

## O artifício do discurso e o (des)embaraço ético: uma leitura do prólogo de *Electra*, de Sófocles

Erimar Wanderson da Cunha Cruz<sup>i</sup>  
Orlando Luiz de Araújo<sup>ii</sup>

**Resumo:** Este artigo desenvolve uma leitura do prólogo da tragédia *Electra* de Sófocles (2001), entendendo-o como uma reflexão sobre autenticidade no discurso e seus possíveis limites ético-morais. Tendo por referência o contexto histórico, a estruturação do texto e a fortuna crítica, sugere-se que uma das temáticas centrais do texto seria a problematização da influência do movimento sofístico sobre a cultura ateniense da segunda metade do século V a.C. Para tanto, adotaram-se: Corrigan (1956), Segal (1966), Romilly (1998), Lesky (2009), Finglass (2005, 2007), entre outros.

**Palavras-chave:** Sófocles. *Electra*. Discurso. Ética.

### *The artifice of discourse and ethical (dis)embarrassment: a reading of the prologue of Sophoclean Electra*

**Abstract:** This article develops a reading of the prologue to the tragedy *Electra* by Sophocles (2001), understanding it as a reflection on authenticity in the discourse and its possible ethical-moral limits. Starting from the reference to the historical context, the structuring of the text and the bibliography, it is suggested that one of the central themes of the text would be the problematization of the influence of the sophist movement on the Athenian culture of the second half of the 5th century BC., were adopted as analytical assumptions: Corrigan (1956), Segal (1966), Romilly (1998), Lesky (2009), Finglass (2005, 2007), among others.

**Keywords:** Sophocles. *Electra*. Discourse. Ethics.

Submetido em: 27 abr. 2020  
Aprovado em: 25 jun. 2020



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons  
Compartilha Igual 4.0 Internacional

**DLCV – Língua, Linguística & Literatura**

**ISSN 1679-6101**  
**EISSN 2237-0900**

<sup>i</sup> Professor do Instituto Federal de Educação do Piauí (IFPI) – campus São Raimundo Nonato e doutorando em Literatura Comparada na Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: erimar.cruz@ifpi.edu.br.

<sup>ii</sup> Professor Associado da Universidade Federal do Ceará onde atua na graduação em Letras, Filosofia e Teatro, e no Programa de Pós-Graduação em Letras, Literatura Comparada. Possui Doutorado (2008) e Mestrado (2001) em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, Especialização em Filosofia Política e Licenciatura em Português-Literatura pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: orlando.araujo@ufc.br.

## REFLEXÕES INICIAIS

Quando se fala em Sófocles, por via da sua recepção pós-renascentista, se está acostumado numa extrema clareza das tramas, dos caracteres e da unidade narrativa experimentada na apreciação das duas primeiras peças da forjada “trilogia” tebana; que, não à toa, são elogiadas e tornam-se paradigmas da excelência da poesia trágica nas reflexões teóricas de Aristóteles na *Poética*, muito especialmente em seu juízo acerca do *Édipo Rei*.

A *Electra* de Sófocles é uma peça que costuma gerar os sentimentos mais vívidos entre seus intérpretes, o conflito das interpretações é tamanho que se tornou comum dizer que tais poderiam ser divididas em duas correntes: a otimista ou da luz e a pessimista ou da escuridão (CORRIGAN, 1956). Boa parte dessas apreciações críticas se fundamenta, mormente, em apenas um elemento, que, geralmente é considerado o fio condutor da trama, a reflexão moral sobre o matricídio e se Sófocles estaria, em certa medida, relativizando tal ato ou se o rechaçaria completamente.

Mas antes de entrar no mérito deste embaraço ético, cabe ressaltar a tradição na qual Sófocles constrói seu drama. Como boa parte da tragédia ática clássica, o poeta parte de um mito bem conhecido de seu público, as desventuras de um dos descendentes de Atreu, Agamêmnon, que no regresso ao lar, após a Guerra de Troia, é assassinado por sua esposa, Clitemnestra, e o amante dela, Egisto. Após a morte do Atrida, os amantes assumem o trono, o filho varão e herdeiro legítimo do trono, Orestes, é afastado, depois de alguns anos, esse retorna para vingar-se. Esse tema já havia sido tratado no teatro por Ésquilo em *Coéforas* e a isto Sófocles introduz inovações.

