

Amor e amizade em Eurípides

Os casos de Pílades e de Electra

Não é meu propósito, nesta ocasião, dissertar longamente, em abstracto, sobre o tema proposto neste volume, nem sequer esboçar uma panorâmica larga da obra de Eurípides. O objectivo, mais modesto, mas, ao mesmo tempo, a permitir uma maior concentração de meios, é o de discutir, de forma breve e sem muita pretensão, este assunto comum, tomando como exemplo, antes de mais, a figura de Pílades, que, no que respeita à *philia*, tem, para os Gregos, uma evidente ressonância paradigmática; em segundo lugar, e num registo ainda mais breve, referência ao modo como o amor passa – ou melhor, não passa – pela vida de Electra.

Além disso, por deformação de um trabalho a que me entreguei, com especial vigor, nos últimos anos, juntarei ao tema proposto uma outra questão que, na forma como eu olho para o teatro grego, funciona como uma espécie de fundo, sempre presente: a identidade.

Compreende-se, antes de mais, por que razão se escolhe Pílades. Afinal, trata-se de uma figura que passa a maior parte do tempo calada, o que não deixa de atrair a preguiça, bem conhecida, do autor destas linhas. Mas, além disso, Pílades tem – parece ter – aquelas qualidades que definem um amigo: a dedicação incondicional, que se torna ainda mais visível, mais intensa, nos momentos em que as dificuldades parecem inultrapassáveis. Os Gregos incluíam Orestes e Pílades naquele grupo de amigos indestrutíveis e proverbiais,

onde tinham igualmente lugar Aquiles e Pátroclo ou Teseu e Pirítoo¹. Ou seja, os Gregos conferiam à ligação entre estes dois companheiros um valor simbólico que, de algum modo, poderia apresentar e ilustrar as virtudes da amizade.

Se Pílates, filho de Estrófiu, rei da Fócida, primo de Orestes, chega tarde à narrativa da vingança do filho de Agamémnon, a verdade é que ganha nela lugar cativo e se torna, de pleno direito, presença inamovível. Vêmo-lo ganhar forma, discreta, quase só nome, na *Pítica XI*, de Píndaro², onde o poeta, quase esquecendo o vingador e a vingança, se demora na dúvida acerca dos motivos de Clitemnestra, ou seja, se perde na dimensão incompreensível do gesto que causa a morte de Agamémnon.

De algum modo, perdoem a ironia, aquilo que inquieta Píndaro continua, tantos anos depois, a tirar o sono a metade da humanidade: em que pensam as mulheres, o que as leva a agir? Mistério...

Mas é no teatro que a presença de Pílates deixa uma marca de mais evidente nitidez. É em Ésquilo que essa presença se define e que, de algum modo, ganha um contorno a que dificilmente conseguirá fugir. Na segunda das peças dedicadas por Ésquilo à história do regresso e morte de Agamémnon, aquela onde se dramatiza o matricídio, *Coéforas*, Pílates é, desde o início o companheiro fiel e silencioso de Orestes. Tão fiel e tão silencioso que os espectadores, movidos por outras preocupações, se terão habituado àquela figura e não esperarão dela outra coisa senão que ali esteja. Mas Orestes, após a morte de Egisto – que, como se compreende, não constituía qualquer problema – diante da iminência do momento decisivo, diante do apelo da mãe, hesita. E, nessa hesitação, é a Pílates que recorre, é Pílates que o jovem filho de Agamémnon directamente interpela (uso a tradução de Pulquério para o v. 899):

Pílates, que hei-de eu fazer? Será que posso matar uma mãe?

Interrogação retórica, pensariam os espectadores, apenas materialização dramática de uma vacilação que a presença de Clitemnestra torna obrigatória. Mas não. Como uma bomba que rebenta em

¹ Sobre este tema, veja-se Konstan (1997).

² Não é absolutamente certo que esta ode seja anterior à *Oresteia* de Ésquilo, embora seja essa a hipótese mais provável.

cena, Pílates responde. São três versos (900-902), os únicos a que tem direito em Ésquilo e, com eles, fica mudada a face desta figura.

