deixe de sublinhar a monstruosidade do matricídio (cf. 413). No entanto, a conversa é interrompida pelo anúncio inesperado da chegada de Tíndaro, que desperta em Orestes *αἰδώς* (cf. 460), por sentir que quebrara a relação de *φιλία* com o avô ao assassinar-lhe a filha. E o velho pai de Clitemnestra, defensor da lei da *polis*, referente da identidade colectiva, condena de forma manifesta e intransigente a impiedade do neto, identificando-o com uma ‘serpente’ (479). Ao proclamar a injustiça de um acto que considera voluntário, Tíndaro argumenta que Orestes deveria ter recorrido à legalidade civil para punir Clitemnestra, em vez de chamar a si a vingança pela morte de Agamémnon (cf. 492 sqq.): um novo crime não pode ser a solução para outro anterior (cf. concepção semelhante nas *Euménides*). Os vv. 512 sqq. mencionam precisamente as leis relativas ao homicídio, decerto um reflexo daquelas que vigoravam na Atenas da época do dramaturgo. Enquanto na *Oresteia* Ésquilo preconizara ainda a criação de uma justiça para a *polis*, em substituição da antiga lei de talião, no *Orestes* Eurípides confronta o público com o incumprimento das leis cívicas entretanto criadas<sup>55</sup>. Às razões de ordem legal e humana, Tíndaro acrescenta ainda o aspecto divino, enumerando os delírios e os terrores do neto como uma prova da actuação da justiça divina (cf. 531-532). À recusa do avô em prestar qualquer auxílio a Orestes, soma-se também a de Menelau, por motivos políticos, atitude que deita por terra a esperança de salvação que os sobrinhos ainda mantinham. O súbito aparecimento de Pílates vem todavia renovar a expectativa do matricida, que encontra no amigo incondicional o suporte negado pelos familiares, para lá da coragem para se defender pessoalmente na Assembleia dos Argivos, entidade oficial de arbítrio

<sup>54</sup> Cf. *Od.* 3. 311-312: chegada de Ílion com inúmeros bens, Menelau continuava a ser um homem poderoso, capaz de prestar auxílio ao sobrinho.

<sup>55</sup> Sobre o confronto de Orestes com as leis da pólis de que era membro, as quais havia transgredido ao assassinar a mãe, cf. e.g. Silva 2005.

na *polis*. Todavia, a Assembleia mostra uma justiça tão desequilibrada quanto a pessoal e espontânea, ao atender a pareceres persuasivos e parciais, que acabam por condenar o criminoso, como relata a Electra um Mensageiro afeiçoado à casa de Agamémnon (cf. 866 sqq.). Na situação desesperante do momento, até mesmo os seres afectivamente mais próximos, por norma com especial poder na redenção de um indivíduo, arrastam o matricida para o desastre, incrementando a desgraça. De facto, a *φιλία* e a ajuda de Electra e de Pílates revelam-se afinal condenatórias, precipitando Orestes e eles próprios para uma ruína ainda maior, ao favorecer o homicídio de Helena e de Hermíone como actos de uma vingança insensata. Para realçar o comportamento selvagem adoptado pelo filho de Agamémnon e por Pílates, assassinos de Helena, o poeta recorre ao simbolismo animal, representando-os sugestivamente como ‘feras’ (1272), ‘leões’ (1401, 1554), ‘javalis’ (1459), num quadro que revela como a fidelidade paradigmática dos dois jovens é capaz de os conduzir a um feito atroz<sup>56</sup>. A peça é assim ilustrativa de que valores positivos como a fraternidade e a amizade contribuem para o caos, reflectindo a anarquia do universo, que deixa o ser humano na incompreensão.

A concluir o Orestes, a aparição do *deus ex machina* é mais uma nota negativa, tradutora do caos geral em que a peça parece mergulhada: Apolo traz o ‘milagre’ que não tem sentido, ao proclamar uma espécie de final feliz para os intervenientes, no momento em que o filho de Agamémnon se prepara para trespassar a garganta de Hermíone, a esposa que afinal lhe estava destinada (cf. 1653 sqq.). O percurso de Ésquilo tem assim uma continuidade diametralmente oposta em Eurípides, que retrata o progresso como o afundamento do criminoso e da justiça, mesmo se Lóxias surge no último minuto para salvar Orestes, ‘recuperando a conclusão tradicional do mito’<sup>57</sup>.