A ação de *Electra* se inicia no preciso momento em que Orestes atraca em Micenas e tem de perpetrar um ardil para que não seja reconhecido e nem tenha um destino semelhante ao do pai. E justamente a partir daí a narrativa começa a se afastar do relato esquiliano, pois em *Coéforas*, Orestes já está junto a um túmulo com o companheiro Pílades, onde se dará o encontro com sua irmã Electra, ao passo que em *Electra* de Sófocles haverá um longo retardamento dessa reaproximação. Para mascarar sua chegada em Micenas, Orestes pede ao seu Preceptor, um homem já idoso, que esse siga ao Palácio fingindo ser um mensageiro fócio e diga, sob juramento, que ele, Orestes, houvera morrido num acidente de carruagem nos Jogos Píticos, e então ele próprio entraria na cidade portando uma urna contendo as cinzas do pretenso falecido, assim, cumprindo o auspício de Apolo.

As primeiras linhas do prólogo e o recurso do embuste por Orestes evidenciam um diálogo de encontro à tradição: *a priori*, por apresentar uma localização hesitante, a primeira

fala do Preceptor começa dizendo “eis a antiga Argos” (v. 04, SÓFOCLES, 2014, p. 41), em que se tece uma pequena, mas plástica descrição de sua paisagem e, em seguida, declara: “podes dizer ver Micenas”. A peculiar construção destes enunciados aponta para uma escolha sofocliana: quando o expectador adentra a cena, imagina que a trama se localizará em Argos como o fizera Ésquilo nas *Coéforas*, já se imagina entre as alamedas e os bosques da cidade peloponésia, mas, abruptamente, sua expectativa é quebrada quando vê que se encontra, na realidade, qual o relato homérico, em Micenas. A manobra é ambígua ao ponto dos escoliastas (XENIS, 2010, p. 113) que redigiram os argumentos à peça afirmarem que o espaço da trama é Argos.

Além disso, vale notar que o mote (*hipotexto*) da cena de arquitetura do ardil é homérica, remetendo à passagem em que Atenas aconselha Odisseu, por sua intervenção, a assumir a aparência de um mendigo (*Od. XIII*, v. 397-400, HOMERO, 2011, p. 346-347) para não ser surpreendido pelos pretendentes de Penélope. Sófocles ao colocar sobre Orestes esta máscara odisseica, destoa daquilo que se esperaria dessa figura mítica. Pois, mesmo numa época tardia, sobre isso dirá Horácio:

Segue [o poeta] [...]: se porventura reencenas o honrado Aquiles, seja ele diligente, colérico, impiedoso, impetuoso, negue que as leis lhe são destinadas, arrogue tudo às armas. Seja Medéia feroz e inexorável, chorosa Ino, pérfido Íxion, Io errante, *triste Orestes*. (HORÁCIO, p. 5, sem itálicos no original).

Orestes, comumente, é caracterizado como um indivíduo melancólico, que alijado da casa paterna, obtém força no desiderato de Febo para reparar a morte do genitor pela mãe e o amante Egisto. Entretanto, o fato de derramar o sangue materno faz com que lhe sobrevenha a perseguição implacável das Erínias, aprofundando seu padecimento. Orestes, assim, não é, geralmente, caracterizado como uma personagem distinta pela astúcia ou pela persuasão. Todavia, o uso dessa variante pode indicar outro aspecto que será tratado posteriormente.