Em rigor, Pílates não diz nada de inesperado: relembra a Orestes o oráculo de Apolo, a afronta que constituirá não obedecer aos ditames da divindade. De algum modo, pode afirmar-se que a voz de Pílates é, aqui, igual à do boneco do ventríloquo e que quem efectivamente fala, através dele, é Apolo. Mas o filho de Estrófió é, a partir de agora, aquele que ampara a dúvida de Orestes, aquele que o mantém nos carris quando o jovem parecia estar a perder o rumo. Os espectadores estarão autorizados a esperar de Pílates, daqui em diante, *a palavra decisiva*.

Acresce a isto, também, uma questão de pura e simples natureza dramática. A figura silenciosa que, até ao momento, havia revestido a máscara de Pílates, transforma-se, ainda que por um momento breve, no quarto actor. Esta quebra das regras – com uma evidente intencionalidade, perfeitamente cumprida no modo como ilude as expectativas da audiência – parece, estranhamente, ocorrer de forma cómoda em Ésquilo, enquanto nos autores posteriores, sujeitos às regras de um concurso com um regulamento eventualmente mais rigoroso, não seria tão facilmente admissível³.

Se Pílates ganha, em Ésquilo, uma voz e, a partir dela, uma notória autoridade dramática, o que sobrevém, paradoxalmente, é o silêncio. Atentamos na *Electra* de Sófocles, observamos a *Electra* de Eurípides e lá vemos Pílates, ao lado de Orestes, presença constante e solidária. Mas, nem uma palavra.

Em Sófocles, o silêncio de Pílates transforma-o numa sombra. Ou melhor, na sombra de uma sombra. É que a própria arquitectura da peça parece torná-lo desnecessário. Orestes já desfruta de uma companhia masculina, o seu pedagogo, o mesmo homem que o salvou, com o auxílio de Electra, e que agora, regressando com ele, lhe serve de guia, no início, para depois desempenhar um papel fundamental no desenvolvimento do plano, ao transmitir a Clitemnestra uma longa e pormenorizada narração da suposta morte de

³ É certo que não temos informações absolutamente seguras acerca de todas as regras das Dionísias e da sua evolução. Mas parece certo que, em meados do século V, os actores começaram a ser autonomamente premiados e a sua distribuição a ser objecto de sorteio. Como se compreende, este procedimento obrigaria a que todos os dramaturgos cumprissem regras mais estritas, de modo a conformarem-se aos ditames segundo os quais se organizava a própria competição.

Orestes. Mais adiante, é o mesmo Pedagogo que acalma o entusiasmo de Electra, após o reconhecimento, numa ocasião em que a prudência aconselha ainda um comportamento mais discreto. Parece óbvio que, nestas circunstâncias, o lugar de Pílates se encontre particularmente reduzido.

Note-se, ainda, que, na peça de Sófocles, Orestes não chega ao palácio de seu pai apenas acompanhado de um estrangeiro, conferindo-lhe alguma exterioridade em relação ao lugar que pretende reconquistar e voltar a reclamar como seu. Aqui ele tem o auxílio directo de alguém que, embora exilado com ele, pertence ao palácio e com ele regressa também à sua casa. De algum modo, pelo menos simbolicamente, ao ter sempre consigo a presença do Pedagogo, Orestes não chega nunca a abandonar completamente a casa de família. Também deste ponto de vista se deve entender a menorização de Pílates.

Mas um terceiro aspecto avulta igualmente para sublinhar este apagamento, porventura ainda mais importante. No Orestes desenhado por Sófocles não encontramos sombra de hesitação: há, logo de início, um plano, que o próprio Orestes apresenta e que, com uma ou outra vicissitude, se cumprirá. Não há qualquer ocasião para Orestes duvidar da empresa que ali o traz e do seu papel nela. Assim, se a presença de Pílates é reconhecida no início, em benefício dos espectadores, e se este é apresentado de um modo que não deixa de ter uma ressonância quase formular (*Pílates, o melhor amigo de entre os estrangeiros*), no momento em que é necessário agir, aproveitando a solidão de Clitemnestra no palácio, é Orestes quem exorta Pílates a avançar e nesta inversão se remete definitivamente Pílates para o seu lugar de sombra sem voz – mas é uma inversão plena de significado: Orestes, de algum modo, apropria-se das palavras de Pílates, torna-as inúteis. O silêncio de Pílates é, em Sófocles, uma conquista de Orestes.

