



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

Lara Filipa da Paz Baptista

**A TRAGÉDIA GREGA ANTIGA E O
BALLET CLÁSSICO:
DIÁLOGO DE TEMAS ENTRE O SÉC. V A.C.
E O SÉC. XX**

Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos, orientada pelos Professores
Doutora Maria de Fátima de Sousa Silva e Doutor Frederico Maria Bio Lourenço,
apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de
Letras da Universidade de Coimbra.

Outubro de 2021

FACULDADE DE LETRAS

A TRAGÉDIA GREGA ANTIGA E O BALLET CLÁSSICO: DIÁLOGO DE TEMAS ENTRE O SÉC. V A.C. E O SÉC. XX

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	A Tragédia Grega Antiga e o Ballet Clássico
Subtítulo	Diálogo de Temas entre o Séc. V a. C e o Séc. XX
Autor/a	Lara Filipa da Paz Baptista
Orientador/a(s)	Doutora Maria de Fátima de Sousa Silva Doutor Frederico Maria Bio Lourenço
Júri	Presidente: Doutora Maria Margarida Lopes de Miranda Vogais: 1. Doutor Jorge Pereira Nunes Deserto 2. Doutora Maria de Fátima de Sousa e Silva
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Clássicos
Área científica	Estudos Clássicos
Especialidade/Ramo	Literaturas e Culturas
Data da defesa	17-12-2021
Classificação	17 valores

Agradecimentos

A concretização desta dissertação assemelhou-se em certa medida a uma verdadeira odisséia repleta de aventuras, obstáculos, desgostos, instantes de desespero e outros de euforia espalhados ao longo de quatro anos. Observar a sua materialização final faz-me sentir uma profunda gratidão por todas as pessoas que a tornaram possível.

Em primeiro lugar aos meus orientadores, a Professora Doutora Maria de Fátima de Sousa Silva e o Professor Doutor Frederico Maria Bio Lourenço pela sua disponibilidade, motivação e contínuos incentivos para que esta etapa fosse concluída.

Aos meus amigos e família por terem ouvido todas as minhas frustrações e por estarem sempre lá para mim, quer seja com conselhos ou com um abraço reconfortante.

Por fim às pessoas mais importantes da minha vida. Ao Filipe pela paciência, amor e confiança que deposita em mim mesmo quando eu não a tenho. Estarei sempre grata por partilhares esta etapa da minha vida comigo e aguardo para partilhar contigo todas as que vierem no futuro. À minha mãe, a minha mais fiel conselheira, fonte de apoio, incentivo e acima de tudo amor. Por todas as horas que dedicou a rever texto, todas as vezes que me incitou a seguir em frente, todas as vezes que me amparou quando estava prestes a cair dedico-lhe esta dissertação.

RESUMO

A Tragédia Grega Antiga e o Ballet Clássico: Diálogo de Temas entre o Séc. V a.C. e o Séc. XX

A transmissão dos textos e mitos mais conhecidos na Antiguidade Clássica foi ocorrendo ao longo dos séculos. A atração dos autores pelos heróis e pelas suas histórias permitiram que estes sobrevivessem ao tempo, ainda que tenham sido recriados, reinterpretados, reescritos, por tal diversidade de autores que neste momento o seu enredo e as suas morais sociais serão muito divergentes das dos textos originais. Foram adaptados aos diversos meios literários e artísticos, utilizando temas e problemáticas inerentes à condição humana na sua existência transversal ao longo dos tempos.

Ao propormo-nos analisar a receção dos mitos de Antígona e Electra no ballet clássico do séc. XX, torna-se essencial perceber quais foram os temas que estariam presentes na origem do mito e quais é que os autores clássicos exploraram nas suas versões trágicas. Questões como papéis de género, abuso de poder, discrepâncias sociais e o significado da religião na existência humana são comuns na sociedade ateniense do séc. V a.C. e transversais às restantes sociedades que se seguiram até à Época Contemporânea. Ainda que com contornos distintos a essência humana persiste imutável.

Ao procurarmos um reflexo destas temáticas no ballet clássico deparamo-nos com algumas dificuldades, nomeadamente no que diz respeito à preservação dos registos da dança e à inerente falta de palavra que caracteriza esta forma artística. Torna-se, portanto, essencial enquadrar estas produções artísticas no seu contexto histórico: temporal, espacial e social, para que seja possível uma interpretação o mais fidedigna possível, procurando sempre compreender o modo como a receção clássica se deu até chegar às produções que analisamos.

Finalmente é do nosso interesse observar o modo como os bailados modernos associados às temáticas clássicas são recebidos pelo público contemporâneo, pois aí reside o objetivo final da produção artística: nas mensagens, emoções e sensações que transmite a quem as observa.

Palavras-chave: Tragédia Grega; Receção clássica; Antígona; Electra; Ballet

ABSTRACT

The Ancient Greek Tragedy and the Classical Ballet: Dialogue of Themes Between the V century BC and the XX century

The transmission of the most well-known texts and myths from Classical Antiquity has been occurring over the centuries. The authors attraction to the heroes and their stories allowed their survival over time, even though they have been recreated, reinterpreted, rewritten, by such a diversity of authors that at the present moment their plot and their social morals will greatly differ from those of the original texts. They were adapted to various literary and artistic forms, using themes and problematic inherent to the human condition in its transversal existence over time.

By proposing to analyze the reception of Antígona's and Electra's myths in XX century classical ballet, it becomes essential to understand which themes were present on the primary origin of the myth and which ones the classical authors explored on their tragic versions. Matters such as gender roles, power abuse, social discrepancies and religion's significance in the human existence are common on the athenian society of the V century BC and transversal to all the societies that followed until the Contemporary Period. The human essence remains unchanged, even though with different contours.

When we search for a reflection of these themes in the classical ballet, we come across several difficulties, namely with regards to the records preservation of the dance and the inherent lack of speech that characterizes this form of art. It is, therefore, essential to contextualize these artistic productions historically: temporal, spatial and social, so that we can get an interpretation as trustworthy as possible, always seeking to understand the way in which the classical reception took place before reaching the productions we analyze.

Finally, it is of our best interest to observe the way in which modern ballets associated with classical themes are received by the contemporary public, as this is where lies the main objective of artistic production: in the messages, emotions and sensations it may transmit to those who observe them.

Keywords: Greek Tragedy; Classical Reception; Antígona; Electra; Ballet

ÍNDICE

1. Introdução

2. Antígona

1. Introdução à receção do mito	4
2. Temáticas recorrentes no mito tradicional	6
2.1 Maldição e intervenção divina	11
2.2 Personagens: intervenção humana no mito	15
3. A evolução do mito.....	28
3.1 <i>La thébaïde ou les frères ennemis</i> de Jean Racine	29
3.2 <i>Antígona</i> por John Cranko, Theodorakis e Tamayo	32

3. Electra

1. Introdução à receção do mito	39
2. Temáticas recorrentes no mito tradicional	41
2.1 Maldição, intervenção divina e perversão dos rituais.....	45
2.2 Confrontos sociais	49
3. Receção do mito	57
3.1 Elektra de Robert Helpmann	60

4. Conclusão

Introdução

Os textos que nos chegaram da Grécia Antiga fazem parte de um conjunto de obras fundamentais que contribuíram para a formação da cultura ocidental. Estes textos atravessaram décadas, séculos e milénios reinterpretados sob as mais variadas formas de arte: literatura, teatro, pintura, escultura, música, dança, entre outras. O modo como chegaram até aos nossos dias é uma questão realmente fascinante. A generalidade dos públicos nossos contemporâneos não aprecia esses textos no seu formato “original”. A forma como a maioria de nós entra em contacto com os textos antigos é através de receções.

Numa tentativa de explicar em que consiste o processo de receção de um texto clássico transcrevo as palavras de Hardwick e Stray (2008: 1) “By ‘receptions’ we mean the ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged and represented.” Isto implica que a interpretação de determinado texto antigo esteja intrinsecamente ligada aos leitores, sendo o texto que nos chega o resultado de diversas interpretações feitas ao longo do tempo e em constante mutação (Martindale 2006: 4).

Desde o início do séc. XX que o estudo da receção dos textos clássicos tem vindo a suscitar interesse entre os investigadores, existindo neste momento diversas bases de dados que incorporam um grande número de produções performativas de peças de inspiração grega e romana desde o séc. VI a. C. até aos dias de hoje (é o caso de <http://www.apgrd.ox.ac.uk/>). De igual forma encontramos diversos livros e artigos sobre o tema (como referências para esta dissertação utilizamos Hardwick, 2008; Martindale, 2006; Bakogianni, 2016), sendo os estudos de receção, neste momento, uma corrente popular dos estudos clássicos.

Dos diversos tipos de produções que é possível analisar do ponto de vista da receção dos clássicos, a dança é um dos mais difíceis. Esta dificuldade prende-se principalmente com a falta de um suporte físico de registo e com a natureza do trabalho dos próprios bailarinos e coreógrafos que raramente se dedicam à teorização da dança. Assim sendo, o único meio aplicado para a transmissão de uma coreografia era a memória. Isto levou a que, ao longo dos séculos, das coreografias que foram sendo criadas e pouco depois abandonadas pelas diversas companhias, nos chegasse apenas um nome ou uma data (por vezes nem isso). Há que ter ainda em consideração que, para se manter relevante na época em que se enquadra, a dança, tal como todas as restantes artes, tem de ser alvo de constante inovação e renovação, resultando na transformação (por vezes total) de coreografias antigas e de bailados canónicos (Hall, 1983).

Tentando colmatar o primeiro problema, foram postas em prática diversas tentativas de criar um sistema de notação da dança; contudo, foi apenas em 1947 que Joan e Rudolf Benesh conseguiram desenvolver um método de escrita que fosse ao mesmo tempo simples, prático e capaz de compreender a complexidade da movimentação de todo o corpo ao som preciso da música. A notação de Benesh foi desde então aplicada por algumas companhias inglesas, evidenciando-se o Royal Ballet de Londres, prática depois utilizada em mais alguns países. Contudo a sua disseminação ainda é muito reduzida.

Deste modo, é possível compreender que o primeiro bailado que chegou (razoavelmente) inalterado aos nossos dias seja de 1786, *Amors og Ballet-mesterens Luner* de Galeotti, seguindo-se a versão de Bournonville de *La Sylphide* de 1836 (a versão original era de Taglioni, 1832) e *Giselle* de Perrot. Os restantes “clássicos” do ballet, como *Coppélia*, *A Bela adormecida* e *O Lago dos Cisnes*,

advêm também do séc XIX, contudo é impossível saber ao certo quanto do bailado se mantém fiel ao original (Hall 1983: 392).

Notamos, contudo, que nenhum destes bailados se enquadra no nosso estudo sobre a recepção clássica no ballet. Devido à já mencionada dificuldade de registo, apenas os bailados cujo estilo e temática se mantiveram do agrado do público ao longo dos séculos chegaram aos nossos dias. Os temas de inspiração clássica, muito provavelmente pela sua especificidade, não se contam neste número.

Enquanto no ballet do séc. XIX a temática mais popular parece prender-se com contos de amor e aventura, um movimento revivalista surgia no mundo da dança¹ que procurava reconstruir o que teria sido a dança grega antiga. Este interesse teria começado no séc. XVIII, quando o mestre de dança John Weaver escreveu diversos tratados sobre o seu desejo de reconstruir a pantomima² greco-romana, chegando a criar dois espetáculos de dança dramatizada em que procurava reproduzir o seu imaginário da pantomima. Seguindo os seus passos, o mestre de baile Jean-Georges Noverre compôs vários bailados de temática clássica que incorporavam o conceito da pantomima: adicionar gestos simbólicos à coreografia permitiu-lhe criar bailados com um enredo complexo que seria compreendido pelo público.

Ainda no séc. XVIII, o fascínio pela pantomima dissolve-se por completo, deixando como memória aquilo que ficou conhecido como *Ballet d'action* (Mackrell, 2010). O entusiasmo pela reconstituição da dança grega retorna no séc. XX com Maurice Emmanuel, um compositor que decide recriar a dança grega antiga baseando-se na iconografia da Antiguidade Clássica. A partir da publicação do seu trabalho, vários bailarinos e coreógrafos passaram a estudar a iconografia antiga e novos bailados de influência clássica surgiram. Neste contexto surge a bailarina Isadora Duncan. Nascida nos Estados Unidos da América, veio para a Europa onde teve uma reconhecida carreira como precursora da dança moderna e revivalista de temas e conteúdos clássicos. Algumas das suas composições coreográficas mais conhecidas são *Orphée* (1900), *Iphigénie en Aulide* e *Iphigénie en Tauride* (1903), todas elas com música de Gluck.

A proliferação de criações de tema clássico que se seguiu insere-se no fenómeno cultural alemão denominado *Körperkultur* que apelava ao retorno à natureza, aos movimentos naturais, ao primitivo e arcaico, a par de um conjunto de idealismos que remetem para a saúde e pureza (Naerebout 2010: 53). Com o despontar da Primeira Guerra Mundial este movimento dissipa-se rapidamente.

É impossível falar de dança no século XX sem mencionar Martha Graham e George Balanchine, devido ao seu contributo para a dança na América. A primeira foi uma bailarina e coreógrafa, que se inspirou no trabalho de Duncan e no estudo que desenvolveu sobre a Grécia Antiga para criar um novo estilo de dança moderna inteiramente seu. Entre as peças mais famosas da bailarina encontram-se *Cave of the Heart*, inspirada na *Medeia* de Eurípedes (1946) e *Clytemnestra* inspirada na *Oresteia* de Ésquilo (1958) entre muitas outras, sendo o corpus constituinte da sua obra, na sua maioria, de inspiração clássica.

¹ Como veremos mais à frente (p. 5, 42 e 62-63), o séc. XIX foi de vital importância para a revalorização da tradição grega e latina.

² A pantomima era um espetáculo cómico em que o ator se servia apenas de gestos para contar uma história.

Quanto a Balanchine, o seu trabalho como coreógrafo foi fundamental para aquilo que conhecemos hoje como o ballet americano, tendo criado um estilo próprio, reconhecido e valorizado mundialmente. Apesar de ter feito a sua carreira na América, Balanchine não deixa de ser um produto da cultura europeia, na qual se baseou para dar vida a uma nova conceção estética. Entre as obras de Balanchine encontramos os bailados *Apollo Musagète* (1928), *Agon* (1957) e *Orpheu* (1948).

Todos estes coreógrafos seriam um ótimo alvo de estudo de receção clássica na dança. Contudo, a nossa decisão de os evitar deveu-se ao facto de serem os modelos mais estudados e de reconhecermos que existiam outras obras que gostaríamos de explorar dentro do ballet clássico (excluindo Duncan e Graham) e mantendo o foco na tragédia grega.

Os dois bailados que iremos analisar foram criados nos anos 60 para o Royal Ballet de Londres e revivem dois mitos muito populares da tragédia grega. São estes *Antigone* do coreógrafo John Cranko (1959) e *Electra* do coreógrafo Robert Helpmann (1963). O primeiro representa uma história de guerra, de amor e de ódio fraternal, bem como as consequências da ambição desmedida; o segundo relata uma história de vingança, de violação das leis familiares e matrimoniais. O nosso propósito com este trabalho é analisar o modo como estes mitos foram sendo revividos e adaptados até chegarem ao ballet do séc. XX.

Os materiais utilizados para o estudo destes bailados foram as gravações feitas das actuações em Covent Garden, Londres, fotografias dos fatos e cenários, e comentários de críticos às performances publicados em jornais e revistas de dança da época. Este material pertence aos arquivos do Royal Ballet de Londres que autorizou a sua consulta.

Antígona

1. Introdução à recepção do mito

O mito dos Labdácidas era dos mais conhecidos na antiguidade clássica, a julgar pelo prestígio de que gozou entre gêneros tão bem-sucedidos como a épica e a tragédia. Assim, foram-lhe dedicados, além das referências nos Poemas Homéricos, três poemas do ciclo épico: *Edipódia*, *Tebaida* e *Epígonos*. Estes cobririam os acontecimentos desde a concepção de Édipo à última expedição a Tebas, levada a cabo pelos descendentes dos Sete generais argivos: as circunstâncias do nascimento de Édipo e o parricídio (*Odisseia*, 11. 271-275), a derrota da Esfinge e o incesto (*Edipódia*, Frs. 2, 1 W respetivamente), a maldição sobre Etéocles e Polínicos (*Tebaida*, Fr 2 W) e a expedição a Tebas (*Ilíada*, 4. 376-381), demonstrando que o ciclo tebano era bem conhecido pelos poetas da épica e um tema popular para o público em geral.

O reflexo desta tradição sobre a tragédia da época clássica está bem documentado. Dos três grandes tragediógrafos que conhecemos, chegaram-nos (pelo menos o título) de oito tragédias de Ésquilo (*Nemeia*, *Argivos*, *Eleusinos*, *Epígonos*, *Laio*, *Édipo*, *Sete contra Tebas e Esfinge*), três de Sófocles (*Rei Édipo*, *Antígona* e *Édipo em Colono*) e cinco de Eurípides (*Crisipo*, *Suplicantes*, *Antígona*, *Édipo* e *Fenícias*) que se baseiam no mito dos Labdácidas, ainda que apenas seis nos tenham chegado na íntegra (*Sete contra Tebas*, *Rei Édipo*, *Antígona*, *Édipo em Colono*, *Suplicantes* e *Fenícias*).

Como refere Frade (2018: 391), os textos dramáticos não eram vistos como versões “sacrossantas, a ser preservadas a todo o custo”, mas podiam ser alteradas, acrescentadas e mudadas ao gosto do autor. O mesmo acontecia com os mitos; o dramaturgo partia do princípio de que o seu público conhecia determinado mito, mas estava autorizado a inová-lo ao seu gosto. Deste modo as versões trágicas variam da épica e variam também entre si.

Uma das inovações mais notáveis e que recebeu grande popularidade foi o foco que – tanto quanto podemos avaliar pelo *corpus* conservado - Sófocles colocou sobre as personagens femininas, nomeadamente Antígona, na peça homónima. Dentro da mesma linha, Eurípides insistiu no “foco feminino” para retratar toda a história de Édipo, em *Fenícias*, com diferenças bem marcantes no seu tratamento do mito.

Essencial para a disseminação do mito foi a obra de Aristóteles, *Poética* (IV a.C.), onde o autor reflete sobre a forma e o conteúdo da tragédia grega elogiando grandemente o *Rei Édipo* de Sófocles, que considerou paradigmático da “tragédia ideal” (Fialho 2010: 9). Apesar da sua predileção por Sófocles – citado como modelo para diversos expedientes trágicos (*Po.* 1452a, 1453a, 1453b, 1454b, 1455a) -, Aristóteles refere Eurípides como “o mais trágico de todos os poetas” (*Po.* 1473a), reconhecendo também o potencial de algumas das suas opções.

Ao longo do tempo, os objetivos e os gostos foram determinando acolhimentos diversos dessas antigas produções. *Fenícias* de Eurípides, por exemplo, foi uma das mais populares durante a Idade Média, servindo como modelo de estudo da tragédia grega e contribuindo para a disseminação do mito dos Labdácidas (Alves 1973-1974: 17). A tragédia *Édipo* de Séneca e o poema épico *Tebaida* de Estácio (séc. I d.C.) foram, com Sófocles e Eurípides, muito influentes na recepção do mito durante a Idade Média e o Renascimento (Lauriola 2017: 180).

No séc. XVII, três dos grandes dramaturgos franceses criam peças inspiradas no mito dos Labdácidas: *Antigone* de Jean Rotrou (1638), *Oedipe* de Pierre Corneille (1659) e *Thébaïde ou les Frères ennemis* de Jean Racine (1664). O foco destas tragédias recai sobre a política e tende a valorizar o elemento romanesco. Rotrou e Racine utilizam a temática do ódio entre os irmãos como uma abordagem crítica à tirania. Já Corneille adiciona novas personagens (Dirce, filha de Laio e Jocasta, e Teseu) que irão entrar em conflito com Édipo e que farão questionar a legitimidade do seu governo. Estas personagens que aqui surgem concedem uma nova dinâmica de romanesco à peça, que a teria tornado mais apelativa às massas (Lauriola 2017: 185). Na peça de Racine, o amor é um fator determinante para o desenvolvimento do enredo, como iremos ver no capítulo 1.3.

No séc. XVIII, destacamos a peça de Voltaire, *Oedipe* (1718), que adapta o mito à luz do Iluminismo francês, e a peça italiana *Antigone* de Vittorio Alfieri (1776) como sendo obras de referência e de inspiração para os restantes autores do século.

A partir do séc. XIX observamos um aumento notável no número de obras de inspiração clássica, devido à tradução de diversas peças de autores clássicos e à repriminção do teatro (Silva 2017: 402). Na pintura e na poesia, o episódio em que Édipo derrota a esfinge tornou-se muito popular como representação do triunfo da inteligência humana sobre os mistérios da vida (Lauriola 2017: 204, 250).

Por fim, no séc. XX, o mito dos Labdácidas ganhou uma renovada popularidade devido a dois fatores principais: o contexto político-social da época e a apropriação da história de Édipo por Sigmund Freud, pai da psicanálise. Este último foi sem dúvida o que mais impacto teve para a divulgação do mito, apesar de os investigadores desde cedo, através da análise das obras clássicas, terem demonstrado que o Édipo da tradição não possuía na verdade um “complexo de Édipo”. Ainda assim, a interpretação do mito tornou-se de tal modo popular que uma proliferação de “Reis Édipos” surgiu em resposta, entre as quais destacamos a peça *Ödipus und die Sphinx* de Hugo von Hofmannsthal (1906-1910), a peça *Oedipe* de André Gide (1927-1932) e a ópera *Oedipus Rex* (1927-1928) de Igor Stravinsky com libreto de Jean Cocteau. A tendência para romper com a tradição advém da crise instalada na sociedade após a Primeira Guerra Mundial. No contexto de guerra entre países vizinhos e da emergência das novas ditaduras, o conflito dos irmãos Etéocles e Polinices, bem como a resistência de Antígona perante a tirania de Creonte ganham um novo significado na modernidade (Silva 2017: 405). O tirano de Tebas serve de modelo ideal para tiranias como a de Hitler (na Alemanha), a de Franco (em Espanha) e a de Salazar (em Portugal). Deste modo os autores modernos, nos diferentes países da Europa, utilizam Antígona como modelo de resistência e de denúncia dos crimes cometidos contra a humanidade durante o séc. XX, como podemos ver nas obras: *Antígona* de Salvador Espriu (1939), *Antigone* de Jean Anouilh (1942), *Antigonemodell* de Bertolt Brecht (1948), *Antígona* de António Pedro (1953) e *La tumba de Antígona* de María Zambrano (1967).

Neste contexto, surge o bailado *Antigone* criado pelo coreógrafo John Cranko com música composta especialmente por Mikis Theodorakis, numa época em que as temáticas clássicas estavam em voga entre os coreógrafos associadas às novas técnicas de criação coreográfica³. No capítulo que se segue iremos dedicar-nos à análise das diferentes abordagens deste mito na antiguidade clássica e como estas se manifestam no bailado do séc. XX *Antigone* de John Cranko.

³ Introdução, p.2.

2. Temáticas recorrentes no mito tradicional

Porque motivo é que esta família se tornou tão apelativa para os autores da Antiguidade? Por os seus membros estarem ligados à fundação de Tebas e terem ascendência divina?⁴ Ou talvez por ser uma família composta por diversas personagens controversas que cometem crimes contra a natureza humana tais como parricídio, fratricídio e incesto? Todos estes fatores desempenham um papel na apreciação do mito na Antiguidade, mas, no nosso parecer, existe algo mais profundo sobre a história desta família que a tornou uma das mais apelativas entre os artistas do séc. V a.C. e se manteve até à atualidade. Haverá algum elemento que torna o mito dos Labdácidas intemporal e com o qual nos conseguimos identificar séculos após a sua origem? Tentaremos obter uma resposta entre os diversos temas abordados pelos autores que trataram o mito.

Iremos utilizar como ponto de partida desta análise os títulos das obras que chegaram até nós - ou de que temos notícia - da épica e da tragédia. Aquele que mais vezes surge como referência é Édipo, com 4 peças que incluem o seu nome no título (*Édipo* de Ésquilo, que não chegou até nós, *Rei Édipo* e *Édipo em Colono* de Sófocles e *Édipo* de Eurípidés, também perdida). Além das 4 tragédias, um poema do ciclo épico retira também o seu nome do herói - a *Edipódia* - do qual nos chegaram apenas alguns fragmentos.⁵

Dos três fragmentos conservados podemos concluir que este poema mencionava o casamento de Édipo com a sua mãe Jocasta, embora não fosse ela a mãe dos seus filhos; esta seria Euriganeia, a segunda mulher do herói (Fr. 1 W). Outro tópico presente parece ser o episódio em que Édipo derrota a esfinge (Fr. 2 W), um monstro em parte leão, águia e humano, que aterrorizava a cidade de Tebas, devorando os seus habitantes (Fr. 3 W). Estes escassos fragmentos demonstram que o incesto e a contribuição de Édipo para a salvação de Tebas faziam parte dos elementos fundacionais do mito. Contudo, a descendência maldita, fruto da relação incestuosa, parece ser uma invenção dos autores trágicos. O futuro de Édipo após a descoberta dos seus crimes é incerto, mas tudo leva a crer (*Il.* 23. 679-680) que teria continuado a governar a cidade até à sua morte (algo que parece inconcebível a partir do séc. V a.C.).

Como já mencionámos, quando se trata da produção literária de época clássica, a primeira tragédia que nos chegou com o nome de Édipo foi de Ésquilo e fazia parte de uma tetralogia dedicada ao mito tebano, antecedida por uma primeira peça intitulada *Laio*. Infelizmente estas duas peças não chegaram até nós e aquilo que deduzimos do seu conteúdo advém dos 3 fragmentos restantes de *Laio* e dos indícios que nos são legados na terceira peça da trilogia, *Sete contra Tebas*.

Destas duas peças chegam-nos, através da única conservada, referências ao oráculo dado por Apolo a Laio (*Th.* 745-749) e a sua desobediência (842), bem como a exposição de Édipo recém-nascido (fr. 122); a morte de Laio às mãos do filho (fr. 122a, *Th.* 752), que em seguida parte para Tebas onde derrota a Esfinge (*Th.* 776-777); finalmente, a descoberta da verdade e a laceração dos seus olhos seguida da maldição lançada aos filhos (783-790). Faltam-nos duas informações vitais que deveriam ter feito parte das tragédias perdidas, mas das quais não possuímos vestígios: o destino final de Édipo

⁴ Laio, pai de Édipo, é bisneto de Cadmo, o fundador de Tebas, e da deusa Harmonia, filha de Ares e Afrodite (Grimal 2009:66).

⁵ West 2003: 38-41.

e de Jocasta (de que não possuímos nenhuma informação) e o modo como Etéocles acabou no poder e exilou Polinices (Sommerstein 2010: 84-85).

As peças no seu conjunto focar-se-iam deste modo na inevitabilidade do cumprimento dos desígnios divinos, na deturpação familiar concretizada com o parricídio, o incesto e a descendência amaldiçoada, e no acesso ao conhecimento vedado aos mortais.

Apesar de não nos ser possível compreender a extensão total das semelhanças entre os tratamentos de Ésquilo e de Sófocles, podemos relacionar algumas temáticas comuns. A partir das duas obras de Sófocles - *Rei Édipo* e *Édipo em Colono* – tornam-se perceptíveis quais os pontos fulcrais da vida do herói que atraíram os tragediógrafos. Desde logo o primeiro seria a descoberta da origem do senhor de Tebas.

Édipo viveu a sua infância na corte de Corinto e quando decide abandoná-la passa por diversas aventuras que o elevam à categoria de herói, nomeadamente a derrota da Esfinge que o levou ao trono de Tebas (OT 35-45). No entanto, enquanto procura o assassino do antigo rei da cidade, descobre que foi ele próprio que o matou, revelando-se assim como o assassino do pai e marido da mãe (OT 1358-1366). A este, que é o enredo essencial de *Rei Édipo*, subjaz a busca pelo conhecimento que move a peça na íntegra, começando por ser uma busca do assassino de Laio e da verdade dos factos e acabando por se revelar uma busca pela identidade do herói. Édipo, que fora escolhido para governar Tebas pela sua “sabedoria acima do comum” (OT 380-385), revela-se deveras ignorante no que diz respeito à própria identidade, recusando-se a aceitar a verdade até ao momento da revelação final (proporcionada pelo servo coríntio e pelo pastor). A peça está repleta de momentos de ironia trágica como este, que colocam em causa o conhecimento de Édipo: ao decretar a sentença para o assassino de Laio, Édipo condena-se a si próprio; ao tentar provar a falibilidade da profecia de Tirésias, relatando um oráculo dado a Laio que não se concretizou, Jocasta fornece mais uma prova da veracidade das profecias. E, finalmente, a ironia mais trágica de todas (revelada pelo mensageiro) é que a origem que Édipo julgava ter não é a verdadeira, mas uma outra se impõe. Como filho legítimo de Laio e Jocasta, Édipo é o herdeiro do trono de Tebas, não necessitando do casamento com a rainha para obter o trono.

Por fim, a sua cegueira física personifica a “cegueira” que o herói demonstra durante toda a peça em relação ao reconhecimento. Ao mesmo tempo que assumir a culpa dos seus atos e abdicar do sentido da visão, Édipo adquirirá uma maior acuidade de espírito, mais desenvolvida na próxima peça sobre o herói.

A segunda obra de Sófocles que o filho de Laio protagoniza, *Édipo em Colono*, foca-se no seu futuro após o reconhecimento. Édipo é coagido a abandonar Tebas com a filha, Antígona, e a procurar auxílio como suplicante em Colono. Quando encontra abrigo junto do rei Teseu, Édipo é perturbado pelas mesmas pessoas que o forçaram a partir: o seu cunhado, Creonte, e os seus filhos, Etéocles e Polinices (que estão em guerra entre si). Édipo acaba por morrer antes de ser obrigado a voltar a Tebas e esconde o local da sua sepultura para que apenas aqueles que são dignos a possam descobrir (como é o caso de Teseu).

Esta peça apresenta-se como a redenção final de Édipo pelos crimes cometidos. Viúvo, velho, cego, exilado, abandonado por aqueles que o deveriam proteger na sua condição fragilizada e visto como um mau augúrio para quem quer que o possa ajudar, Édipo sofre gravemente as agruras do exílio, expurgando-se dos crimes que cometera inconscientemente durante a juventude.

Antígona representa o modelo de devoção filial (concordante com a peça homónima que analisaremos mais à frente) abdicando do conforto da corte para acompanhar o pai na sua

peregrinação, e Atenas a pólis ideal, modelo de *xenia* e de virtude, recompensada no final por ter acolhido e protegido o velho exilado e a sua filha devota.

O que podemos concluir destas três obras é que Édipo ficou conhecido pela sua astúcia e capacidade de aceder ao conhecimento, ao conseguir derrotar o monstro que ameaçava Tebas, desvendando-lhe o enigma. Seria, portanto, uma figura de inteligência superior preocupada com a salvação do seu povo e com o interesse comum da pólis, sendo amado pelos seus súbditos. Seria de igual forma um filho devoto, não hesitando em fugir de Corinto para proteger os que julgava seus pais (OT 791-797); um marido atento e respeitoso, que refreia as suas opiniões por amor a Jocasta (OT 668-673); e um pai preocupado com o futuro e bem-estar dos seus filhos (OT 1460-1466) que inspira a devoção da família e o orgulho na casa real tebana.