Essas mudanças de percurso narrativo demarcam um ponto de inflexão, não apenas dentro da tradição mítica, mas no próprio contexto da produção do tragediógrafo ateniense, pois, a partir de *Electra*, acentuar-se-á uma individuação de seus protagonistas, consolidando o que se considerará uma tragédia solitária do herói (ROMILLY, 1998). Conforme ressalta Finglass (2007), apesar dos esforços dos estudiosos, não há evidências textuais ou externas que permitam determinar com precisão quando foi produzida a *Electra* de Sófocles. Apesar disso, sua estruturação parece indicar uma afinidade com obras tardias do poeta, como o *Filoctetes* e o *Édipo em Colono*:

Todas as três peças são centradas em uma figura isolada que suportou muitos anos de tormento solitário como consequência de algum ultraje perpetrado contra ele no passado distante. Durante o desenrolar da peça, esta figura torna-se vítima de um enredo intrigante, mas consegue superar os seus inimigos para obter uma consumação há muito desejada<sup>1</sup>. (FINGLASS, 2007, p. 1).

Além destes caracteres, os críticos observam afinidades métricas e no arranjo dos prólogos com as obras de Eurípedes, colocando a peça entre as possíveis datas de 430 a.C. e 415 a.C., sendo convencionalmente a data de 420 a.C. Malgrado a indeterminação da cronologia da performance, parece ser consenso mínimo entre os comentadores que *Electra* determina o início, senão da maturidade do tragediógrafo, mas, certamente, de uma abordagem dramática distinta daquela que se verifica no início de sua produção. Este novo momento estilístico resulta numa “maior profundidade psicológica e mais rica de movimentos, um diálogo novo, animado por tensões e transições vivas”, conforme asseverou Albin Lesky (2009, p. 318).

A partir de *Electra*, encontramos uma maior liberdade no tratamento do mito por parte de Sófocles, o que permite a elaboração de tramas mais autorreferenciais, fundadas muito mais na experiência do artista que nas tradições legadas. Isso se verifica nos adendos que o poeta coloca em sua narrativa, como, por exemplo, a irmã de Electra, Crisótemis (pela tradição homérica<sup>2</sup>) que lhe servirá de contraponto estrutural, e, principalmente, o deslocamento que imprime àquilo que se aguardaria que fosse o núcleo diegético da trama, o assassinato de Clitemnestra (entrementes a crueza desta cena no Êxodo). É curioso observar como essa estrutura peculiar de *Electra* condiciona, desde há muito, fortes controvérsias. Neste quadro, há um grande número de leituras, que chegam a ser contraditórias umas das outras, e propostas que procuram recensear e harmonizar estas abordagens possíveis. Sobre isso, Segal (1966) afirma:

Apesar da solidez semelhante à do Partenón e da unidade monolítica frequentemente atribuída à obra de Sófocles, sua *Electra* é um jogo de inversões e reversões. Por esta razão, é uma peça difícil. O chão se move sob nossos pés de uma cena para outra. Pela mesma razão, houve pouco acordo sobre o significado ou mesmo sobre a questão fundamental de saber se seu tom é de esperança e confiança ou de pessimismo<sup>3</sup>. (SEGAL, 1966, p. 475).

---

<sup>1</sup> Tradução livre do original: “All three plays are centred on an isolated figure who has endured many years of lonely torment as the consequence of some outrage perpetrated on him or her in the distant past. During the course of the play this figure becomes the victim of an intrigue-plot, but manages to overcome his or her enemies to obtain a long-desired consummation”.

<sup>2</sup> cf. *Il. IX*, v. 286-287 (HOMERO, 2019, p. 299).

<sup>3</sup> Tradução livre do original: “Despite the Parthenon-like solidity and monolithic unity often attributed to the work of Sophocles, his *Electra* is a play of inversions and reversals. For this reason it is a difficult play. The ground shifts under our feet from one scene to the next. For the same reason there has been little agreement on

Partindo deste estado de coisas, pretende-se apontar neste artigo uma análise do prólogo da *Electra* (v. 01-120), entendendo-o como uma moldura narrativa, que pode servir de chave de leitura para interpretação da obra.

## O PRÓLOGO DE *ELECTRA* ENQUANTO REFLEXÃO SOBRE PALAVRA E AUTENTICIDADE

Voltando ao princípio da peça: o velho preceptor de Orestes inicia o prólogo, enquanto perpassa a costa de Argos, lamenta os males que se abateram sobre o vitorioso general Agamêmnon ao chegar em Micenas, descreve a terra através de um duplo epíteto que opera uma ambivalência de representação: de um lado, a cidade é “rica em ouro” (v. 09, πολυχρύσους, *polykhrýsous*), de outro, o palácio, “rico em desastres” (v. 10, πολύφθορόν, *polýtphthorón*). Este jogo de duplos continua pela marcação temporal, do dia (v. 17-18) e da noite (v. 19) e pela oposição entre ação e hesitação (v. 22).