Chegamos, agora a Eurípides. Na *Electra*, a peça que primeiro me interessa, Pílates continua presente, do princípio ao fim, igualmente amigo, solidário e calado. No entanto, nesta peça, as expectativas do público são geridas de outro modo. Diante dos olhos os espectadores têm um Orestes que não consegue encaixar naquilo que o destino espera dele. Embora regressado a Argos, furtivamente, sempre com a porta aberta para uma fuga estratégica, este Orestes reencontra a irmã, Electra, mas protela o reconhecimento indefinidamente, até que, por intervenção de um velho servo da casa de Agamémnon,

entretanto chegado, é finalmente obrigado a assumir a sua identidade. E se são outros que o forçam a encontrar-se com o seu nome, são igualmente outros que lhe colocam no caminho um plano para atingir Egisto, um outro para Clitemnestra. Mas se o Orestes de Eurípides, de forma tão evidente, se demite de si próprio, que papel reserva o dramaturgo para o amigo que lhe serve de sombra? Parece-me que, neste ponto específico, Eurípides convoca e ludibria as expectativas do público. Se nesta obra são constantes os sinais que reenviam para as *Coéforas* de Ésquilo, também os espectadores se sentiriam autorizados a esperar, a qualquer momento, que a voz de Pílates ajudasse a desfazer as hesitações de Orestes. Mas se, ao longo da peça, o comportamento de Pílates apenas mimetiza o de Orestes, no momento em que, estando iminente a chegada de Clitemnestra, Orestes verbaliza os seus receios, é Electra quem lhe combate as hesitações e quem lhe relembra – embora num tom menor e claramente utilitário – os imperativos divinos. Por um lado, este é mais um elemento de um conjunto que Eurípides meticulosamente constrói nesta obra e que resulta na transferência da vingança da esfera masculina para a esfera feminina. Por outro – e este é o aspecto que agora mais me interessa –, embora não seja claro se Pílates está presente a assistir a este diálogo entre os dois irmãos e, portanto, seja possível aceitar a sua ausência, parece-me muito mais interessante – e, de certo modo, perverso, tendo em conta o exercício de memória a que o público constantemente se entrega – acreditar que Pílates está ali, ao lado de Orestes, e que os espectadores, de olhos nele, ainda esperam que venha a caber-lhe, de forma inesperada, a palavra decisiva.

Ora, se, por um lado, é Eurípides quem condena Pílates ao silêncio mais gritante – o de Sófocles, de certo modo, é mais natural –, também é Eurípides que, noutras obras, lhe confere extensamente o dom da palavra. Tal como, em 1930, o primeiro filme sonoro de Greta Garbo era anunciado aos quatro ventos com o *slogan* «Garbo fala!», também aqui é lícito dizer, diante da abundância: Pílates, o silencioso Pílates, fala.

Comecemos com *Ifigénia entre os Tauros*. Nesta obra, a cena situa-se num lugar distante, e a errância de Orestes, exilado após o matricídio, parece não ter fim. O objectivo da viagem esta região bárbara e longínqua é o de recuperar, seguindo as ordens de Apolo, a imagem da deusa Ártemis, que é honrada nesse lugar através de um ritual rude e sangrento, que passa pelo sacrifício de todos os Gregos que a ele

aportem. A sacerdotisa desse culto é Ifigénia, a irmã de Orestes que Agamémnon havia sacrificado antes da partida para Tróia e que a deusa Ártemis havia poupado para aquele destino.

Interessam-me aqui três momentos fundamentais. No início da peça, diante da estranheza macabra do lugar, onde os vestígios de sacrifícios anteriores não revelam uma face propriamente acolhedora, Orestes hesita e pretende fugir. É Pílates quem lhe insufla a coragem suficiente para enfrentar mais este desafio. Regressa, pois, o Pílates que havíamos entrevisto em Ésquilo, aquele que empurra Orestes quando o jovem príncipe fraqueja; com uma diferença fundamental: o sopro que agora faz vibrar as cordas vocais de Pílates já não provém de Apolo, mas dele próprio. Por outro lado, começamos a suspeitar, principalmente se mantivermos em mente a *Electra*, que, no desenho proposto por Eurípides, Orestes fraqueja em demasia. Onde anda agora o exemplo de conduta que, na *Odisseia*, Atena propunha a Telémaco?

