UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA ECONÔMICA

MÁRCIA CRISTINA LACERDA RIBEIRO

**Representações da cidade na tragédia grega:
entre o espaço construído e o espaço concebido**

VERSÃO CORRIGIDA!

São Paulo
2015

MÁRCIA CRISTINA LACERDA RIBEIRO

**Representações da cidade na tragédia grega:
entre o espaço construído e o espaço concebido**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Econômica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em História.

Área de Concentração: História Econômica

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano

VERSÃO CORRIGIDA!

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Nome: RIBEIRO, Márcia Cristina Lacerda

Título: Representações da cidade na tragédia grega: entre o espaço construído e o espaço concebido

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Econômica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em História.

Aprovado em: ____/____/2015

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A minha irmã, *Mônica Lacerda Correia*, Kinha, que tão cedo partiu:
“É conveniente suportar as privações da vida o mais levemente possível” (EUR., Hel., v. 253-255; CREPALDI, 2013).
Aprendi a conviver com a sua sublime ausência-presente, a me fazer lembrar todos os dias –
“Vai! Você vai conseguir!”

AGRADECIMENTOS

“A memória deve seguir um homem, se alguma satisfação experimentou: gratidão é o que gratidão sempre engendra”.

(OLIVEIRA, 2008; SOF., Aj., v. 520-523)

À professora Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano, minha orientadora, pessoa de ímpar generosidade, exemplo de ética e dignidade, que tão solícitamente concordou em partilhar sua destacada competência, oferecendo-me luminosas lições, capazes de dar seguro rumo à pesquisa e fazer superar minhas debilidades.

À professora Dra. Adriane da Silva Duarte, ilustrada mestre, de quem a fortuna me aproximou, concedendo-me uma amizade imerecida. Pessoa notável, paciente, carinhosa, capaz de despertar o interesse intelectual através do afeto; sempre de prontidão a me socorrer.

À professora Dra. Elaine Hirata, querida sempre, a quem eu tenho a maior admiração e prazer de poder usufruir da companhia. Muito obrigada por todas as contribuições e por se disponibilizar a fazer parte da minha Banca.

Ao professor Dr. André Leonardo Chevitarese, espírito elevado e inteligência grandiosa, responsável em boa medida por minha paixão “trágica”.

À querida Ana Teresa Marques Gonçalves, pela prontidão em participar da Banca e pela atenta leitura deste trabalho.

Ao meu mestre, Manuel Roph de Viveiros Cabeceiras, intelectual genial e humilde. Acima de tudo, um amigo generoso e parceiro em incontáveis trabalhos.

Aos colegas do Colegiado de História e do Departamento de Ciências Humanas pela colaboração ao longo da realização deste trabalho, especialmente ao Diretor, Prof. Ginaldo Araújo.

Aos meus alunos, com quem aprendo continuamente e que me instigam a buscar sempre mais.

Ao Labeca, Laboratório que eu tenho o maior orgulho de dizer que dele participo. A todos os companheiros com quem tanto tenho aprendido.

Aos amigos e colaboradores: Washington, Eleuza e Hélio (a tríade do MAE), Maria de Fátima Sousa e Silva, Cristina Kormikiari, Rodrigo Araújo, Profa. Rosália, Rosângela Amato, Karen Sacconi, Ivonete, Rui Albuquerque, George Almeida, Marcos Rocha, Rômulo, Vila, Déa, Jairo, Genilson, João Batista, Edmilson, Messias, Zoraide, Smirna, Gustavo, Elquisson Soares, Hermínio Vítor, Manu e tantos mais.

A minha família, tio José Carlos e tia Nely, tio Vã, Samuel e Alaíde (meus pais amados), meus queridos irmãos – Quinho, Marciana, Mércia, Meire, Marcinho e Celma.

À melhor parte de mim, meus filhos: Rafa, pelo doce café a me afagar; Lú, pela exagerada confiança em mim; Duda, pelo entusiasmo a me impulsionar sempre. A Delcio, meu companheiro de vinte e muitos anos, por tantas alegrias compartilhadas e por ser melhor pai ainda em minha ausência... e Jade e Gnar.