Na *Ifigénia entre os Tauros*, a manifestação da *φιλία* de Pílates não implica a mesma perversão que se percebe no *Orestes* e sublinha além disso a diferença de reacções da comunidade humana às visões do filho de Agamémnon. Na verdade, enquanto o amigo leal procura ajudá-lo, após alguns momentos de delírio, e protegê-lo da ameaça representada pelos bárbaros que os observam (cf. 310 sqq.), os Tauros, assustados e impressionados com o acesso de loucura (cf. 295-296), empreendem uma luta contra os dois Gregos. A descrição da batalha coloca lado a lado elementos épicos e cómicos (cf. 301-335): a valentia

<sup>56</sup> A este propósito, Lourenço <sup>2004</sup>:146-147 acentua como a amizade de Pílates, à semelhança da dedicação total demonstrada por outras figuras euripidianas (e. g., a Ama no *Hipólito*, o velho servo de Creúsa no *Ion*), o leva a ‘esquecer a dimensão ética na procura de assegurar a felicidade da pessoa amiga’.

<sup>57</sup> Wolff 1991: 346. O final aparentemente feliz desta tragédia produzida em 408 a. C. é um dos elementos contributivos para a sua inclusão entre os denominados ‘melodramas’ euripidianos (sobre o assunto, cf. e. g. West 1990: 27).

de Píades e Orestes, munidos com as respectivas espadas, e a protecção divina que ambos parecem receber (cf. 328-329) contrastam com a inferioridade guerreira dos numerosos boieiros que se juntam para lhes lançar pedras e que acabam por capturá-los<sup>58</sup>. Ironicamente, tal captura marca o início da libertação do príncipe argivo, ao proporcionar-lhe o encontro com Ifigénia diante da estátua da deusa Ártemis, aquela que Lóxias lhe havia recomendado que fizesse regressar à Hélade.

Se Ésquilo enfatiza o matricídio em termos de ambiguidade legal e religiosa, Eurípides, no *Orestes*, dá primazia ao conflito emocional do matricida – e da irmã – perante o seu feito, realçando o isolamento dos filhos de Agamémnon e a necessidade de apoio. A cambiante acentuada por cada um dos dramaturgos ajuda decerto a explicar o comportamento distinto adoptado pelos dois Orestes. De facto, nas *Coéforas*, o assalto das Erinias instiga o matricida a dirigir-se a Delfos para se purificar, intenção não mencionada pelo príncipe na peça euripidiana, onde se sublinha precisamente a sua permanência em Argos, num estado débil. Assim, enquanto Ésquilo, esperançado no progresso social, aproveita o longo caminho empreendido pelo jovem para fazer a apologia de uma justiça superior, patrocinada pelos deuses e na qual se evidencia a harmonia entre o mundo humano e o divino, Eurípides mostra sobretudo que a doença e o delírio são uma espécie de ‘metáfora para a condição moral (...): uma perda de perspectiva que confunde bem e mal’<sup>59</sup> e que retrata afinal a ideia desesperada que o tragediógrafo tinha da Atenas caótica em que vivia. A posição mais positiva de Ésquilo tem implicações na estrutura da trilogia: as visões de Orestes conduzem o poeta a conceber uma peça que tem como personagens as próprias figuras observadas pelo receptor, numa criação de enorme eficácia dramática. A visão pictórica de Orestes é considerada como uma realidade, por ele e, depois, também pelos Argivos que o escutam nas *Coéforas*; a corporização das Fúrias nas *Euménides* prova a veracidade das imagens vistas pelo matricida. Em Eurípides, as Erinias não se exteriorizam e o carácter das visões é mais ambíguo: elas representam um contraponto entre a divindade e a consciência humana, aparentando-se com o sonho psicológico. A nota de remorso e de culpa perceptível no comportamento da personagem euripidiana relega para segundo plano os elementos mitológicos tradicionais. À trilogia de Ésquilo, que integra o herói numa espécie de processo cósmico de libertação, o *Orestes* contrapõe uma visão pessimista, baseada no reconhecimento da anarquia experimentada em Atenas no final do século V a. C.: percebe-se que, embora a justiça divina, na sua violência tradicional, mereça a reprovação constante do dramaturgo, a justiça humana não se mostra mais eficaz do que aquela.

<sup>58</sup> Sobre este assunto, cf. Cropp 2000: 192 e 195-196.

<sup>59</sup> Cf. Smith 1967: 291.