Na fala do Preceptor, se destaca uma admonição aparentemente deslocada “antes que algum homem saia de casa, concordai nas palavras” que só completa sua significação na fala seguinte, de Orestes. Quando Orestes apresenta seu estratagema e convoca, com símiles épicos, o companheiro ao combate, alerta que este, em primeiro lugar, deveria tomar suas armas, a saber, “o agudo ouvido” e “uma doce palavra”. A descrição do plano por Orestes é marcada por um tom de ironia e por um *Leitmotiv*, o poder da palavra de fundar e forjar realidades:

Eu pois quando fui como suplicante ao oráculo Pítico, para saber de que maneira faria a justiça dos assassinos do meu pai, Febo me respondeu o que saberás logo:	35
<i>não equipado de escudos e de exército, pela astúcia, que eu mesmo execute a matança justa.</i>	37
[...] <i>Usa tal discurso: que és um estrangeiro fócio vindo da parte de Fanoteu, pois ele vem a ser o maior dos aliados deles.</i>	45
<i>Anuncia fazendo um juramento que Orestes morreu, por um acidente fatal, nos certames píticos rolando de um carro em movimento; seja essa a história contada.</i>	49

(SÓFOCLES, 2014, p. 43, sem itálicos no original).

---

the meaning or even on the fundamental issue of whether its tone is one of hope and confidence or one of pessimism”.

Ainda no elenco das expressões do discurso de Orestes, a palavra do deus pítico ecoa, dando a evidência inexorável da morte de Clitemnestra pela mão filial. O oráculo pronunciado ao filho de Agamêmnon tem força de segura verdade, contrastando com a mensagem dissimulada levada pelo Preceptor, que deve ser sustentada pela aparência, pela simulação e pela convincente argumentação. Para garantir a eficácia da persuasão, mesmo o rompimento do voto sagrado do juramento é permissível. Ainda para dar mais verossimilhança ao quadro, Orestes levará em suas mãos uma urna de bronze fechada, contendo-lhe as suas próprias “cinzas”. A emergência de tal objeto-artifício, se une aos demais instrumentos, elaborados verbal e performaticamente, para emular uma autenticidade:

Em seguida, voltaremos  
 trazendo nas mãos a urna de brônzeo flanco,  
 que, tu sabes, foi escondida por mim num arbusto, 55  
*para que, enganando pelo discurso, uma doce palavra*  
*levemos a eles: a de que meu corpo se foi*  
 queimado pela chama e carbonizado.  
 Por que isso me entristece, *se morto em palavras*  
*estou salvo pelas ações e vou conquistar a glória?* 60  
*Penso que nenhuma palavra é má se traz vantagem,*  
*pois já vi muitas vezes também que os sábios,*  
*por causa de uma palavra, morrem em vão; depois,*  
*quando às casas voltam, são honrados muito mais.* 64  
 (SÓFOCLES, 2011, 43-44, sem itálicos no original).

Continuando a apresentação do potencial de sedução do discurso, o enunciador desvia momentaneamente o estilo descritivo para fazer duas digressões complementares: a primeira, uma cláusula que recai sobre o próprio sujeito da enunciação, apresentando uma pausa, na qual este, aparentemente com ironia, se questiona intimamente sobre a validade ética de sua ação e de seu discurso; a segunda, parece ter um tom de máxima popular compartilhada, assevera, cinicamente, ao que se pretende arquitetar. Note-se a ambiguidade no fim do trecho, se vida e morte são engodos que podem ser veiculados pelo discurso, a virtude dos sábios que lhe serve de *exemplum* para justificar seu ato e a possível honra que lhes seria reservada é fato ou é, igualmente, uma quimera?