Mas, para além da sua fortuna, ficou conhecido principalmente pela sua desventura: a maldição que o tornou um parricida incestuoso. Os crimes cometidos inconscientemente por Édipo acabaram por ter repercussões não só para a família dos Labdácidas (causando o suicídio de Jocasta, a discórdia entre os filhos, e pondo em causa o futuro das filhas), mas também para a cidade de Tebas, que tem o seu destino diretamente ligado ao dos seus governantes.

Com base nos temas mais recorrentes na épica e na tragédia, as personagens evidenciadas em segundo lugar são os dois filhos de Édipo - Etéocles e Polinices. Estes têm-lhes dedicadas duas tragédias que chegaram até nós: *Sete contra Tebas* de Ésquilo e *Fenícias* de Eurípides. O evento que caracteriza estes dois irmãos para o público da Antiguidade Clássica é a guerra que se tornou célebre pelo título da peça de Ésquilo - *Sete contra Tebas* - onde ambos acabam por falecer às mãos um do outro na disputa pela herança paterna.

As origens desta guerra remontam a uma ofensa que os irmãos teriam feito a Édipo, ofensa de tal gravidade que o levou a amaldiçoar os próprios filhos. Todos os testemunhos que nos chegaram reconhecem a existência desta ofensa e da maldição, mas os relatos variam ligeiramente: os fragmentos da *Tebaida* remetem para dois episódios, o primeiro em que Etéocles e Polinices serviram a Édipo o vinho no copo de ouro e na mesa de prata de Cadmo (pertencentes a Laio), o que fez com que este profetizasse que os irmãos nunca conseguiriam partilhar o trono em paz, iriam permanecer sempre em conflito; o segundo ocorre quando os irmãos ofereceram a Édipo uma coxa como a sua parte de um animal sacrificado, em vez do tradicional ombro, tendo como consequência o pedido de Édipo a Zeus para que os seus filhos morressem às mãos um do outro (Fr 3 PEG = *schol.* S. OC 1375 (54 DeMarco). Na tragédia *Édipo em Colono*, após ter sido exilado de Tebas, Édipo é chamado para voltar e auxiliar na guerra entre os irmãos (OC 425-430), mas é incapaz de lhes perdoar o facto de o terem enviado para o exílio; então profetiza que ambos perecerão “manchados por um crime de sangue” (1373-1374). Finalmente em *Fenícias*, de Eurípides, quando Etéocles e Polinices atingem a maioria decidem esconder Édipo no palácio para que fique esquecido, bem como o seu passado criminoso, levando essa decisão a que o rei “anuncie que dividirão a casa com o ferro afiado” (61-65).

Embora tendo abordagens diferentes, a peça de Ésquilo e a de Eurípides possuem como tema comum a discórdia dos irmãos no que toca ao governo da cidade, o que levou Polinices, voluntária ou involuntariamente, a sair de Tebas e a procurar apoio em Argos. Polinices volta à sua cidade natal com seis grandes generais do seu lado prontos para tomar os sete portões da cidade. No entanto, o exército argivo é derrotado e Polinices e Etéocles perecem às mãos um do outro. Desta fase do mito, evidenciam-se dois temas centrais: a guerra, com uma tradição épica incontornável, e a maldição, sobretudo desenvolvida pela tragédia.

O poema épico que teria servido de inspiração para estas duas tragédias é a *Tebaida* que, segundo os fragmentos que nos chegaram e comparando-os com as obras de Hesíodo (*Op.* 163) e de Apolodoro (*Biblioteca*, 3.5.9- 3.7.1), teria como tema principal a expedição dos sete generais a Tebas (Torres-Guerra 2015: 226, 227).

Apesar de ser o poema épico do ciclo tebano do qual temos mais fragmentos (11), a sua maioria é bastante aleatória e não nos permite delinear uma narrativa integral. Ainda assim podemos retirar algumas conjeturas: a primeira é que o poema descrevia a maldição que Édipo lançara a Etéocles e a Polinices e qual a sua origem (Fr. 2 PEG = Athenaeus 11.465e e Fr. 3 PEG = *schol. S. OC* 1375 (54 DeMarco); a segunda é que o poema deveria estar escrito do ponto de vista dos generais argivos (Fr. 1 W); finalmente podemos ainda observar que o poema deveria relatar os acontecimentos do pós-guerra, tais como a recolha dos corpos dos generais argivos (Frs. 11, 6 W).

Parece-nos de concluir que este seria um poema com uma forte componente bélica, que relataria os eventos ocorridos em Tebas. E, apesar de não possuímos certezas de que os irmãos seriam as personagens centrais da história, estes estariam indubitavelmente inseridos nela.

Marcados pela maldição lançada pelo próprio pai, os irmãos são símbolos da arrogância que leva o ser humano a esquecer os valores da família e da pátria em prol da ambição individual.

Até agora verificamos que todos os personagens escolhidos como protagonistas da narrativa dos Labdácidas, dentro de uma certa tradição com raiz épica, eram homens cujos feitos pessoais interferiam com os do Estado. A personagem de que falaremos de seguida coloca precisamente os interesses do Estado e os interesses individuais e familiares em confronto, e, por isso mesmo, se tornou tão popular no período clássico, em que as *póleis* democráticas, de modelo ateniense, colocam os interesses dos indivíduos e do Estado em confronto.

Falamos de Antígona, uma das filhas de Édipo, que tinha (na extensão do nosso conhecimento) duas tragédias que lhe eram dedicadas, uma de Sófocles e outra de Eurípides, mas apenas a de Sófocles chegou até aos nossos dias.

Esta figura ganha destaque em dois episódios do mito: o primeiro ocorre durante o exílio de Édipo. Em *Édipo em Colono*, de Sófocles, o herói realça o contraste entre a atitude dos filhos, que o abandonaram, e das filhas que se mantiveram do seu lado (*OC* 337-357), particularmente Antígona, que permanece sempre consigo como sua guia na velhice e na cegueira.⁶ A jovem torna-se, por esta via, paradigma de devoção filial.

O segundo episódio (descrito por Sófocles na peça *Antígona*), situa-se após a guerra dos Sete contra Tebas. Creonte, irmão da rainha Jocasta e tio de Antígona, sobe ao poder por mera contingência; nessa função, decreta que Etéocles será sepultado com todas as honras de um príncipe que morrera a defender a sua cidade; e Polinices será deixado insepulto como um traidor, por ter procurado invadir a sua pátria (*Ant.* 21-34).⁷ Antígona considera este decreto injusto e uma ofensa às leis divinas e aos valores da família; por isso decide sepultar o irmão clandestinamente, o que resulta na sua condenação e morte numa caverna.

⁶ Após ter descoberto os crimes que cometera e incapaz de contemplar o mundo ao seu redor, Édipo utiliza uma fíbula para cegar os olhos (*OT* 1267-1274).

⁷ A proibição da sepultura dos invasores era um tema conhecido desde o Período Arcaico. Segundo a tradição, Adrasto, rei de Argos, teria sido o único comandante a sobreviver e teria feito um discurso comovente, em que pedia a devolução dos cadáveres dos seus companheiros para que pudessem ter as devidas honras fúnebres (Torres-Guerra 2015: 236, 237).

Antígona e Creonte, enquanto personagens principais, representam um nítido conflito de interesses, sendo o mais óbvio o da família vs. Estado. Mas, para além desta dicotomia, a peça contém várias divergências marcantes entre as personagens em cena de modo a mover os diversos conflitos que alimentam a ação (Griffith 1999: pp 17): o primeiro verifica-se entre as irmãs Antígona e Ismena, modelos distintos de feminilidade; entre Creonte e Hémon (filho do tirano e noivo de Antígona), representativos de gerações e opiniões políticas distintas; entre Creonte e o adivinho Tirésias, representando o descaso pelas leis divinas e a consequência que esta opção traz. O final trágico que os dois protagonistas sofrem (Antígona, a sua própria morte e Creonte, a morte da sua mulher e filho) é indício da necessidade de moderação de ambos.

É do consenso geral que a versão de Sófocles sobre este episódio parece ser a mais antiga que possuímos, e é reconhecida a possibilidade de ser uma invenção do autor. O final de *Sete contra Tebas* de Ésquilo inclui a proibição da sepultura de Polinices e o desafio de Antígona perante este édito; no entanto, dada a falta de oportunidade de se abrir, no remate de uma peça, nova controvérsia, considerou-se que esta seria uma adição posterior à sua composição, dada a grande popularidade que a peça de Sófocles tinha alcançado (Griffith 1999: 7)

Infelizmente, a *Antígona* de Eurípides não chegou até nós, mas sabemos, através de alguns fragmentos de Aristófanes de Bizâncio, que se focaria também na proibição da sepultura de Polinices. Uma das diferenças mais marcantes dado ao tratamento do mito nesta versão é o papel de Hémon, filho de Creonte que, na peça de Eurípides está já casado com Antígona e é o pai do seu filho (Silva 2017: 394). Os dois seriam cúmplices na sepultura de Polinices e o seu amor salvá-los-ia da morte (Collard 2017: 229) criando assim um final feliz para a heroína, livre do isolamento em que Sófocles a colocou (Silva 2017: 394), e uma possibilidade de continuação da linhagem dos Labdácidas. A predominância do tema do amor em Eurípides (existente em Sófocles, mas com menor importância) viria a ser um dos conteúdos mais apreciados pelos autores modernos.

A segunda obra de Eurípides que incorpora estes dois temas é *Fenícias*, que regressa ao mito da guerra dos Sete, ainda que com uma componente pessoal e doméstica forte. A multiplicidade de figuras permite o desdobramento em novos episódios, nomeadamente a morte de Jocasta e dos irmãos, e o exílio de Édipo acompanhado de Antígona, deixando a promessa de voltar para sepultar Polinices. Temas como a ambição de Etéocles e o sacrifício de Meneceu põem em relevo, de formas opostas, o bem supremo da generosidade para com a pátria.

Nos dois episódios pelos quais ficou sobretudo conhecida, Antígona mostra o seu carácter ao abdicar da vida em prol da família, quer seja abandonando a sua casa e o seu futuro para auxiliar o pai, ou ao abdicar literalmente da vida para se juntar à família no Hades. Graças à popularidade da tragédia de Sófocles, a heroína ficou conhecida para a posterioridade como um exemplo de resistência à autoridade, luta pelos direitos dos indivíduos e amor à família, existindo diversas peças do séc. XX que utilizam o mito de Antígona como apelo a estes mesmos ideais (Silva 2017).

Apresentadas as quatro personagens deste mito mais tratadas pelos autores clássicos e os temas que acompanham a sua história fica ainda a questão: Porque é que esta família se tornou tão apelativa para os autores ao longo dos tempos?

Édipo é o protótipo ideal de um herói trágico, segundo Aristóteles, “o homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro” (*Po.* 1453a 8-10). Os crimes que cometeu advêm sobretudo do destino que lhe foi imposto ainda antes de nascer, embora alguma impulsividade ou irascibilidade lhe

possam ser também apontadas. Na Antiguidade, o mito de Édipo servia para demonstrar como é impossível escapar aos desígnios dos deuses, e a dificuldade que o Homem tem em aceder à compreensão da sua vontade. Hoje em dia, relembremos Édipo pela “viagem” de autodescoberta que teve de empreender até chegar à *anagnorisis* (reconhecimento) de quem é na realidade; uma viagem que pode causar sofrimento, mas que de uma forma ou de outra acaba sempre por resultar numa transformação individual.

Etéocles e Polinices ficaram para a posteridade como símbolos do conflito entre *pólis* e *génos*. Apesar do laço de sangue que os une, os irmãos tendem a pôr as suas motivações pessoais e rivalidades à frente das necessidades da cidade, provando que nenhum está apto para ser um bom governante.

Antígona vem reforçar este conflito e acentuar a luta e a resistência à tirania.

Como diz Torrance (2007:129), o que torna a tragédia grega apelativa até aos nossos dias é o facto de lidar com inquietações intemporais da condição humana. Deste modo, apesar de as convenções de encenação do teatro grego nem sempre serem apelativas para públicos mais distantes, os temas que este trata serão sempre relacionáveis com a existência dos homens, independentemente do século em que nos encontremos.

Em seguida, iremos analisar estes temas em maior detalhe, notando a forma como foram explorados pelos diferentes tragediógrafos.

2.1 Maldição e intervenção divina

Começamos por explorar a origem da maldição que caiu sobre esta família e o seu causador. Laio, filho de Lábdaco, após a morte do pai é expulso de Tebas e acaba como hóspede na corte de Pélops, onde conhece o jovem príncipe Crisipo, por quem se apaixona, decidindo raptá-lo. Por Laio ter quebrado as leis da hospitalidade e lhe ter raptado o filho, Pélops lança sobre ele uma maldição (Apollod. 3.5.8).

Segundo Lloyd-Jones (2002: 6), na sua análise do escólio de Pisandro de *Fenícias*, o rapto e violação do jovem desencadeiam a fúria de Hera, deusa do casamento, que proíbe que Laio tenha descendência criando assim todas as condições para que a tragédia dos Labdácidas se desencadeie.

Quando Laio procura ajuda divina na conceção de um herdeiro, é-lhe comunicado o oráculo que revela as consequências de desafiar a vontade dos deuses: a destruição da sua cidade (*Th.* 745-750), da sua linhagem (*Ph.* 20) e a morte às mãos da sua descendência (*OT* 714; *Ph.* 20). Todavia, Laio acaba por gerar um filho e tenta remediar a situação expondo a criança.

Assim nasce Édipo, amaldiçoado desde o nascimento por um crime que não cometeu; destinado a matar o próprio pai e a casar com a mãe, a continuar uma linhagem assombrada pela ruína. É o oráculo de Apolo quem revela este fado a Édipo e, por ironia, é precisamente a caminho de Delfos que Laio se cruza com ele e acaba por ser morto. O filho que procurava fugir ao destino e o pai que queria confirmar que o seu estava a salvo cumpriam assim a sua sina. Podemos considerar que estes eventos são fruto da ironia divina, mas o mais acertado será olhar para eles como a concretização dos desígnios dos deuses; Hera verá feita justiça pelas ofensas cometidas e Apolo será o deus responsável por garantir que esta seja cumprida (Mikalsen 2012: 438).

A segunda penalização que Hera enviou para Tebas, como castigo pelo crime de Laio, foi a Esfinge⁸ (Grimal 2009: 149). Esta será o veículo para Édipo conseguir o trono de Tebas e consequentemente casar com a mãe. Todavia, apesar de ter sido Hera quem enviou o monstro, a divindade responsável por revelar a Édipo o seu futuro (a que ele procura escapar com a ida para Tebas) é Apolo.

Em *Sete contra Tebas*, o coro conta-nos que Laio recebeu por três vezes o aviso de Apolo de que teria de morrer sem filhos de modo a salvar a cidade (745). Já em *Rei Édipo*, Jocasta revela que Laio recebera um oráculo alertando-o de que um filho de ambos estaria destinado a matar o pai (712); coincidentemente, Édipo recebe a previsão de Febo de que “estava destinado que à minha mãe eu me uniria, que uma geração intolerável aos olhos dos mortais faria ver e me tornaria o assassino do pai que me gerara”⁹ (791-794). *Édipo em Colono* menciona também estes oráculos que Laio recebera condenando o filho a ser o autor da sua morte, excluindo a culpa da criança que carrega este fado ainda antes de nascer (969).

Claramente, o papel de Apolo na tragédia de Édipo é conduzi-lo ao seu destino; ele próprio refere que este lhe indicara que deveria ir até Colono, o local que irá “marcar o fim do meu caminho” (OC 88). No entanto, Apolo não é o responsável por ditar este destino, mas por o fazer cumprir, e é neste sentido que Édipo o considera o δαίμων “destes meus sofrimentos promotor” (OT 1331).¹⁰ Apolo é, portanto, apenas transmissor dos desígnios de outra divindade. A verdadeira voz por detrás deles, o deus que decide o destino dos mortais e impõe a justiça divina, é Zeus.

Zeus é conhecido por ser o senhor do Olimpo e o pai dos deuses, a “divindade suprema” perante quem todos devem responder. Em *Rei Édipo*, o Coro conta-nos como Zeus e Apolo são deuses omniscientes (407); em *Antígona*, Creonte corrobora dizendo que “Zeus sempre vigia tudo”; e, por fim, em *Édipo em Colono*, Zeus é descrito pelo Coro como omnividente (1085), sendo por isso a divindade capaz de melhor julgar o destino dos mortais.

Antígona defende as leis divinas, aquelas que “Zeus e a Justiça estabeleceram para os homens” (450), sobrepondo-as às leis dos mortais como o édito de Creonte. Acredita, por isso, que as suas ações são justas aos olhos dos deuses. Do mesmo modo, Etéocles acredita que a sua causa é legítima pois a Justiça, filha de Zeus, nunca estivera do lado do seu irmão (*Th.* 662-670). Em *Fenícias*, vemos Zeus a aplicar esta justiça diretamente atingindo Capaneu, um dos sete generais que atacam Tebas (1180), demonstrando o seu descontentamento perante esta contenda.

O papel de Zeus no mito dos Labdácidas é julgar o que é justo e punir de forma adequada o que o não é, quer seja intervindo diretamente na vida dos indivíduos ou através dos desígnios que cria para o futuro. A peça onde melhor conseguimos observar esta intervenção e onde a presença de Zeus é predominante é *Édipo em Colono*. Próximo da abertura, Édipo revela-nos que foi Apolo que o enviou até Colono, onde encontraria quem o acolhesse no fim da vida e onde receberia sinais da concretização final do seu destino: um sismo, um trovão e um relâmpago - instrumentos de Zeus (94). Destino este que traria benefícios a quem o acolhesse (Teseu e Atenas) e desgraça a quem o rejeitara (os seus filhos e a cidade de Tebas), sendo estas previsões reveladas por Apolo, mas estando identificadas como a vontade de Zeus (620-627). Quando estes sinais chegam a Édipo, ele sabe que são “o chamamento do

⁸ Eurípides diz que a Esfinge foi enviada por Hades contra os Cadmeus (*Ph.* 808).

⁹ Tradução de Fialho (2010).

¹⁰ Sobre o papel de Apolo nas tragédias de Sófocles, vide Winnington-Ingram 1980.

deus” e que a sua vida está prestes a chegar ao fim (1540,1545). Guiado por Hermes e Perséfone (1548),¹¹ encaminha-se para o local do “sagrado túmulo onde o destino determina que eu fique” (1545); lá chegando e após ter terminado o seu banho ritual, Zeus Ctónio lança um último trovão indicador do momento da heroização de Édipo (1605).¹²

A par de Zeus, as entidades que se encontram ligadas ao destino dos Labdácidas são as Erínias ou Euménides, divindades protetoras da ordem social e punidoras de assassinos, voluntários ou não (Grimal 2009: 147). Não é de admirar a sua intervenção, visto que os crimes em que Édipo incorre vão contra todas as leis de ordem social ditadas quer pelos deuses, quer pelos seres humanos, e por isso as Erínias perseguem não só Édipo, como o resto da sua família (fruto das suas relações antinaturais). Em *Sete Contra Tebas*, o Coro acusa as Erínias de causarem a destruição da família ao cumprirem a maldição que Édipo lançara sobre os filhos (886, 991, 1060). Também em *Fenícias*, o Coro e Jocasta alertam os irmãos para a vingança das Erínias que estes herdaram de Édipo (251, 624). Em *Édipo em Colono* podemos observar uma outra face destas deusas vingadoras, uma face “benevolente” (Fialho 2001: 12) que permite o acolhimento do velho cego como suplicante na sua cidade. A hora em que a ordem social será restabelecida aproxima-se e as Euménides acolhem-na ansiosamente. A sua terra é o local onde Édipo lança a maldição sobre os filhos (que levará ao seu extermínio, 1370-1375), mas é também o local prometido para o descanso eterno de Édipo (85-91), que por sua vez garantirá o descanso das Deusas ao verem a ordem restabelecida.

A forma e o local exato da morte de Édipo são mantidos em segredo de todos exceto de Teseu, o único merecedor de tal conhecimento, pois estes são “detalhes associados com o poder protetor que o culto de heróis concede” (Hesk 2012: 172). Édipo na morte recupera o estatuto de herói sendo este legitimado pelos sinais de Zeus (Mikalson 2012: 435). A única informação que nos é dada sobre este processo é que, depois da sua vida de dores e provações, Édipo morre “de uma forma prodigiosa” (1664); a promessa que Édipo fizera a Teseu fora ouvida pelo “Juramento, servo de Zeus” (1766), tornando-a algo sagrado.

Também a morte dos seus filhos, Etéocles e Polinices, sofre intervenção divina. Contudo, esta não os leva a um final prodigioso, mas sim devastador. Ésquilo adiciona Ares aos agentes responsáveis pelo cumprimento da maldição de Édipo. Torrance (2007) chama à atenção para que, além da ligação que Ares tem com o povo de Tebas,¹³ este deus parece estar aliado ao inimigo, que é descrito pelo mensageiro como estando “possuído por Ares” (497). Sendo *Sete* uma tragédia que se centra em torno de uma guerra, é expectável que Ares seja uma das divindades predominantes, inspirando os guerreiros à carnificina e deixando o seu destino à sorte dos dados (414). Por fim, o Coro atribui a Ares o cumprimento da maldição de Édipo (944), caracterizando-o como “cruel e imparcial” ao dividir o património dos irmãos, forçados a partilhar o seu sangue no campo de batalha.

Já Eurípides liga os males que afligem Tebas a Ares através de um sacrifício que é exigido por Cadmo ter morto o Dragão (*Ph.* 930-953). Este recairá sobre o filho de Creonte, Meneceu, que se

¹¹ Hermes, o deus que conduz as almas para o Hades, e Perséfone, a deusa rainha do submundo.

¹² Na tradição épica, Édipo teria sido enterrado em Tebas e é esta a versão que Ésquilo segue em *Sete contra Tebas* (914, 1004), bem como Sófocles em *Antígona* (899-902); vide Edmunds 1981.

¹³ Harmonia, mulher do fundador de Tebas, Cadmo, é filha de Afrodite e Ares. O deus da guerra era também pai do dragão que habitava a região antes de Cadmo chegar e o derrotar, dando origem aos *Spartoi*, futuros cidadãos de Tebas (Grimal 2009: 40).

sacrifica em nome de Zeus e de Ares para que Tebas permaneça livre (1006), adicionando mais uma morte àquelas que o deus já colhera nesta guerra.

Após a morte dos membros da sua família e sabendo que estão sozinhas, longe de casa e sem família, Isménia e Antígona expõem o seu desejo de se juntarem a Édipo no Hades (*OC* 1687,1734). Este motivo remonta a *Antígona*, onde ela é a heroína e exprime repetidamente este desejo de ir para o submundo onde encontrará a sua família (71-77, 464, 555). Nesta peça, os deuses com maior presença são os infernais, bem como os deuses ligados ao amor, Afrodite e Eros. Antígona decide abdicar da sua vida para servir os mortos, especificamente a sua família. Sepultar o irmão é o seu dever para com os deuses infernais (519), mas, além disso, faz parte do seu papel como irmã e mulher. O Coro discute o poder de Eros na ode coral que se segue ao confronto entre Hémon e Creonte (781-800). Confronto este cujo tema principal é a justiça e a tirania, ainda que, no seu seguimento, o coro escolha falar de amor. Isto deve-se ao facto de Hémon estar efetivamente afetado pelo poder de Eros (Winnington-Ingram 1980: 92), caso contrário não sabemos se enfrentaria o pai com a mesma convicção ou ameaçaria suicidar-se (751). O coro menciona que Eros é “invencível no combate” (781), que “excita a contenda nos parentes” (793-794) e que “enlouquece quem possui” (790), todas estas acusações que serão personificadas na cena que ocorre na gruta; aí Hémon, ao encontrar a sua noiva morta, é possuído por um acesso de raiva e loucura e tenta matar o próprio pai, acabando por se suicidar e deste modo consumir o seu amor com Antígona. Como Creonte dissera, “não há a possibilidade de a desposares ainda com vida” (750), sendo a opção desposá-la na morte: “Jaz um cadáver ao pé do outro, depois de ter recebido, desgraçado, os ritos dos esponsais na mansão do Hades” (1240-1241).¹⁴ Deste modo, Eros é visto como uma força perigosa e capaz de desencadear um desfecho trágico (Winnington-Ingram 1980: 94).

Como vimos até agora, a forma como os deuses interferem com o mundo dos humanos nem sempre é direta. Uma parte importante do contacto entre deuses e humanos é feita através de oráculos (como o de Apolo em Delfos) e de adivinhos (como Tirésias, personagem recorrente no mito dos Labdácidas).

As diversas tragédias que temos vindo a comentar sugerem que as idas a Delfos para consultar o oráculo de Apolo eram algo regular (não só no mito dos Labdácidas, mas para a população da Grécia antiga no geral). Sempre que era necessário tomar uma decisão importante, os Gregos dirigiam-se a Delfos para pedir conselhos a Apolo (por exemplo: Laio consulta o oráculo para saber como conseguiria ter um herdeiro; Édipo envia Creonte a Delfos para encontrar uma forma de se livrar da infertilidade e doença que abatem Tebas). Estes oráculos eram transmitidos pela Pítia em versos (um tanto abstratos), que deixavam à interpretação do ouvinte qual o significado da mensagem dos deuses. Na literatura, esta característica dos oráculos está associada com a inacessibilidade da onisciência por parte dos mortais. No mundo antigo esta peculiaridade garantiria a segurança e credibilidade do Oráculo, caso a mensagem fosse mal-interpretada, ou os eventos não decorressem segundo o esperado.

A noção da falibilidade do oráculo estava, no entanto, presente na mente dos Gregos e Sófocles, em *Rei Édipo*, coloca na boca de Jocasta a dúvida em relação à veracidade destes: “Um oráculo veio outrora destinado a Laio - não direi que da boca do próprio Febo - mas pelos seus

¹⁴ Tradução de Rocha Pereira (2006).

servidores” (711). A mensagem que chegou a Laio e a Jocasta não proveio diretamente do deus, mas sim transmitida pelos seus servidores. O deus nunca se engana, mas os seres humanos são “falíveis” e podem errar ao interpretar os sinais divinos. Por essa falibilidade, bem como por algum oportunismo ou ambição, os intérpretes de oráculos viram-se condenados por alguma opinião pública. Essa dúvida, sentida em relação àqueles que declaravam possuir conhecimento sobre a vontade dos deuses e que dedicavam a sua vida a interpretar os seus sinais, é, no caso de Tebas, dirigida contra Tirésias.

Tirésias é um adivinho muito conhecido na mitologia grega pelo papel que desempenha no mito dos Labdácidas. É ele quem revela a Édipo os crimes que cometera inconscientemente (*OT* 362-379), quem revela a Creonte que a única forma de garantir a vitória de Tebas durante a guerra dos Sete é sacrificando o seu filho Meneceu (*Ph.* 930-953) e quem alerta Creonte para as consequências de não respeitar as leis divinas e de agir de forma obstinada e tirânica (*Ant.* 1065-1083).¹⁵ A natureza destas premonições é terrível, o que as torna difíceis de aceitar e acaba por fazer com que as personagens se revoltam contra o mensageiro - Tirésias; procuram desacreditá-lo, acusando-o de se deixar levar pelo dinheiro (*Ant.* 1055), de inventar premonições por ambição (Édipo acusa Tirésias de conspirar com Creonte para o destronar, *OT* 378), ou de as tornar obviamente ambíguas para que não sejam compreendidas (*OT* 439), tal como acontecia com a Pítia. Todas estas seriam acusações baseadas no que ocorreria com diversos adivinhos no mundo antigo, que se aproveitavam dos cidadãos comuns para ganhar a vida. No entanto Tirésias é um personagem mitológico e um dos adivinhos mais famosos da Antiguidade e, como tal, todas as suas premonições acabam por se realizar, bem como as do oráculo.

A vida de Édipo acaba por ser inteiramente ditada pelo divino, o seu destino estava traçado antes do seu nascimento e os deuses não permitiram que ele se desviasse do mesmo, pois a maldição deve ser cumprida. Ainda assim Édipo sempre procurou fazer o melhor, quer fosse fugindo da terra que o acolheu para que não fosse o assassino do pai, nem incorresse em incesto com a mãe (*OT* 787-794); quer fosse tomando medidas para livrar Tebas da epidemia que a assolava (*OT* 57-77). Édipo era considerado um bom governante e talvez por isso (apesar de todos os infortúnios que viveu), os deuses lhe concederam duas benesses. A primeira foi a visão do futuro que adveio da perda da sua visão física; e a segunda, a libertação final concedida por Zeus, que o tornou herói e protetor de Atenas (*OC* 85-105, 1518-1555).

Vamos em seguida, depois de avaliada a intervenção divina, considerar em que medida foram os crimes de Édipo forjados pelo destino, mas sobretudo qual a quota de responsabilidade dos seres humanos na sua existência.

2.2 Personagens: intervenção humana no mito

Édipo

Compreendemos até aqui que Édipo é um homem amaldiçoado por causa do pai, Laio, o que fez com que ele deixasse de ser uma figura heroica para a cidade de Tebas, para se tornar um criminoso. Contudo, a natureza dos seus crimes e as mudanças que estes exerceram na sua pessoa merecem a nossa atenção.

¹⁵ Sobre o papel de Tirésias na mitologia de Tebas, cf. Grimal 2009.

Durante o seu reinado, Édipo teria sido um bom governante; o sacerdote de Zeus em *Rei Édipo* chega a classificá-lo como “de todos bem-amado” (40). Libertou o povo do flagelo da Esfinge e quando lhe é pedido que tome medidas em relação à praga que aflige Tebas, este já as tinha tomado, enviando Creonte a Delfos para que Apolo lhe revelasse o que poderia fazer. Assim que descobre que a resposta está na expulsão do assassino de Laio, Édipo proclama um decreto oficial que dita o destino do assassino e de todos os que o ajudarem, mostrando a sua preocupação e interesse pelo bem comum da cidade.

Ainda assim no segundo estásimo, o coro fala de *hybris* e tirania e de como os atos impuros serão castigados pelos deuses. A que se deve então a *hybris* de Édipo, se até aqui a sua governação tinha sido exemplar? Segundo Winnington-Ingram (1980) a resposta encontra-se nos confrontos de Édipo com Tirésias e com Creonte. Quando Tirésias lhe revela que ele é o homem que procura (OT 362), este recusa-se a acreditar e lança diversas acusações ao adivinho nomeadamente de conspirar com Creonte para o retirar do trono (380-403); ao segundo confronta-o com um ultimato, devido à sua suposta traição - o exílio ou a morte (641). Já Knox (1983: 11-12, 18) refere que o herói sofociano se recusa a ouvir opiniões que se oponham à sua e não abdica das suas convicções nem quando interpelado por aqueles que lhe são próximos. Podemos observar que assim é no segundo episódio da peça, onde Creonte procura defender-se das acusações que lhe foram falsamente atribuídas e Édipo recusa-se a ouvir a sua defesa (545); e mesmo se a ouve contra a sua vontade, recusa-se a acreditar (618). É Jocasta quem vem apaziguar Édipo, tentando dissuadi-lo da veracidade das previsões de Tirésias (709) e dos oráculos (973), mas mesmo quando esta lhe implora que pare com a busca pela verdade, este recusa-se a aceder ao seu pedido (1064-1065). Ao ouvir opiniões contrárias à sua, ou realidades em que não quer acreditar, Édipo sente que não é respeitado e que todos se estão a virar contra ele; por isso age de modo agressivo e vingativo, transformando aqueles que seriam seus aliados em inimigos.