Mais adiante, após a captura dos dois jovens, Eurípides entrega-se a um curioso jogo com os seus nomes. Ifigénia apenas sabe o nome de um deles, Pílates, nome para ela desconhecido, pois o jovem não era ainda nascido por ocasião do seu sacrifício. Quer isto dizer que, nesta versão de Eurípides, Pílates é forçosamente mais novo do que Orestes, o que não deixa de tornar ainda mais interessante o ascendente que parece deter sobre o filho de Agamémnon. Ao interrogar os prisioneiros, sabendo que vêm de Argos, Ifigénia ganha interesse redobrado. Mas, uma vez mais – fenómeno semelhante havia acontecido em *Electra* – o jovem príncipe, filho de Agamémnon, tenta a todo o custo afastar-se do seu nome, recusando-se a revelá-lo, falando de Orestes como se ele fosse uma terceira pessoa. Mas, neste caso, a identidade que lhe custa assumir é aquela que, uma vez revelada, lhe vai trazer a salvação e, neste sentido, ao contrário do que acontecia em *Electra*, Orestes sujeita-se aqui a um feliz reencontro com o seu nome. Pílates é um parceiro obrigatório neste jogo de identidades em suspenso – e neste caso é particularmente relevante que ele próprio, ao contrário de Orestes, seja, naquele lugar, apenas um nome, vazio de identidade.

Mas, após o reconhecimento, parece certo que Eurípides, diante da alegria do reencontro dos dois irmãos, não sabe exactamente o que fazer com este Pílates. Reserva-lhe apenas uma fala, plena de racionalidade, na qual interrompe as sucessivas manifestações de alegria

e adverte que, em vez de continuarem a chamar a atenção, os dois irmãos deviam concentrar-se num propósito acima de todos urgente e necessário: a salvação. Orestes e Ifigénia dão-lhe toda a razão e, depois, continuam, imperturbáveis, a celebrar esta inesperada reunião, após anos de distância forçada. Eurípides, aqui como em outras ocasiões, brinca com a convenção que o espectáculo teatral propõe e, de algum modo, diz aos espectadores que sabe muito bem que a realidade tem as suas exigências próprias – mas que o teatro é outra coisa, um feliz encontro de emoções, nem sempre preparadas para lidar com um escrutínio demasiado severo.

Em *Orestes*, as coisas são diferentes e mais sérias. No entanto, a respeito desta peça, e da presença de Pílates nela, Frederico Lourenço (2004a) já disse aquilo que de essencial havia para dizer. Sublinho apenas, de passagem, o mais importante e que mais me interessa: tem sido dito, já desde a antiguidade, que Pílates seria a única personagem positiva no penoso desfile de notáveis a que Eurípides sujeita Orestes: Helena, Menelau, Tíndaro, todos eles exibem longamente os seus defeitos diante da desprotecção de Orestes e Electra. Mas Pílates, quando chega, também ele um exilado, expulso por Estrófio da sua pátria, apenas apresenta a sua lealdade, bem raro e escasso naquela desesperada ocasião. Como o próprio Pílates sublinha, na sua relação com Orestes confluem três aspectos fundamentais: para além da *philia*, contam-se os laços de parentesco e a pertença a um grupo de jovens da mesma idade – elemento particularmente importante numa civilização que conferia evidente valor aos rituais de iniciação vividos em conjunto.

Pílates revela-se um modelo de virtudes. Como um amigo, um verdadeiro amigo, daqueles que dão provas nos momentos de adversidade, o príncipe da Fócida acompanha um debilitado Orestes à assembleia que há-de condenar à morte os filhos de Agamémnon, sujeitando-se, também ele, aos olhares reprovadores e aos insultos da cidade. Mas é após a condenação, no momento de desespero que se segue, que o comportamento de Pílates ganha outra luz. É ele quem propõe um novo plano e arrasta Orestes para uma vingança que é um puro acto de terrorismo: matar Helena ou, se tal não for possível, incendiar o palácio e morrer ao fazê-lo. Enfim, acabar com estrondo. A este plano acrescenta Electra um toque de classe. Afinal, para quê poupar inocentes? Porque não utilizar como refém a jovem Hermíone, filha de Helena e Menelau? Quanto a Orestes, uma vez

mais – já tínhamos visto algo semelhante em *Electra* – nada propõe, apenas vai atrás das palavras alheias. Mas a esta demissão presente de Orestes junta o dramaturgo um dado fundamental: fora Pílates, também, o autor do plano contra Egisto e Clitemnestra. A influência e ascendente de Pílates atingem, pois, aqui um ponto extremo: Orestes torna-se uma construção de Pílates.