Ainda neste íterim, uma frase ganha especial contorno: “Penso que nenhuma palavra é má se traz vantagem”. Frase estranhíssima, quando se pensa nos dramas anteriores de Sófocles em que a verdade tem relação direta com a palavra e com a justiça, em tal medida, que os sujeitos são incitados a buscá-la a despeito de que a partir de tal empresa possa lhe sobrevir sua ruína. O próprio verbo empregado na sentença (δοκῶ, *dokô*) tem um pequeno peso epistêmico, ligando-se à esfera daquilo que se apreende, não na experiência imediata do

fato, mas naquilo que aparenta ser ou que se soube por outrem. A noção de honra também aparece subvertida no discurso, pois, o heroísmo apresentado aí não é mais reservado à ação factual em nome da virtude coletiva, conforme se apresenta em Homero, mas à excelência retórica, à “ação” por meio do discurso, sem compromisso direto com o interesse comum. Através da palavra, um sábio pode ser celebrado, vivo, como herói, mesmo que esta honraria possa partir de algo incerto, “pois é a ocasião que é/ para os homens o maior guia de toda ação” (v. 75-76).

Este questionamento sobre o estatuto da palavra e da verdade, acompanhado de uma crise dos valores cívicos herdados da Idade Arcaica aponta para um fenômeno cultural que movimentou a Atenas do século V a.C.: a Sofística. A imagem do sábio errante evocada por Sófocles, em oposição aos sábios da comunidade arcaica, que regressa à sua pátria se identifica com a conceituação de Pinto (2005, p. 11): “oriundos de proveniências diversas, os sofistas associam ao desempenho da função pedagógica a condição de sábios itinerantes, [...] [que] educavam os jovens das famílias mais ilustres e mais poderosas”.

Os sofistas se notabilizam como exímios mestres de eloquência. Numa cidade em que a vida pública exigia uma desenvoltura dos cidadãos na assembleia, nos tribunais e na ágora, o domínio retórico demonstrava-se uma importante ferramenta de poder e é neste espaço que os sofistas desenvolvem seu ofício. Os sofistas não eram atenienses natos e sua entrada num contexto, antes muito fechado, gerou não pouca desconfiança, por parte de alguns, e acolhimento, por parte de outros, nestes últimos se incluíam, em especial, os aristocratas e grandes comerciantes, que tinham o desejo de manter ou ampliar seu *status quo*, e a juventude ateniense, continuamente sedenta por novidade. Sobre isto, ainda Pinto (2005, p. 12): “Importa assinalar a aura de ambiguidade e de polêmica que, desde os começos, acompanhou a sua intervenção na cena da vida social do seu tempo: os sofistas foram objecto de críticas negativas e simultaneamente admirados”. A palavra e sua arte, enquanto uma disciplina/técnica a ser aprendida e não mais como um dom mediado pela divindade, era o fim primeiro do ensinamento sofisticado, conforme se lê, já em tom de invectiva do ateniense Sócrates, no *Górgias* de Platão:

Górgias — Que é, de fato, o maior bem, Sócrates, e a causa não apenas de deixar livres os homens em suas próprias pessoas, como também de *torná-los aptos para dominar os outros em suas respectivas cidades*.

Sócrates — Que queres dizer com isso?

Górgias — *O fato de por meio da palavra poderem convencer os juízes no tribunal, os senadores no conselho e os cidadãos nas assembléias ou em toda e qualquer reunião política*. Com semelhante poder, farás do médico teu escravo, e do pedótriba teu escravo, tornando-se manifesto que o tal

economista não acumula riqueza para si próprio, mas para ti, que sabes falar e convencer as multidões.

453 a VII- Sócrates — Quer parecer-me, Górgias, que explicaste suficientemente o em que consiste para ti a arte da retórica. Se bem te compreendi, afirmaste *ser a retórica a mestra da persuasão*, e que todo o seu esforço e exclusiva finalidade *visa apenas a esse objetivo, à alma dos ouvintes?* (PLATÃO, 1980, p. 118, sem itálicos no original).