Além disso, não podemos negar que Édipo tem tendência para incorrer em comportamentos violentos, como foi o caso do episódio na encruzilhada de Delfos. Édipo não pretendia matar o pai, mas matou um homem conscientemente e intencionalmente, por algo banal como não ceder a passagem num cruzamento. Esta irascibilidade apresenta-se como uma herança genética do próprio Laio e acaba por representar mais uma ironia no mito: “Impetuous father meets impetuous son” (Winnington-Ingram 1980: 201); e o herdeiro deste traço genético mata o progenitor.

Apesar de todas estas atitudes revelarem a propensão de Édipo para agir de modo tirânico e impulsivo, não justificam que este se tenha tornado um criminoso; por outro lado, o assassinio de um velho na estrada não representaria um crime punível por lei na Grécia antiga (Sheppard 1920: 28). As ações criminosas de Édipo já foram feitas - o parricídio e o casamento incestuoso - e este não consegue fugir ao seu destino, apenas expô-lo e é esta exposição que revelará a todos a sua natureza criminosa. O seu comportamento vai contra as leis da própria natureza; ao ter casado com Jocasta, Édipo torna-se filho e marido da mesma mulher, e os seus filhos aberrações por serem irmãos do próprio pai. Nenhum ser, terreno ou divino, poderia absolver tal deformação das leis dos homens e dos deuses, mesmo tendo ocorrido de modo inconsciente. Um dos termos usados pelo coro no estásimo IV de *Rei*

Édipo para descrever o comportamento de Édipo é ἄκονθ' (1213),¹⁶ palavra que reflete como as suas ações não foram intencionais. Édipo não é um criminoso que se esconde por ter consciência de que fizera algo errado, mas porque não previra o resultado da sua demanda pela verdade (Jebb 1885: 126).

Neste momento, Édipo vê-se preso à sua própria lei. Foi ele o responsável pela morte do antigo rei e a sua mãe partilha agora a sua cama (Winnington-Ingram 1980: 174). A sentença que Édipo predestinara para o assassino era o exílio de Tebas, a proibição de participar nos rituais religiosos e na vida política (236-245). Mas Édipo já se exilara de Corinto para evitar o oráculo de que iria matar o pai e casar com a mãe, um exílio autoimposto e que o conduziu ao seu desfecho. Agora, o ultimato que fizera a Creonte voltara-se para si e é o deus que decidirá o seu futuro: o exílio ou a morte (1436-1445).

Em conclusão, o rei Édipo na peça a que dá título representa o que a raça humana tem de melhor, mas também de pior. Enquanto rei, marido, pai, herói de inteligência superior, Édipo constitui o paradigma do ser humano na sua plenitude. Contudo, enquanto filho, irmão, estrangeiro e indivíduo alheio a sua identidade, Édipo representa tudo aquilo que a raça humana não controla e que a pode levar a cometer os piores crimes, capazes de alterar a própria normalidade cósmica.

Eurípides, em *Fenícias*, foca-se precisamente no pior lado de Édipo. Logo no prólogo, Jocasta descreve as condições do seu nascimento e da exposição do recém-nascido, a adoção em Corinto, a procura pela sua identidade em Delfos, a morte de Laio, a derrota da Esfinge, o casamento, a mutilação dos olhos, o confinamento no palácio e a raiva que isto causou no antigo rei (10-69); testemunha o estado de profunda depressão, de desespero e de dor em que Édipo se encontra (327-336); Etéocles mostra um profundo desrespeito pelo pai (763-766) e Tirésias (874-879) acentua o modo como Édipo foi maltratado pelos filhos (Luschnig 1995: 233-234). Édipo encontra-se fisicamente ausente durante toda a peça, mas nunca é esquecido e a sua chegada vem sendo preparada pelas restantes personagens, que o vão mencionando e comentando o seu estado. A sua aparição ocorre apenas no êxodo e vem mostrar como o exílio social dentro do seu próprio palácio¹⁷ o deixara ainda mais isolado do que a sua expatriação. Édipo é apenas uma sombra do que antes fora: amargurado, debilitado, descartado pela sua família desde o nascimento e agora repudiado uma vez mais. Após a morte dos filhos e de Jocasta (1585-1595), quando os vivos confrontam os mortos, Creonte deixa claro que, para garantir a segurança de Tebas, Édipo deve partir (Luschnig 1995: 234).

Em *Fenícias*, a presença de Édipo serve de constante lembrança da maldição que assombra os Labdácidas e dos laços que ligam a família real, que vão contra a normalidade cósmica. Por fim, Édipo aparece como exemplo da impossibilidade de se fugir ao destino traçado pelos deuses.

A segunda peça de Sófocles sobre o antigo rei - *Édipo em Colono* - utiliza também a imagem do velho debilitado, renegado pela cidade e pela família (com exceção das filhas) e acrescenta-lhe ainda a condição de estrangeiro suplicante. A peça começa com a chegada do herói como *xenos* a Colono, na companhia da filha e guia Antígona.¹⁸ A sua identidade é algo que o torna indesejável em qualquer lugar onde procure abrigo e como tal este mostra-se reticente em revelá-la (210-211). Contudo, Édipo

¹⁶ O adjetivo ἄκοντα, que significa “contra sua vontade”, sugere neste contexto que a vontade de Édipo não era ocultar a verdade, muito pelo contrário. A vontade a que se refere corresponde à inconsciência com que comete estes crimes, pois o herói nunca os premeditou ou desejou fazê-los.

¹⁷ Esta versão é mais próxima da tradição épica, onde Édipo continua a reinar em Tebas, mesmo após a descoberta dos seus crimes (Il. 23. 679-80).

¹⁸ Dos quatro filhos que Édipo teve com Jocasta, apenas Antígona escolhe acompanhar o pai e cuidar dele.

tem algo a oferecer a quem o acolher, pois foi enviado pelos deuses e estes concederão benefícios a quem lhe oferecer abrigo e proteção (85-93). Estes mesmos benefícios farão com que os seus filhos, que antes o expulsaram de Tebas e que agora se encontram em guerra entre si, o procurem novamente e tentem convencê-lo a apoiá-los. A atitude contrastante entre a sua descendência feminina¹⁹ e masculina, bem como a certeza de que nunca será realmente aceite em Tebas encoleriza Édipo e este lança uma maldição sobre os filhos para que nenhum consiga manter o trono (425-427). A antipatia entre Édipo e os filhos escala nos confrontos com Creonte e Polinices; o antigo rei chega mesmo a anunciar a morte dos irmãos em Tebas (789-791) às mãos um do outro (1373-1374); conhecimento este que Édipo refere ter vindo diretamente dos deuses (792-793).

Por fim Zeus expressa os seus sinais divinos que indicam o momento da morte de Édipo. Contrastando com a fragilidade que demonstrou até aqui, o ancião guia Teseu e as suas filhas até ao local onde se preparará para o momento derradeiro, tendo como únicos guias os deuses (Hesk 2012: pp 171). Apenas Teseu é merecedor de observar a “prodigiosa” morte de Édipo que, segundo conta o mensageiro, num momento estava lá e no seguinte desaparecera (1645-1666). A peça termina com o fim dos seus sofrimentos e com a expurgação dos seus crimes ao servir como “amuleto” para a cidade que o acolheu.

O final de Édipo (associado ao final de Sófocles)²⁰ remete para uma época de crise de valores e apela por isso à *philia* entre cidades, reforçada pelas ações que a comprovam (como quando Teseu enfrenta Creonte para recuperar Antígona e trazê-la em segurança para junto do pai, 1037-1046). Igualmente importante é a harmonia entre a esfera política e espiritual (Fialho 2001: 22), que Édipo apenas consegue conquistar no final da sua vida; a perda da visão colocou-o num patamar mais próximo dos deuses e trouxe-lhe clarividência não só sobre o futuro, mas sobre o presente, sobre as verdadeiras intenções por trás de discursos manipulativos.

Sófocles coloca a morte do seu herói no local onde nasceu e torna a sua última peça numa dedicatória final à sua pólis, deixando uma mensagem de esperança para que Atenas recupere os valores que antes promovera e deste modo se possa assumir como pólis hegemónica e superior às restantes.

Jocasta

Jocasta (ou Epicasta)²¹ é-nos apresentada primeiramente como filha de Meneceu, irmã de Creonte e mulher de Laio (*Ph.* 10-12). Os deuses proibiram que o seu casamento gerasse descendência como explica o oráculo ao anunciar que, se existir um filho, este irá matar o pai.²² Mas, tal como

¹⁹ Antígona abdicou do conforto da vida no palácio que o seu estatuto de mulher da realeza lhe concedia para viajar com o pai, mendigando e passando diversas dificuldades; Ismena manteve-se no palácio para que pudesse saber de tudo o que lá se passava; ao saber o que os irmãos e Creonte planejavam veio imediatamente alertar o pai (*OT* 338-357).

²⁰ Esta é a última peça do tragediógrafo, composta durante a reta final da Guerra do Peloponeso e representada postumamente.

²¹ Na tradição homérica o seu nome seria Epicasta; cf. *Odisseia* 11.271-280.

²² Segundo Sófocles, a maldição dizia que seria um filho de Laio e de Jocasta que mataria o pai (*OT* 714-715); já Ésquilo (*Th.* 745-749) e Eurípides (*Ph.* 17-20) interpretam que, se Laio tivesse um filho (independentemente da mãe), este seria o autor da sua morte e levaria ao fim da casa dos Labdácidas.

Jocasta explica no prólogo de *Fenícias*, uma criança foi gerada, exposta cruelmente e acolhida por outros pais. Esta criança, que Jocasta não tivera oportunidade de nomear, era Édipo.²³

Apesar de não ser perceptível nas outras peças, em *Fenícias* podemos compreender a mágoa que a perda deste filho ainda causa em Jocasta e que ela expõe no seu discurso (Luschnig 1995: 178). Começando com a importância dos nomes e de quem os dá (11), menciona como lhe foi negada a oportunidade de criar o filho que gerara (29), conta como foi o seu filho que matou Laio (43), derrotou a Esfinge (49), casou com a mãe (51) e gerou dela dois filhos e duas filhas, voltando a dar importância ao nomear das crianças, pois uma das filhas foi nomeada por Édipo (Ismena) e a outra por Jocasta (Antígona) (54-56). Afinal, o primeiro papel que Jocasta possui nesta peça é o de mãe. Uma mãe que resente a perda do seu primeiro filho e o futuro trágico que está prestes a abater-se sobre os outros quatro.

Tentar impedir este futuro é o que desperta o segundo traço da sua personalidade, do qual iremos falar adiante: o de mediadora.

Sófocles apresenta-nos Jocasta como rainha e mulher antes de ser mãe, ao mostrá-la preocupada com a contenda familiar que surgiu entre Édipo e Creonte e com a aparência que esta poderá ter para os cidadãos que ouvem (*OT* 635). Com orgulho e determinação, a rainha persuade ambos os homens a acalmarem a sua ira, apelando à moderação. Em seguida, procura apaziguar Édipo, descredibilizando as profecias (ou mais concretamente, quem as profere 707-725). Por amor a Édipo, Jocasta interpõe-se na sua procura pela verdade, desacreditando-a, tentando mostrar que esta será inútil e finalmente, quando se apercebe do rumo que esta tomará, suplica-lhe que não o faça (911-920).

Édipo claramente sente respeito e afeto por Jocasta (646,700), contudo a sua persistência (talvez até teimosia ou obsessão) não lhe permite aceder aos desejos da rainha e ignorar a verdade que está prestes a ser descoberta (Knox 1983: 10-12) Este conjunto de situações denuncia o ascendente e autoridade ‘quase maternal’, que Jocasta exerce em toda a peça sobre o monarca de Tebas.

Também Eurípides apresenta Jocasta como moderadora, mas desta vez entre os seus dois filhos Etéocles e Polínicos, dando prioridade ao seu lado maternal. Antes da batalha, a rainha convoca os dois filhos para que dialoguem, procura aconselhá-los, chamá-los à razão e arranjar soluções para o conflito. Tal como com Édipo, Jocasta apela à moderação (583), vendo mais uma vez os seus pedidos ignorados devido às obsessões daqueles que ama. E, tal como acontece na tragédia de Sófocles, estas obsessões serão a causa da sua morte. A primeira referência trágica que temos da morte de Jocasta decorre da descoberta dos crimes que cometera ao casar com o próprio filho, o filho que julgara morto (*OT* 1238-1251); a segunda (de Eurípides) decorre da morte dos seus dois filhos, fruto desta união anti natura. Se na primeira versão Jocasta acaba com a sua vida escondida no interior do palácio; na segunda, fá-lo à vista de todos, no campo de batalha onde os filhos combatiam.

Em ambas as visões, portanto, Jocasta personifica o amor e a vontade de salvar o que resta da família dos Labdácidas. Dotada de sensibilidade e razão, a rainha acaba por ser constantemente

²³ O seu nome significa “pés inchados” (Grimal 2009: 127), justificado pela sua deformidade. Em *Ph.* 27, Jocasta diz “A Hélade chamava-lhe Édipo”, indicando que o nome lhe foi dado pelos cidadãos e não pelos próprios pais.

ignorada pelos homens que deviam protegê-la (e que ela procura proteger) e finalmente é condenada a viver (e morrer) com as decisões catastróficas que estes assumem.

Etéocles e Polinices

Como já vimos na introdução²⁴, as duas figuras que predominam na linhagem dos Labdácidas, a seguir a Édipo, são os seus filhos Etéocles e Polinices, responsáveis por um dos conflitos mais famosos de Tebas. Conflito este desencadeado por Édipo que, por o terem ofendido,²⁵ lançou aos filhos a maldição de “dividirem a sua herança com o ferro afiado” (*Th.* 789; *Ph.* 69; *OT* 1372).

Ésquilo não nos fornece detalhes sobre as dificuldades da divisão da herança,²⁶ referindo apenas que foi a maldição que condenou os irmãos (726-734). Em *Sete*, Etéocles assume o papel de protetor da pátria, procurando mostrar como Tebas é a sua mãe, e que a sua ascendência é a mesma dos outros cidadãos, devendo todos eles proteger a cidade como se da sua mãe se tratasse (1-20). Estas considerações remetem-nos para a ausência dos pais e para as circunstâncias em que tal sucedeu, circunstâncias estas que o coro não permite esquecer, utilizando constantemente o patronímico que liga Etéocles à família amaldiçoada (Torrance 2007: 29). Por sua vez, Polinices vai tanto contra a sua família (*genos*) como contra a sua pátria (*pólis*) em busca do que entende por justiça, apesar de, segundo Etéocles, a justiça nunca ter estado do seu lado (662-670).

Segundo Eurípides, inicialmente os irmãos teriam procurado fugir a esta maldição, criando um governo alternado entre si, mas, devido à sua ambição desmedida (*Ph.* 530), Etéocles quebra este acordo para ficar como único governante. Polinices aceita voltar à cidade a pedido da mãe, sentindo medo dentro das muralhas que antes o protegeram (261-268), olhando para aqueles que lhe foram queridos como inimigos, tudo para exigir justiça pelo que lhe foi feito. A tentativa de tréguas é inútil. Etéocles recusa-se a abdicar do poder que detém, mesmo que isso custe a destruição da cidade e a vida do irmão. Storey e Allan (2005: 271) resumem a situação dizendo que Etéocles errou ao ter negado devolver a governação e Polinices errou ao ter decidido atacar a sua pátria com um exército estrangeiro.

Sófocles, em *Édipo em Colono*, menciona que Etéocles usurpou o trono que seria de Polinices (por ser o mais velho na sua versão do mito)²⁷ seduzindo a cidade a ficar do seu lado (1295-1298). Ambos procuram trazer Édipo de volta à cidade para que consigam ganhar a contenda, mas apenas incentivam a sua raiva.

O que todas estas versões partilham é o desejo que ambos os irmãos possuem de se desconectarem da linhagem de Édipo. Mas não é possível ganhar a herança dos bens negando a herança de sangue. As duas estão interligadas e, associadas às características de personalidade, são fatores determinantes para a sua ruína.

²⁴ pp 7

²⁵ Em *Sete contra Tebas* temos apenas referência ao momento do reconhecimento de Édipo e da loucura que o tomou (783). Em *Fenícias* os irmãos escondem o pai no palácio com a esperança de que os seus crimes caíam no esquecimento (63-67). Em *Édipo em Colono*, os irmãos foram responsáveis pelo exílio de Édipo, procurando trazê-lo de volta à pátria apenas para servir os seus interesses (1355- 1359).

²⁶ Talvez os fornecesse nas primeiras peças da trilogia, mas não possuímos evidências que corroborem esta ideia.

²⁷ A idade dos irmãos varia de autor para autor: Ésquilo não nos dá indicações sobre qual seria o mais velho, (possivelmente esta informação varia nas peças perdidas da trilogia); Sófocles indica que Polinices é o mais velho (*OC* 374-376); já Eurípides apresenta Polinices como irmão mais novo (*Ph.* 69-73).

Creonte

Com a morte de todos os herdeiros da família dos Labdácidas, o governo acaba por cair nas mãos de Creonte, irmão de Jocasta. Entre as três peças de Sófocles e a de Eurípides observamos versões bem diferentes de Creonte, sendo a de Eurípides (como nos foi possível observar até aqui nos outros aspetos da peça) a mais díspar do esperado.

Rei Édipo mostra-nos a sua faceta fria e inabalável. No confronto que tem com Édipo, ao ser acusado de traição e de tentar usurpar o poder, permanece calmo e racional procurando, através de argumentos válidos, mostrar como sempre foi fiel (603-615). Chama ainda a atenção para a sua posição social, sendo considerado um igual por Édipo (581-582) e não possuindo qualquer desejo de governar (587-593). Citando Fialho (2010: 20) “se Édipo é a intransigência da paixão, Creonte é a intransigência do raciocínio”. Mesmo no fim da peça, após a tragédia que presenciou e assumindo o governo da cidade, Creonte mostra-se frio e impassível, preocupado apenas com as questões legais a seguir sobre o futuro de Édipo. Ainda assim, um laivo de compaixão passa através da sua “armadura” ao trazer ao pé do antigo rei as filhas, o seu bem mais precioso (1471-1478).

Na *Antígona* de Sófocles, Creonte começa por aparecer como o “defensor da pólis, aquele que põe na primeira linha os interesses da comunidade à frente da qual se encontra” (Pereira, 2006). A cidade acabou de sofrer um ataque às mãos de um dos seus príncipes, saindo vencedora, mas marcada pelos efeitos do confronto entre irmãos. Coube a Creonte restabelecer a ordem e sentenciar a punição dos vencidos, decidindo honrar Etéocles com o funeral de um herói e deixando Polinices para ser devorado pelas aves (162-210). Esta proclamação resulta em um édito oficial e ameaça punir qualquer um que o desafie. Para o público ateniense do séc. V esta proclamação não seria de todo descabida. Certos crimes (como roubar templos) eram punidos com a proibição de sepultura no solo ático; por outro lado, já nos Poemas Homéricos encontramos episódios onde os inimigos são deixados insepultos (II. 22. 395-404, 23. 183); ainda assim era uma medida extrema e condenável (Griffith 1999: 29-30).

Quando o Guarda revela que a sua ordem foi desafiada e que alguém sepultou o corpo, Creonte ameaça-o (305-309) e recusa-se a aceitar tal desafio (315-320), sempre inseguro perante obscuras insubordinações, mostrando a sua essência tirânica. Inspira medo nos seus súbditos (280-81, 328-29) e Antígona acusa-o disso mesmo (504).

Se Édipo, enquanto rei, o considerava um igual (OT 581-582), Creonte considera-se superior a todos os seus súbditos (479): às sobrinhas por serem mulheres (485), ao filho por ser jovem (727), aos conselheiros por serem velhos (280); não aceita as opiniões de ninguém, além da sua própria e levaaas como um ataque pessoal (Knox 1983: pp 19, 68).

Espelhando as características demonstradas em *Rei Édipo*, mostra-se colérico e renitente quando decide condenar a sobrinha à morte (485-88), sem qualquer laivo de piedade; da mesma forma reage para com o filho e noivo de Antígona, que tenta apelar ao pai para que a liberte. Ironicamente, nesta peça de Sófocles a vítima do discurso racional contra o tirano é Creonte, ele que é o autor do mesmo tipo de discurso em *Rei Édipo* (583-615). Os papéis invertem-se e é Hémon quem procura mostrar como o pai errou e caminha para o lado da tirania (*Ant.* 705-710, 734-739), incentivando-o a alterar o seu comportamento e a aprender com os seus erros (711, 718).

Contudo, este recusa-se a recuar na sua decisão sob o seguinte pretexto: “Mais vale, quando é preciso, ser derrubado por um homem, do que sermos apodados de mais fracos que mulheres” (679-680).²⁸

Para Creonte, voltar atrás na sua decisão seria equivalente a condescender aos caprichos de uma mulher, seria falhar na sua palavra, ceder na sua autoridade e ser desacreditado por toda a cidade (656-657). Como tal, Antígona deve morrer, sendo facilmente substituída - “Há outros campos para lavar, de outras mulheres” (569). Tal é a determinação de Creonte em que Antígona morra (e a determinação dela em morrer), que no segundo episódio diz a Ismena: “Não fales dela, porque ela já não existe” (567).

Creonte só se apercebe das consequências desta decisão tarde demais. Apenas as terríveis premonições de Tirésias, acompanhadas da insistência prudente do Coro, movem o tirano e o convencem a perdoar a jovem e honrar os deuses. No entanto, Antígona já morrera, bem como Hémon e a sua mulher Eurídice.

A ambição por riqueza e poder cegou-o para a verdadeira chave da felicidade - a sabedoria (1254); o seu castigo é governar com poder e riqueza, mas nunca sendo verdadeiramente feliz.

Na terceira peça de Sófocles, *Édipo em Colono*, a caracterização de Creonte mostra-se em concordância com as restantes do autor, levando ao extremo as suas características negativas. O novo senhor de Tebas aparece no segundo episódio da peça e procura convencer Édipo a voltar à cidade para garantir a sua vitória. Começa por se apresentar como representante da pólis, escolhido pela sua linhagem e pela idade, assegurando não ter intenção de ser violento (730-740). Mostra compaixão pela atual situação de Édipo e da filha, Antígona, pela desgraça em que se encontram, e procura deste modo manipulá-lo a regressar, afirmando que este “deve” à cidade o seu respeito máximo (740-760). Mas, assim que Édipo recorda como no passado Creonte o tratou e como o seu discurso serve apenas para persuadir, não se inspirando em argumentos verdadeiros nem na sua boa vontade (761-799), rapidamente ele demonstra a sua natureza violenta (814).

“Implacável e impiedoso” (Fialho 2001: 17), Creonte rapta Ismena e Antígona para convencer Édipo a regressar e finalmente (818-823), ignorando as normas da súplica e a soberania de Atenas, decide levar também Édipo à força (859-863), sendo travado por Teseu que age como o seu oposto (909-936). Teseu aceita um velho suplicante, marcado pela mácula da sua linhagem e dos seus feitos, acolhe-o sobre a proteção da sua cidade e dos seus deuses, merecendo deste modo a bênção final que é a sepultura de Édipo. Por seu lado, Creonte expulsa Édipo de Tebas no seu momento de maior fragilidade, deixando-o e às filhas sem proteção, para se livrar da “impureza” dos seus atos. Tudo isto para, após descobrir o verdadeiro valor que este poderia ter, tentar raptá-lo e aprisioná-lo perto de Tebas de modo a ganhar o favor dos deuses, sem lhe permitir integrar de novo a pólis.

Mais uma vez a versão de Eurípides destaca-se dos restantes autores. Sófocles dá a Creonte uma personalidade intransigente, fria, que valoriza o estado acima da família e que procura obter poder a qualquer custo. Eurípides molda os valores de Creonte de forma distinta, mostrando algo além do chefe de estado.

A guerra está prestes a suceder e Creonte é um dos conselheiros de Etéocles (691-692), num contexto em que a autoridade e determinação do filho de Édipo na defesa da pátria se esbate. Mostra-

²⁸ Tradução de Rocha Pereira (2006).

se cauteloso e premeditado, preocupado com a salvação da cidade. Tirésias considera-o mais sensato do que Etéocles e por isso revela-lhe o que terá de fazer para garantir a sobrevivência de Tebas (864-868). Contudo, esta revelação torna-se num fado terrível para Creonte, visto que a única forma de libertar a cidade é sacrificando o seu filho Meneceu.²⁹

Inesperadamente, Creonte tem uma reação verdadeiramente emotiva e mostra-se incapaz de priorizar a pátria, colocando o amor paternal à frente do bem da cidade; incentiva então o filho a fugir para que não tenha de morrer (970-73). Todavia é Meneceu quem põe a pátria à frente da sua própria vida, sacrificando-se para purificar a cidade (Lamari 2017: 174).

No final da peça, perante as mortes que se vão sucedendo, Creonte adota uma atitude contraditória. Quando reage ao falecimento do filho declara que “aos mortos, os vivos devem honrar, e prestar louvor ao deus do mundo inferior” (1321-22); no entanto, ao saber da queda de Etéocles e Polinices, decide que apenas um deles será honrado na morte (seguindo o modelo de Sófocles), negando a Antígona o direito de prestar homenagens ao irmão e deixando a promessa de acabar com a sua vida se ela ousar fazê-lo (1626-1633).

O que podemos retirar de todas estas versões é que a personagem de Creonte é utilizada para personificar o conflito que se gera nos cidadãos do séc. V entre o Estado e o indivíduo, independentemente do lado para o qual o autor escolhe pender. Em *Rei Édipo*, Creonte é frio e cauteloso, preocupando-se apenas com a procura do assassino de Laio para que possa restabelecer a prosperidade da cidade. Em *Antígona*, serve de exemplo para aquilo que a ambição e a sede de poder fazem perder; ao dedicar a vida à cidade de modo exacerbado, mostrando-se inseguro e egoísta, acaba por perder a sua família. Em *Fenícias*, demonstra os sacrifícios que a cidade por vezes exige do indivíduo para o bem comum. Finalmente em *Édipo em Colono*, é o exemplo do que o completo desprezo pelo indivíduo e pelos seus valores traz à cidade. Ao rejeitar Édipo e as filhas como família e suplicantes, tentando raptá-los, Creonte traz apenas mácula à cidade, acentuando a superioridade de Atenas e do seu governante.

Antígona

É atribuído a Sófocles o protagonismo que a figura de Antígona tem recebido ao longo dos anos. Protagonismo este que ele terá sido o primeiro a conceder-lhe. Se Creonte é o representante dos interesses do estado, Antígona é a representante dos interesses familiares, os seus universos são opostos e encontram-se em constante confronto.

A Antígona de Sófocles (da peça homónima) é uma jovem órfã, deixada aos cuidados do tio, o novo rei e senhor do *oikos*. Ele é rei porque o pai e os irmãos dela estão mortos. A sua linhagem é de alta importância, pois liga-a à maldição partilhada por toda a família (858-869) - a linhagem de Laio deve desaparecer e ela é a última capaz de a fazer perdurar.³⁰ Mas Antígona não se identifica com esta realidade, o seu dever e a sua honra orientam-se para com os mortos, eles são a sua família, os que já

²⁹ O segundo filho, Hémon, prestes a lutar na guerra, não serve como vítima para o sacrifício por estar noivo de Antígona (945).

³⁰ O papel de Ismena, irmã de Antígona, cria uma antítese nas ações da jovem em relação à situação presente. Ismena não é considerada um elemento fundamental na linhagem dos Labdácidas (tal como não o era Antígona, antes de Sófocles), mas sobretudo serve de contraponto à personalidade e decisões da irmã.

foram e não os que ainda estão para vir. Num passo muito conhecido (e controverso), Antígona explica o porquê de as honras devidas ao irmão serem mais marcantes do que a possibilidade de ter um futuro:

“Se me morresse o esposo, outro haveria, e teria um filho de outro homem se tivesse perdido um. Mas estando pai e mãe ocultos no Hades, não poderá germinar outro irmão” (909-912).³¹

Aos olhos do público do séc. V, Antígona seria uma “má mulher”, em primeiro lugar por desobedecer abertamente às ordens do seu guardião e rei, em segundo lugar por ter intervindo na esfera pública da cidade, o que a condição feminina lhe vedava, e finalmente por negar o seu futuro como mulher e mãe em prol dos mortos (Lardinois 2012: 61). Ainda assim a sua determinação em defender os valores familiares seria uma qualidade muito apreciada numa mulher; o problema prende-se com a sua dedicação ser direcionada apenas para os familiares defuntos. O dever de cuidar dos corpos dos seus irmãos recairia sobre ela, tal como recaiu o de banhar e enterrar os pais (900-902), um dever feminino que ela exige que lhe seja devido (Rehm 1994: 61). Mas Creonte proíbe-a deste único dever feminino e, ao fazê-lo, afasta-a dos seus restantes deveres: casar, ter filhos e dedicar-se ao interior da casa (gineceu); então, expõe-se em público para fazer o que acha correto, aceitando a morte jovem e sem filhos.

O exemplo de uma feminilidade comum que encontramos na peça centra-se na figura de Ismena, a irmã de Antígona. Apesar de concordar com esta, na necessidade de dar sepultura a Polinices, a prudência e o medo impedem-na de agir, sendo ela quem relembra Antígona que o seu papel enquanto mulher é ser submissa para com os homens e para com a cidade (61-64). Ainda assim, não deixa de mostrar coragem quando, no segundo episódio, confessa ter ajudado a transgressora, para que possa partilhar o destino dela, um gesto que Antígona repudia ardentemente. Esta atitude não deixa de ser criticada, pois surge da representante dos valores familiares e aos olhos dos estudiosos surge como exagerada. Ao rejeitar a sua participação no sepultamento do irmão, escolhendo viver, Ismena acaba por se condenar a um outro tipo de morte, sendo renegada pela irmã como família e como membro dos Labdácidas (542, 941; Lardinois 2012: 65).