Herdeiro de uma história que conhecera uma repercussão incrível com a *Oresteia*, Eurípides é capaz de lhe imprimir novos e surpreendentes matizes, granjeadores de um enorme aplauso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS<sup>60</sup>

### EDIÇÕES, TRADUÇÕES E COMENTÁRIOS

- Aeschylus. Choephoroi* (2<sup>a</sup>1987). Introd. and comm. by A. F. Garvie. Oxford.
- Aeschylus. Eumenides* (2<sup>a</sup>1992). Ed., introd. transl. and comm. by A. J. Podlecki. Warminster .
- Aristóteles. Poética* (2004), Pref. de M. H. Rocha Pereira. Trad. e notas de A. M. Valente. Lisboa.
- Eschyle II: Agamemnon, Choéphores, Eumenides* (12<sup>a</sup>1997). Ed. et trad. par P. Mazon. Paris.
- Ésquilo. Oresteia* (1998). Introd., trad. e notas de M. O. Pulquério. Lisboa.
- Euripides. Iphigenia in Tauris* (2000). Ed., introd., transl. and comm. by M. J. Cropp. Warminster.
- Euripides. Orestes* (reimp. 1990). Ed., transl. and comm. by M. L. West. Warminster.
- Euripides. Orestes* (1986). Introd. and comm. by C. W. Willink. Oxford.
- Euripidis. Orestes* (2<sup>a</sup>1967). Ed., introd., comm. di V. di Benedetto. Firenze.
- Sófocles. Tragédias* (2003). Pref. de M. C. Fialho, introd. e trad. de M. H. Rocha Pereira, J. R. Ferreira, M. C. Fialho. Coimbra.

### ESTUDOS

- R. Aélion (1983), *Euripide héritier d'Eschyle*, I-II. Paris.
- S. A. Barlow (1971), *The imagery of Euripides*. London.
- A. L. Brown (1983), "The Erinyes in the *Oresteia*: real life, the supernatural, and the stage", *JHS* 103: 13-34.
- I. Castiajo (2012), *O teatro grego em context de representação*. Coimbra.
- D. J. Conacher (1967), *Euripidean drama: myth, theme and structure*. Toronto.
- E. R. Dodds (1988), *Os Gregos e o irracional*. Trad. de L. S. Carvalho, rev. de J. T. Santos. Lisboa.
- M. C. Fialho (1992), *Luz e trevas no teatro de Sófocles*. Coimbra.
- J. H. Finley (2<sup>a</sup>1966), *Pindar and Aeschylus*. Cambridge.

---

<sup>60</sup> Incluem apenas os títulos mencionados neste estudo.

- M. Gagarin (1976), *Aeschylean drama*. Berkeley.
- N. A. Greenberg (1962), "Euripides' *Orestes*: an interpretation", *HSPb* 66: 157-192.
- R. Graves (1991), *Les mythes grecs*. Trad. par M. Hafez. Paris.
- F. Lourenço (2004), "Bons e maus amigos no *Orestes* de Eurípidés". In: *Grécia revisitada*. Lisboa: 146-152.
- H. W. Miller (1944), "Medical terminology in tragedy", *TAPhA* 75: 156-167.
- A. Neschke (1986), "L'*Orestie* de Stésichore et la tradition littéraire du mythe des Atrides avant Eschyle", *AC* 55: 283-301.
- R. Parker (21985), *Miasma: pollution and purification in early Greek religion*. Oxford.
- D. H. Porter (1986), "The imagery of Greek tragedy: three characteristics", *SO* 61: 19-42.
- J. R. Porter (1994), *Studies in Euripides' Orestes*. Leiden, New York and Köln.
- Y. Prins (1991), "The power of the speech act: Aeschylus' *Furies* and their binding song", *Arethusa* 24. 2: 177-193.
- J. de Romilly (1958), *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*. Paris.
- L. Séchan (21967), *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris.
- C. Segal (1966), "The *Electra* of Sophocles", *TAPhA* 97: 473-545.
- M. F. Silva (1987), *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra.
- (2005), "*Eurípidés. Orestes*. Crime, remorso, justiça", *Ágora* 4: *Vt par delicto sit poena*: crime e justiça na Antiguidade, Aveiro: 67-81.
- W. D. Smith (1967), "Disease in Euripides' *Orestes*", *Hermes* 95. 3: 291-307.
- O. Taplin (1972), "Aeschylean silences and silences in Aeschylus", *HSPb* 76: 57-97.
- (1989), *The stagecraft of Aeschylus*. Oxford.
- T. L. Webster (1967), *The tragedies of Euripides*. London.
- W. Whallon (1958), "The serpent at the breast", *TAPhA* 89: 271-275.
- C. Wolff (reimpr. 1991), "*Orestes*". In: E. Segal, *Oxford readings in Greek tragedy*. Oxford: 341-356.