No diálogo entre Sócrates e o sofista Górgias, opõem-se o posicionamento que elogia a linguagem como instância de puro convencimento social e outro que problematiza os limites dessa ação persuasiva. Sócrates questiona o fato de não se buscar na dialética sofisticada um princípio ético transcendental que garantisse a preservação dos sujeitos e da coletividade num possível excesso da ação retórica. O indivíduo num contexto sofisticado de representação ganha um foco evidente, pois será o seu interesse e a sua ação que definirá os rumos do devir. Assim, tomado por princípio, a técnica verbal baseada em sofismas poderia, de fato, violar a ordem simbólica estabelecida, fazendo do senhor, servo, e do sicofanta, líder; mas até que ponto isso é oportuno e lícito?

Tal questão reverberará não apenas na tragédia e na filosofia, n’*As Aves*, Aristófanes coloca em cena um protagonista de caráter duvidoso, que é capaz de convencer seus pares a erigir, com os pássaros, uma cidade nas nuvens que rivalizaria com o próprio Olimpo. O poder desta personagem (Bom de Lábia) advém da palavra, e é com ela que esse é capaz de conferir asas aos seres, como a um Delator: “Bom de Lábia: Agora, enquanto falo, estou lhe dando asas/ Delator: E como dar asas a alguém com palavras?/ Bom de Lábia: Graças às palavras todos levantam vôo.” (v. 1436-1439, ARISTÓFANES, 2000, p. 205). Instalando a mesma ambivalência que se verifica em Sófocles e Platão, Aristófanes denuncia o risco de todos compartilharem egoicamente o primado da palavra:

CORIFEU

Se um de vocês, espectadores, daqui para frente  
com aves quer viver docemente, venha com a gente!  
Quanto é vergonhoso aí e coibido por lei, 755  
isto tudo entre nós, aves, está ok.  
Se aí não é bom costume surrar o pai,  
aqui, entre nós, é bem visto sobre seu pai avançar,  
bater nele e dizer: “Ergue o esporão, se quer encarar!”  
(ARISTÓFANES, 2000, p. 205).

O excessivo individualismo facultado pela doutrina sofisticada levaria, segundo este relato aristofânico, a uma precarização das instituições públicas, dos valores familiares e a uma corrupção generalizada da comunidade; o que comunga à tendência amoral denunciada

por Platão através da figura de Sócrates. Em tratando dessa discussão, o uso do hipotexto odisseico como base para a fixação do *ethos* de Orestes em *Electra* tem relevância determinante.

Diverso do que a recepção moderna poderia levar a pensar, o grande modelo mítico e narrativo gregos da Era Clássica são a *Iliada* e seu protagonista Aquiles. Apesar de sua impetuosidade, o Pelida consubstancia o ideal heroico de excelência, uma vez que, é capaz de, mesmo nas situações mais adversas, agir com honra, superando seu desejo enquanto indivíduo. Num contraste, Odisseu é um indivíduo que se encontra em outra cosmovisão, o que lhe governa é a ocasião, já há nele os germes de um sujeito que se reconhece em oposição à coletividade e que já consegue barganhar entre a norma convencional e a sua vontade, como descreve Copani:

O Odisseu Homérico não incorpora, entretanto, os valores mais típicos do herói épico e, embora ele também seja um excelente combatente, suas qualidades peculiares devem ser encontradas em outros lugares, ou seja, naquelas disposições da alma que constantemente o guiam na Odisseia: o antes deles, naturalmente, é a *métis*, a capacidade de interpretar situações e encontrar maneiras de sair de qualquer impasse; esta disposição do espírito caracteriza o herói ao ponto que, em alguns episódios, distancia-se do estatuto “elevado” e ao qual pertence<sup>4</sup>. (COPANI, 2009, p. 58).