Esta oposição faz com que, apesar de o amor de Antígona pelos mortos ser bem expresso, o seu amor pelos vivos seja dúbio (em relação à irmã e ao noivo, Hémon). Em toda a peça, Antígona demonstra apenas uma vez o seu apreço por Hémon utilizando o superlativo φίλτατος (“caríssimo”, 572), chegando a dizer, como já vimos no verso 909, que se o seu esposo falecesse, outro haveria para o substituir. Contudo, quando se dirige para a caverna onde ficará aprisionada até à morte, lamenta a falta de esposais e cria mesmo um paralelo entre a câmara (τύμβος) para onde se dirige e o quarto nupcial (νυμφεῖον). Antígona aproxima-se do tálamo, sem que lhe seja entoado o hino nupcial, o seu próprio lamento soa como um hino que a leva até ao submundo, local onde “só de Aqueronte será esposa” (815). A relação entre amor e morte (e amor pela morte) está presente em toda a peça. Antígona mostra-se decidida a morrer (555), decidida ao ponto de levar Creonte a pensar que “Hades é o único dos deuses que venera” (777), os seus familiares mortos são os que lhe são mais queridos (71-75) e o caminho para a sua morte assemelha-se a um cortejo matrimonial (891; Carter 2012: 126). Creonte procura afastá-la do casamento ao sentenciá-la à morte (575), contudo acaba por levar o próprio filho a consumir uma espécie de casamento com a jovem. De facto, Hémon não se casará com Antígona ainda em vida (750). Mas ao descobrir o seu corpo sem vida no “apartamento nupcial da

³¹ Tradução de Rocha Pereira (2006).

donzela, uma caverna infernal” (1205), o jovem trespassa o flanco com a espada, “atrai a donzela aos seus braços a desfalecer. Arquejante, lança uma torrente veloz de sangue gotejante nas brancas faces” (136-139). Rehm (1994: 64-65) faz a comparação entre a cena de suicídio de Hémon e o ato sexual, como consumação final do casamento dos jovens.

Apesar de um futuro lhe ter sido vedado, Antígona procura ter algum controlo sobre a sua morte, enforcando-se na caverna. Este meio de pôr fim à vida é típico das figuras femininas na tragédia (da mesma maneira que Jocasta em *Rei Édipo*), conjugando, deste modo, nos seus últimos momentos uma faceta feminina e masculina; representa o amor e a determinação em fazer o que está correto, mesmo que para isso tenha de sair do lugar que é esperado que adote na sociedade.

Na peça de Eurípides, Antígona não é a personagem principal, mas diversos motivos sofoclianos (e, principalmente, de Ésquilo), são recuperados para completar a narrativa do fim dos Labdácidas.

A Antígona de *Fenícias* é uma jovem “mais criança do que mulher” (Luschnig 1995: 185), que ainda possui todos os membros da família amaldiçoada e observa a tragédia iminente. Uma das cenas mais famosas da peça é a *teichoscopia*, que cria um paralelo com a dos escudos de *Sete contra Tebas*, onde um servo relata à jovem quais os generais que irão combater às portas de Tebas. Ao contrário de Etéocles, Antígona encontra-se afastada do contexto bélico; no entanto possui ligações com ambos os lados da batalha, pois o atacante é o seu irmão Polinices, e o defensor da cidade o seu irmão Etéocles, o que lhe proporciona uma visão muito particular do confronto (Reguero 2017: 9). O discurso de Antígona é marcado pela curiosidade e esperança (152-153), mostrando a puerilidade da jovem que ainda não sentiu os efeitos da guerra.

No início da peça, Antígona ainda está dependente do pedagogo/servo e das ordens maternas (Reguero 2017: 6), vinculada ao interior da casa e às suas ocupações femininas (192). A segunda cena em que aparece marca o início da sua transformação, pois sendo forçada a deixar a meninez e feminilidade para trás (1275), Antígona deve dirigir-se para o campo de batalha para salvar os irmãos (1278). A cena final de *Fenícias* mostra-nos uma Antígona mais próxima da de Sófocles. A jovem retorna com os cadáveres da mãe e dos irmãos, faz frente a Creonte³² (1649) e toma o papel de guia de Édipo no exílio (1679). Forçada a crescer demasiado rápido, Antígona servirá a sua função de mulher como auxiliar do pai (Luschnig 1995: pp 195), deixando para trás a proteção da casa, o conforto que o casamento com o filho de Creonte lhe traria, mas acima de tudo, a sua infância.

“Modelo identificável de fidelidade” (Fialho 2001: 11), Antígona permanece com Édipo até ao fim da sua vida, auxiliando-o como guia.

Em *Édipo em Colono*, fica do seu lado até ser raptada por Creonte e devolvida por Teseu. Quando Polinices aparece em cena, a jovem implora-lhe que retorne a Argos, de modo a evitar destruir a cidade e perder a vida (1414-1416), demonstrando qual o irmão que favorece (Steiner 1984: 157). Por fim, após a morte de Édipo, Antígona mostra-se determinada a regressar a Tebas e tentar “impedir o fratricídio iminente dos nossos irmãos” (1669), retomando o tema da peça *Antígona* e concluindo o círculo que a integrará no fim da casa dos Labdácidas.

³² Eurípides retoma o tema da sepultura de Polinices e termina a sua peça com a promessa de Antígona de regressar para dar ao irmão os rituais adequados (1661).

Coro

Ao falarmos de peças que relatam a tragédia de uma casa real, podemos esperar que os coros respetivos sejam pontos de ligação entre as personagens e o público, sendo geralmente figuras com as quais o público se poderia mais facilmente identificar, imitando as reações que este teria às ações das personagens (Griffith 1999: 57).

Em *Sete contra Tebas*, o coro consiste num grupo de mulheres aterradas com a batalha iminente. A sua fragilidade e medo contrastam com a energia que o clima de guerra exige e com as preparações calculadas que os homens levam a cabo. A reação de Etéocles é particularmente descomedida e misógina, não só por exigir que as mulheres permaneçam em casa e não interfiram na guerra (200-201),³³ mas por negar a existência delas na sua vida e descrevê-las como “intoleráveis” em qualquer situação (188-191).

O coro demonstra preocupação pelo seu futuro caso a cidade seja tomada (325-336), alertando para a igualdade dos sofrimentos que ambos, homens e mulheres, enfrentarão neste cenário (257). Mas Etéocles despreza as suas preocupações, e censura a sua forma de apelar aos deuses para que favoreçam a cidade na batalha, aflita e insegura, desanimando os defensores de Tebas e assim favorecendo o inimigo.

Os papéis do coro e de Etéocles vão-se alterando (Torrance 2007: 100) à medida que ele se deixa levar pelo fragor do combate, atribuindo às mulheres a função (infrutífera) de acalmar as suas emoções e tentar evitar que ele se precipite para um confronto com Polinices. Contudo, a emoção e determinação que Etéocles expressa advém da compreensão da iminência de um destino ao qual ninguém pode escapar e da inutilidade de delongas. A maldição de Édipo e a vontade dos deuses estão sempre presentes (690-719) e, após a saída de Etéocles para a batalha, constitui assunto para o canto do coro (720-791).

Tebas sai vencedora do confronto, mas ainda assim o coro lamenta a perda tanto do seu líder como do seu adversário, ambos príncipes da cidade (825-830). Por isso, a peça termina com uma reflexão oportuna sobre a concretização final da maldição que aflige a linhagem dos Labdácidas.

No tratamento do mito dos Labdácidas, Sófocles criou apenas coros de velhos cidadãos, que não deixam de originar dinâmicas bem diferentes entre as personagens, como diz Murnaghan (2012: 221) “Portraying various types of ordinary people, Sophocles’ choruses provide the contexts in which the fierce distinction of his famously individualistic heroes can be understood and evaluated.”

Em *Rei Édipo*, os cidadãos de Tebas começam por olhar para Édipo como “o salvador esclarecido e com quem se sentem gratos e solidários” (Fialho 2010: 33); confiam nele para resolver a doença que assola a cidade. Por isso mesmo, acompanham a sua viagem de autodescoberta e o impacto que esta tem para a cidade (Murnaghan 2012: 223).

Após a revelação de Tirésias, o coro vê-se repartido entre a sua lealdade para com o rei e a devoção para com os deuses, exposta no primeiro estásimo (482-485). Esta inquietação intensifica-se no segundo estásimo, após o confronto com Creonte e Jocasta ter exposto a falibilidade dos adivinhos. Apesar de continuar fiel a Édipo, o Coro reclama justiça divina para aqueles que cometeram crimes (pedindo, inconscientemente, que os deuses provem a culpa de Édipo), pois sem a crença no julgamento divino, o culto dos deuses deixa de fazer sentido (895-896). A revelação final aproxima-se

³³ No séc. V a.C. esta era a atitude esperada das mulheres respeitáveis da sociedade, apenas vendedoras e cortesãs apareciam frequentemente em público (Torrance 2007: 92).

e o coro faz um último voto de esperança de que a linhagem de Édipo seja divina e não terrena. O terceiro estásimo é curto, mas repleto de emoção, procurando conjugar os mesmos valores de lealdade ao rei e devoção aos deuses que mantém desde o início; mas um destes está prestes a desmornar-se e o outro a desvendar a sua verdadeira força. Por fim, a identidade de Édipo é revelada e tudo o que o coro pode desejar é nunca o ter conhecido (1216-1218).

Na peça *Antígona*, o coro cria uma oposição de estatuto, género e idade em relação à protagonista, estando mais próximo da realidade de Creonte. Também nesta peça o coro tem como principal preocupação o bem da cidade e por isso favorece Creonte, o novo rei e salvador de Tebas. Mesmo partilhando a opinião de Antígona em relação à sepultura de Polinices (278, 504, 694), o coro não pode deixar de condenar as suas ações que põem em causa a ordem e as leis da cidade (471-472, 872-875). As diferenças drásticas entre o coro e esta personagem irão contribuir para o isolamento total da protagonista (como intencionado por Sófocles, Winnington-Ingram 1980: 138). Nem nos seus últimos momentos de vida o coro lhe dá razão, tentando, contudo, confortá-la com a fama que obterá depois de morta (817, 836-838). Esta oscilação nas posições do Coro tem-lhe merecido algumas censuras por uma certa debilidade dramática. Mas há que recordar que, em relação à obstinação de Antígona, ele manifesta uma prudência e capacidade de diálogo, que o torna vencedor sobre a obstinação de Creonte.

Começando por aceitar e respeitar o édito de Creonte (211-214), o coro acaba por o recriminar ao compreender que o bem da cidade se prende com o respeito pelas leis divinas sobre as leis dos homens (1091-1107). Por fim, Creonte acaba tão isolado como Antígona: toda a sua família pereceu e a sua autoridade foi desacreditada por ir contra a vontade dos deuses. A última estrofe do coro prende-se com a importância do bom-senso (φρονεῖν) para a obtenção da felicidade, pois a insolência não passa despercebida aos deuses e será punida (1348-1353).

Em *Édipo em Colono*, o coro de cidadãos pertence à cidade de Atenas e não de Tebas, como nas restantes peças; o seu papel passa pela aceitação de Édipo enquanto criminoso involuntário, mas também como figura divina que poderá beneficiar a cidade. O coro enquanto representante da cidade de Atenas, que aceita um velho suplicante e lhe garante proteção, cria um contraste com a cidade de Tebas, que expulsou Édipo no seu momento de maior fragilidade e que procura obtê-lo de volta apenas para servir os seus interesses e conseguir obter o favor divino (Murnaghan 2012: 224). Através do coro e do seu governante, Sófocles procura demonstrar a superioridade de Atenas, tanto na sua força (quando Teseu recupera as filhas de Édipo raptadas por Creonte), como nos seus valores (a piedade para com um suplicante e o cumprimento das promessas e das relações de *philia*, Fialho 2001: 20-21).

Em último lugar, o coro de *Fenícias* parece totalmente desfasado dos restantes. Para além de serem jovens mulheres e de terem com a família real um vago parentesco, elas nem sequer são tebanas. A sua escolha parece totalmente injustificada, mas Eurípides deu-lhes o papel fundamental de ligar as ações que estão a acontecer em cena ao passado mitológico de Tebas (Frade 2018: 396).

O cenário é a guerra dos Sete contra Tebas. Édipo, Jocasta, Etéocles, Polinices e Antígona ainda estão vivos e a maldição que aflige a família (despoletada por Laio) está bem presente na memória de todos. Contudo, como já vimos no capítulo sobre a maldição da família (vide supra 10), Eurípides remete a conturbada história de Tebas ao seu mito fundador: Cadmo, ao chegar ao território onde iria fundar a cidade, matou o dragão de Ares que guardava o local, despoletando a ira do deus que agora exige o sacrifício do filho de Creonte (931-937). Ora, entre os primeiros versos da peça destaca-se a frase de Jocasta “ó Sol (...) que luz infeliz enviaste para Tebas no dia em que Cadmo chegou a este país,

abandonando as marítimas terras da Fenícia” (4-5),³⁴ que estabelece imediatamente a ligação entre o fundador da cidade e o coro. Apesar de Tebas não ser a sua cidade natal, o seu passado, bem como o seu futuro encontram-se ligados a ela: “A sua origem permite-lhe ter distanciamento em relação à ação e, simultaneamente, o conhecimento de um passado justificador do presente” (Frade 2018: 399).

Este papel reformulado do coro advém de um novo modo de olhar para a tragédia grega, do qual Eurípides foi precursor. Este introduz nas tragédias uma ação mais dinâmica e de constantes confrontos, que se interligam entre si para completar a história que o autor pretende contar. Deste modo, o coro deixa de ser uma personagem em si própria, que reage e comenta as ações das personagens, tornando-se um elemento de ligação, nem sempre muito consistente, entre os diversos episódios.³⁵

3. A evolução do mito

A versão de Sófocles do mito de Antígona foi a que mais influência teve ao longo dos séculos devido ao papel da heroína como opositora ao poder de um tirano. A contínua existência de governantes que procuram obter o poder absoluto sobre as populações traz consigo, de igual forma, os opositores a esta opressão, que se identificam com a figura de Antígona.

Deste modo o mito de Antígona foi reescrito e reinventado múltiplas vezes e nas diversas artes, desde a literatura, à pintura, escultura, teatro, música e dança.

Já mencionámos a forma como durante a Idade média e o Renascimento as versões de Sófocles e Eurípides, bem como as dos autores latinos Séneca e Estácio, tiveram grande popularidade. Destaca-se pela sua importância a peça *Fenícias*, integrante da tríade bizantina: o conjunto de peças clássicas mais lidas e estudadas durante a Idade Média, devido à sua incorporação na formação dos estudantes do Império Romano do Oriente (Frade 2018: 392).

Por sua vez o Renascimento foi uma época de fulcral importância na recuperação das temáticas e concepções clássicas. Nos anos que se seguiram, com o surgimento das monarquias absolutas, os mitos clássicos foram utilizados como meio de apoiar ou criticar o exercício do poder. Observemos o caso da produção artística e literária francesa por ser das primeiras onde podemos observar esta corrente de recuperação dos mitos clássicos, e por nos interessar particularmente para o nosso estudo de receção.

O próprio fundador do absolutismo utiliza o imaginário clássico para justificar o seu poder - Luís XIV, o “rei Sol”, assim intitulado por se considerar a estrela que está no centro, que ilumina e aquece o seu reino. Ao interpretar o deus Apolo em *Le Ballet de la Nuit* (Lee, 2002: 68)³⁶ esta imagem do Rei torna-se bastante evidente. Por sua vez, os autores da época utilizaram a inspiração nos mitos clássicos como modo de questionar o exercício do poder do rei.

A *Antígona* de Jean Rotrou reflete sobre a injustiça humana, inicialmente com o conflito de Etéocles e Polinices e em seguida com o conflito de Antígona e Creonte (Moravcevic, 1972: 55).

³⁴ Tradução de Frade (2018).

³⁵ Com o tempo, a tendência será para despojar cada vez mais o coro do seu papel na ação, dinamizando as personagens individuais, até este se perder por completo.

³⁶ Este tipo de “ballet” em pouco ou nada se assemelharia àquilo que chamamos de “ballet” nos dias de hoje; contudo, viria a estabelecer os princípios essenciais da dança clássica (como a postura e as cinco posições básicas) que servem de fundação para o ballet atual.

Através da *contaminatio* entre Sófocles, Séneca e Estácio, Antígona utiliza a sua virtude como meio para combater o poder absoluto e conseguir conquistar honra, respeito e justiça para a sua família (Silva 2017: 398-399).

Na obra de Pierre Corneille é descrito um *Édipo* que vê o seu direito de governar colocado em causa pelo princípio do “sang de race”. A sua legitimidade como rei acaba por ser comprovada com a descoberta dos crimes que cometeu, sendo o ato de cegar os olhos visto como o sacrifício de sangue necessário para purificar a cidade dos seus males (Lauriola, 2017: 189). Séneca aparenta ser a fonte principal da obra de Corneille.

Jean Racine escreveu uma peça intitulada *La Thébaïde ou les frères ennemis* inspirada nas obras de Eurípidés, Séneca e Rotrou e com influência de Corneille (Brody 1959: 200). A sua versão do mito de Antígona foca-se na sede de poder dos irmãos, que se voltam um contra o outro pelo trono de Tebas; e de Creonte, que após a morte de Polinices e do seu filho Hémon, se apresenta como pretendente de Antígona, pois ela é o último meio para Creonte obter o poder absoluto.

Olhemos mais atentamente para a versão de Racine, pois esta é crucial para o estudo do bailado a que nos propomos.

3.1 *La thébaïde ou les frères ennemis* de Jean Racine

La thébaïde ou les frères ennemis foca-se em dois temas característicos da tradição dos Labdácidas: *sang* e *haine*. Estas duas palavras, herança de Séneca³⁷, são repetidas frequentemente durante a peça e tornam-se na questão central: Será o ódio dos irmãos herança dos crimes de Édipo?

Em *Fenícias*, Eurípidés coloca o foco da ação no destino de Édipo, na forma como foi maltratado pelos filhos, o que o levou a amaldiçoá-los condenando os seus destinos (Brody 1959: 201). A sombra de Édipo é constante apesar da sua ausência física do palco até à última cena. Racine altera totalmente o foco da ação e elimina Édipo da sua narrativa ao dá-lo como morto desde o início da peça. O que nos resta de Édipo é o seu sangue, sangue este que cometera os horríveis crimes de parricídio e incesto e corre nas veias dos seus filhos/irmãos.

Esta herança de Édipo é vista de modo distinto pelas diversas personagens: Jocasta e Antígona acreditam que este representa virtude, justiça e união familiar, sendo a única coisa que pode unir de novo os irmãos; Etéocles e Creonte vêem-no como um símbolo de crime e corrupção cujo único desfecho possível será a destruição da família; para Polinices, o sangue de Édipo representa o seu objetivo final, o seu privilégio de nascença - o direito ao trono (Brody 1959: 203).

O que põe à prova os diversos pontos de vista é o oráculo que a criada Olímpia dá a conhecer a Antígona: “Thébains, pour n'avoir plus de guerres,/ Il faut, par un ordre fatal,/ Que le dernier du sang royal/ Par son trépas ensanglante vos terres” (ato 2, cena 2). A falta de precisão do oráculo deixa a dúvida se se refere ao membro mais novo (o último) da linhagem real, ou se é necessária a morte de todos membros da família real (até ao último). O sacrifício de Meneceu virá esclarecer a verdade por trás da herança de Édipo. Pois mesmo após o suicídio patriótico do jovem e das diversas tentativas de Jocasta em unir os irmãos na casa onde nasceram, Etéocles revela que “Nous étions ennemis dès la

³⁷ Da peça fragmentada de Séneca, Racine terá retirado principalmente o vocabulário dos equivalentes latinos (*sanguis* e *odium*) também recorrentes em *Fenícias* (Brody 1959: 200)

plus tendre enfance ;/ Que dis je? nous l'étions avant notre naissance” (ato 4, cena 1). Deste modo, a única forma de unir os irmãos é através do ódio que partilham um pelo outro e esta é a verdadeira herança de Édipo, que trará a destruição da família.

Família e política

Segundo Greenberg (2010: 26) a temática principal da *Tebaida* é a impossibilidade da vida política em paralelo com a vida familiar. No mito dos Labdácidas podemos observá-lo através da ligação profunda que existe entre a família real e a cidade de Tebas: a Esfinge aterroriza Tebas por causa dos crimes de Laio; a cidade é afligida com uma praga devido aos crimes de Édipo; a cidade e os cidadãos sofrem as consequências da guerra entre os irmãos. Jocasta relembra a origem dos males de Tebas nos crimes de Laio (ato 1, cena 1) e reconhece a maldade dos irmãos como resultado da relação incestuosa com Édipo, nas suas palavras os irmãos são “perfides, méchants, parricides”. Numa monarquia patriarcal como seria a de Tebas (e a de França no séc. XVII), o incesto cria um conflito na ordem de sucessão ao trono, agravado pela ausência do rei/pai/irmão e pela presença de Jocasta, a mãe/avó, último símbolo dos crimes cometidos (Greenberg 2010: 35). Jocasta é sem dúvida a figura feminina proeminente em Racine, é ela e não Antígona quem luta empenhadamente pela importância dos laços familiares.

Ora Greenberg (2010: 38) defende que para que a cidade possa prosperar politicamente os conturbados laços familiares devem ser ignorados. Mas Jocasta coloca-se repetidamente entre os irmãos apelando ao valor da família e à necessidade destes se unirem através do sangue que partilham. Quanto maiores os esforços para os unir, trazendo-os de volta ao local onde foram gerados e onde cresceram, mais a sua animosidade cresce incentivando o ódio que partilham desde o ventre. O único modo que algum dos irmãos teria de conseguir alcançar o que deseja seria libertando-se dos laços de sangue que os une, pois estes são o símbolo da corrupção e do ódio que assombram os Labdácidas.

Jocasta não está totalmente alheada desta realidade, pois ela própria faz notar a inevitabilidade do ódio dos irmãos com base na sua herança genética (acto 1, cena 1). Contudo escolhe viver iludida com a possibilidade da reconciliação e deste modo, ao tentar uni-los, Jocasta vai apenas agravando a sua ira e a determinação na destruição um do outro. Por fim, Jocasta compreende que nada há a fazer para evitar o conflito e declara “Je n'ai plus pour mon sang ni pitié ni tendresse:/ Votre exemple m'apprend à ne le plus chérir/ Et moi je vais, cruels, vous apprendre à mourir” (acto 4, cena 3). A sua ironia trágica concretiza-se por ter sido responsável por aquilo que procurava evitar (Brody 1959: 211).

Várias versões de monarquia e tirania

É do consenso geral dos investigadores da obra de Racine que a *Tebaida* utiliza a luta dos irmãos como espelho das discussões políticas que estariam a ocorrer em França no séc. XVII. A Guerra dos Trinta Anos, bem como o conjunto de guerras civis que constituíram a Fronda, teriam despertado na população francesa a necessidade de uma figura de autoridade que pudesse trazer de volta a paz ao país: um “père du peuple” que se havia de metamorfosear na figura do rei absoluto (Greenberg 2010: 34). Etéocles e Polinices representariam dois tipos de governo distinto em confronto, mas neste ponto as opiniões divergem sobre qual representaria que tipo de governo, tendo em conta critérios diferentes.

Greenberg (2010: 43-47) justifica a sua visão com o modo como os irmãos reclamam o seu direito ao trono: Etéocles define-se como o protetor da cidade, o escolhido do povo, este é a sua base de apoio e o que lhe concede o direito ao trono (ato 1, cena 3); Polínices reclama o seu direito de sangue de governar e declara que o povo não tem a autoridade nem a capacidade de escolher o seu rei (ato 2, cena 3). Segundo Greenberg, a discussão é feita entre uma monarquia parlamentar em que os cidadãos têm algum poder de escolha sobre o governo (tal como defendida por Etéocles) e uma monarquia absoluta em que o único modo de garantir a legitimidade do governo é a hereditariedade (o sangue). O povo é visto como turbulento e indisciplinado, incapaz de organizar e governar (de acordo com a visão defendida por Polinices).

Eric Heinze (2013) faz uma análise da peça de Racine como sendo uma discussão sobre o governo absoluto vs. o governo partilhado. Neste ponto de vista temos Édipo como rei absoluto, que deixa “em testamento” o governo da cidade partilhado aos seus dois filhos. Segundo os princípios da monarquia francesa, um rei, o primeiro homem na linhagem de sucessão, tem o direito de anular qualquer lei do anterior monarca. Como tal, o que foi deixado em testamento pode ser ignorado pelo monarca atual. De acordo com esta ótica, assim que sobe ao trono Etéocles tornar-se-ia rei absoluto com o direito de anular a lei do anterior. É deste modo que justifica a sua luta contra o irmão Polinices, que se revolta contra ele com a ajuda das tropas de Argos (cidade inimiga de Tebas). Etéocles julga a sua causa justa, pois o reino está do seu lado, ou seja, o seu poder baseia-se no apoio do povo. No entanto, o que Polinices deseja não é governar absolutamente, mas que seja cumprida a ordem do pai e que ambos partilhem o trono. Contudo, ao fazer uma aliança com Argos, Polinices perde o apoio do povo e os seus únicos apoiantes em Tebas são Jocasta e Antígona. Os irmãos apelidam-se mutuamente de “tirano”, um por não abdicar do poder, o outro por o desejar apesar de não possuir uma base de apoio que suporte a sua causa; a principal razão que torna ambos tiranos é o facto de estarem tão consumidos pelo seu ódio e sede de poder que ficam indiferentes à destruição da cidade, da vida dos seus habitantes e da própria família para conseguirem alcançar os seus objetivos.

Greenberg (2010: 45) aponta uma outra crítica política na *Tebaida*, que é a degeneração das monarquias patriarquais. A hereditariedade do direito de governação pode levar a que, na tentativa de justificar a sua legitimidade, o herdeiro se transforme num tirano e caberá ao povo removê-lo do seu posto. Como exemplo temos Édipo que, com os seus crimes, provou não ser digno do cargo sendo afastado pelos filhos e condenado a vagar cego pela Grécia tendo a sua identidade como maior crime. Ainda assim, o maior exemplo da degeneração da família real na versão de Racine é Creonte. Sabendo que, após a morte dos irmãos, a linhagem requer que seja ele a assumir o trono, Creonte manipula Etéocles de modo a prosseguir com a contenda e apaga todos os esforços de Jocasta para a apaziguar.

Creonte adota um discurso de apelo pelo bem público, que serve apenas de disfarce para as suas pretensões de guerra e desejo de poder. O argumento que usa é a necessidade de o rei fortalecer o seu governo quando algum obstáculo se lhe opõe; justifica ainda que, para haver estabilidade política e cívica, é necessário que exista apenas um governante. Creonte defende o governo de um só rei numa discussão acesa com Jocasta, em que esta defende o governo partilhado e reconhece os desejo dele de subir ao trono (ato 1, cena 5). Nesta discussão Antígona tenta apelar ao lado paternal de Creonte, mas este afirma o seu ódio pelo filho Hémon (que toma o lado de Polinices) mais do que qualquer outro homem, por não lhe ser fiel.

Apesar de a obra de Racine se basear maioritariamente em Eurípides, este é um ponto em que o autor segue um caminho completamente distinto. Em *Fenícias*, Creonte não procura qualquer poder. Podemos observar como exemplo que, quando se dá a morte do cunhado, ele torna-se o *kurios* de Jocasta até esta voltar a casar entregando o reino a Édipo (Luschnig 1995: 166); ao saber que a única forma de a cidade resistir é através do sacrifício do filho, toma a posição de um pai preocupado e diz-lhe para fugir, mesmo que isso implique a queda da cidade (*Ph.* 964-975). Esta posição é completamente antagónica da versão que Racine criou de Creonte, cego pela sede de poder, em que nem a morte dos dois filhos o demove de incentivar a guerra e desejar a morte de mais membros da família. A única morte que exerce impacto na sua consciência é a de Antígona, a sua sobrinha e (inesperadamente) sua amada.

O último ato

A reviravolta final de Racine na *Tebaida* é a revelação do amor de Creonte por Antígona expressos no último ato da peça. Após a morte dos sobrinhos, da irmã e dos filhos, Creonte sobe alegremente ao trono acreditando que conseguiu o que mais desejava: poder e amor; o amor da sobrinha que ele pede em casamento (ato 5, cena 3). Neste momento temos uma nova perceção da relação de Creonte com o filho Hémon, pois além de inimigo de batalha, Hémon torna-se seu rival pelo amor de Antígona. Num ato final de desespero, a jovem suicida-se para evitar o casamento e reunir-se com a sua família. Compreendendo que Antígona preferira a morte ao casamento, Creonte finalmente mostra algum arrependimento e deseja apenas a própria morte.

O final da *Tebaida* é a parte mais criticada da primeira obra de Racine. O conflito principal da ação termina no ato 4 com a morte das personagens principais e o último ato não acrescenta nada à ação da peça, parecendo servir apenas para garantir a aniquilação de todas as personagens.

O papel de Antígona como principal defensora dos valores da família foi encarnado na totalidade por Jocasta e ao retirar da trama o conflito pelo cadáver de Polínicês, Racine deixa a sua personagem sem qualquer propósito além de garantir que o ser frio, manipulador e ambicioso que é Creonte tenha um final tão cruel como o dos restantes elementos. O amor de Antígona e Hémon é descrito como “desapaixonado” (Greenberg 2010: 48) e citando Brody (1959: 211) “The Creon-Antigone-Haemon love triangle is badly out of tune with the terrible tenor of the rest of the drama”, não havendo nenhum sinal da paixão ardente que viria a ser característica das futuras peças de Racine.

A *Tebaida* é portanto uma peça em que o caos, a desordem e a violência ganham sobre qualquer vestígio de amor, compaixão, heroísmo ou civilidade. Talvez por isso o próprio Racine a tenha descrito como tendo “le sujet le plus tragique”.

3.2 Antígona por John Cranko, Theodorakis e Tamayo

Em 1959 o coreógrafo John Cranko cria uma versão do mito de Antígona para o Royal Ballet de Londres e utiliza as peças de Sófocles, Eurípides e Racine como principais fontes de inspiração. A música, o cenário e figurinos foram criados especificamente para o bailado por Mikis Theodorakis e Rufino Tamayo, dois grandes artistas do séc. XX.

No ano da criação deste bailado, a Europa acabara de assistir a duas guerras mundiais que levaram à morte milhões de pessoas e arrasaram cidades inteiras. A instabilidade e o medo sentido pelas populações levaram a que depositassem a sua esperança em figuras autoritárias e à consequente

emergência de regimes altamente autocráticos (como foi o caso de Portugal, com António de Oliveira Salazar). Além disso, o perigo do armamento nuclear ameaçava a paz recentemente conquistada. Cranko decide utilizar o tema de Antígona para demonstrar a atualidade da tragédia grega e fazer uma crítica sociopolítica à realidade que estava a viver (Bannerman 2015: 2).

Theodorakis, que contava apenas 24 anos quando compôs a música para “Antígona”, converteu-se num compositor de renome e numa figura muito ativa na política grega. Teve um profundo conhecimento pessoal da realidade das tiranias, pois durante a Guerra Civil Grega foi preso, torturado e exilado pelas suas opiniões políticas e, durante a ditadura militar grega (1967-74), viu a sua obra proibida devido ao seu carácter intervencionista.

A obra de Theodorakis procura espelhar a sociedade grega e alertar para a atualidade dos temas que já eram debatidos na antiguidade (Holst-Warhaft 2001: 200-201). Como tal, o compositor escreveu músicas para diversas obras sobre temáticas clássicas, tais como peças, bailados e filmes, especialmente aquelas que incidiam sobre a guerra e as suas repercussões.

Rufino Tamayo é considerado um dos mais importantes artistas mexicanos a habitar na Europa na época; o seu uso da arte tradicional, das cores e das formas fizeram dele um dos grandes artistas modernos do México.

O bailado teve a sua estreia dia 19 de Outubro de 1959 na Royal Opera House e permaneceu no repertório do Royal Ballet até 1966, sendo, no entanto, um dos trabalhos menos conhecidos do coreógrafo por não ser representado desde então.