Ao longo da sua obra, sempre que o tema é a vingança do filho de Agamémnon, Eurípidés faz questão de colocar o jovem príncipe a vestir com dificuldade a pele que a tradição lhe ofereceu. Frequentemente incapaz de conduzir os acontecimentos, tentado pela fuga, vêmo-lo a sujeitar-se a planos que outros elaboram, arrastado por caminhos que não escolheu. Tudo isto leva a que, forçosamente, também a relação com o amigo por excelência, Pílates, se desequilibre. O filho de Estrófio já não pode ser apenas a voz que, num momento de hesitação, que se quer excepcional, aponta a Orestes o rumo. Mas Eurípidés, como sempre inventivo, consegue propor-nos duas estratégias distintas: ou a redução de Pílates ao silêncio, um silêncio que, como vimos, desafia as expectativas do público e que, ao verificar-se, acaba por, paradoxalmente, sublinhar ainda mais a dependência de Orestes – é o que acontece em *Electra*. Mas pode igualmente chegar ao outro extremo, como vemos na peça chamada *Orestes*, onde somos levados a pensar que, afinal, em todo o processo de vingança, Pílates se assume como criador e Orestes como criatura. Ambas as faces realizam com evidente sucesso a tarefa em que Eurípidés parece empenhar-se: reduzir a estilhaços a identidade de Orestes. Pode ser, afinal, insidiosa a aparência da amizade.

Duas palavras, agora, em relação a Electra. Não me afasto, portanto, da vingança dos filhos de Agamémnon (talvez após um tratamento de desintoxicação...). A um primeiro olhar, não parece Electra a figura indicada para, a partir dela, nos debruçarmos sobre o amor. Afinal, o que a tradição nos ensina é que, mercê da sua situação, a esta princesa está vedado o casamento e que condenada ao exílio na sua própria casa, nela vive como se fosse escrava. Já terão percebido que as coisas, em Eurípidés, serão diferentes. Para as outras Electras, o casamento ou é um desejo projectado para uma vida futura livre de sofrimento (é o que acontece em *Coéforas*) ou se assume como tema de lamento e demonstração simbólica daquilo que se perdeu (assim o vemos na *Electra* de Sófocles). A *Electra* de Eurípidés, essa, foi cortejada, no momento devido, por pretendentes nobres; mas Egisto,

receoso de que ela, unida a um nobre, pudesse vir a gerar um filho que se assumisse como vingador; deu-a em casamento a um agricultor, um homem que vive na mais extrema pobreza e cujas condições precárias a filha de Agamémnon passa a partilhar. Electra é, portanto, uma mulher casada. Ou melhor, não é. De facto, o marido da princesa, consciente da sua condição social e da diferença que o separa da jovem, nunca ousou tocar-lhe e, por isso, Electra está enclausurada numa estranha situação, em simultâneo mulher casada e donzela, improvável habitante de dois mundos.

Mas não é esta exactamente a perspectiva que aqui me traz. O que desejo sublinhar é o modo como Electra, na peça com o seu nome, se entrega, frequentemente, a um discurso em que os homens são avaliados, em que neles se buscam as qualidades que os poderiam tornar bons maridos. Dito de outro modo, há nesta peça um discurso que coloca os homens sob permanente escrutínio.