A conflitividade entre esses modelos morais constituirá um embaraço ético, pois, o sujeito democrático estará sempre dividido entre dois imperativos: o interesse individual, dirigido pela ocasião, e o interesse público, governado pelo dever. Mas, estando o ser humano sempre sujeito à miséria e à morte, em suma, à contingência pelas vicissitudes, como encontrar a justa medida? Tomando como referência o paradigma de Odisseu representado no drama sofocliano, há sobre sua figura suspeição e certo grau de reprimenda. No *Ájax*, este é qualificado de “raposa matreira” (v. 103, *τριπτόν κίναδος*, *trípton kínados*, SÓFOCLES, 2013, p. 59) e de “alguém sem escrúpulos em seu coração (v. 445, *φωτὶ παντουργῶ φρένας*, *photì pantourgôì phrénas*, SÓFOCLES, 2017, p. 199). Em *Filoctetes* este juízo é reverberado, pois, é a própria astúcia de Odisseu a fonte dos males do protagonista da tragédia, e, ainda assim, não hesita em tentar ludibriar Filoctetes, mais uma vez, por meio do discurso:

---

<sup>4</sup> Tradução livre do original: “L’Odisseo omerico non incarna comunque i valori più tipici dell’eroe epico e, sebbene egli sia anche un eccellente combattente, le sue qualità peculiari sono da ricercare altrove, ovvero in quelle disposizioni dell’animo che lo guidano costantemente nell’Odissea: la prima di esse è naturalmente la *metis*, la capacità di interpretare le situazioni e di trovare vie di uscita ad ogni impasse; tale disposizione dello spirito caratterizza l’eroe al punto che in alcuni episodi essa lo allontana di fatto dallo statuto “elevato” e al quale appartiene”.

Ulisses: Filho de nobre pai, também eu, quando era jovem, tinha a língua preguiçosa e pronto o braço. Hoje, *com a experiência, vejo que, entre os mortais, são as palavras e não as ações que conduzem tudo.*

Neoptólemo: Mas que me ordenas tu, senão dizer mentiras?! 100

Ulisses: Ordeno-te que *te apoderes de Filoctetes pela astúcia.* (SÓFOCLES, 1997, p. 39, sem itálicos no original).

Observa-se nas palavras de Odisseu em *Filoctetes* e de Orestes em *Electra*, um relativismo moral que tenta suspender o embaraço entre vontade e dever através do questionamento das convenções, o que evoca uma pressuposição sofisticada. Era princípio erístico dos sofistas, nas palavras de Aristóteles: “tornar mais forte [...] o argumento mais fraco” (PINTO, 2005, p. 83), percepção que ecoa n’*As Nuvens* de Aristófanes:

DISCURSO INJUSTO<sup>5</sup>:

Invençãozinha que a mim mesmo devo,

Que é o de utilizar um argumento

Que parece o pior dos argumentos,

E acabar vencendo, no entanto. (v. 1039-1042, ARISTÓFANES, 1990, p. 124, com adaptações).

Apesar da perspicácia dos sofistas, tanto Sófocles, quanto Aristófanes e Platão chamam a atenção para o vazio teleológico da dialética sofisticada. Se todos seguissem cegamente suas vontades individuais, como se sustentaria uma comunidade? Como o caos dos afetos não sucumbiria os gregos na barbárie? Para além disso, se a palavra é puro artifício e não aponta para nada transcendente, essa também não teria qualquer eficácia. É intrigante constatar que em *Electra* se dê atenção à expressão discursiva e, a partir daí, aponte suas ambivalências, mas se deixe em suspenso a tragédia sem dar termo ao destino de Orestes, como que indicando que a palavra não pudesse ser substitutiva da vida e da ação.

## CONSIDERAÇÕES

Quem lê pela primeira vez a *Electra* de Sófocles é tomado por um misto de surpresa e perplexidade, nos deparamos com uma situação diferente do *Édipo Rei* e da *Antígona*, em que uma torrente de ações serve de estopim para outros fatos que culminarão com a ruína do protagonista e de outros sujeitos envolvidos no círculo da *hybris*, tais sendo guiados, no

---

<sup>5</sup> Preferiu-se adotar a denominação de “Discurso Injusto” para o original ὁ ἥττων λόγος, *hó hēttōn logos* em substituição a “Sofisma”, pois, Aristófanes opera uma crítica à Sofística na qual, se inclui, ocasionalmente, os argumentos socráticos, de modo que, assumir ὁ κρείττων λόγος, *ho keittōn logos* por “Filosofia” e não por “Discurso Justo” como o faz Jardim Júnior (ARISTÓFANES, 1990) sugere uma leitura imprecisa daquela que intentava o autor d’*As nuvens*.

entanto, sempre pelo cumprimento de uma ordem superior que se lança contra uma ordem convencional.