Barnes (1959: 17) acusa o livreto de ser enganador, por informar que o bailado é uma “adaptação livre de Sófocles” e fazer referência às obras de Eurípides, Racine e possivelmente Anouilh como prováveis fontes de inspiração. Efetivamente o bailado parece basear-se principalmente na peça de Racine com um final que remete para Sófocles, focando-se na sede de poder dos candidatos ao trono de Tebas após a morte de Édipo.

Enredo

O bailado inicia-se com um encontro romântico entre Antígona e Hémon junto ao palácio, que estabelece a relação próxima de ambos e o amor que sentem um pelo outro. Este encontro termina com o aparecimento do coro/corpo de baile, composto por homens e mulheres de Tebas, e a apresentação dos dois irmãos, Etéocles e Polinices, que dançam alternadamente com o coro, numa espécie de jogo que os coloca em lados opostos do palco e que demonstra a disputa entre ambos.

Surge então o Rei Édipo³⁸, velho, cego e fraco, conduzido por Antígona³⁹ e seguido pela restante família real: Jocasta, Creonte e Hémon. Com ajuda da filha, Édipo reconhece com amabilidade Hémon, mas fica perturbado quando é conduzido até Creonte, o que nos deixa a sugestão de que este personagem não é confiável e será o “vilão” do bailado.

³⁸ A sua condição assemelha-se à de *Édipo em Colono* de Sófocles. No entanto ao contrário das restantes descrições que nos chegam de Édipo, após a descoberta do seu incesto com a mãe/mulher Jocasta, em que o rei acabava por se afastar ou ser afastado do trono e podia contar apenas com a ajuda das suas filhas, na versão de Racine/Cranko, Édipo manteve o poder até ao fim da vida, possivelmente remetendo para a épica.

³⁹ Tal como em *Édipo em Colono* de Sófocles e em *Fenícias* de Eurípides, Antígona a conduzir o pai é um dos temas mais conhecidos da tradição do mito e foi muito retratado na pintura por artistas como Alexander Kokular, Antoni Brodowski e Jean Francois Jalebert (Scharffenberge, 2017: 354).

O fim de Édipo está próximo e chega a altura de decidir qual dos irmãos - aqui apresentados como gémeos - irá suceder-lhe no trono. O rei acaba por colocar a coroa nas mãos de ambos decidindo que irão governar alternadamente e falece.

Enquanto a família real e o povo lamentam, os irmãos disputam a coroa e Creonte coloca-se entre ambos, pendendo para o lado de Etéocles. Conduz assim os irmãos a uma inevitável guerra, que Antígona procura interromper sem sucesso.

Os irmãos apresentam-se alternadamente como “candidatos” perante o povo, procurando apoiantes na sua contenda. Quando se enfrentam, Etéocles traz uma espada e Creonte coloca rapidamente uma outra na mão de Polinices. Lutam desenfreadamente, com saltos e poses angulares que remetem para as figuras da cerâmica grega.

A rainha Jocasta entra de rompante em palco e desesperadamente procura apelar à razão dos filhos; implora-lhes que parem com a guerra, colocando-se entre eles e agarrando as suas espadas. Mas incapaz de obter o resultado desejado, num último ato de desespero espeta-as no seu próprio ventre, suicidando-se. Hipnotizados pela sede de poder, os irmãos retiram as espadas do corpo da falecida mãe e afastam-se, deixando implícito que voltariam para a batalha final.

Os dois exércitos surgem em palco combatendo entre si numa dança renhida e desaparecem sem anunciar o vencedor; Creonte segue-os após a confusão. Esta dança pírrica seria um dos momentos mais impactantes do bailado, pela movimentação enérgica que se observava em palco e pela música estrondosa que se ouvia neste momento do espetáculo.⁴⁰

Cessada a desordem da batalha, uma calma antagónica instala-se, mas esta não significa a paz; é apenas um momento de ansiedade e espera protagonizado pelas mulheres enlutadas, que aguardam caídas no chão notícias dos seus entes queridos. A ocupar o lugar onde as mulheres se encontravam segundos antes, surgem os corpos dos mortos de guerra, rastejando um após o outro formando um amontoado no solo. Entre eles estão Etéocles, Polinices e Hémon.

Creonte coloca a coroa na cabeça, autoproclamando-se rei diante dos que se colocavam entre ele e o trono.

Antígona debruça-se sobre Hémon e cruza-lhe os braços sobre o peito, coloca-lhe a espada sobre o corpo e cobre-o com um manto preto.⁴¹ Repete em seguida o processo com o irmão Etéocles, mas quando o vai fazer com Polinices é impedida por Creonte, que ordena que o corpo seja deixado de lado, insepulto.

Antígona implora que lhe seja concedida permissão para sepultar o irmão e, perante a intransigência de Creonte, tenta apelar às mulheres do coro que observam a cena;⁴² estas, porém, recusam ajudar e pedem-lhe que reconsidere a sua escolha. Sob a ameaça de morte, Antígona volta a debruçar-se sobre o corpo de Polinices e dá-lhe sepultura. Reunindo todo o seu orgulho e coragem, Antígona ergue-se e atravessa a multidão seguida pelos seus carcereiros, até sair de palco.

⁴⁰ Em relação à música, o crítico Clive Barnes comenta: “The best section of the score is a Pyrrhic war dance, ingeniously combining five/four and seven/four times in a rhythmic orgy that almost overthrows both dancers and orchestra” (apud Barnes 1959: 17).

⁴¹ A utilização do manto para cobrir o corpo funciona como um sinal de sepultura, onde, em vez de se cobrir os corpos com terra, se utiliza os mantos de luto das mulheres de Tebas.

⁴² O coro aqui assume o papel que Isménia tem em Sófocles: as mulheres temem a desobediência, mesmo reconhecendo a causa como injusta.

Finalmente Creonte, sozinho, retira a coroa da cabeça observando o cenário à sua volta: os corpos do filho e dos sobrinhos, bem como a espada que matou Antígona. Sozinho em palco, com as mãos a tremer, mas uma face decidida, Creonte coloca de novo a coroa na cabeça e recua até à escuridão.

O sofrimento dos que ficam

O corpo de baile, que vem ocupar o lugar do coro na tragédia clássica, tem um papel fundamental para demonstrar o impacto que a guerra tem para aqueles que, apesar de não a desejarem, têm de a vivenciar.

O corpo de baile de *Antigone* é-nos apresentado como a população de Tebas que dança com os irmãos e parece desde o início obrigada a tomar o partido de um deles. Esta separação desaparece com a chegada de Édipo no seu leito de morte e volta a surgir com a disputa dos irmãos pela coroa, disputa esta alimentada por Creonte.

Ao contrário do que acontece na tragédia clássica e na peça de Racine, onde Polinices sai da cidade para procurar apoio em Argos, o que observamos no bailado é a própria população de Tebas a dividir-se consoante o príncipe que apoia. A guerra dos irmãos torna-se, portanto, uma guerra civil que separa não só a família real, mas também as famílias da cidade. A família real deveria ser o símbolo da cidade e de união; quando esta se desmorona, a cidade desmorona-se com ela.⁴³

Esta separação intensifica-se quando os exércitos partem para a batalha, cada um com o seu general e ficam apenas aqueles a quem não é permitida a intervenção no combate - as mulheres.⁴⁴ Tal como a morte de Édipo traz a divisão dos homens entre si, a morte de Jocasta traz a união das mulheres que, por seu lado, esperam o resultado da guerra, sem nada mais poderem fazer além de aguardar. A tentativa frustrada de Jocasta em separar os próprios filhos serviu para demonstrar que a intervenção das mulheres é inútil quando os homens estão decididos a lutar entre si.

Os exércitos armam-se para a batalha, dos dois lados podemos observar uma estrela no escudo, apesar de os capacetes serem diferentes,⁴⁵ mostrando que apesar de todos terem a mesma origem, os caminhos que escolheram levaram à separação e à colisão; por sua vez as mulheres armam-se com capas pretas de luto, que irão servir para sepultar os homens que perecerem na guerra.

No decorrer dos preparativos, Hémon e Antígona têm um último encontro romântico e despedem-se. Eles são o símbolo de todos os homens e mulheres envolvidos na batalha e que apesar de não nos serem visíveis têm esta oportunidade de dizer um último “adeus”. O destino de Hémon foi

⁴³ Em *Rei Édipo* de Sófocles, a peste que assombra a cidade é o resultado dos crimes cometidos por Édipo, e em *Fenícias* de Eurípides a solução para salvar a cidade é o sacrifício de um membro da família real. Estes dois exemplos demonstram que o bem-estar da cidade está intrinsecamente ligado ao bem-estar da família real.

⁴⁴ Este “coro” de mulheres que fica em palco denuncia, no que se refere a este mito, influências euripidianas no bailado; de facto é Eurípides quem prefere um coro feminino na sua peça e em outras em que explora o papel das mulheres enquanto vítimas das guerras travadas pelos homens. Ao contrário de Eurípides, Sófocles demonstra, nas peças em análise, uma preferência por coros masculinos; no caso de *Antígona*, o coro é composto por conselheiros de Creonte, também eles incapazes de participar na guerra, pois eram demasiado idosos. Apesar de não estarem representados por Cranko, encaixam-se também no grupo das vítimas da guerra que, não podendo participar, no final têm de lidar com as consequências.

⁴⁵ Em *Sete contra Tebas* de Ésquilo, também Etéocles e Polinices usam o mesmo símbolo no escudo: uma figura da Justiça (Dike), pois ambos lutam pelo que acham justo para si próprios. No ballet, as Estrelas nos escudos contrastam com a Lua representada no cenário, ambos escolhidos por Tamayo.

escolhido por Antígona: foi ela que o levou a tomar o partido de Polinices e que o impulsionou a participar numa luta pela qual ele não demonstra nenhum interesse. Em Sófocles, a morte de Hémon é proporcionada pelo seu amor por Antígona, pela impossibilidade de viver sem ela. Em Cranko a sua morte também advém do seu amor por Antígona, mas neste caso representando a sua disponibilidade em a dar a vida pelo desejo de paz da jovem.

Finalmente chega a hora da separação e cada um segue o seu caminho: Hémon vai para o campo de batalha travar uma luta que não é sua; e Antígona segue para o horizonte negro, como o destino que a espera, sem irmãos, sem marido, sem futuro.

Personagem principal

Apesar de o nome do bailado ser *Antigone* e de o folheto informativo entregue antes da apresentação referir que o espetáculo é baseado na obra de Sófocles, a verdade é que, como até agora vimos, o bailado possui muito mais influências euripidianas do que sofocianas (por ser baseado essencialmente na obra de Racine). Deste modo, o tema central torna-se a guerra dos irmãos e é neles que inicialmente incide o foco da ação.

É atribuída a Sófocles a inovação de dar protagonismo a Antígona (partilhado com Creonte). O autor criou uma peça que enaltecia a sua determinação e tenacidade, bem como a justiça e o temor aos deuses, qualidades estas que não lhe vemos atribuídas em mais nenhuma peça clássica e que Racine explorou apenas um pouco, focando-se principalmente na sua inocência e virtude.

No bailado, entre o agitado corpo de baile, com as suas lutas frenéticas e a cena dramática do suicídio de Jocasta, a nossa protagonista parece renegada para segundo lugar, sendo apenas recuperada no fim da apresentação. Por este facto, os críticos que observaram a estreia referem que Jocasta parece ser a figura feminina central da história e que o coro, “a multidão de homens guerreiros e mulheres enlutadas”, é o verdadeiro protagonista (Bannerman 2015: 13). Mas observemos mais atentamente o papel de Antígona.

A heroína é a primeira personagem a aparecer em palco. Apresenta-se como uma jovem apaixonada, que veio sozinha a um encontro romântico com o seu noivo durante a noite no exterior do palácio,⁴⁶ escondida de olhares estranhos.

A primeira imagem que temos dela é a de uma adolescente que está prestes a chegar à idade adulta, mas ainda assim possui a rebeldia e a despreocupação de uma criança.⁴⁷

Ao vermos este primeiro *pas de deux* de Antígona e Hémon (interpretados por Svetlana Beriova e Donald Macleary), quase esperaríamos que o bailado fosse uma história de amor; foi Racine quem valorizou uma versão amorosa da jovem Antígona que não fora explorada pelos autores clássicos.⁴⁸ No entanto, quem conhece o mito dos Labdácidas sabe que esta não é uma história de amor, mas sim de guerra e perda.

A primeira perda que Antígona terá de enfrentar no bailado é a do pai, ela que era a filha mais próxima de Édipo, quem o conduz na sua cegueira e a quem ele trata com mais carinho. A perda do

⁴⁶ Enquanto a *Tebaida* de Racine se situa no interior do palácio, *Fenícias* e *Antigone* de Cranko situam-se inteiramente no exterior do palácio, aproximando Cranko de Eurípides neste aspeto (Bannerman 2015: 13).

⁴⁷ Também aqui semelhante à versão que Eurípides nos apresenta de Antígona durante a cena da *teichoscopia* (*Ph.* 89-203).

⁴⁸ Em Sófocles, Antígona descarta o noivo com relativa facilidade. A sua família não é a que ela irá criar com Hémon, mas sim os seus pais e irmãos, a quem se irá juntar no Hades.

pai causa impacto na sua vida não só pelo luto e dor causados, mas também pelo conflito que gera nos irmãos. Com a morte de Édipo, os irmãos passariam a ser os seus guardiões e os responsáveis pela sua segurança e por lhe garantir o futuro, bem como o da mãe. No entanto, da mesma forma que os irmãos não se mostram preocupados com o futuro e segurança da cidade, também a proteção do *oikos* fica posta de parte, na sua luta pelo poder.

Antígona vê-se assim obrigada a ocupar o seu lugar enquanto membro da casa e da família real e tentar travar este conflito. Passa de jovem despreocupada e apaixonada a alguém com um papel a cumprir na sociedade tebana.

Este papel que Antígona assume é uma continuação do legado da mãe. Jocasta é a pessoa que melhor compreende a importância de impedir esta guerra, não só para a família, como para o povo, e dá a sua vida por isso.

Com esta segunda perda, Antígona passa a ser o único elemento que tenta impedir a guerra, e apela tanto aos irmãos, como ao tio, sem que nenhum se disponha a ouvi-la. Como última tentativa de equilíbrio, Antígona pede a Hémon que fique do lado de Polinices acabando por envolvê-lo na disputa, incitando-o a opor-se ao próprio pai.

Os bailarinos juntam-se no centro do palco criando uma forma de corpos entrelaçados, onde Antígona ocupa uma posição central, entre Polinices e Etéocles; atrás de Polinices está Hémon olhando ternamente para Antígona enquanto dá a mão a Creonte, que se coloca à frente de Etéocles. De ambos os lados estão diversos homens que puxam “o corpo entrelaçado” para um lado e para o outro; à frente desta figura estão as mulheres deitadas no chão com as suas capas pretas. No fundo, este esquema metamorfoseado em palco representa todo o bailado: os irmãos em lados divergentes, mas inevitavelmente interligados; a população masculina dividida consoante o lado que escolheu; as mulheres prostradas no chão, com os seus mantos, como se previssem o resultado. Creonte à frente das intenções de Etéocles e Hémon protegendo Polinices por amor a Antígona, ela que tenta manter este emaranhado unido a qualquer custo: a cidade, a família, o seu destino.

Por fim tudo se desfaz. Os homens partem para a guerra e as mulheres ficam com Antígona, todas elas aguardando a próxima perda.

O segundo *pas de deux* de Antígona e Hémon dá-se em condições totalmente antagónicas do primeiro. Desta vez os jovens encontram-se não para celebrar o futuro do seu amor, mas para se despedirem dum amor sem futuro. Ambos foram obrigados a atingir a maturidade rápido demais e ainda assim não poderão usufruir dela na sua vida conjunta. Antígona e Hémon representavam a continuação da linhagem das duas casas, e tal como o seu amor será destruído pela guerra, também as famílias chegarão ao fim.

Hémon é assim a terceira pessoa de quem Antígona tem de se despedir.

Chega o momento inevitável em que os resultados da guerra fratricida são apresentados perante os nossos olhos e Antígona perde os últimos membros da família. O que lhe resta é apenas sepultar os mortos e cumprir o último dever para com os seus.

É neste ponto que Cranko decide recorrer à obra de Sófocles e deixar a visão de Racine em que Creonte se propõe em casamento a Antígona. O bailado segue a versão tradicional em que a heroína sepulta o irmão Polinices, contrariando as ordens de Creonte, agora governante da cidade.

Devido à falta de palavra, não podemos identificar a vontade que Antígona demonstra na peça homónima de se juntar à família no Hades, mas esta parece ser a única opção que lhe resta. Antígona perdeu o seu passado, cujas origens eram criminosas e incestuosas, e o seu futuro, por iniciativa

própria, ao escolher lutar pelo que acha correto. Não conseguiu cumprir o papel que a mãe lhe deixara de impedir a guerra; por isso a última coisa que lhe resta fazer é homenagear os seus entes queridos na morte. Se para cumprir esse último fim ela tiver de morrer, também já nada resta que a prenda ao mundo dos vivos.

Como podemos observar, apesar de os eventos decorridos na peça não serem especificamente sobre Antígona e se desenrolarem quer ela participe neles ou não, a verdade é que Antígona é o elo de ligação entre as cenas do bailado: “appearing in two passionate duets, responding and interceding in the dramatic action, leading the women in their dances of lamentation, and finally bravely defying Creon, thus upholding divine rather than civil law” (Bannerman 2015: 9). Antígona serve como o elemento que vai sobrevivendo às perdas que fomos anunciando e amadurecendo com elas à frente dos nossos olhos, passando da jovem adolescente da primeira cena, à mulher decidida a dar a sua própria vida por aquilo que acredita ser correto.

Conclusão

Infelizmente, apesar da forte componente emocional e de intervenção sociopolítica, o bailado não foi suficientemente impactante para garantir a sua permanência no repertório do Royal Ballet até aos nossos dias. Além de algumas críticas aos fatos e cenário, a densidade da ação foi uma das principais razões para que não fosse inteiramente apreciado. O bailado cobre os eventos desde a morte de Édipo até à de Antígona, juntando as obras de Racine e de Sófocles para mostrar a atualidade dos valores clássicos ao longo dos séculos e as implicações que a guerra tem nas comunidades. No entanto, ao contrário do que aconteceria na Grécia do séc. V a.C., nem todo o público da Antígona do séc. XX conheceria o mito dos Labdácidas, perdendo por isso a mensagem final que o coreógrafo procurava passar; provavelmente ficar-se-ia na tentativa de compreender sobretudo a ação.

Electra

1. Introdução à recepção do mito

A Guerra de Tróia é provavelmente o tema mais conhecido de toda a Antiguidade Clássica, devido à disseminação e popularidade dos Poemas Homéricos como textos fundamentais da literatura ocidental. A partir desses poemas e do restante ciclo épico surgiram diversas versões das personagens e dos heróis que os protagonizavam. Os Atridas Agamémnon e Menelau, filhos de Atreu, são os protagonistas desta guerra, responsáveis por conduzir os melhores generais gregos até Tróia. Após Helena, mulher de Menelau, ser levada por Páris (príncipe troiano) quebrando as leis da hospitalidade, Menelau pede ao irmão que o ajude a obter justiça pela ofensa praticada. Agamémnon é então, por razões de parentesco, bem como pelo prestígio e património associados ao seu nome, escolhido para liderar os Aqueus até Tróia.

Mais importante para a nossa análise do mito do que as atrocidades cometidas durante a guerra, são os eventos que precedem a chegada das forças gregas a Tróia e as dificuldades que o retorno implica. Dentro do ciclo épico, vamos focar-nos em dois dos poemas que contêm narrativas da viagem de ida até Tróia e outros dois do retorno a casa dos heróis; falamos respetivamente da *Ilíada*, dos *Cantos Cíprios*, da *Odisseia* e do poema *Nostoi*.⁴⁹

Destes quatro poemas podemos retirar os elementos fundamentais em que os tragediógrafos se viriam a basear para compor as peças sobre a tragédia dos Atridas: o sacrifício realizado pelos Aqueus em Áulide (*Ilíada* e *Cantos Cíprios*), o retorno de Agamémnon e a sua morte à chegada a casa (*Odisseia* e *Nostoi*) e finalmente a vingança de Orestes pela morte do pai (*Odisseia* e *Nostoi*).

À semelhança do que ocorre com os Labdácidas, também os Atridas tiveram direito a versões trágicas narradas pelos três grandes tragediógrafos atenienses. Ésquilo escreveu sobre os Atridas a única trilogia que chegou na íntegra aos nossos dias - a *Oresteia* - da qual fazem parte as peças *Agamémnon*, *Coéforas* e *Euménides*; escreveu também uma peça intitulada *Ifigénia* que supomos relataria o sacrifício da jovem, mas como esta não chegou aos nossos dias é impossível ter certezas. Sófocles, dentro do espólio conservado, dedica uma peça a Electra. De Eurípides, por sua vez, restam-nos *Electra*, *Ifigénia entre os Tauros*, *Orestes* e *Ifigénia em Áulis*.

Sendo a *Oresteia* a primeira evidência teatral que possuímos do mito dos Atridas, supomos que Ésquilo se tenha baseado na tradição épica e oral que o precedia para criar as três peças que a compõem. Ora, como diz M. Pulquério (2020: 12): “A *Oresteia* apresenta-se como a história de um momento crucial na formação da consciência helénica do homem e da divindade”, momento este em que a justiça e o modo como esta é vista e aplicada se revolucionaram. O conflito familiar, a procura pela vingança, a ambivalência da crença religiosa tudo isto num contexto de pós guerra fizeram com que a *Oresteia* se tornasse uma das obras mais lidas, estudadas e replicadas da literatura ocidental.

A primeira influência que sentimos da obra de Ésquilo incide nos maiores dos seus sucessores trágicos, Sófocles e Eurípides, tendo ambos escrito peças influenciadas pela história de *Coéforas*, a segunda peça da *Oresteia*. As duas *Electras* terão sido escritas com a diferença de apenas alguns anos

⁴⁹ Dos poemas épicos *Cípria* e *Nostoi* chegaram até nós apenas fragmentos, alguns dos quais nos permitem complementar aquilo que seria a história dos Atridas no séc. VI a.C.

entre si, sendo a *Electra* de Sófocles colocada entre 420 e 410 a. C. e a de Eurípides entre 422 e 416 a.C. ; a questão sobre qual das peças terá surgido primeiro tem vindo a ser colocada pelos investigadores há vários anos, considerando questões métricas, estilísticas e possíveis comentários ao contexto histórico; contudo é impossível conseguir deduzir com certeza qual terá sido a primeira. Ainda assim, o tratamento temático de cada uma destas versões do mito é de tal modo distinto que é muito pouco provável que uma tenha surgido como resposta à outra, mas antes que ambas sejam uma resposta a Ésquilo (Finglass 2017: 478).

Deste modo há que ter em atenção quando falamos da receção de *Electra* a qual das obras mencionadas nos referimos.

Ao fazermos uma pequena análise da receção literária do mito, observamos curiosamente que a peça de Sófocles parece ter sido a mais popular não só durante a época clássica, mas também nas épocas que se seguiram, tendo a *Electra* de Eurípides ficado um pouco esquecida no tempo. É-nos possível acompanhar a peça de Sófocles desde a sua criação no séc. V a.C. até à Época Medieval (Finglass 2017: 488). Quanto à peça de Eurípides, apenas mantemos registo dela graças a um manuscrito medieval de peças deste autor que parecem organizadas alfabeticamente (Luschnig C. 2015: 202). Este facto é curioso pois, segundo as evidências que chegaram até nós, Eurípides parece ter sido um autor muito mais apreciado após a Época Clássica do que Sófocles.

Durante o Renascimento, as primeiras traduções da peça de Sófocles são utilizadas como alerta para os crimes cometidos pela monarquia ou, de modo oposto, contra ela; como é o caso das traduções de Lazare de Baïf e de Péter Bornemisza (Finglass 2017: 490-491).

A partir do séc. XVIII o interesse na vertente de jovem enlutada e vingadora de *Electra* aumenta e, como exemplo disso, temos as peças *Oreste* de Voltaire e *Oreste* de Vittorio Alfieri, em que o assassinato de Clitemnestra não ocorre de modo premeditado, mas sim acidentalmente, revelando uma tendência da época para evitar mostrar os irmãos como matricidas (Finglass 2017: 501). Ainda no séc. XVIII, mas com uma versão bem menos impactante da heroína trágica, temos a ópera *Electra* de J. Haeffner com libreto de N. Guillard.

Em meados do séc. XIX e inícios do séc. XX, a obra de Ésquilo (que até aqui parecera pouco apelativa para os autores que se inspiravam nos clássicos) torna-se atrativa e surgem novas obras inspiradas no autor como *Vanity Fair* de W. Thackeray (1848), *Der Ring des Nibelungen* de R. Wagner (1876), *Oresteia* de Sergei Taneyev (1895) e *Mourning Becomes Electra* de E. O'Neill (1931).

Também no séc. XX a influência euripidiana se torna mais visível nas reescritas de *Electra* (Luschnig C. 2015: 203- 206), principalmente na temática dos conflitos familiares, do amor-ódio entre mãe e filha, como é o caso das peças *Electra* de Pérez Galdós (1901), *After Euripides' Electra* de Maurice Baring (1911) e da coletânea de poemas *From Electra-Orestes* de Hilda Doolittle (1932, 1934).

Contudo, a versão moderna mais popular de *Electra* segue os contornos de Sófocles, a ópera *Electra* (1903) do compositor Richard Strauss, baseada na peça *Elektra* de Hugo von Hofmannsthal que escreveu o libreto da ópera. Para além de Sófocles, o texto tem influências de Ésquilo e Eurípides com um final inovador em que *Electra* executa uma dança frenética de vitória acabando por falecer.

É esta última obra a inspiração para o bailado que nos propomos analisar neste capítulo - *Elektra* do coreógrafo Robert Helpmann para o Royal Ballet de Londres (1963-1964).

Vejam os em seguida que temas foram explorados pelos autores clássicos sobre a tragédia familiar dos Atridas e de que modo esta se perpetuou ao longo dos tempos.

2. Temáticas recorrentes no mito tradicional

Tomemos como ponto de partida para esta análise temática os títulos das obras que foram escritas na antiguidade sobre os Atridas. Deste leque podemos concluir que a personagem predileta dos autores é Orestes, considerado o poema épico *Oresteia* de Estesícoro, a trilogia *Oresteia* de Ésquilo e finalmente a peça *Orestes* de Eurípides. No entanto, a narrativa da vingança de Orestes era já conhecida pelos autores do ciclo épico, sendo mencionada na *Odisseia* (3. 196-198) e num dos fragmentos que nos chegou do poema *Nostoi* (fr. 1 Evelyn- White).

Destes primeiros indícios podemos concluir que certos pormenores da vingança já estavam bem estabelecidos na Época Arcaica, como o afastamento de Orestes após a morte de Agamémnon (*Od.* 3. 303-308) e o seu retorno após atingir a maioridade na companhia de um aliado (fr. 1 Evelyn-White); a vingança obrigava à morte de Egisto e de Clitemnestra (*Od.* 3. 309-310; fr. 1 Evelyn- White). Curiosamente, na *Odisseia*, quando é mencionada a vingança de Orestes, não temos qualquer referência à participação direta de Clitemnestra no assassinato de Agamémnon nem a que Orestes tenha matado a mãe. O relato dos eventos ocorre num passo muito significativo onde Nestor conta a Telémaco como Agamémnon foi morto por Egisto e sete anos depois Orestes retorna e mata o assassino do pai. Segundo Sommerstein (2010: 136) é, portanto, essencial apresentá-lo como um herói que vingou a morte do pai, um exemplo a seguir para o jovem Telémaco que se prepara para fazer o mesmo. Deste modo, é pouco provável que a versão do mito que sugere a passividade de Clitemnestra e a inexistência do matricídio fosse a “original”. Basta-nos observar mais à frente, em 11.409-453, onde Homero nos dá indícios da participação da rainha no assassinato, e em 3.310, onde é mencionado o funeral dela com o de Egisto, revelando que o autor conheceria uma versão alternativa da vingança que não lhe convinha explorar dada a necessidade de representar Orestes como um modelo a seguir para Telémaco.

Para além do Ciclo Épico chega-nos do séc. VI a.C. o poema épico de Estesícoro - *Oresteia* - que contém diversos pormenores do mito dos Atridas que iremos observar na tragédia. O poema é composto por eventos que ocorreram antes, pouco depois e muito depois da Guerra de Tróia. Na primeira categoria encontramos a ida de Ifigénia para Áulis sob pretexto de casar com Aquiles, o seu sacrifício e salvamento por Ártemis (frs. 178, 181^a.25-27)⁵⁰. À segunda categoria pertence o retorno a casa de Agamémnon e o seu assassinato com um machado às mãos de Clitemnestra (fr. 180). Vários anos após ter morto o marido, Clitemnestra sonha com uma serpente (fr. 180) e premoniza o retorno de Orestes. Electra⁵¹ reconhece o irmão através de uma madeixa de cabelo (fr. 181.7-14) e possivelmente ela e a ama (fr. 179) ajudariam Orestes na sua vingança. Pela primeira vez encontramos a presença de Apolo e a arma por ele oferecida ao jovem (fr. 181.14-24) para derrotar as Erínias⁵², comprovando que este fora o responsável pela morte de Clitemnestra. Ora Estesícoro deixou-nos a primeira narrativa completa do mito dos Atridas como a viremos a observar na tragédia. É impossível saber com certeza que pontos da narrativa são fruto da imaginação de Estesícoro, mas sabemos por

⁵⁰ O sacrifício de Ifigénia aparecia já mencionado no poema épico *Cípria* (arg. 6 W) e no *Catálogo das Mulheres* de Hesíodo (fr. 71 Evelyn-White).

⁵¹ Electra é associada a Laódice, cujo nome teria sido alterado devido ao seu permanente estado de mulher não casada; esta alteração é atribuída a Xanto (Ierulli 1993: 227), contudo a primeira aparição certa que possuímos de Electra é na *Oresteia* de Estesícoro.

⁵² Esta é a primeira referência que possuímos às Erínias no mito de Orestes.

Ateneu (12.513a) que a *Oresteia* deve muito a um outro poema de Xanto, mas infelizmente é apenas essa a extensão do nosso conhecimento.

A versão trágica do mito mais antiga que possuímos é a *Oresteia* de Ésquilo, composta pelas peças *Agamémnon*, *Coéforas* e *Euménides*. Esta trilogia trata acima de tudo de justiça, de "encontrar uma solução que quebre definitivamente a cadeia de culpa e expiação que liga inexpiavelmente as personagens da tragédia" (Pulquério 2020: 11). A primeira peça lida com a culpa de Agamémnon após o seu retorno de Tróia: culpa pessoal pelos crimes que cometeu (*Ag.* 523-527), culpa hereditária pelos crimes que os seus antepassados cometeram (*Ag.* 1090-1097), mas acima de tudo culpa pela morte da sua filha Ifigénia (*Ag.* 1413-1419). Como expiação por este último crime, Clitemnestra assassina o marido no banho e toma o trono de Argos com o seu amante Egisto (também ele exigindo vingança pelos seus antepassados). A segunda peça trata da culpa de Clitemnestra pela morte do marido e da necessidade que o seu filho Orestes tem de vingar o pai, o mesmo é dizer sendo-lhe exigido pelos deuses que mate a mãe (*Ch.* 269-273). Após ter concretizado este horrível ato, o jovem é assombrado pelas deusas da vingança - as Erínias - tendo de fugir para procurar expiação (*Ch.* 1048-1050, 1059-1062). Chegamos assim à última peça, *Euménides*, que pretende apresentar-nos um meio de acabar com o ciclo vicioso de vingança e expiação que destrói esta família. Colocando em confronto o direito da mãe e o direito do filho, o direito dos deuses antigos e dos novos deuses, uma solução é apresentada - a instituição de um tribunal presidido por Atena em que participam os melhores dos cidadãos, que procurará fazer a verdadeira justiça (*Eu.* 470-489).