Ao Cnpq, pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para realização desta pesquisa.

“Para que um muro se mantenha erguido as pedras de menores dimensões têm de juntar-se inevitavelmente aos blocos grandes e estes aos pequenos”.

(SÓF., Aj., v. 215-225; KURY, 2009.)

RESUMO

RIBEIRO, M. C. L. **Representações da cidade na tragédia grega: entre o espaço construído e o espaço concebido.** 2015. 297f. Tese (Doutorado) - Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

O objetivo desta tese é analisar a maneira como os autores trágicos (Ésquilo, Sófocles e Eurípides) apresentavam ao seu público as formas de organizar/pensar o espaço da cidade na Atenas do século V a.C.. Partimos do conceito de espaço desenvolvido pelo arquiteto moderno Amos Rapoport, de “ambiente construído”, que vem embasando as pesquisas desenvolvidas pelo Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga (Labeca/MAE/USP), no âmbito do qual a nossa pesquisa está inserida. Para tanto elegemos quatro subtemas que serão analisados a partir da perspectiva do espaço, comparando-o com o que se conhece da realidade material da cidade no século V a.C., tanto quanto possível. Cada subtema será tratado em um capítulo distinto, como segue: 1) as cenas de Reconhecimento entre Orestes e Electra e os espaços onde elas ocorrem, com base em *Coéforas* (Ésquilo); *Electra* (Sófocles); *Electra* (Eurípides); 2) A identidade e o espaço, a partir do *Íon* (Eurípides); 3) Fronteira e efebria, com o exame da *Electra* (Eurípides); 4) A mobilidade e a identidade de Menelau, com base nas peças em que ele figura: *Ájax* (Sófocles) e *Andrômaca, Troianas, Helena, Orestes, Ifigênia em Áulis* (Eurípides). Nosso intuito é instigar uma melhor compreensão espacial da cidade grega no que tange aos avanços dos espaços públicos, a especialização de certos espaços e, ao mesmo tempo, entender os sentidos simbólicos e as formas e razão da representação desse espaço.

Palavras-chave: Espaço. Tragédia ática. Reconhecimento. Identidade. Mobilidade. Fronteira.

ABSTRACT

RIBEIRO, M. C. L. **City representations in greek tragedy**: between the built environment and the designed space. 2015. 297f. Tese (Doutorado) - Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The goal of this thesis is to analyze the way the tragic authors (Aeschylus, Sophocles and Euripides) presented to its public the ways of organizing/thinking the space of the city in Athens during the 5th century B.C.. We start from the concept of space designed by modern architect Amos Rapoport, of “built environment”, which comes to support the research developed by Laboratory of Studies about the Ancient City (Labeca/MAE/USP) in which our research is inserted. That is why we elect four sub-themes that will be analyzed from the perspective of space, comparing them to what is known of the material reality of the city 5th century B.C. as much as possible. Each subtopic will be treated in a separate chapter, as follows: 1) The scenes of recognition between Orestes and Electra and the spaces where they occur, based *Choephoroi* (Aeschylus); *Electra* (Sophocle); *Electra* (Euripides). 2) The identity and the space, from the *Ion* (Euripides). 3) Border and ephebia, with the examination of the *Electra* (Euripides). 3) The mobility and identity of Menelaus, based on the parts in which he figures: *Ajax* (Sophocles); *Andromache*, *Trojan Woman*, *Helen*, *Orestes*, *Iphigenia in Aulis* (Euripides). Our aim is to instill a better understanding of the Greek city with respect to the advances of public spaces, the specialization of certain spaces and, at the same time, understand the symbolic meanings and shapes and reason of the representation of that space