*Electra* não se apresenta como um drama cuja focalização seja uma rede de eventos que se arrasta teologicamente, mas numa narrativa de sujeitos apartados de sua condição comunitária em virtude de atos que não partiram de sua própria mão e, dentro de uma individualidade saturada, lutam vorazmente para a reparação daquilo que lhes parece ser impiedade, rompendo, muitas vezes com a boa medida, sem que isso necessariamente lhes aponte para a restauração da ordem inicial. Pelo contrário, a sua dificuldade em relativizar aquilo são, lhes arrastam até a irresolução.

A narrativa desautomatizada de *Electra*, aponta problemas, expõe pontos de vista, analisa personalidades sem encerrá-las em esquemas pré-concebidos. Não se condena, não se elogia, adotando-se o retrato plural de uma cosmovisão que começava a emergir. Naquilo que temos acesso é um dos primeiros dramas gregos a apontar o poder e, ao mesmo tempo, a precariedade e a possível amoralidade do *logos*.

## REFERÊNCIAS

ALEXIOU, Margaret. *The ritual lament in Greek tradition*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, 2002.

ARISTÓFANES. *As aves*. Tradução: Adriana da Silva Durte. São Paulo: Hucitec, 2000.

ARISTÓFANES. *Lisístrata & As nuvens*. Tradução: David Jardim Júnior. São Paulo: Ediouro, 1990.

CARSON, Anne. The gender of sound. In: CARSON, Anne. *Glass, irony and God*. New York: New Directions Book, 1995.

COPANI, Fabio. La figura di Odisseo da Omero ai drammaturghi del quinto secolo a.C. *Stratagemmi: prospettive teatrali*, Milano, v. 10, giugno, 2009.

CORRIGAN, Robert W. "The Electra" of Sophocles. *The Carleton Drama Review*, New York, v. 1, n. 1, p. 36-66, 1956.

FINGLASS, P. J. *Electra of Sophocles*. New York: Cambridge University Press, 2007.

FINGLASS, P. J. Is there a polis in Sophocles' *Electra*? *Phoenix*, Victoria, v. 59, n. 3/4, p. 199-209, 2005.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

- HOMERO. *Iliada*. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2019.
- HORÁCIO. Arte Poética. In: FURLAN, Mauri. *Ars Traductoris: questões de leitura: tradução da Arte Poética de Horácio*. 1998. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.
- JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução: Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LESKY, Albin. *História da Literatura grega*. Tradução: Manuel Rosa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.
- LEWIS, Virginia M. Gendered speech in Sophocles' *Electra*. *Phoenix*, Victoria, v. 69, n. 3/4, p. 217-241, 2015.
- NOOTER, Sarah. Language, lamentation, and power in Sophocles' *Electra*. *The Classical World*, Baltimore, v. 104, n. 4, p. 399-417, 2011.
- NOOTER, Sarah. *When heroes sing: Sophocles and the shifting soundscape of tragedy*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2012.
- PINTO, Maria José de Vaz. *Sofistas: testemunhos e fragmentos*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.
- PLATÃO. *Diálogos: Protágoras, Górgias, O Banquete, Fedão*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: EdUFPA, 1980.
- SÓFOCLES. *Electra*. Tradução: Orlando Luiz de Araújo. Fortaleza: Substância, 2011.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução: José Ribeiro Ferreira. Coimbra: Calouste Gulbenkian, 1997.
- SÓFOCLES. *Ájax*. In: PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Traduções do grego*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2017.
- SÓFOCLES. *Ájax*. In: RESENDE, Maria Luísa de Oliveira. *Ájax de Sófocles: tradução, introdução e notas*. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Departamento de Estudos Clássicos, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução: Ivo Martinazzo. Brasília: EdUnB, 1998.
- SEGAL, Charles Paul. The *Electra* of Sophocles. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 97, p. 473-545, 1966.
- XENIS, Georgios A. *Scholia vetera in Sophoclis Electram*. Berlin: Walter de Gruyter, 2010.