A peça *Orestes* de Eurípides vem pôr em causa a conclusão de Ésquilo, pegando na imagem final das *Coéforas* - Orestes desvairado e perseguido pelas Erínias - e trazendo-a para o seu dia-a-dia. Em *Orestes*, o jovem matricida, ainda que assombrado pelas deusas da vingança, encontra-se sobretudo consumido pela doença profunda causada por um sentimento de remorso: quando num estado lúcido Orestes chora as ações que cometera, mas quando possuído pela loucura e pela febre procura lutar contra os monstros, invisíveis para todos excepto para si. Ao seu lado estão duas personagens unidas por ligações de *philia* diferentes: Electra partilha com Orestes uma *philia* familiar, bem como os seus sentimentos em relação à mãe e ao pai, e é ela que permanece do seu lado e cuida do irmão nos momentos de loucura; Pílates, companheiro do príncipe, partilha com ele uma *philia* de amizade que chega a ser tão ou mais intensa do que a de Orestes com a irmã, recusando-se a abandoná-lo e decidido a partilhar o seu destino a qualquer custo.⁵³

Apesar da loucura de Orestes, o inimigo que deseja a destruição do matricida não é a divindade, mas sim Tíndaro (*Or.* 914-916),⁵⁴ Menelau (1057-1059) e alguns cidadãos de Argos, o que cria um confronto entre poder e a soberania das leis da cidade - algo muito próximo da realidade do público que terá assistido originalmente à peça. A personagem de Menelau cria um contraste com o protagonista, sendo o primeiro um extremo das decisões baseadas na *sophia* e o último das decisões baseadas na *philia* (Greenberg 1962: 168-180).

Nesta versão do mito, a solução para a redenção de Orestes não é encontrada no Areópago e este terá de procurar uma nova forma de retornar ao seu "eu" heróico que conhecemos da tradição épica.

⁵³ Vide Greenberg, N. (1962) para saber mais sobre as relações de *philia* em *Orestes*.

⁵⁴ Tíndaro é o pai de Clitemnestra, de Helena e dos Dioscuros (Castor e Pólux).

O plano consiste na repetição do crime original, desta vez com a morte de Helena, a mulher mais odiada da Grécia, que se rodeia de riqueza e de luxos orientais (criando um paralelo com Clitemnestra na peça *Electra* de Eurípides e revelando o gosto deste poeta por apontamentos exóticos que criam um contraste entre o grego e o bárbaro, como ocorre na cena do eunuco frígio, em *Orestes* 1370-1536). A única diferença é que este crime não é justificado por nenhuma divindade, sendo apenas um assassinato com o propósito de trazer uma morte gloriosa e a salvação para o assassino condenado em tribunal.

Apolo acabará por aparecer, precisamente para impedir que este crime injustificado ocorra e para salvar a vida inocente de Hermíone (1625-1665). Esta aparição cria um paralelo com Homero (*Od.* 24. 478-86), onde Atena e Zeus põem fim à vingança e violência em Ítaca. Partindo da peça de Ésquilo, Eurípides cria uma ligação com o passado épico de Orestes e o seu presente, mostrando como o jovem cai uma e outra vez em desgraça, ao tentar seguir os desígnios dos deuses e cumprir o seu papel de "herói".

No seguimento da popularidade das personagens que deram nome a tragédias clássicas encontramos as duas irmãs de Orestes, Electra e Ifigénia. Olhemos primeiro para as peças sobre Electra, por estas se enquadrarem na temática da vingança pela morte de Agamémnon.

Se Ésquilo tratou o mito dos Atridas como uma busca constante por justiça, Sófocles torna o assassinato de Clitemnestra e Egisto num conto de vingança. Electra, a personagem principal da sua peça, encontra-se num profundo luto que chega a aproximar-se da loucura. A sua determinação em não aceitar os novos governantes faz com que estes a mantenham confinada ao palácio, acentuando o seu isolamento e o ódio profundo que ela sente pela mãe apesar das semelhanças de carácter que partilham (*S. El.* 103-120). Clitemnestra apresenta-se como a rainha transgressora do papel de género que lhe foi atribuído, assumindo os seus desejos políticos, sexuais e familiares, uma característica que veremos de certo modo espelhada em Electra. Mas as semelhanças e contrastes entre personagens não ocorrem apenas entre mãe e filha, pois Sófocles adiciona a presença de Crisótemis (irmã de Electra) à narrativa, oferecendo-nos três modelos distintos de feminidade na peça.

O matricídio parece algo inevitável (independentemente de a quem couber praticá-lo) não só para vingar a morte de Agamémnon, mas também para livrar Argos da tirania dos seus soberanos. Orestes encontra em Sófocles a sua versão mais fria e apática, não parecendo de forma nenhuma incomodado com a perspectiva de os deuses lhe exigirem a morte da própria mãe (*S. El.* 1425). Ora a falta de sentimentos da parte de Orestes cria um vazio para onde a angústia de Electra irá crescer, levando-a perto da loucura.

Não nos é possível saber se Sófocles desejava no futuro fazer os seus protagonistas enfrentar a justiça pelos seus atos, como ocorre em Ésquilo e em Eurípides, mas a última fala do coro parece indicar que o ciclo de violência terminará com a morte de Egisto.

Já a *Electra* de Eurípides surge para desafiar as convenções tradicionais do mito que não parecem enquadrar-se mais na realidade do autor. A peça desenrola-se num cenário bucólico onde Electra foi confinada e obrigada a desposar um lavrador (*E. El.* 31-42), ultrajando assim a sua *eugeneia* e criando ressentimento, ódio e desejo de vingança na protagonista. O seu marido, apesar de ter poucas posses monetárias, é o personagem que maior virtude demonstra, representando uma mudança no modo de valorização social (*E. El.* 380-385). Num completo oposto do que observamos em Sófocles, o Orestes de Eurípides demonstra-se como pouco mais do que um executor da vontade dos outros: a ordem do assassinato é dada por Apolo (*E. El.* 87) e o plano é engendrado por Electra e

pelo velho servo (*E. El.* 646-668). Quanto aos governantes que representam o desejo de poder, a riqueza e a vilania, acabam por nos surpreender com a hospitalidade de Egisto (*E. El.* 774-792) e a preocupação maternal de Clitemnestra (*E. El.* 1101-1105), mas ainda assim encontram o seu fim às mãos do filho, que imediatamente a seguir mostra arrependimento pelos atos cometidos. Por fim, caberá aos Dioscuros anunciar que a tragédia da família encontrará o seu fim e que a justiça será reposta.

Foi também Eurípides quem escreveu duas peças sobre Ifigénia: *Ifigénia entre os Tauros* e *Ifigénia em Áulis*. A primeira surge aparentemente como uma continuação da sua *Electra*, seguindo a viagem de redenção de Orestes na qual este se cruza com Ifigénia, revelando que a princesa não morrera em Áulis. A segunda peça remete precisamente para o momento, antes da Guerra de Tróia, em que Agamémnon sacrifica a filha para poder prosseguir com a expedição.

Ifigénia entre os Tauros inicia-se com o relato da princesa da forma como fora salva por Ártemis no momento do sacrifício e por ela levada até à Táuride, onde se tornou sua sacerdotisa, e a quem cabe cumprir o costume bárbarico de sacrificar qualquer estrangeiro que ali pare (*IT* 1-42). Mais uma vez podemos observar o gosto de Eurípides pelos apontamentos exóticos; nesta peça somos diretamente transportados para um cenário oriental repleto de perigos associados às populações “bárbaras”, como é o caso do sacrifício humano.

De um modo distinto da sua irmã *Electra*, também Ifigénia se encontra isolada, por estar longe da pátria, da família e do futuro que lhe estava reservado como princesa de Argos (218-220). Ela nada sabe dos seus desde que fora para a Táuride e como tal não reconhece o irmão, Orestes, quando este surge em busca da estátua de Ártemis, com o intuito de a levar até Atenas e conseguir a liberdade (*IT* 84-86). Quando está prestes a sacrificar o irmão, ocorre o reconhecimento entre Ifigénia e Orestes (*IT* 829-832), pelo que a jovem desenvolve um plano para iludir o bárbaro Toas (o rei entre os Tauros) e fugir com a estátua (*IT* 1029-1051). Com a ajuda de Atena, os irmãos conseguem escapar e seguem para a cidade da deusa incumbidos de instaurar em Halas e Bráuron o culto de Ártemis (*IT* 1435-1472).

Para além do carácter fundacional destes cultos na região de Atenas, esta tragédia possui referências diretas às *Euménides*, pois Atena relembra ter salvo Orestes no seu julgamento (*IT* 1469-1470) e determina que, após cumpridas as suas ordens, o sofrimento de Orestes às mãos das Erínias irá terminar. Contudo, este sofrimento, bem como os restantes eventos trágicos que ocorreram na família dos Atridas, parecem ter sido inúteis, pois Ifigénia não foi de facto morta por Agamémnon, não havendo razão para Clitemnestra vingar a filha e por sua vez, para Orestes vingar o pai.

Se *Ifigénia entre os Tauros* nos faz pensar na inutilidade dos conflitos familiares que se desenvolveram após a Guerra de Tróia, a *Ifigénia em Áulis* remete para todos os sacrifícios que foram feitos para que esta campanha se realizasse. Nesta última peça (representada a título póstumo), Eurípides reflete sobre o valor da guerra, do herói e da democracia na sociedade que o rodeia. Ora Agamémnon, o grande chefe dos Aqueus, apresenta-se como um homem com pouca determinação, muito mais preocupado com a opinião pública do que com os verdadeiros valores do seu comportamento e como tal deixa-se manipular pelo que julga ser o desejo da maioria: para agradar aos seus subordinados concorda em sacrificar a filha (*IA* 97-98). Agamémnon renuncia à *philia* para com a sua família em favor da *pólis* (ou na verdade, em favor de si próprio), o que resulta numa autoridade precária, sustentada apenas pelo desejo de agradar e de obter aprovação externa (Silva 2008: 7). Por outro lado, Ifigénia, a jovem princesa que julga estar a preparar-se para o casamento, acaba por aceitar o terrível destino que lhe reservaram com coragem, mostra-se como a verdadeira heroína

da história, capaz de dar a vida pela sua amada pátria (*IA* 1374-1401). Tanto Agamémnon como Menelau servem de exemplo da decadência do herói clássico, aqui apresentado apenas como um demagogo capaz de ceder os seus valores para conquistar as multidões; mesmo Aquiles que, na juventude, parece ainda manter a honra intacta e estar disposto a salvar a jovem donzela, escolhe primeiro a persuasão como tentativa de demover os Aqueus, para não se confrontar com a decisão do exército e deste modo perder a sua consideração (*IA* 1011, 1019-1022). Por fim Ifigénia acaba por tomar para si mesma uma atitude grandiosa, colocando de parte a desilusão de ter o pai a matá-la em sacrifício e assumindo-se como heroína, capaz de abdicar da vida para que a sua pátria saia vencedora.

Após esta breve exposição podemos compreender que os três grandes tragediógrafos clássicos utilizaram o mito dos Atridas com propósitos distintos: Ésquilo aposta muito mais na procura pela justiça, associada a uma nova ordem jurídica que possa reformar as antigas leis que perpetuam a violência; Sófocles acentua a dimensão política do mito e a vingança como um desejo de libertar Argos do governo tirânico em que se encontra, representado pelo luto de Electra e pelo modo como lhe é impossível seguir em frente até que este crime seja resolvido; já Eurípides traz o mito heróico para os cenários comuns e explora a imagem do herói e os valores do ser humano, o que o corrompe e leva à decadência da sociedade.

Olhemos em seguida atentamente para as temáticas mencionadas, para o modo como foram desenvolvidas pelos autores referidos neste capítulo e para o impacto que tiveram na produção artística do séc. XX.

2.1 Maldição, intervenção divina e perversão dos rituais

A casa dos Atridas era conhecida por diversos eventos trágicos que remetem à sua própria fundação e que pairam sobre as peças que estamos a analisar. A profetisa Cassandra, ao chegar a Argos como escrava, consegue “ver” todo o mal que ocorrera no palácio e, quando o menciona aos anciãos do coro, podemos observar que este não lhes era desconhecido (*Ag.* 1090-1099).

Falamos do regente da casa real de Argos - Atreu⁵⁵ e da rivalidade que este alimentava contra o seu irmão Tiestes pelo trono de Argos. Eurípides conta-nos uma das suas desavenças, em que Tiestes rouba o cordeiro do velo de ouro (símbolo do poder real) a Atreu com ajuda da mulher dele, sua amante, e o reclama para si, de modo a que este seja visto como um símbolo da legitimidade do seu poder. No entanto, Zeus altera o curso do sol, revelando a sua clara preferência por Atreu (*E. El.* 699-736). De tal modo cresceu o ódio entre os irmãos que, antes de expulsar Tiestes de Argos, Atreu convida-o para um banquete no qual os corpos cozinhados dos filhos lhe foram servidos como prato principal; ao aperceber-se do que fizera, Tiestes vomita a sua nefasta refeição e lança uma maldição sobre a casa de Atreu: que toda a sua raça pereça (*Ag.* 1581-1602).⁵⁶

⁵⁵ Atreu é filho de Pélops e Hipodamia e, por sua vez, é também vítima de uma maldição imposta pelos deuses a Tântalo (seu avô) por ter tentado ludibriá-los. Para saber mais sobre o mito de Tântalo e Pélops vide Grimal 2009: 427-428 e 363-364 respetivamente.

⁵⁶ Sófocles escreveu três peças com o título “Tiestes” das quais nos chegaram apenas reduzidos fragmentos. Destes podemos deduzir que uma ou duas das peças teriam como narrativa os episódios da rivalidade dos irmãos (Sommerstein 2012: 200 e Sutton, 1984: 141- 145).

Ora, os filhos de Atreu são Agamémnon e Menelau, reis de Argos e Esparta, e nascem com esta maldição lançada sobre a sua linhagem sem que tivessem nela responsabilidade direta; mas, como já vimos anteriormente em *Rei Édipo*, é impossível escapar à culpa hereditária.

Os Atridas procuram justificar a campanha de Tróia com as leis associadas a Zeus *Xénios* (*Ag.* 42, 61, 361,747).⁵⁷ No párodo de *Agamémnon*, o coro relembra os momentos que antecederam a partida e no seu hino a Zeus (*Ag.* 160-184) apela ao deus para que “expulse do pensamento o peso vão da ansiedade” (*Ag.* 165) daqueles que esperam o regresso dos que foram para a guerra. A Zeus é também atribuída a queda de Tróia (*Ag.* 361-367); Agamémnon devastou a cidade utilizando “a picareta de Zeus, administrador da justiça” (*Ag.* 525).

A intervenção dos deuses é de tal modo sentida na narrativa dos Atridas que o coro chega a pôr em causa a responsabilidade humana na tragédia: “Qual destes acontecimentos não foi ordenado pelos deuses” (*Ag.* 1485-1489). Na *Oresteia*, a dinâmica entre a intervenção divina e a ação humana aparece precisamente como uma cadeia de “ação-reação” que procura equilibrar a balança da justiça. Páris não respeita as leis da hospitalidade e como tal deve ser punido por Zeus, através de Agamémnon; Agamémnon incorre na *hybris* de destruir os templos dos deuses em Tróia e comete um crime de sangue ao imolar a filha para que Ártemis não impedisse a viagem; como tal deve ser punido pela Justiça e pelas Erínias, através de Clitemnestra (*Ag.* 1432); Orestes é enviado por Apolo para vingar o pai, sob pena de sofrer “desastres de gelar o sangue” (*Ch.* 271), e, ao cumprir os desígnios de um deus, acaba por incorrer na fúria de outras divindades - as Erínias.

A vingança de Agamémnon foi concretizada por vontade e por ação divina (*Eu.* 199-200), sendo que a última peça de Ésquilo é essencialmente um drama entre divindades, estando três delas presentes em cena: Apolo, as Erínias e Atena. As *Euménides* apresentam um conflito entre uma antiga ordem social (e religiosa), na qual as Erínias detinham um papel determinante como executoras da justiça, e uma nova ordem na qual os deuses olímpicos possuem um papel predominante por refletirem a resposta às novas necessidades da sociedade. Em causa está a condenação de Orestes que cometeu um crime que vai contra a natureza humana ao matar a mãe; contudo este foi um ato imposto pelos deuses (por Apolo, como detentor final da justiça). Apolo irá assumir a responsabilidade pelos atos de Orestes, mas nem mesmo os deuses podem libertá-lo da punição pelos seus crimes. Como tal, um tribunal é instaurado por Atena no qual intervêm homens (imparciais na matéria em causa) e a que a própria deusa preside. As Erínias defendem o direito de Clitemnestra, que matara o marido; Apolo defende Orestes, que matara a mãe. Qual o pior crime? As Erínias consideram que o segundo é pior, pois é um crime de sangue e esta é a razão de perseguirem Orestes. Apolo e Atena descredibilizam o papel da mãe, ele com argumentos da ciência contemporânea e ela com a narrativa do seu nascimento,⁵⁸ ambas visões alimentadas por uma sociedade altamente patriarcal. Mas há algo a que nenhum dos homens pode escapar, a lei de Zeus da “aprendizagem pelo sofrimento” (*Ag.* 178); é isto que Ésquilo estabelece na primeira peça da *Oresteia* e que tem vindo a aplicar ao longo da trilogia: Agamémnon e Clitemnestra levam a sua aprendizagem para o submundo, mas Orestes representa um novo modo de aplicar justiça, uma que caminha para a penitência e para a purificação pelos seus crimes (Pulquério 2020: 175-182).

⁵⁷ Páris quebrara as leis da hospitalidade ao raptar Helena durante a sua visita a Esparta, cometendo uma ofensa a Zeus *Xénios* (Hospitaleiro).

⁵⁸ Atena nasceu da cabeça de Zeus, vindo ao mundo já devidamente armada (Grimal 2009: 53).

Por fim, Atena age como “árbitro do Destino”,⁵⁹ ao dar o voto de empate que (segundo a sua regra) concede a liberdade a Orestes. O que não agrada às Erínias é a ofensa que esta derrota significa - o fim do seu papel como defensoras da justiça e das honras que sempre lhes foram concedidas. Persuadidas por Atena, as divindades aceitam mesmo assim a sua transformação em Euménides, deusas cujo culto se instaura na cidade de Atenas e que velarão pela saúde dos campos, dos animais e dos homens.

Ao contrário de Ésquilo, Sófocles não inclui a presença física dos deuses na sua peça, mas estes estão bem perceptíveis. Apolo continua a ser a divindade que encaminha Orestes para a vingança (*S. El.* 35) e a sua presença está constantemente representada em cena com uma estátua, sendo este o primeiro local onde Orestes se dirige ao chegar a Argos (*S. El.* 4-7); este é também o local onde Clitemnestra fará uma prece (infrutífera) para que os seus sonhos proféticos não sejam verdade (*S. El.* 634-659), e onde, por sua vez, Electra fará uma prece para que o plano de Orestes tenha sucesso (*S. El.* 1376-1383); ao concretizar os desejos da jovem, que coincidiam com os seus, Apolo automaticamente inviabiliza os de Clitemnestra.

Também as Erínias têm uma presença marcante, mas não como antagonistas de Orestes (pois este ainda não cometeu o crime de sangue). As Erínias são invocadas diversas vezes por Electra e pelo coro, juntamente com outras divindades do submundo, para que a auxiliem a vingar o pai (*S. El.* 110-116, 276, 1080).

De modo semelhante ao que assistimos com Antígona, a Electra de Sófocles encontra-se de tal forma consumida pelo luto, que se isola da sociedade e evita os deuses da vida e da prosperidade, em prol dos deuses do submundo como Hermes, dedicando a sua vida aos mortos (*S. El.* 110-113). Já na *Electra* de Eurípides este isolamento não é criado unicamente pela protagonista, mas por Clitemnestra e Egisto, que a afastam da vida do palácio casando-a com um camponês. A jovem princesa recusa participar nas celebrações em honra de Hera (*E. El.* 170-200) - os Heraia - intensificando o seu isolamento. Como poderia ela participar numa celebração em honra da deusa do casamento, da maternidade, da união familiar quando todas estas lhe são vedadas?⁶⁰ Electra recusa participar no sacrifício em honra de Hera, mas irá planear um fictício para atrair Clitemnestra à sua casa: um sacrifício que ironicamente seria para celebrar um nascimento (*E. El.* 1125) e que se desenlaça num assassinato (também este descrito como um sacrifício, *E. El.* 1222).

A perversão dos sacrifícios é um tema recorrente em Eurípides e inerente à narrativa dos Atridas. Na peça *Electra* (*E.*), para além da morte de Clitemnestra, também a morte de Egisto decorre no momento de um sacrifício que este iria realizar às ninfas (*E. El.* 786) e não podemos esquecer o que levou à morte de Agamémnon em primeiro lugar: o sacrifício de Ifigénia à deusa Ártemis, mascarado de um falso casamento com Aquiles (*E. El.* 1019-1022), que deu tema para a peça do mesmo dramaturgo - *Ifigénia em Áulis*.

Ora, esta última peça termina precisamente com o possível salvamento da jovem por parte da deusa Ártemis, o que viria a criar uma ligação com a peça anterior - *Ifigénia entre os Tauros* -, onde a jovem se torna sacerdotisa da deusa numa terra fora da Hélade. Na Táuride, Ártemis assume uma faceta sanguinária, exigindo o sacrifício de todos os estrangeiros que ali fossem parar (Rodrigues 2018: 140). A peça gira, de um modo geral, em torno da deusa, dos seus rituais e dos seus locais de culto:

⁵⁹ Pulquério 2020: 178.

⁶⁰ Sobre a relação da peça com o festival Heraia vide (Zeitlin 1970: 645-669).

ficamos a saber que Ifigénia fora sacrificada à deusa, pois Agamémnon prometera-lhe a melhor primícia do ano (*IT* 18-22)⁶¹; Orestes vai para a Táuride, enviado por Apolo, para recuperar a estátua de Ártemis e levá-la para Atenas, de modo a conseguir a purificação pelos seus crimes; quase é sacrificado à deusa pela irmã, sua sacerdotisa. Por fim, ambos escapam com ajuda de Atena, sendo Orestes incumbido de fundar um templo, para acolher a estátua de Ártemis, e um novo culto à deusa em Halas; Ifigénia é enviada para servir no templo de Ártemis em Bráuron onde, após a sua morte, lhe serão concedidas honras de culto. A presença física de Atena numa peça claramente protagonizada por Ártemis deve-se ao facto de os Atenienses serem tidos como responsáveis pela instituição do culto de Ártemis Braurónia e Ifigénia Táurica (Rodrigues 2018: 150).

Ésquilo e Eurípides utilizam a intervenção direta dos deuses para resolver o destino trágico em que os seus personagens se encontram. Na *Oresteia*, Apolo e as Erínias defendem as ações de certos indivíduos e procuram justiça para eles: Apolo como deus que concede aos homicidas purificação e as Erínias como deusas incumbidas da vingança pelos crimes de sangue; Atena intervém como mediadora e responsável pela instauração do tribunal do Areópago⁶². Eurípides utiliza como recurso o *deus ex-machina* para introduzir as divindades na ação: em *Electra*, os Dioscuros⁶³ vêm trazer a sua interpretação divina da situação e guiar os matricidas no caminho da redenção; como já vimos, em *Ifigénia entre os Tauros*, Atena virá salvar os irmãos justificando a sua fuga e o roubo da estátua com a necessidade de fundar novos cultos na Ática; em *Orestes*, Apolo vem pôr um fim à chacina que o filho de Agamémnon se prepara para levar a cabo, salvando Helena e Hermíone e encaminhando-o para a sua peregrinação de redenção e julgamento final; anuncia assim que o desfecho será “feliz” para ambos os matricidas apesar de a separação ser necessária. A última peça de Eurípides não conta com a presença de um *deus ex-machina*, ficando apenas explícito nas palavras do mensageiro que Ifigénia fora levada pela deusa Ártemis.

Os deuses nunca fazem uma aparição física na *Electra* de Sófocles; a sua vontade sente-se nas palavras de Orestes, que descreve o oráculo que lhe foi dado em Delfos e no sonho profético de Clitemnestra. Como observámos no capítulo sobre *Antígona*, as profecias e o mundo da adivinhação faziam parte do imaginário grego e como tal a sua representação na tragédia foi essencial.

A presença do oráculo de Apolo em Delfos no mito dos Atridas aparece pela primeira vez na *Oresteia* de Estesícoro e encontra-se presente nas versões da vingança dos três tragediógrafos. A versão de Ésquilo conta que Apolo dera um ultimato em forma de oráculo: ou Orestes vinga a morte do pai ao perseguir os seus assassinos, ou coisas horríveis lhe irão acontecer. Neste caso, o oráculo não parece ser profético, dá antes a entender que Orestes tem uma opção relativamente ao curso a tomar, deixando, no entanto, bem clara a vontade dos deuses. Segundo Pulquério (2020: 108), a existência desta opção torna-se essencial para que o jovem possa tomar ele próprio a decisão do matricídio e deste modo transformar-se num “herói trágico”. O sonho profético de Clitemnestra é revelado após o grande *kommós* da peça, no qual Orestes toma a decisão final relativamente ao

⁶¹ As razões do sacrifício variam consoante os autores: Ésquilo diz-nos que Ártemis odeia os Atridas “por causa dos alados cães do seu pai, que imolaram a pobre lebre antes de dar à luz: ela odeia o festim das águias” (*Ag.* 135-137, tradução de Pulquério, 2020); Sófocles diz apenas que Ifigénia foi sacrificada aos deuses (*El.* 531).

⁶² A Ésquilo é atribuída a inovação da fundação do tribunal do Areópago por Atena, e a menção de Orestes como o primeiro homem a ali ser julgado (Leão 2005: 28)

⁶³ Os Dioscuros são irmãos de Clitemnestra e Helena e foram divinizados após terem raptado as Leucípides no dia das suas bodas e Castor ter morrido a lutar contra os seus maridos (Grimal 2009: 123).

oráculo: Clitemnestra dera à luz uma serpente que aconchegara e que, ao amamentar, sugara um coágulo de sangue (Ch. 527-533). O significado do sonho torna-se imediatamente claro aos olhos de Orestes, que pede aos deuses para que ele seja real (Ch.540): a serpente (ele próprio) irá tentar matar a mãe, Clitemnestra.

A versão de Sófocles do oráculo oferece-nos apenas as informações sobre o modo como a vingança se deve operar. Em nenhum momento é levantada a questão se é correcto ou não o ato do matricídio, e quando Orestes vai procurar conselhos divinos já decidiu levar a cabo a vingança pela morte do pai. Ora o sonho de Clitemnestra vem profetizar o momento da sua concretização: Agamémnon crava o seu ceptro (que Egisto agora carrega) no solo e dele gera um tronco fértil (Orestes) cuja sombra cobre Micenas na íntegra (S. El. 417-423). O que estas duas profecias nos indicam é que o tema da peça de Sófocles é acima de tudo político: Orestes está decidido a vingar o pai (cujo ceptro foi roubado) e a recuperar o trono que lhe pertence.

Eurípides abstém-se de atribuir um sonho profético a Clitemnestra como os restantes tragediógrafos; contudo, a presença do oráculo de Apolo continua a ser marcante. Na sua primeira fala Orestes diz-nos que é “pela vontade secreta de um deus” que vai levar a cabo a vingança pela morte do pai, revelando uma faceta bem menos determinada do herói que na verdade procura que os outros o orientem (E. El. 596-614) e vacila mais perante a ideia do matricídio do que em qualquer outra versão (E. El. 964-987). Eurípides utiliza o oráculo de Apolo como impulsionador da ação: a vontade dos deuses compele Orestes a vingar Agamémnon e a libertar a irmã da repressão que sofre. Sem a necessidade divina de justiça, o Orestes euripidiano não parece ter a força de vontade necessária para libertar Argos dos usurpadores do trono.

Direta ou indiretamente a intervenção dos deuses é inerente ao mito dos Atridas, movendo a ação, propulsionando personagens e resolvendo conflitos. Do mesmo modo a realidade da Grécia Antiga estava intrinsecamente ligada ao imaginário divino, como podemos observar pela descrição na tragédia das idas a Delfos e dos frequentes rituais e sacrifícios aos deuses. Neste capítulo falamos sobre a relação do divino com as personagens e com a ação do mito dos Atridas. Em seguida iremos focar-nos nas relações interpessoais desta família, cujos confrontos resultam do papel e da condição social que lhes é exigida.

2.2 Confrontos sociais

Feminino e Masculino

A narrativa de Ésquilo é marcada por eventos que colocam em confronto homens e mulheres (Goldhill 2004: 33). O primeiro exemplo que podemos observar é, em *Agamémnon*, o conflito entre o herói troiano e a sua esposa. Desde o prólogo que Clitemnestra é definida como uma mulher “de máscula vontade” (11), pois é detentora de uma ambição verdadeiramente masculina pelo poder (Ag. 255). Na Grécia Antiga, “poder” é a última palavra que associamos ao ideal feminino. Uma mulher deveria ser reservada, calada, submissa, uma boa mãe e esposa. Os elementos do sexo feminino viviam toda a sua vida sob a custódia de um homem, quer fosse o pai, o irmão, o marido ou até mesmo o filho. Era-lhes proibida a participação na vida política, podendo apenas participar em rituais religiosos específicos. Mas certamente a guerra, que assolou as cidades gregas durante boa parte do séc. V a.C., contribuiu para proporcionar à mulher uma maior autonomia e visibilidade; mortos ou ausentes os homens da casa, coube à mulher assumir a responsabilidade da sobrevivência da família; surgiu então

a oportunidade de ver o seu poder reconhecido se o homem estivesse ausente, como é o caso de Agamémnon (Goldhill 2004: 34).

Mas Clitemnestra não só detém (e pretende manter) o poder, como também cometeu adultério enquanto o marido esteve fora. A ideia de que as mulheres eram incapazes de resistir aos seus desejos e que corrompiam os homens facilmente era comum na Grécia e está bem presente na comédia grega. A infidelidade feminina era vista como uma ameaça para o sistema patriarcal, por corromper a credibilidade da linhagem familiar (Goldhill 2004: 35-36).

Por tudo isto Clitemnestra representa o completo oposto do ideal feminino grego, o que se reafirma com o assassinato de Agamémnon, que insere a rainha na última esfera vedada às mulheres: a guerra e a violência física. Apesar de Clitemnestra não ter “vencido” devido à força física, mas sim à astúcia, enganando Agamémnon com falsas adulações até este se encontrar numa posição vulnerável.