Keywords: Space. Attic tragedy. Recognition. Identity. Mobility. Border.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 - As tragédias analisadas ao longo da tese.....	37
Quadro 2 - Comparativo – <i>Coéforas</i> (ESQ.); <i>Electra</i> (SOF.); <i>Electra</i> (EUR.).....	788
Quadro 3 - Movimentação de Menelau nas tragédias	2300
Quadro 4 - Passagens referentes ao altar em <i>Íon</i> (EUR.)	1300
Mapa 1 - O mapa de Eurípides e <i>Electra</i>	176
Mapa 2 - Mapa de Menelau	2200
Figura 1 - Vaso (hídria) de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor das <i>Coéforas</i> , século IV a.C.: Electra cabisbaixa no túmulo do pai onde se encontra com Orestes. Paris: Museu do Louvre, n. K544.	38
Figura 2 - O cuidado com o Santuário de Apolo em nossos dias	80
Figura 3 - Desenho da reconstrução do pedimento oeste do templo arcaico de Apolo.....	114
Figura 4 - Fachada oriental do templo dos Alcmeônidas	121
Figura 5 - Altar erigido em frente a fachada do templo de Apolo; reconstituição de Didier Laroche, 1991	129
Figura 6 - Vista do Leste da Planície Argiva. Fotografia do Departamento de Arqueologia da Universidade de Boston, Coleção Saul S. Weinberg.	161
Figura 7 - Esboço de uma cidade grega.....	163
Figura 8 - Representação de um efebo. Ânfora de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Aquiles, cerca de 460 a.C. - 455a.C.	191
Figura 9 - Esquema com a trajetória de Menelau na tragédia grega	224

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
a.C.	antes de Cristo
Agam.	<i>Agamêmnon</i>
Aj.	<i>Ájax</i>
And.	<i>Andrômaca</i>
Ant.	<i>Antígona</i>
ARISTO.	Aristófanes
ARIST.	Aristóteles
Coef.	<i>Coéforas</i>
d.C.	Depois de Cristo
El.	<i>Electra</i>
E.C.	<i>Édipo em Colono</i>
Eum.	<i>Eumênides</i>
E.R.	<i>Édipo Rei</i>
ESQ.	Ésquilo
EUR.	Eurípides
FFLCH	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Fig.	Figura
FIL.	<i>Filoctetes</i>
Hec.	<i>Hécuba</i>
Hel.	<i>Helena</i>
HOM.	Homero
IA	<i>Ifigênia em Áulis</i>
Ion	<i>Íon</i>
Il.	<i>Ilíada</i>
Labeca	Laboratório de Estudo sobre a Cidade Antiga
MAE	Museu de Arqueologia e Etnologia
Od.	<i>Odisseia</i>
Or.	<i>Orestes</i>
Poet.	<i>Poética</i>
SOF.	Sófocles
SS	Seguintes
Sup.	<i>Suplicantes</i>
Teo.	<i>Teogonia</i>
Tro.	<i>Troianas</i>
TUC.	Tucídides
UNEB	Universidade do Estado da Bahia
USP	Universidade de São Paulo
v.	Verso/versos

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 O espaço	16
1.2 A tragédia	22
1.3 Vestígios da Arqueologia	27
1.4 Contexto histórico	28
2 ELECTRA E ORESTES: RECONHECIMENTO E ESPAÇO NA TRAGÉDIA GREGA	38
2.1 Considerações iniciais	39
2.2 Cenas de reconhecimento	42
2.2.1 <i>Em Ésquilo</i>	42
2.2.2 <i>Em Sófocles</i>	46
2.2.3 <i>Em Eurípides</i>	53
2.3 Um exercício de pensar o espaço nas cenas de reconhecimento	60
2.3.1 <i>Em Ésquilo</i>	61
2.3.2 <i>Em Sófocles</i>	68
2.3.3 <i>Em Eurípides</i>	70
2.4 Considerações finais	73
3 ÍON: IDENTIDADE E ESPAÇO NA TRAGÉDIA DE EURÍPIDES	80
3.1 Considerações iniciais	81
3.1.1 <i>A problemática da peça e a estruturação do capítulo</i>	82
3.1.2 <i>A identidade segundo a reflexão de Jonathan Hall</i>	85
3.1.3 <i>A identidade segundo a criação de Eurípides</i>	89
3.1.4 <i>Autoctonia: uma construção elitista</i>	93
3.2 O Santuário de Apolo em Delfos para além do texto de Eurípides	97
3.3 Eurípides e o Santuário de Apolo	103
3.4 O estudo dos espaços	106
3.4.1 <i>Entre métopas e frontões: o êxtase das cativas ante a elevação artística e o magnetismo do templo de Apolo</i>	106
3.4.2 <i>Para além dos degraus: o permitido e o interdito no templo de Apolo</i>	121
3.4.3 <i>Ser ou não ser: Íon entre a subordinação à sacralidade do altar ou ao império da lei</i>	129
3.4.4 <i>A tenda de Íon: a observação do espaço como sujeito ativo e passivo da cena trágica</i>	142
3.4.5 <i>A gruta como espaço da intervenção divina</i>	152
3.5 Considerações finais	156
4 CAMINHANDO COM EURÍPIDES NAS FRONTEIRAS DE ARGOS: O CASO DE ELECTRA	161
4.1 Considerações iniciais	162
4.2 Espaços de fronteira na <i>Electra</i> de Eurípides	176
4.2.1 <i>As muralhas: elo ásty-khóra</i>	177
4.2.2 <i>A casa de Electra: espaço de planeamento dos crimes e cena de matricídio</i>	179
4.2.3 <i>A propriedade do ancião: a economia rural na eskhatiá</i>	182
4.2.4 <i>A propriedade de Egisto: religião e poder no território</i>	189