Agamémnon – começemos por ele – é o vencedor de Tróia, exemplo para toda a Grécia – e é nessa imagem sem mácula que aqui nos aparece. Obviamente que Electra não entende que Clitemnestra tenha traído um marido assim, bem mais valoroso do que Egisto, o tal que ficou longe da guerra. Mas Electra, ainda que cautelosa com as palavras – assim convém a uma donzela –, não nega a Egisto a capacidade de despertar nas mulheres interesse erótico, mercê do seu poder e da sua beleza. Mas a beleza é algo que fica muito bem nos coros que dançam na praça pública – mas quando se trata de produzir guerreiros, há que procurar outras qualidades, a coragem em primeiro lugar. E nisto se revela uma irreparável fissura em relação a um modelo a que poderíamos chamar homérico: beleza e *arete* podem, afinal, andar desoladoramente separadas. Neste quadro, em que a *andreia* assume posição de relevo, sobressaem duas imagens idealizadas: por um lado, a que Electra tem do irmão, ela que não é capaz de acreditar que o jovem príncipe chegue em segredo, sem afrontar os inimigos cara a cara – a realidade vai encarregar-se de limitar-lhe as expectativas e não tardará que a princesa procure em Orestes, sem a ver, a tal *andreia* que o irmão parece ter deixado esquecida nalguma curva do caminho; a segunda imagem, igualmente idealizada, é a de Castor, nesta versão um dos pretendentes de Electra e figura que, por duas vezes, pontua o discurso da filha de Agamémnon como uma espécie de marco aferidor da figura masculina padrão.

O que nós temos em *Electra* é uma dupla face masculina, completamente contraditória. Aquela que é alvo da idealização de Electra, representada por um Agamémnon a quem a morte apenas faz sobressair as qualidades, visível igualmente num Orestes que, aos olhos de Electra, há-se surgir como o corajoso vingador cujo exemplo Atena apontava a Telémaco. A realidade da peça, por outro lado, apresenta-nos homens que estão longe de ser exemplares: Orestes afasta-se de qualquer modelo e apenas parece querer fugir do peso que o seu nome arrasta atrás de si; Egisto, longe de qualquer comportamento heróico, surge-nos como um soberano delicado, que apenas pretende prolongar, apesar das ameaças, a sua harmonia familiar. Há, em tudo isto, um gritante desconcerto em relação à tradição.

Mas, num drama em que as mulheres se apropriam da acção, os comportamentos destas são também escrupulosamente escrutinados. Apenas um exemplo: aquela que trai uma vez continuará a trair, defende Electra, num ‘caridoso’ aviso póstumo a Egisto. Se o marido trai a mulher, ela tem todo o direito de lhe pagar na mesma moeda, afirma Clitemnestra, que não quer ficar atrás. (Desculpem o aparte, mas não parece esta discussão estranhamente moderna?) Sobre esta elevadíssima troca de ideias paira, sempre presente, a sombra de Helena. Desde o início da peça que o seu nome é evocado regularmente, ela, a causadora da morte de tantos Gregos, ela, a fonte de todos os males. É, pois, diante de Helena que Clitemnestra vê aferido o seu comportamento: perante a conduta da irmã, atira-lhe Electra, em face de um exemplo tão nitidamente digno de condenação, como não foi a mulher de Agamémnon capaz de escolher outro caminho? Parece nítido o quadro de paixões culpadas que assombra esta família, parece igualmente nítido que esse quadro é tutelado por Helena.

Mas, no final, Eurípides volta a fintar-nos. Quando os Dioscuros, surgidos *ex machina*, revelam o destino dos dois irmãos, trazem também uma outra informação relevante: afinal Helena, a até aqui pérfida Helena, nunca havia estado em Tróia e Gregos e Troianos haviam combatido por causa de uma imagem, de uma ilusão. Helena, a verdadeira Helena, permanecia casta, mulher de um só marido, e regressava agora de um doloroso exílio no Egipto, na companhia de um feliz Menelau, compreensivelmente fatigado após tantos anos de guerra inútil. E eis-nos parente o mais inesperado dos quadros: a ordem em Argos será restaurada por Helena e Menelau, agora, subitamente, o mais virtuoso dos casais. Com este golpe de rins, Eurípides

autoriza-nos a pôr tudo em causa – toda a intriga da peça parece assentar agora num doloroso vazio. E se Electra, afinal, fosse também um *eidolon*, uma ilusão?

Já percebemos que, na forma como é constantemente reelaborado – e este é um tema particularmente relevante em Eurípides –, o mito se torna um território fugidio, gelo fino, onde os pés, a cada momento, podem desenhar um passo em falso. O que Eurípides nos ensina – enfim, o que, neste momento, me convém que Eurípides ensine – é que na amizade, no amor, em muitos outros assuntos, nada pode ser dado como certo. Verdadeira ou não, exagerada ou não, esta é uma lição com a qual, mesmo hoje em dia, nem sempre conseguimos lidar bem.