Por sua vez, o papel de Egisto é diferido do episódio central e reduzido a uma só cena, não tendo participado diretamente no assassinato e chegando a ser apelidado de mulher (*Ag.* 1625, *Ch.* 302-305).

Em *Coéforas* o confronto entre masculino e feminino dá-se entre mãe e filho e entre as características associadas aos dois géneros na Grécia Antiga. Nos momentos que antecedem a sua morte, Clitemnestra defende as suas ações passadas com a traição cometida por Agamémnon (*Ch.* 919) e chama a atenção para a duplicidade de critérios no que toca ao adultério. Ao marido era permitido trazer para casa uma amante, para viver sob o mesmo teto que a legítima esposa; contudo, ela que é mulher deve morrer por trair o marido (*Ch.* 894-895). Orestes acentua ainda mais estas discrepâncias ao afirmar que ao homem compete trabalhar e/ou lutar para sustentar a mulher e não lhe cabe a ela criticar as suas ações (*Ch.* 919-921). Deste modo, a morte de Clitemnestra contribui também para Orestes recuperar as normas sociais do que é devido ao seu género (Goldhill 2004: 38).

Em *Euménides*, estes valores serão defendidos pelas divindades: Apolo (um deus masculino) defende Orestes e o seu direito a matar a mulher que se atreveu a tirar a vida ao glorioso e nobre Agamémnon (*Eu.* 624-636), a mulher que se atreveu a desafiar o seu papel na sociedade a que pertence, a desejar e possuir poder, a brandir uma arma de guerra e a cometer atos tão atrozes como o marido cometera⁶⁴; por fim nega a esta mulher o último traço de feminilidade que lhe resta - a maternidade -, afirmando que o principal responsável pela concepção de uma criança é o pai (*Eu.* 657-660) e, como tal, é a este que Orestes deve a sua lealdade. Por seu lado, as Erínias (deusas femininas) defendem Clitemnestra e exigem vingança pela sua morte, estando mesmo dispostas a destruir a cidade de Atenas para que esta aconteça (*Eu.* 779-785)⁶⁵.

Por fim, Atena virá encerrar estes confrontos, uma deusa feminina, repleta de atributos masculinos e que vota a favor de Orestes, pois ela própria não tem mãe e se identifica muito mais com o mundo masculino do que com o feminino (*Eu.* 735-741).

Vejam os em seguida a peça de Sófocles, onde Electra, a personagem principal, confronta a irmã Crisótemis e a mãe, expondo modelos de feminilidade distintos.

⁶⁴ Relembramos que Ésquilo não incorpora o salvamento de Ifigénia na sua narrativa, o que nos leva a assumir que, no seu tratamento do mito, esta foi de facto sacrificada para que a campanha de Tróia sucedesse. Adicionamos ainda as atrocidades cometidas durante a guerra, que incluem o assassinato de diversas pessoas para recuperar a honra de Menelau e resgatar a mulher deste - Helena.

⁶⁵ Há que notar que as Erínias não louvam as ações de Clitemnestra, simplesmente defendem que Orestes deveria pagar por ter assassinado a mãe que, para todos os efeitos, é sangue do seu sangue.

Nesta peça, Electra é uma mulher a quem são negadas as características essenciais da mulher tradicional ateniense. Já não é exatamente uma jovem, mas ainda assim encontra-se presa no modelo de “parthenos”, a virgem confinada à casa paterna. Associada ao luto que a consome, a frustração de não poder livrar-se da sua condição vai tornando a jovem cada vez mais angustiada. Deste modo assume perante os seus familiares os papéis que lhe foram negados, procurando restabelecer o *oikos* destruído: a sua obsessão perante Agamémnon chega a ser quase incestuosa; a morte do pai impede-a de prosseguir e encontrar proteção no lar de um futuro marido (Wheeler 2003: 381-382); de igual modo a reação que Electra tem perante a morte anunciada de Orestes (*S. El.* 1126-70) e perante o reconhecimento deste como seu irmão está carregada de uma preocupação maternal (*S. El.* 1224-1287). Na mesma condição que Electra encontra-se a sua irmã Crisótemis, em luto pela morte do pai, sem casamento e à mercê das ordens da mãe e de Egisto. Contudo a atitude de Crisótemis é completamente diferente da de Electra; em vez de se deixar consumir pelo luto e pela frustração, Crisótemis aceita a sua situação e decide não se opor abertamente aos soberanos, deixando o instinto de sobrevivência guiar as suas ações; deste modo é lhe permitido manter a sua liberdade parcial. Sabemos que Crisótemis partilha da opinião de Electra, de que Clitemnestra e Egisto devem ser derrotados (1041-1042); contudo a jovem princesa não consegue libertar-se das restrições de género que sempre lhe foram impostas, vendo-se como fraca e complacente com a sua condição. A presença de Crisótemis nesta peça serve um propósito semelhante ao de Isménia na peça *Antígona*: propor um modelo alternativo de feminilidade especialmente perante figuras de autoridade que tomam atitudes contrárias aos princípios nos quais as jovens acreditam. Se Isménia e Crisótemis são modelos de feminilidade desejados pela sociedade ateniense, *Antígona* e *Electra* são vistas como assumindo comportamentos masculinos que lhes concedem um certo grau de “heroísmo” por se imporem contra uma autoridade absoluta. Ainda assim, é impossível negar que *Electra* é vista de modo muito mais negativo e as suas ações contra a autoridade são bem mais drásticas do que as de *Antígona*. Se a jovem tebana tivesse conspirado para matar Creonte, provavelmente nunca se teria tornado no ícone de resistência que ainda hoje assume.

Apesar das diferenças entre as irmãs, é impossível negar a feminilidade de *Electra* e a sua frustração por não lhe ser permitido expressá-la em pleno. Esta sua frustração será dirigida contra a mãe, pois ela tem e desrespeita tudo aquilo que *Electra* deseja. Clitemnestra é a verdadeira transgressora dos papéis de género impostos na Grécia Antiga, em Sófocles de modo muito semelhante ao que observamos em *Ésquilo*: ela assume o controlo político e mantém-no durante vários anos, assume o seu desejo sexual e apresenta-o perante todos, e, para além disso, desvaloriza o seu papel maternal, não prestando especial atenção às necessidades dos filhos. Por fim, por muito que *Electra* se sinta num polo oposto ao de Clitemnestra, as duas apresentam características bastante semelhantes: a sua prece a Apolo é semelhante, os seus discursos e argumentos durante o *agôn* são semelhantes estruturalmente e, quando os homens das suas vidas lhes falham, ambas decidem tomar medidas pelas próprias mãos, mesmo sendo desacreditadas e vistas como fracas por serem mulheres (*S. El.* 996). No momento em que *Electra* decide levar a cabo o tiranicídio, o seu discurso adquire um vocabulário de valores geralmente masculinos, falando de εὐκλεία, ἀνδρεία e κλέος, atributos dados aos heróis e que ela pretende adquirir com a morte de Egisto. Contudo, não podemos assumir que *Electra* é uma figura feminista criada no vigente patriarcado do séc V a.C.; a sua decisão de assumir o papel de vingadora resulta da morte de Orestes, o elemento do sexo masculino a quem caberia o feito;

a falta de um homem que a possa salvar e vingar o pai é o que a impulsiona, sendo o seu intuito final restabelecer de novo a ordem de género no palácio e no seio familiar (Wheeler 2003: 383).

Esta última questão é particularmente importante na *Electra* de Eurípides, que se desenrola em torno dos conflitos familiares. Nesta peça Electra apresenta-se simultaneamente como esposa e como virgem, o seu “casamento funesto” (*E. El.* 247) com o Lavrador é indigno da sua condição de princesa e serviu apenas para a excluir do ambiente familiar do palácio e prevenir que ela conceba um filho com poder para destronar Clitemnestra e o amante. Encontramos aqui uma Electra isolada da sociedade feminina, pois não se enquadra em nenhuma categoria permitida a uma mulher: nem na de esposa e mãe, nem na da *parthenos*, jovem virgem que aguarda o casamento para aceder à outra categoria. Esta Electra é a que toma o papel mais ativo de todas as restantes versões no assassinato de Clitemnestra e Egisto, sendo, ainda assim, a culpa final repartida entre ela e o irmão; como observa Mossman (2001: 379), os seus papéis são atribuídos tendo em conta o género a que pertencem. Orestes irá matar Egisto e Electra irá preparar a morte de Clitemnestra e atraí-la para o engodo final.

Clitemnestra surge numa carruagem, acompanhada de escravas troianas com roupas luxuosas, expressando na sua apresentação a falta de vergonha por aquilo que possui. A única coisa de que Clitemnestra aparenta ter receio são os rumores (*E. El.* 30, 1013, 1037-38, Mossman, 2001: 377, 380); justifica as suas ações com os crimes que Agamémnon cometera: primeiro ao matar Ifigénia, crime este que a rainha poderia ter perdoado não fosse o segundo delito, ter trazido para o palácio Cassandra. Deste modo Clitemnestra justifica que o seu adultério é resultado do adultério do marido e mais uma vez chama a atenção para o *double standard* que separa homens e mulheres: “Depois a reprovação irrompe contra nós; pois os homens, embora sejam os verdadeiros culpados, não ganham má reputação” (*E. El.* 1038)⁶⁶.

Após a sua defesa, o Coro e Electra condenam severamente a rainha que, apesar das ações passadas e da sua apresentação atual, demonstra condescendência para com a filha e algum remorso pelo que fizera (*E. El.* 1101- 1109). Nada disso importa mais para Electra, a sua decisão está tomada, o plano traçado e em andamento; a verdadeira dimensão das suas ações vai cair-lhe na consciência apenas após o terrível ato estar cometido.

Quanto a Egisto, este assume uma personalidade realmente feminina e quase subserviente perante Clitemnestra. No discurso que Electra dirige ao seu cadáver, ficamos a saber que, após a morte de Agamémnon, Egisto “foi obrigado a desposá-la” (*E. El.* 921), cabendo-lhe a gerência da casa a ela e sendo ele visto como “o marido da mulher” (*E. El.* 931); por tudo isto é dito que Egisto possui “ar de menina”, sendo a beleza o seu único atributo. Ora, todos estes insultos que Electra dirige ao cadáver servem para nos preparar para a personagem que é Clitemnestra, para compreendermos realmente o poder que ela detém em Argos e que se encontra representado nas suas vestes e adereços. Electra despreza a fraqueza de Egisto e de igual modo a força que Clitemnestra demonstra ao tomar controlo pela sua vida, algo que nunca lhe foi permitido.

Mais uma vez observamos Electra como a jovem determinada e empenhada no homicídio, um ato violento e associado ao género masculino; é seu intuito restabelecer a ordem esperada dos géneros no contexto familiar, ordem esta que lhe foi negada. Até na resposta ao matricídio encontramos divergência no tratamento dos géneros: Orestes mostra-se preocupado com a expulsão

⁶⁶ Tradução de M. Brasete (2018).

da sociedade masculina, da política, da sua terra pátria; Electra preocupa-se com a expulsão da sociedade feminina, de um casamento digno, dos rituais divinos. Apesar de tudo, a peça termina com bons augúrios para os protagonistas: após a sua peregrinação e julgamento, Orestes poderá encontrar refúgio na Arcádia, e Electra, sob ordens dos seus familiares do género masculino, voltará a casar, desta vez um casamento legítimo e digno que lhe concederá a proteção masculina que procura.

Como podemos observar pela nossa análise, não faz sentido falar de Electra como um ícone feminista, pois há que ter em conta o contexto em que as peças foram escritas, por quem e para quem foram criadas. Os dramaturgos utilizaram o mito da vingança de Orestes e criaram para um público masculino uma argumentação de um ponto de vista feminino; nela se refletem ainda assim os ideais patriarcais associados à sociedade grega do séc V. a.C. que iria repudiar as ações de Clitemnestra, mas que iria também condenar o matricídio por ir contra as leis da natureza.

Contexto social: Pobreza e Riqueza

A peça de Eurípides é inovadora em diversos sentidos, sendo o mais marcante o facto de trazer uma tragédia sobre príncipes e heróis para o cenário da realidade do cidadão comum. O cenário da sua *Electra* é a humilde casa de um Lavrador, para onde a princesa de Argos fora exilada e de onde ela conta os seus infortúnios. Electra valoriza muito o Lavrador pelo seu trabalho e considera-o um amigo, estando-lhe muito grata por nunca a ter obrigado a consumir fisicamente o casamento.

O Lavrador é a pessoa cuja moral é mais exaltada durante a peça, por Electra, por Orestes e até mesmo por Castor, sendo-lhe sempre enaltecido o valor, apesar da sua condição de baixo nascimento. Eurípides espelha aqui as influências que a filosofia e a retórica dos sofistas tinham vindo a exercer no pensamento dos Atenienses, particularmente que a *eugeneia* e a riqueza não são sinónimos de uma boa conduta moral (*E. El.* 367-400).

Ainda assim, Electra apelida o seu casamento com o Lavrador de “θανάσιμος γάμος” (*E. El.* 247)⁶⁷ por não ser consumado (não gerando frutos), por ser o “substituto” da morte que Egisto planeara para ela e por ao mesmo tempo simbolizar a sua morte como descendente da casa real (Zeitlin 1970: 650). Ou seja, apesar de Electra estar grata pelo respeito que o Lavrador tem para com ela, não é grata pela vida que leva e compara constantemente o luxo de onde vem e a pobreza em que vive, realçando o quão indigna é de si. A princesa exilada insiste em cumprir as tarefas domésticas, mesmo quando o Lavrador apela para que não o faça por ser algo impróprio para a sua condição; mas ela fá-lo, não só para aliviar os trabalhos do marido, mas também para confrontar os responsáveis pela realidade que lhe foi imposta. Como diz Roisman (2017: 119), mesmo que Electra se tente inserir na simplicidade e pureza associadas à vida no campo, ela é incapaz de se integrar neste meio, pois não é aquele em que cresceu e para o qual deseja voltar.

É esta uma das principais razões por que Electra alimenta um ódio que a consome pela mãe. Enquanto a jovem foi enviada para viver num casebre, Clitemnestra permanece no palácio a usufruir das riquezas que Agamémnon trouxera de Tróia. Quando a rainha surge em cena para atender ao pedido de Electra de que a apoie na hora de um falso parto, o contraste entre mãe e filha é chocante. A casa e a apresentação de Electra seriam de tal modo modestos que esta tem vergonha de se juntar às jovens que celebram o festival de Hera (184-187) e que os estrangeiros vejam o interior da sua casa

⁶⁷ Brasete (2018) traduz por “casamento funesto”, sendo que a palavra θανάσιμος significa literalmente “de morte”.

(402-407). Quanto a Clitemnestra, esta surge numa carruagem luxuosa, adornada com espólios de Tróia, e com as escravas troianas como companhia (que, segundo ela, são a recompensa pela perda de Ifigénia).

A entrada de Clitemnestra em cena em pleno esplendor faz recordar a de Agamémnon na peça de Ésquilo e a situação entre ambos é semelhante (Zeitlin 1970: 657). Deixados levar pelo luxo e pelo poder, ambos pagarão pela sua *hybris* com a vida. Quanto a Electra, podemos apenas dizer que a virtude que associamos ao camponês de baixo nascimento não se pode de todo aplicar à princesa, que continua a ansiar pela vida no palácio e pelos luxos que lhe foram negados (Roisman 2017: 120).

Coros

De todas as peças que analisámos sobre o mito dos Atridas apenas uma tem um coro constituído por homens (*Agamémnon* de Ésquilo); todas as restantes possuem coros de mulheres ou divindades femininas. Isto deve-se ao facto de o mito dos Atridas fazer parte do conjunto de tragédias que nos chegou que reflete nas consequências da Guerra de Tróia. Como tal, os coros são constituídos por elementos a quem não é permitido participar diretamente na guerra, mas que sofrem as consequências que esta acarreta.

Em *Agamémnon*, as três odes corais fornecem um contexto histórico, social e moral da Guerra de Tróia (Goldhill 2004: 20). A primeira remete para o início da guerra e para o sacrifício de Ifigénia; neste relato está inserido o “Hino a Zeus” (*Ag.* 160-182), onde o coro refere que o deus instituiu a “lei pela aprendizagem”. Ora a inserção deste hino no meio do relato da morte de Ifigénia dá-nos um indício de que Agamémnon irá de facto aprender através do sofrimento (neste caso da morte), que as suas ações em Áulis não foram justas, pois é por consequência deste ato que Clitemnestra o irá matar. Nesta ode, o coro identifica-se como um conjunto de velhos anciãos de Argos a quem, pela idade, não foi permitido combater em Tróia e que aguardam novidades dos que partiram. A segunda ode coral, reflete nas razões da guerra e o coro refere que os que ficaram em Argos guardam algum rancor para com os Atridas (*Ag.* 450), por sujeitarem as suas famílias à morte dos que lhes eram queridos, por causa “de uma esposa alheia” (*Ag.* 447). O segundo estásimo reflete sobre a felicidade humana que, quando atinge a plenitude, acaba por se transformar em desgraça. A felicidade e a riqueza geram *hybris* que atrai para os homens a fúria divina. Deste modo, enquanto Helena se encontrava em Tróia rodeada de luxo e na companhia do seu amante, trouxe a destruição para a cidade e, paralelamente (apesar de o coro ainda não o saber), também a felicidade e a riqueza que Agamémnon traz consigo serão a sua desgraça. Na última ode coral, os anciãos relatam como observaram o regresso vitorioso das naus de Tróia, mas ainda assim pressentem que algo terrível acontecerá. As premonições de Cassandra vêm confirmar os seus medos; contudo, a maldição que se abate sobre a jovem profetisa⁶⁸ não lhes permite acreditar nas suas premonições e, apenas quando Clitemnestra surge com a arma do crime e as duas vítimas aos seus pés, é que o coro as compreende. A peça termina com a crítica dos cidadãos às ações de Clitemnestra e ainda mais às de Egisto, por deixar que fosse uma mulher a fazer “o trabalho sujo” por si, desafiando o novo governo de ambos (*Ag.* 1665).

Em *Coéforas*, o coro de escravas entra com Electra para oferecer libações ao túmulo de Agamémnon e apoia-a na sua prece ao espírito do soberano. Esta atitude do coro em relação ao

⁶⁸ Por ter enganado o Apolo, o deus amaldiçoou Cassandra com o fardo de ver o futuro e nunca ninguém acreditar nas suas premonições (*Ag.* 1202- 1212).

homem que as aprisionou é de difícil credibilidade, mas há que ter em consideração que se passaram muitos anos desde a Guerra de Tróia e que as escravas criaram laços de afeição com Electra. Para além disso o próprio coro diz-nos que o respeito que o povo tinha à família real se transformou em temor (Ch. 54-56) e por tudo isto as Troianas aliam-se a Electra pedindo ajuda a Agamémnon para que a justiça se concretize (Pulquério 2001: 17). As odes corais refletem uma oposição clara às ações de Clitemnestra e o desejo de que os deuses tragam justiça para a casa dos Atridas.

Em *Euménides*, o coro desempenha um papel fundamental na ação. As próprias Erínias constituem o coro que persegue Orestes até Delfos e em seguida até Atenas, onde o acusarão perante a deusa Atena de ter cometido um crime de sangue que exige retaliação. Como já mencionámos, esta peça gira em torno do julgamento de Orestes e principalmente em torno do conceito de justiça, colocando dois modos de a praticar em confronto. O primeiro é o das próprias Erínias, deusas ancestrais, cujo papel, que lhes foi reservado desde o nascimento, é o de vingar os homens que fossem mortos por membros da família; o seu papel é, portanto, o de justiceiras terríveis, cuja aparência é negra e traz o terror àqueles que perseguem; tudo isto o coro explica no primeiro estásimo (Eu. 309-396). O segundo modo de justiça é o dos novos deuses, que procuram uma forma de substituir o antigo papel das Erínias, que não mais se enquadra na sociedade ateniense; este modo encontra-se representado no Areópago. As antigas deusas não confiam na credibilidade desta nova instituição, por permitir que um matricida saia impune, por não incutir temor nos criminosos, visto que não lhes aplica o devido castigo; acreditam que este novo modelo não traz verdadeira justiça (Eu. 490-565). Nesta peça, o terceiro estásimo é substituído por dois diálogos lírico-epirremáticos entre as Erínias e Atena: no primeiro (Eu. 778-891) as Erínias recusam o papel que Atena lhes oferece, ameaçando a cidade com maldições e lamentando-se profundamente pelo desrespeito de que são vítimas; no segundo diálogo (Eu. 916-1031) a sua atitude muda drasticamente, aceitando o papel que Atena lhes reserva na cidade como deusas benevolentes e essenciais para a fertilidade dos campos, do gado e dos homens, veneradas por todos os cidadãos, completando a sua transformação em Euménides. Após a aceitação do seu novo papel na sociedade ateniense, as Euménides saem felizes em procissão pelo centro da cidade (Goldhill 2004: 23-24).

Na *Electra* de Sófocles, o coro de jovens mulheres de Argos encontra-se próximo da protagonista em termos de idade, género e estatuto social. No entanto, não se encontra em plena concordância com a protagonista e critica-a, ainda que amavelmente, por se lamentar continuamente, o que contribui para o isolamento da heroína típica de Sófocles (Knox 1983: 32). A primeira interação do coro com Electra realiza-se em frente ao palácio de Argos e o coro critica a jovem por excesso na manifestação da sua dor, referindo que os restantes filhos de Clitemnestra também sofrem, contudo nenhum se consome pela dor como a protagonista. O coro afirma que é por estar do lado de Electra e por se preocupar com ela que deseja que a jovem acalme a sua ira, para que não seja castigada pelos soberanos. No primeiro estásimo o coro apela à justiça e às Erínias⁶⁹, para que reponham a ordem familiar cuja disrupção começou com Pélops (pai de Atreu e Tiestes). Mas as principais referências à história da família e à morte de Agamémnon são feitas por Electra e não pelo coro, como ocorre em *Coéforas*. O confronto principal da peça ocorre entre Electra e Clitemnestra e a princesa deseja a todo o custo ser identificada apenas como filha do seu pai (como ocorre com Orestes em *Euménides*).

⁶⁹ Neste caso as divindades aparecem como vingadoras de qualquer assassinato e não especificamente de sangue do mesmo sangue, como em *Ésquilo*.

Contudo, o coro identifica-a como filha da sua mãe (*S. El.* 121-126), apesar dos lamentos da jovem remeterem constantemente para Agamémnon. O coro parece mudar a sua atitude de repreensão apenas quando Electra decide ser ela mesma a levar a cabo a morte de Egisto (revelando que a única opção que vê para alcançar justiça é esta), apesar de não ter o apoio da irmã, Crisótemis. Neste ponto, o coro parece aceitar a função de Electra na sua história: utilizar a própria voz (como o rouxinol) para expor as injustiças que observa e manter-se eternamente fiel ao pai através dos lamentos (Ierulli 1993: 225). A partir deste momento o coro passa a identificar Electra apenas como filha do seu pai (*S. El.* 1171) e apoia-lhe as ações, mostrando-se satisfeito quando os irmãos conseguem justiça e deste modo “emergem em liberdade” (*S. El.* 1509-1510). Assim, o coro de Electra não serve para criar uma base de apoio para a protagonista, nem como exemplo da “norma” segundo a qual ela será comparada, mas antes para se associar ao espectador no seu caminho de aceitação em relação aos sentimentos da protagonista (Ierulli 1993: 229) e das ações necessárias para a libertação dos tiranos.

Nas criações de Eurípides sobre o mito, todos os coros são constituídos por mulheres gregas, que introduzem a contextualização mitológica dos Atridas. Esta escolha em específico parece advir da preferência por parte de Eurípides por coros femininos (das 17 peças que nos chegaram do tragiógrafo 14 possuem coros femininos), que são compassivos com a causa da protagonista (Mastronarde 2010: 104). No teatro de Eurípides, o coro distancia-se da função de intervenção política que exercia em Ésquilo (ex. *Agamémnon*, *Coéforas*), para criar uma ligação com o elemento mais fraco da peça (geralmente a protagonista), representando os seus interesses, mesmo quando esta não se encontra presente (Mastronarde 2010: 104). Em *Electra* de Eurípides, de modo semelhante à peça homónima de Sófocles, o coro é composto por camponesas argivas (possivelmente mulheres casadas e de idade próxima da de Electra), ou seja, o coro teria uma realidade semelhante à de Electra. Contudo, como vemos no párodo em que o coro convida Electra para se lhe juntar nas celebrações dos *Heraia*, apesar da aparente proximidade entre o coro e a protagonista, o passado da última não permite que ela se identifique com as mulheres do coro. Verdadeiramente Electra não é camponesa, verdadeiramente não está casada e o luto profundo que faz pela morte do pai não lhe permite juntar-se às celebrações. As três odes corais relembram os eventos da Guerra de Tróia, do passado da família e finalmente da morte de Agamémnon, criando um paralelo com os acontecimentos da peça: a valorização de Aquiles no primeiro estásimo, que enaltece também Agamémnon (por aquele estar sob as suas ordens); por seu lado, o coro espera também a morte de Clitemnestra por ter tido a audácia de matar tão valoroso general; o segundo estásimo relembra o episódio do cordeiro de ouro e o ódio de Atreu e Tiestes, remetendo para a maldição inicial da qual Orestes e Electra tentam libertar-se; no último estásimo o coro recorda a morte de Agamémnon às mãos de Clitemnestra, e apela à justiça que apenas a morte desta poderá trazer. Por fim, de modo semelhante ao dos protagonistas, o coro participa no *kommós*, lamentando-se pelo destino que Apolo exigiu para a família dos Atridas.

Neste conjunto de peças de diferentes autores sobre o mesmo tema, é-nos possível observar a evolução do papel do coro, que seria mais definido e interventivo na época arcaica (semelhante à utilização feita por Ésquilo); mas com a evolução da tragédia e a preferência por temas mais domésticos e menos políticos, foi perdendo a sua função e relevância (como em Eurípides) até deixar de ser utilizado por completo.

3. Recepção do mito

Observámos até agora a forma como a tradição épica influenciou o tratamento do mito dos Atridas pelos tragediógrafos e como Sófocles e Eurípides parecem ter bebido inspiração do seu precursor, Ésquilo. Vimos também quais os temas preponderantes do mito e de que modo foram explorados pelos diferentes autores na antiguidade.

Olhemos em seguida para o modo como o mito e as obras dos tragediógrafos clássicos foram tratados pelos autores e compositores ao longo dos séculos, até ao bailado que nos propomos analisar. Para isso, interessa-nos seguir, ainda que de forma sucinta, o percurso que as obras de Ésquilo e de Sófocles fizeram até chegar ao coreógrafo Robert Helpmann, especificamente através da ópera do século XX.

Vimos, no capítulo de introdução, como a peça de Sófocles foi a que mais impacto teve na literatura, com as traduções renascentistas e as versões inovadoras do séc. XVIII. Estas peças apresentam a recuperação dos mitos clássicos com conhecimento das obras dos tragediógrafos, procurando reescrever os momentos que não se enquadravam no bom gosto da época, especificamente o matricídio. A duas produções que apresentamos abaixo são exemplo desta prática.

Em *Oreste* de Voltaire, o autor propõe-se escrever uma peça diferente da de Sófocles, mas ainda assim semelhante em “espírito e substância” (Jebb 2010: 59). A principal inovação de Voltaire prende-se com o conteúdo da urna que supostamente traria as cinzas de Orestes, mas que na verdade carrega as do filho de Egisto. Ora esta inovação causa dois momentos de grande ironia: quando Egisto, ao celebrar a morte do inimigo, celebra na verdade a morte do seu filho; e quando Electra, ao pensar que chora a morte do irmão, chora a morte de um inimigo. Uma das características que Voltaire retirou tanto de Sófocles como de Eurípides é a personalidade digna de redenção de Clitemnestra (Jebb 2010: 60), que procura ajudar Orestes a libertar-se, sendo ainda assim morta pelo filho que nada sabia da sua tentativa de o salvar. Quanto a Electra, esta nunca desejara a morte da mãe e acaba por a incentivar acidentalmente, terminando a peça com os irmãos destroçados, preparando-se Orestes para o exílio.

A peça *Oreste* de Alfieri deve muito da sua narrativa a Voltaire: a caracterização de Clitemnestra, a captura de Orestes e de Pílates por Egisto, a sua fuga graças à revolta dos habitantes de Argos e o acidental matricídio. Contudo, o número de personagens é reduzido ao indispensável, o que leva a ação a seguir um curso estável e, na opinião de Jebb (2010: 63), monótono, afastando-se do espírito clássico que Voltaire procurara manter. Ainda assim, os dois modernitas são os autores que demonstram ter maior conhecimento e consideração pelas obras clássicas.

Olhemos agora para a recepção musical do mito que nos irá levar à ópera de Hofmannsthal. O séc XVIII foi prolífero em adaptações operáticas do mito de Electra (Bakogianni 2011: 81), sendo a *Electra* de J. Haeffner com libretto de N. Guillard (1787) umas das mais populares pelo seu texto repleto de emoção (Bakogianni 2011: 82) e pela utilização de alguns motivos populares entre os compositores da época.

Também ela baseada na peça de Sófocles, esta Electra é de fraca compleição física e mental, desejando vingança pela morte do pai, mas não possuindo a determinação da sua versão clássica para levar a cabo o matricídio (Finglass 2017: 496-497). Quando é informada da morte do irmão, desmaia nos braços de Crisótemis, ficando que tal modo destroçada que leva Orestes a revelar-se para a consolar, numa cena de *anagnorisis* mais terna que a de Sófocles (Bakogianni 2011: 84). Após o

matricídio, Electra terá de ser carregada em braços para fora de cena, enquanto Orestes é deixado a enfrentar as Erínias.

Haeffner reserva para a sua Electra um papel secundário, onde a jovem representa o ideal feminino do séc. XVIII da donzela que necessita ser salva por um homem. Seria necessário aguardar mais de um século até obtermos uma adaptação para ópera que fizesse jus à heroína clássica (Finglass 2017: 497).

A complexidade das peças de Ésquilo⁷⁰ fez com que este autor não fosse escolhido regularmente como material apto para adaptação à encenação, mesmo durante os séculos XVII e XVIII em que as temáticas clássicas eram extremamente populares em meios artísticos como a ópera (Ewans 2017: 205).

Quando, no século XIX, Richard Wagner leu a *Oresteia* de Ésquilo, a trilogia teve tamanho impacto no compositor que este decidiu criar uma produção para ópera com influências esquilianas. Esta denominava-se *Der Ring des Nibelungen* (1876) e consistia em quatro peças baseadas em lendas nórdicas e alemãs. O que Wagner retirou de Ésquilo não foi a história do mito, mas sim a forma de tratar as lendas como veículos para verdades maiores (Ewans 2017: 211). Wagner admirava tanto Ésquilo e a forma como o teatro grego era olhado e assimilado, que procurou fazer algo semelhante num festival de artes em Bayreuth, onde os espectadores tinham a oportunidade de absorver na íntegra o conteúdo e a forma das peças apresentadas (Ewans 2017: 214). A estrutura de *Der Ring des Nibelungen* é também um pouco semelhante à *Oresteia*. Ambos os textos começam com um crime que causa o conjunto de eventos das restantes peças; a tensão em cada uma delas cresce até um evento determinante que ocorre no final; ambas trilogias terminam com uma figura de sabedoria e poder superiores a pôr fim ao conflito principal. A nível temático podemos apenas concluir que, de modos bem distintos, ambos debatem sobre o modo como a riqueza e o desejo por poder destrói os laços familiares e a moral dos indivíduos.