4.3 Electra e Orestes: os efebos trágicos	191
4.4 Considerações finais	215
 5 MOBILIDADE E IDENTIDADE NA TRAGÉDIA GREGA: A TRAJETÓRIA DE MENELAU.....	220
5.1 Considerações iniciais	221
5.1.1 <i>Mobilidade</i>	224
5.1.2 <i>Identidade</i>	227
5.2 Antes da partida para Tróia (EUR., IA.).....	230
5.3 Nas muralhas troianas (SOF., Aj.; EUR., Tro.).....	241
5.4 O retorno à Hélade (EUR., Hel.; EUR., Or.).....	252
5.5 De volta à Esparta – (EUR., And.)	272
5.6 Considerações finais	290
 6 CONCLUSÃO.....	283
 REFERÊNCIAS	286

1 INTRODUÇÃO

Nossa pesquisa - **Representações da cidade na tragédia grega**: entre o espaço construído e o espaço concebido - teve como objetivo analisar a maneira como os autores trágicos (Ésquilo, Sófocles e Eurípides) apresentavam ao seu público as formas de organizar/pensar o espaço na cidade de Atenas do século V antes de Cristo¹ (a.C.). Para tanto elegemos quatro subtemas (Reconhecimento, Identidade, Fronteira e Mobilidade), analisados a partir da perspectiva do espaço. Para cada subtema selecionamos uma ou mais tragédias²; observemos de forma bastante sucinta a disposição dos capítulos.

1. Electra e Orestes: Reconhecimento e Espaço na Tragédia Grega

Tragédias analisadas: *Coéforas* (Ésquilo); *Electra* (Sófocles); *Electra* (Eurípides).

Nesse capítulo trabalhamos as cenas de reconhecimento e o espaço onde elas ocorrem, tomando como base as três tragédias acima mencionadas; único exemplo do *corpus* trágico que nos possibilita a comparação do mesmo mito sob a perspectiva de três poetas distintos. Buscamos em Aristóteles – *Poética* - o conceito de *anagnórisis* (reconhecimento). Após discutir a cena de reconhecimento em cada um dos poetas, partimos para estudar o espaço onde tais cenas acontecem. Pensamos que os temas reconhecimento e espaço estão intimamente entrelaçados; a diferente opção espacial operada por cada autor afeta não só a cena de reconhecimento, mas toda a trama.

2. Íon: Identidade e Espaço na Tragédia Grega

Tragédia analisada: *Íon* (Eurípides).

Nesse momento propomos, a partir da conceituação de identidade de J. Hall, uma abordagem acerca da identidade de Atenas através da leitura de cinco espaços da tragédia *Íon*. Pensamos que ao reescrever o mito de Íon, ao contar a história da sua origem, passando pelo processo de amadurecimento até ele estar pronto para assumir o trono ateniense, o poeta utiliza insistentemente, a nosso ver, os espaços para trabalhar subliminarmente a identidade ateniense e grega.

Em *Íon* a essência trágica vai muito além do estabelecimento da identidade individual do herói. A questão central, conforme nossa interpretação, é a identidade da cidade de Atenas. O processo de amadurecimento que Íon deve passar da infância em Delfos à idade adulta em Atenas é análogo ao processo que a cidade, em tese, deve passar na reconstrução da sua identidade, até então resguardada sob o manto da autoctonia.

¹ Todas as datas mencionadas ao longo do texto são antes de Cristo (a.C.), salvo especificação contrária.

² Oferecemos na última página dessa Introdução o quadro 1 com a disposição das tragédias analisadas.

3. Caminhando com Eurípides nas Fronteiras de Argos: *O Caso de Electra*

Tragédia analisada: *Electra* (Eurípides).

Em nosso terceiro capítulo, o foco é a discussão sobre o espaço de fronteira. Voltamos à *Electra* de Eurípides. Buscamos, especialmente nos estudos do Labeca³, o aporte teórico para a definição de cidade, fronteira, muralhas, etc. Fizemos uma incursão pelos espaços que nos interessavam mais de perto – todos ligados à ação que Electra e Orestes desenvolveram no espaço rural – o matricídio e o assassinato de Egisto. Observamos o jogo do espaço muito bem elaborado por Eurípides – ora espaço de inclusão, ora espaço de exclusão, e dividimos os acontecimentos em quatro fases sucessivas, sempre levando em consideração o espaço.

O drama de exclusão-inclusão - que nasce a partir da exclusão dos jovens do espaço palacial e passa sucessivamente pela inclusão, nova exclusão e se encerra com uma inclusão atípica - somado ao espaço de ação, a fronteira, levou-nos a conjecturar que a *Electra* bem pode ser pensada em termos de uma peça com nítidos traços da instituição grega conhecida como Efebria, o ritual de iniciação masculino, uma instituição militar. Em que pese a efebria ser exclusiva do universo masculino, desenvolvemos a ideia de Orestes e Electra formarem uma unidade, uma única persona – o vingador/justiceiro, portanto, ambos participam do mesmo ritual.

4. Mobilidade e Identidade na Tragédia Grega: A Trajetória de Menelau

Tragédias analisadas: *As Troianas*, *Orestes*, *Helena*, *Andrômaca*, *Ifigênia em Áulis* (Eurípides) e *Ájax* (Sófocles).

Em nosso último capítulo – após estudar espaços urbano e rural - tratamos do tema da mobilidade. Escolhemos um personagem – Menelau. O herói circula por toda Hélade, por terras estrangeiras e pelo mar e nunca está em sua casa – Esparta, ou seja, ele é um homem em trânsito, como o é o grego de uma forma geral. Seu objetivo, porém, é sempre retornar ao seu *oikos*. Visitamos as seis tragédias em que ele figura como personagem; em algumas ele passa de forma meteórica, como os 113 dos 1420 versos do *Ájax*. Tentamos demonstrar como o espaço influencia na construção do personagem (Menelau), cujos traços principais são a mobilidade e a identidade. Em todas as tragédias por onde ele se movimenta, a sua identidade é, de alguma forma, colocada sob suspeição e ele tem de se mobilizar para reafirmar sua helenidade. Ademais, o herói assume em cada tragédia um perfil diferente e até conflitante em

³ “O Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga, o Labeca, fundado no início de 2006, tem por objetivo aprofundar e difundir estudos sobre a sociedade grega por meio da análise do espaço na cidade antiga. Sediado no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP), o Labeca está vinculado aos projetos temáticos ‘Cidade e território na Grécia antiga: organização do espaço e sociedade’ e ‘A organização da Khóra: a cidade grega e sua hinterlândia’, ambos financiados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)”. Disponível em: <https://labeca.mae.usp.br/pt-br/labeca/>, acessado em 20 de abril de 2015.

certas situações – ora ele é o comandante, ora o pai de família, ora o irmão, dentre outros. Procuramos observar como Menelau se relaciona com seu espaço de atuação; como, em algumas circunstâncias, o espaço age sobre ele de forma a paralisá-lo, a torná-lo inerte; noutros momentos, ele recria, manipula, personifica um espaço absolutamente hostil, para esse espaço agir a seu favor.