Os dois discípulos de Wagner, Nietzsche e Rohde, afastaram-se das conceções académicas do estudo dos clássicos do seu tempo, aliando-se à visão do mestre e aproximando-a do mundo moderno, ao “dar ênfase às forças irracionais da cultura da Grécia Antiga” (Ewans 1984: 139-140). Nietzsche escreveu *Die Geburt der Tragödie* (1872, 1886), onde o autor reforma o significado de arte e associa a natureza humana a forças apolíneas e dionisíacas; Rohde escreveu *Psyche* (1894), uma investigação sobre o culto da alma para os Gregos. Ambos os autores foram altamente desacreditados pelos classicistas conservadores da época, mas o seu trabalho influenciou outros grandes artistas seus contemporâneos que procuravam algo além da perfeição racional clássica. Entre eles estavam Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss, que juntos criaram uma ópera intitulada *Elektra*. Esta produção foi de tal modo impactante para o público que a viu, que um cartoon foi publicado num jornal, onde Strauss e Hofmannsthal “arrasam” violentamente Sófocles (Ewans 1984: 136).

O libreto de Hofmannsthal possui grandes influências de Freud e de Breuer (cujas teorias sobre a psicanálise estavam em voga no séc. XX) e segue as grandes temáticas de Sófocles: a decisiva negação de Electra em deixar de fazer o luto pela morte do pai (*S. El.* 129-136, Strauss 245-250), a negação da morte de Orestes (*S. El.* 804, Strauss 4), a decisão de vingar Agamémnon e a tentativa de convencer Crisótemis a ajudá-la (*S. El.* 947-989, Strauss 34, 82) e a estratégia de atrair Egisto para a armadilha no

⁷⁰ Ferrario (2016: 196- 197) refere algumas das dificuldades específicas que a *Oresteia* propunha aos encenadores e compositores de ópera.

palácio (*S. El.* 1442-1465, Strauss 207). A maior inovação de Hofmannsthal prende-se com o final, em que Electra, encontrando-se maníaca e num estado de completo delírio, dança até à morte; contudo, apesar de o tratamento ser diferente, a temática mantém-se: Electra deixa-se consumir pelo luto, ódio e desejo de vingança, provocando a sua própria destruição.

Entre as inovações de Hofmannsthal estão os sonhos de Clitemnestra que, apesar de não remeterem diretamente para o retorno de Agamémnon/Orestes (*S. El.* 417-430), causam igual medo e temor na rainha. A segunda inovação prende-se com o silêncio de Electra nos momentos climáticos da ópera (durante a morte de Clitemnestra, após a vitória sobre os dois governantes e nos seus últimos momentos de vida), o que gera um contraste com a heroína de Sófocles que utiliza as suas palavras para chamar a atenção para os males que tem sofrido e para apelar por justiça para o seu pai. Fá-lo de modo tão incessante que é mandada calar pelo irmão em duas ocasiões (1289, 1322). Como Ewans (1984: 143-144) expõe, esta divergência deve-se à sensação sentida no séc. XIX de que as palavras não são mais o suficiente para descrever e expressar os mais profundos sentimentos humanos.

A inovação que mais chocou o público da ópera foi a sexualização da relação de Electra com Crisótemis e com Agamémnon. A jovem repudia o facto de Egisto ocupar a cama que era de seu pai e mostra-se obcecada com a ideia de Clitemnestra ter morto Agamémnon, para se poder deitar com Egisto (a influência de Freud está explícita neste momento em que Strauss representa um verdadeiro “complexo de Electra”).

A segunda cena entre as irmãs está repleta de um carácter sexual manipulador que Electra utiliza para tentar convencer Crisótemis a ajudá-la no assassinato. Sabendo do desejo intenso que a segunda tem por casar e constituir família, Electra seduz a irmã para que ela a ajude, sendo a única forma de conseguir o que mais deseja (Ewans 1984: 144-145).

A última grande inovação presente na ópera é a forma como a morte de Agamémnon é representada, levando à degradação de Electra e de Clitemnestra. A primeira vive como escrava, vestida com farrapos e num estado de total decadência e loucura, obcecada com a morte do pai e ódio pela mãe. Clitemnestra surge vestida ricamente com um manto de púrpura e joias a adornar os braços⁷¹; contudo a sua aparência é perturbadora, pálida, com os enormes olhos assustados e cansados, atormentada por constantes sonhos. No fim ambas encontrarão o alívio dos seus sofrimentos na morte.

A visão geral da ópera parte da conceção de Strauss, que encomendou as alterações necessárias a Hofmannsthal para que o libreto encaixasse com perfeição na música, o que de facto foi conseguido. Perturbadora, intensa, apaixonante, a música expressa os extremos dos sentimentos humanos representados na ópera, e que se adequam na perfeição à corrente de pensamento que imperava no final do séc. XIX.

A ópera de Strauss foi de tal modo apreciada que faz hoje parte do repertório permanente de várias companhias, sendo representada com frequência.

⁷¹ Este contraste entre o modo de vida humilde de Electra e a exuberância de Clitemnestra é visto na *Electra* de Eurípides (vide pp. 54).

3.1 Elektra de Robert Helpmann

Com a duração de apenas 20 min, o bailado *Elektra* de Robert Helpmann foi criado, após dezassete anos de inatividade, para a Gala do Royal Ballet e prometia chocar desde o início. Apesar de, na noite de abertura, os aplausos “terem parecido durar mais do que o ballet” (Buckle 1963: 31-33), os críticos desaprovaram seriamente a criação de Helpmann, dizendo que era demasiado breve, a coreografia demasiado acrobática, a história ininteligível para todos os que desconhecem o mito e, no geral, faltando conteúdo ao bailado além da intenção de chocar o espetador.

Acreditamos que o desgosto dos críticos pelo bailado se deve em parte à óbvia falta de palavras que restringe em muito a possibilidade para um comentário sobre justiça, política, ou essência humana; aquilo que o coreógrafo nos apresenta é emoção pura, sem a justificação ou contextualização do que está por trás dos sentimentos dos seus personagens. Encontramos, portanto, uma Electra em pleno estado de loucura e desespero, uma Clitemnestra consumida pela luxúria e pelo receio, um Orestes incerto e pouco convicto, um Egisto que não se destaca e um coro de Erínias de aspeto perturbador.

Começamos precisamente por analisar o papel deste “coro”. A cena inicial consiste numa escadaria central onde Electra está sentada com as pernas abertas e com o tronco caído para a frente, tendo um machado ensanguentado nas mãos. O palco está escuro, o coro posiciona-se numa linha à frente no palco, onde as Erínias (que neste caso são constituídas por homens em vez de mulheres) aguardam. Lentamente aproximam-se, tiram-lhe o machado e segue-se uma sequência de saltos acrobáticos em que Electra é lançada repetidamente ao ar rebolando em seguida pelo chão, sendo puxada, empurrada e arrastada diversas vezes até a deixarem prostrada no solo. Southern (1963) chama a atenção para o facto de não haver qualquer informação sobre o porquê de Electra ser perseguida pelas Erínias, antes sequer de ter cometido qualquer crime. No nosso parecer, o coro/corpo de baile de Erínias representa inicialmente o desejo de vingança de Agamémnon e não o de Clitemnestra, o que justificaria a escolha de bailarinos masculinos para a sua representação, pois o único momento em que o género das Erínias interfere na narrativa da tragédia clássica é no julgamento em *Euménides*, onde um coro feminino representa uma mãe assassinada. De modo semelhante ao que ocorre em Sófocles (110-113), Electra encontra-se atormentada pelas Erínias do pai, sendo manipulada (neste caso fisicamente) por elas; por isso o corpo de baile diversas vezes empurra o machado para as mãos de Electra. Outro momento que sustenta a nossa opinião de que as Erínias são representativas de Agamémnon e do assassinato, é aquele em que elas retiram Clitemnestra e Egisto do cimo das escadas do cenário, obrigando-os a descer, para que Orestes possa subir e desferir o golpe fatal. Ainda assim, a sua essência parece alterar-se, pois nos últimos momentos é Orestes quem é perseguido, virado do avesso, abanado até terminar no chão, submergido pelas Erínias, remetendo para os momentos finais de *Coéforas* e para *Euménides*, em que Orestes é perseguido e enlouquecido pelas deusas vingadoras.

Olhemos em seguida para as restantes personagens do bailado. A personagem principal (Nadia Nerina) caracteriza-se pelas vestes negras, indicadoras de luto, pela maquilhagem que aumenta as feições tornando-as ligeiramente perturbadoras, assim como pelo cabelo desgrenhado a indicar falta de cuidado. A sua aparência parece ter inspiração em Sófocles, mas também em Hofmannsthal, pois apesar de as suas vestes não serem exatamente de camponesa não se comparam às luxuosas de Clitemnestra e Egisto, sendo representantes do seu estado emocional. Também a sua atitude é

próxima das obras de Sófocles e Hofmannsthal, o desespero e luto que a levam à beira da loucura são visíveis nos seus movimentos e expressão facial. O desejo incessante de vingança encontra-se bem representado pelo modo como se agarra ao machado (referência ao modo como Clitemnestra teria matado Agamémnon, *S. El.* 98-99, *E. El.* 160), no ódio com que olha para a mãe e para Egisto, na esperança que demonstra ao reencontrar Orestes e no modo como o incentiva a pegar no machado para cumprir o seu destino. Após a concretização do matricídio, as Erínias retiram os corpos e Electra corre até ao irmão, abraça o machado com felicidade enquanto é carregada por Orestes. Em seguida, coloca o machado no chão e deita-se sobre ele como se fosse um amante. Electra permanece no chão a dançar com o machado uma espécie de dança de vitória e de loucura que remete para o final da ópera *Elektra*, na qual a jovem dança até acabar por morrer.

Vejamos a representação de Orestes (David Blair), o príncipe que vem vingar a morte do pai, mas que na versão de Helpmann não demonstra qualquer vontade pessoal de levar a vingança avante. Os únicos elementos de caracterização de Orestes são a sua tanga com um enorme olho no centro e botas. Apesar da falta de explicação, propomos aqui duas justificações para o seu figurino. A primeira deve-se ao facto de a sua personagem ser a que tradicionalmente seria “mais observada” e que estaria mais exposta; Orestes é o herói do mito, aquele por que todos esperam, o futuro depende dele e, como tal, é pressionado por Electra para cumprir o desígnio divino. A segunda deve-se à semelhança do desenho do seu figurino com alguns elementos do das Erínias, que consiste em um macacão com desenhos de caras e olhos semelhantes ao que o fato de Orestes possui. Dessa forma, o figurino estabelece uma ligação entre Orestes e as Erínias, simboliza que em breve ele será possuído por elas, de que mesmo não desejando a vontade divina será cumprida.

Por fim, tomemos o casal real Clitemnestra (Monica Mason) e Egisto (Derek Rencher), cuja primeira aparição acontece no topo das escadas onde dançam um *pas de deux* extremamente erótico, enquanto Electra os observa horrorizada e as Erínias se aproximam lentamente. Luxúria é o seu principal atributo; Clitemnestra surge com um enorme manto dourado, como também o figurino de Egisto é dourado e ambos possuem coroas. O facto de surgirem sempre no topo das escadas, enquanto Electra e Orestes parecem cingir-se ao nível inferior, aparenta aludir ao palácio real que temos como cenário da peça de Sófocles, bem como à diferença de estatuto entre as personagens. O figurino de Clitemnestra possui duas referências à obra de Ésquilo: o desenho de uma cobra que remete claramente para o seu sonho profético em *Coéforas*⁷², e o manto que faz referência ao modo como matara Agamémnon, prendendo-o com um manto/rede antes de o ferir (*Ag.* 1381-1382, 1580, *Ch.* 990-1000). Ironicamente Helpmann representa a morte dos amantes em cima do manto de Clitemnestra. Mas este manto não é apenas um símbolo de morte, é também um símbolo de maternidade; quando Clitemnestra o retira e coloca no chão, a cena passa a focar-se em três planos: o superior de Clitemnestra, que se dobra e coloca os braços como se embalasse um bebé; o intermédio onde Orestes se encontra em posição fetal por cima do manto; o inferior onde Electra está com o machado rodando freneticamente à volta dele. Nesta cena podemos observar um pouco do lado maternal de Clitemnestra; no entanto, devido à falta de diálogo, não é possível perceber se é uma referência à morte de Ifigénia, ao desaparecimento de Orestes ou à disputa que existe entre ela e

⁷² Vide pp. 49

Electra; é ainda possível uma referência ao seu relacionamento conturbado com a maternidade no geral, visto que uma das suas filhas está morta e os outros dois a consideram inimiga.

Durante este momento do bailado, Egisto vai subindo do plano intermédio até ao superior de Clitemnestra, indicando o modo como a personagem subiu ao trono, passando por cima de Orestes, o herdeiro, e se refugiou na sua amante. Quando o par se apercebe da proximidade das Erínias e da parceria de Orestes e Electra, reage com medo. Clitemnestra coloca-se à frente de Egisto de modo protetor, mostrando a reversão dos papéis de género convencionais, em que a mulher se deveria mostrar receosa e depender da proteção do marido. Mas neste caso Clitemnestra é quem enfrenta os inimigos e protege o seu amado.

O folheto informativo do bailado utilizava uma citação de Ésquilo, adicionando a seguinte frase: "Since the murder of King Agamemnon by his wife, Clytemnestra, and her lover Aegisthus, ten years have passed...". Claramente o motivo principal do bailado é a vingança de Agamémnon (Bradbury 27-03-1963). Contudo a falta de conteúdo para além deste único motivo torna o bailado pouco interessante, pois está desprovido da complexa cadeia de emoções e comentários sociais e políticos que as obras trágicas possuíam.

Um comentador do bailado faz referência à obra de Hoffmannsthal pela sua temática violenta, mas capaz de integrar momentos de piedade e compaixão (Bradbury 27-03-1963), implicando que Helpmann não conseguiu atingir tal equilíbrio na sua produção. Porter (27.03.1963) chega mesmo a sugerir Strauss como fonte de inspiração para o bailado, procurando justificar o extremo erotismo e a loucura e obsessão que dominam Electra. Contudo Southern (1963) refuta essa teoria, alegando que esse é "um assunto diferente utilizado para justificar um tratamento diferente".

Para além do tratamento que Helpmann fez do mito clássico, também foram muito discutidos os fatos e cenário criados por Arthur Boyd, bem como a música criada para o bailado de Malcom Arnold. O cenário consiste num enorme painel de fundo com vários membros, dentes e olhos emaranhados em tons monocromáticos, assemelhando-se a um Picasso (D.H., 27.03.63) e sendo possivelmente uma referência às Erínias ou à maldição que perdura na casa dos Atridas. Ao mesmo formato disforme obedecem os fatos. As críticas ao cenário e figurinos variam entre a apreciação do estilo moderno e desconstruído, e o desgosto pela falta de "classicismo" e exagerada exposição dos bailarinos principais.

Quanto ao trabalho do compositor Malcom Arnold, a gravação que visualizamos do ballet de 1963 não possui qualidade suficiente para permitir que se aprecie na íntegra o efeito que a música teria para o público. As críticas classificaram-na como estridente (E.A., 27.03.1963), frenética (C., 28.03.63) e selvagem (D.H., 27.03.63) representando perfeitamente a cena em palco.

Se o público leigo que assistiu ao bailado na noite de estreia adorou, não parece ter havido nenhum comentador que tenha sentido o mesmo. Contudo a reação do próprio coreógrafo às críticas revela que parte da intenção do bailado era chocar o público londrino dos anos 60: "They were exactly what I expected... In fact, they were almost word for word as they were for Strauss's opera Elektra", "I suppose they expected ladies to wander around in long cloaks and funny positions. In fact, they got rather different funny positions" (Helpmann in "Loving or loathing", Eve Standard, 27.03.63).

(Alves, 1973-1974)

Conclusão

O século XX foi rico em criações coreográficas de inspiração clássica. Os grandes coreógrafos, influenciados pelas produções literárias e performativas criaram diversos bailados baseados nos mitos clássicos, como *Daphnis and Chloe* de Frederick Ashton (música de Ravel, 1912), *Sylvia* de Frederick Ashton (música de Delibes, 1952) e *Diana and Actaeon* de Nureyev (música de Pagni, 1963). Estes bailados que acabamos de mencionar têm em comum a característica de serem histórias de amor, com cenas de aventura e são ainda hoje conhecidos e dançados.

Como explicamos na introdução deste trabalho (p. 1), a difícil divulgação do ballet só proporciona a transmissão dos bailados que cativam permanentemente a atenção do público. No ballet clássico este critério prende-se especificamente com histórias de amor (*La Sylphide*, *Lago os Cisnes*, *Bela Adormecida*, *Coppélia*, *Raymonda*, todos eles se focam na componente romântica de uma história em que os dois apaixonados têm que passar por alguma provação até conseguirem ficar juntos).

Ora, como pudemos observar até agora, embora a tragédia grega possua algum elemento romântico (que normalmente termina em desgraça, como é o caso de Antígona e Hémon), este nunca é o tema central da peça. A tragédia grega costuma refletir sobre guerra, poder, destino, e a condição humana. Temas que os espectadores de bailados não apreciavam particularmente nesta forma de arte. Contudo, quando estes temas foram representados na dança moderna (*Iphigénie en Aulide* e *Iphigénie en Tauride*, de Duncan, 1903; *Clitemnestra* de Graham, 1958; *Iphigenie auf Tauris*, de Bausch 1974) tiveram tremendo sucesso e foram apreciados grandemente pelo público, pois o seu foco está na transmissão das emoções, e não na transmissão do enredo.

Cranko teve essa dificuldade; ao aglomerar demasiados episódios do mito de Antígona, fez com que o público tivesse um conteúdo excessivo para assimilar de uma só vez, sem pausas para apreciar a forma e o conteúdo do que já assistira. Já Helpmann cria uma versão demasiado simplista do mito de Electra, reduzindo a temática ao tópico da vingança e da loucura, deixando o público a desejar algo um pouco mais complexo.

BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS

- Alves, M. (1973-1974). "As Fenícias de Eurípides. Uma paráfrase de Cândido Lusitano". *Humanitas* 24-25, 17-41.
- Bakogianni, A. (2011). "Electra: Ancient and Modern Aspects of the Reception of the Tragic Heroine". *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement* 113, 1-250.
- Bakogianni, A. (2016). "O que há de tão clássico na recepção dos Clássicos?". *Revista de Estudos Clássicos* 3(1), 114-131.
- Bannerman, H. (2015). "John Cranko's "Antigone" (1959): A Ballet Lost and Found". *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 33(1), 1-15.
- Barker, E. (2017). "Orestes" Em L. McClure, *Blackwell Companions to the Ancient World. A Companion to Euripides*. West Sussex: Blackwell, 270-283.
- Barnes, C. (1959). "Antigone – story, choreography, dancing". *Dance and Dancers*, 10 (12), 7-11.
- Barnes, C. (23/10/1959). "The Fratricide Squads". *The Spectator*, 17.
- Brasete, M. (2018). "Electra. Introdução, tradução e notas do grego". Em M. Silva, *Tragédias III. Eurípides*. Lisboa: Imprensa Nacional, 199-273.
- Bradbury, E. (27-03-1963). "Elektra a Ballet of vengeance". *Yorkshire Post*.
- Brody, J. (1959). "Racine's Thébaidé: An Analysis". *French Studies*, XIII, 199-213.
- Buckle, R. (31-03-1963). "Helpmann in a Blaze". *Sunday Times*.
- C (28.03.63). "Dramatic New Work from Helpmann. Brilliant assault on senses." *Scotsman*.
- Carter, D. (2012). "Antigone", Em A. Markantonatos, *Brill's Companion to Sophocles*. Boston: Brill, 111-128
- Collard, C. (2017). "Fragments and Fragmentary Plays". Em L. McClure, *Blackwell Companions to the Ancient World. A Companion to Euripides*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 222-232.
- Currie, B. (2015). "Cypria" Em M. e. Fantuzzi, *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception: A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 291-292.
- D.H. (27.03.63). "14-min. SENSATION". *Bristol Evening Post*.
- Danek, G. (2015). "Nostoi". Em M. Fantuzzi, & C. Tsagalis, *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception. A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 355-379.
- Davies, M. e Finglass, P. J. (2014). *Stesichorus. The Poems*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Sousa, E. (1994). *Aristóteles, Poética. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices* (4ª ed.). Lisboa: INCM.
- Dunn, F. (2012). "Electra". Em K. Ormand, *A Companion to Sophocles*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 73-92.
- E.A. (27.03.1963). "Mr. Helpmann's Elektra". *Birmingham Post*.
- Easterling, P. (2008). "Sophocles". Em Easterling, P. e Knox, B., *The Cambridge History of Classical Literature. I Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 295-315.
- Ewans, M. (1984). "Elektra: Sophokles, von Hofmannsthal, Strauss". *Ramus*, 13(2), 135-154.
- Ewans, M. (2017). "Aeschylus and Opera". Em R. Kennedy, *Brill's Companion to Classical Reception. Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*. Leiden: Brill, 205-224.
- Ferrario, S. (2016). "Aeschylus and Western Opera". Em S. Constantinidis, *The Reception of Aeschylus' Plays through Shifting Models and Frontiers*. Leiden, Boston: Brill, 176-212.
- Fialho, M. (2001). *Sófocles. Édipo em Colono. Introdução, versão do grego e notas*. Madrid, Espanha: Liga dos Amigos de Conimbriga.
- Fialho, M. (2012). *Sófocles, Rei Édipo. Introdução, tradução do grego e notas*. Lisboa: Edições 70.
- Finglass, P. (2017). "Electra". Em Lauriola, R. e Demetriou, K., *Brill's Companion to Classical Reception. Brill's Companion to the Reception of Sophocles*. Leiden, Boston: Brill, 485-511.
- Frade, S. (2018). *As Fenícias. Introdução, tradução do grego e notas*. Em Eurípides, *Tragédias. Vol. III*. Lisboa: INCM, 387-448.
- Goldhill, S. (2004). *Aeschylus: The Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Greenberg, M. (2010). *Racine. From Ancient Myth to Tragic Modernity*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Greenberg, N. (1962). "Euripides' Orestes: An Interpretation". *Harvard Studies in Classical Philology*, 66, 157-192.
- Griffith, M. (1999). *Sophocles. Antigone*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grimal, P. (2009). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (Vol. 5ª Edição). (V. Jabouille, Trad.) Lisboa: Difel.
- Hall, F. (1983). "Language, Notation, and Identity". Em Copeland, R. e Cohen, M., *What is Dance?*. New York: Oxford University Press, 390-398.
- Hardwick, L. e Stray, C. (2008). "Introduction: Making Connections". Em Hardwick, L. e Stray, C., *A Companion to Classical Receptions*. Malden: Blackwell Publishing, 1-9.
- Heinz, E. (2013). "This power isn't power if it's shared: Law and Violence in Jean Racine's La Thébaïde". *Law & Literature*, 22(1), 76-109.

- Hesk, J. (2012). "Oedipus at Colonus". Em A. Markantonatos, *Brill's companion to Sophocles*. Leiden, Boston: Brill, 167- 190.
- Holst-Warhaft, G. (2001). "Theodorakis's Classical Trilogy: Opera for the People?". *Journal of the Hellenic Diaspora*, 27(1 &2), 195-224.
- Ierulli, M. (1993). "A Community of Women?". *Métis*, 8(1-2), 217-229.
- Jebb, R. (1885). *The Oedipus Tyrannus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jebb, R. (2010). *Sophocles: The Plays and Fragments. With Critical Notes, Commentary and Translation in English Prose. Volume 6: Electra*. New York: Cambridge University Press.
- Knox, B. (1983). *The Heroic Temper*. California: University of California Press.
- Kosak, J. (2017). "Iphigenia in Tauris". Em L. McClure, *Blackwell Companions to the Ancient World. A Companion to Euripides*. West Sussex: Wiley Blackwell, 214-227.
- Lamari, A. (2017). "Phoenician Women". Em L. McClure, *A Companion to Euripides*. Chichester, West Sussex: Blackwell, 258-269.
- Lardinois, A. (2012). "Antigone". Em K. Ormand, *A Companion to Sophocles*. Chichester, West Sussex: Blackwell, 55- 68.
- Lauriola, R. (2017). "Oedipus the King". Em Lauriola, R. e Demetriou, K., *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*. Leiden, Boston: Brill, 149-325.
- Leão, D. (2005). "O horizonte legal da 'Oresteia': o crime de homicídio e a fundação do tribunal do Areópago". *Humanitas*, 57, 3-38.
- Lee, C. (2002). *Ballet in western culture. A history of it's origins and evolution*. London: Routledge.
- Lefkowitz, M. (2016). *Euripides & the Gods*. New York: Oxford University Press.
- Lloyd-Jones, H. (2002). "Curses and Divine Anger in Early Greek Epic: The Pisander Scholion." *The Classical Quarterly*, 52, 1-14.
- Loving or loathing. (27.03.63). *Evening Standard*.
- Luschnig, C. (1995). *The Gorgon's severed head : studies of Alcestis, Electra, and Phoenissae*. Leiden: E.J. Brill.
- Luschnig, C. (2015). "Electra". Em Lauriola, R. e Demetriou, K., *Brill's Companion to the Reception of Euripides*. Leiden, Boston: Brill, 201-237.
- Mackrell, C. &. (2010). *Oxford Dictionary of Dance*. NY: Oxford University Press.
- Marshall, C. (2009). "Sophocles' Chryses and the Date of Iphigenia in Tauris". Em Cousland, J. R. C. e Hume, J. , *The Play of Texts and Fragments*. Leiden, Boston: Brill, 141-156.
- Martindale, C. e Thomas, R. (2006). *Classics and the Uses of Reception*. Malden: Blackwell Publishing.

- Mastrorarde, D. (2010). *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McClure, L. (2017). *A Companion to Euripides*. Chichester, West Sussex: Blackwell.
- Mikalson, J. (2012). "Gods and Heroes in Sophocles". Em A. Markantonatos, *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden, Boston: Brill, 429-446.
- Mossman, J. (2001). "Women's Speech in Greek Tragedy: The Case of Electra and Clytemnestra in Euripides". *The Classical Quarterly*, 51.2, 374-384.
- Mossman, J. (2012). "Women's Voices in Sophocles". Em A. Markantonatos, *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden: Brill 491-506.
- Murnaghan, S. (2012). "Sophocles' Choruses". Em K. Ormand, *A Companion to Sophocles*. West Sussex: Blackwell Publishing, 385-410.
- Naerebout, F. (2010). "In Search of a Dead Rat: The Reception of Ancient Greek Dance in Late Nineteenth-Century Europe and America". Em F. Macintosh, *The Ancient Dancer in the Modern World*. Oxford: Oxford University Press, 39-56.
- Porter, A. (27.03.1963). "Elektra". *Financial Times* .
- Pulquério, M. (1969-1970). "O problema do sacrifício de Ifigénia no Agamémnon de Ésquilo". *Humanitas*, 21-22, 365- 377.
- Pulquério, M. (2001). *Ésquilo, As Coéforas. Introdução e versão do grego*. Condeixa: Liga dos Amigos de Conimbriga.
- Pulquério, M. (2020). *Ésquilo, Oresteia: Agamémnon, Coéforas, Euménides*. Lisboa: Edições 70.
- Rebelo, A. (1996). "A Ifigénia entre os Os Tauros Eurípides e a prática religioso-cultural anteniense". *Mathesis*, 5, 53-104.
- Reguero, M. (2017). "La Teichoskopia en Fenicias de Eurípides. La Guerra vista desde las murallas". *TALIA DIXIT* 12, 1-17.
- Rehm, R. (1994). *Marriage to the Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Rocha Pereira, M. H. (2006). *Sófocles, Antígona. Introdução e tradução do grego*. Coimbra: Festival de Teatro de Tema Clássico.
- Rodrigues, N. (2018). "Ifigénia entre os Tauros. Introdução, tradução do grego e notas". Em M. F. Silva, *Eurípides. Tragédias III*. Lisboa : Imorensa Nacional, 133-197.
- Roisman, H. (2017). "Electra". Em L. McClure, *A companion to Euripides*. West-Sussex: Willey-Blackwell, 166-181.
- Rosenmeyer, T. (1982). *The Art of Aeschylus*. Berkeley: University of California Press.

- Sansone, D. (1975). "The Sacrifice-Motif im Euripides' IT". *Transactions of the American Philological Association*, 105, 283-295.
- Scharffenberger, E. (2017). "Oedipus at Colonus". Em Lauriola, R. e Demetriou, K., *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*. Leiden, Boston: Brill, 326-388.
- Segal, C. (1999). *Tragedy and Civilization : An Interpretation of Sophocles*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Sheppard, J. T. (1920). *The Oedipus Tyrannus of Sophocles. Translated and explained*. London: Cambridge University Press.
- Silva, M. F. (2005). "Representações de alteridade no teatro de Eurípidas: O bárbaro e o seu mundo". Em M. C. Fialho, *Génesis e Consolidação da Ideia de Europa. Vol. I: De Homero ao Fim da Época Clássica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 187-237.
- Silva, M. F. (2008). "Introdução". Em Almeida, C. e Silva, M. F., *Eurípidas, Ifigénia em Áulide. Tradução do grego e Introdução*. Coimbra: FESTEIA, 7-21.
- Silva, M. F. (2017). "Antigone", Em R. Lauriola, e K. Demetriou, *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*. Leiden, Boston: Brill, 394, 405-438.
- Sommerstein, A. (2010). *Aeschylean Tragedy*. London: Bloomsbury.
- Sommerstein, A. (2012). "Fragments and Lost Tragedies". Em A. Markantonatos, *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden. Boston: Brill, 191-210.
- Sommerstein, A. (2015). "Tragedy and the Epic Cycle". Em M. E. Fantuzzi, *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception. A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 461-486.
- Southern, D. (Maio 1963). "Elektra". *Dance & Dancers* , 12-14.
- Steiner, G. (1984). *Antigone. How the Antigone Legend has endured in Western Literature, Art and thought*. New Haven and London: Yale University Press.
- Storey, I. e Allan, A. (2005). *A guide to ancient Greek drama*. Oxford: Blackwell.
- Torrance, I. (2007). *Aeschylus: Seven Against Thebes. Bloomsbury Companions to Greek and Roman Tragedy*. London: Bloomsbury.
- Torrance, I. (2017). "Iphigenia at Aulis". Em L. McClure, *Blackwell Companions to the Ancient World. A Companion to Euripides*. West Sussex: Wiley Blackwell, 284-297.
- Torres-Guerra, J. (2015). "Thebaid". Em M. Fantuzzi, & C. Tsagalis, *The Greek Epic Cycle and Its Ancient Reception. A Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 226-243.
- West, M. (2003). *Greek Epic Fragments*. London: Harvard University Press.
- Wheeler, G. (2003). "Gender and Transgression in Sophocles' *Electra*". *The Classical Quarterly*, 53.2, 377-388.

Winnington-Ingram, R. P. (1980). *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zeitlin, F. (1970). "The Argive Festival of Hera and Euripides' Electra". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 101,645-669.