Nosso trabalho está inserido no bojo dos estudos que vêm sendo realizados pelo Labeca, Laboratório do qual participamos. Os temas selecionados guardam, em sua quase totalidade, portanto, estreita relação com as temáticas pesquisadas por este Laboratório. Em primeiro lugar, ao abordar o espaço, objeto fulcral da tese; na sequência, com os recortes - fronteira, mobilidade e identidade. Note-se que existem inúmeras possibilidades para se trabalhar tais temas; estes são sempre fruto de escolhas. Por exemplo, poderíamos estudar a mobilidade não só através de Menelau, mas o caso de Íon e a trajetória que ele percorreu, ou a de Orestes em seu longo deslocamento em diversas tragédias, ou de todos eles conjuntamente. De igual forma, o reconhecimento não é particularidade do mito de *Orestes*; vemo-lo em *Íon* e em *Helena*. Some-se a esse infindável leque a identidade, que permeia todo o texto, ela poderia ter tido um enfoque diverso e aparecer mesmo como tema central.

Em boa medida, tentamos adequar os conceitos e definições aplicados ao longo da tese àqueles referenciados pelo Labeca. Para facilitar o entendimento de cada subtema, tornando-o mais didático e inteligível, optamos por tratar os conceitos à medida que eles forem surgindo e contribuir para a nossa análise. Contudo, diante da centralidade do conceito de espaço em nosso trabalho, passamo-lo em revista neste momento; na sequência discorreremos sucintamente sobre o documento basilar dessa pesquisa – a tragédia ática; finalmente, mostraremos como a arqueologia, tanto quanto possível, deve figurar em nosso texto.

1.1 O espaço

“Os atenienses tinham no teatro estátuas dos poetas da tragédia e da comédia”.
Pausânias, I, 21

Em consonância com as pesquisas desenvolvidas pelo Labeca, o arcabouço teórico sobre o estudo do espaço é tomado de empréstimo do arquiteto moderno, Amos Rapoport. O estudioso norte-americano parte de uma análise antropológica e desenvolve o conceito de “ambiente construído” (RAPOPORT, 1982), noção abstrata indicada para descrever os

produtos da atividade da construção humana. Em sentido amplo, reporta-se a qualquer alteração física no ambiente natural perpetrada pelas mãos do homem. Assim, são ambientes construídos edifícios, moradias, templos, lugares de reunião, santuários, locais afastados das casas, incluem espaços não necessariamente fechados, como uma praça, uma rua, um marco territorial. Comporta ainda elementos específicos como portas, paredes, pisos, dentre outros (RAPOPORT, 1978, p. 17 1982; LAWRENCE; LOW, 1990, p. 454).

O ambiente construído é tanto um produto social quanto cultural (RAPOPORT, 1982). As construções são resultados da necessidade sociocultural e abarcam funções sociais, religiosas, políticas e culturais. Sua forma não é determinada apenas por fatores físicos, o clima ou a topografia, mas pelas ideias da sociedade, suas formas de economia e organização social e pelos valores que ela estabelece a cada período (LAWRENCE; LOW, 1990, p. 483).

Rapoport enfatiza o efeito do meio sobre o homem. Seus experimentos práticos realizados com pessoas dão conta da importância do significado do ambiente, de como elas lidam com o meio e reagem a ele, o que elas gostam ou não. O ambiente construído molda o comportamento das pessoas que interagem com ele; esse meio contém informações simbólicas que se transmitem de maneira não-verbal e que se pode “ler”. Em suma, para Rapoport (1978, p. 286), “o meio ambiente pode limitar o comportamento e orientá-lo”.

Em sintonia com muitos pesquisadores que trabalham com o espaço, como aqueles de quem aqui falamos, pensamos que os ambientes construídos são, em certo sentido, uma forma *não-verbal*⁴ de comunicação e quando bem utilizada dão à lume os seus repositórios de informações. Embora as pesquisas no campo do espaço venham crescendo na área de história antiga, ainda prevalece a ênfase sobre o espaço contemporâneo, notadamente o urbano. Dotar o espaço da cidade de uma abordagem que relacione os textos escritos com os resultados da cultura material, quando possível, parece-nos bastante instigante, sobretudo quando aliados aos temas que pretendemos trabalhar. Perceber como o poeta manipula o espaço do mito⁵, mescla-o com o seu próprio espaço, para favorecer a sua singular reescritura, observar como os personagens transitam, atuam e sofrem a ação do espaço, eis a tarefa a qual nos propomos.

Como ocorre com o arqueólogo-historiador clássico, que lida com o disciplinamento do espaço, nosso grande desafio será a comparação/ confrontação entre a percepção do espaço pelos trágicos e a realidade em mutação na cidade de Atenas no século V a.C.. Teremos, por

⁴ Forma não-verbal com ressalvas, pois alguns espaços trazem em si inscrições, nesse caso, o espaço fala por si só.

⁵ Assumimos como espaço do mito o lugar onde se passa o relato, variável, por vezes, de um a outro autor, a exemplo do *Íon*, cuja ação em Eurípides transcorre em Delfos e na *Creúsa* de Sófocles, em Atenas (conforme veremos mais adiante).

força, que não apenas tornar a cidade grega - como ambiente construído que é - em um documento, ou seja, um objeto, uma realidade física, portadora de informações sobre a sociedade que a produziu, como compará-la com as menções a ela feitas nos trágicos. Para o arquiteto moderno, como Rapoport, que estuda os ambientes construídos contemporâneos, estes estão dados, são visíveis, passíveis de serem fotografados, filmados, desenhados. Os ambientes construídos da Antiguidade clássica, como tudo o que conhecemos sobre ela, são fragmentários, dependem de textos antigos lacunosos e de vestígios materiais muitas vezes de difícil interpretação. Os gregos, como veremos ao longo do nosso texto, e especialmente os atenienses, souberam usar o espaço e nele, de forma consciente, imprimiram sua identidade, sua ideologia, enfim, o seu modo de vida. Tucídides (I, 10) estava certo ao avaliar o poder de Atenas a partir da sua configuração espacial:

[...] Se a cidade dos lacedemônios se tornasse deserta e nada restasse dela senão seus templos e as fundações de outros edifícios, penso que a posteridade, após um longo período de tempo, custaria a crer que o seu poder fosse tão grande quanto a sua fama. E eles, todavia, ocupam dois quintos do Peloponeso e exercem a hegemonia sobre todo ele, bem como sobre muitos de seus aliados em outras regiões; isso não obstante, como Esparta não é compactamente edificada à semelhança de uma cidade, e não foi dotada de custosos templos e outras construções, seu poder pareceria menor que o real. Em contraste, se Atenas tivesse o mesmo destino, penso que seu poder, a julgar pela aparência das ruínas da cidade, pareceria duas vezes maior do que efetivamente é.

Conquanto o poder de Esparta fosse grande, a sua política não se assentou em um programa de construções monumentais; a cidade não possuía sequer um circuito de muros, será apenas no século III a. C. que ela começa a se fortificar e não o fará totalmente antes de 195 a. C. (LONIS, 1994, p. 3). Tucídides capta como a monumentalidade influencia na percepção do usuário e a partir daí ele emite um juízo de valor.

Embora a questão espacial não se constitua o objeto primeiro do tragediógrafo, premido sobremaneira pela questão da extensão que a tragédia deve ter, os poetas tinham consciência, acreditamos, da importância do espaço na construção do seu personagem. Observe-se que nem Aristóteles, profundo conhecedor/investigador da tragédia, tratou do espaço em sua *Poética*, conforme constata Chalkia (1986, p. 3).

Façamos algumas considerações preliminares sobre a espacialidade trágica. Em primeiro lugar, o nosso estudo não perpassa a discussão dos elementos cênicos, aqueles utilizados pelos atores no palco quando da representação das peças; nosso foco espacial é canalizado ao texto poético. Em segundo lugar, na esteira do amplo conceito de espaço de Rapoport não nos é possível tratar todos os espaços das tragédias. Nesse sentido,

selecionamos aqueles mais diretamente relacionados a cada um dos subtemas. Em terceiro lugar, é importante que não nos afixemos em uma tipologia dos espaços, extremamente complexa e variada. Um espaço nitidamente público pode assumir feições domésticas a depender do contexto; melhor que o aprisionamento é a observação dessas múltiplas facetas do espaço em suas especificidades.

M. Lloyd (2012, p. 353), ao analisar a obra de Eurípides, divide em três os espaços trágicos; pensamos que podemos estender sua abordagem aos demais tragediógrafos: a) espaço cênico, representado na *skênê*, ele nunca é privado; em geral é a frente de um palácio. O espaço da cena de reconhecimento entre Electra e Orestes tanto em Ésquilo (o túmulo de Agamenão), quanto em Sófocles (a frente do palácio dos Atridas) e em Eurípides (a frente da casa de Electra) são todos espaços cênicos; b) espaço extra-cênico, representado por uma porta que divide o interior do exterior, aquilo que é mostrado à audiência e o que deve ser ocultado. Os personagens emergem do interior e relatam o que aconteceu, quando muito é possível ouvir barulhos vindos do interior; seria o caso de Xuto, quando entrou no templo para receber o oráculo, na peça *Íon*; c) espaço distanciado, espaço referenciado por um personagem, como a gruta da acrópole de Atenas, mencionada no *Íon* (porque o cenário fictício é Delfos, mas o personagem descreve uma ação transcorrida em Atenas). É interessante anotar esse jogo dos espaços; tomemos um exemplo de Lloyd (2012, p. 353): “A caverna é um espaço distanciado dentro do contexto da peça [*Íon*], mas está na realidade mais perto de onde a primeira audiência sentou assistindo a peça”, isto é o teatro de Dioniso no sopé da acrópole de Atenas, onde está situada a dita caverna. Os poetas podiam utilizar recursos, como o enciclema, uma plataforma rolante, cuja função era trazer ao público parte de uma ação que transcorreu no espaço extra-cênico; uma cena de assassinato, por exemplo, que ocorre no interior do recinto e na sequência o cadáver é trazido às vistas do público através dessa plataforma.

Levando em consideração que o cenário do teatro era exíguo, o poeta utiliza alguns recursos para levar um espaço ante a sua audiência, a exemplo do discurso do mensageiro e da écfrase; este expediente pode estar na fala do mensageiro. Aélius Theon, retórico do século I d.C. assim a define: “a *ékphrasis* é uma linguagem descritiva que traz o objeto nitidamente perante os nossos olhos” (GOLDHILL, 2007, p. 3; BECKER, 1992, p. 5). Goldhill informa que no conceito de Aélius Theon está implícita a noção de *enargeia* – a habilidade de tornar visível, e acrescenta: “o objetivo é fazer um público quase se tornar espectador” (GOLDHILL, 2007, p. 3). Complementa o autor - essa definição aparece sem grandes alterações em outros retóricos até o V d.C. João Adolfo Hansen (2006, p. 86-87) explica como

o termo *écfrase* foi ganhando novos significados e passou a ser utilizado fora dos usos retóricos antigos, notadamente no século XX, quando historiadores da arte cristalizaram o termo como ‘descrição de obra de arte’.

A *écfrase* é um recurso popular na poesia e na prosa gregas antigas. Vemo-la, por exemplo, na descrição do escudo de Aquiles no Canto XVIII da *Ilíada* e no escudo de Héracles, em um fragmento atribuído a Hesíodo. Segundo Rehm (1994, p. 145), em *Íon* contamos com três *écfrases*: primeiro, a descrição, feita pelo mensageiro, da tenda que Íon ergueu para celebrar junto com os délfios a sua despedida de Delfos (objeto de nosso estudo adiante); segundo, na cena de reconhecimento, Creúsa, identificando o cesto em que abandonou o filho, descreve para Íon os objetos ali contidos sem os ver, especialmente um tecido bordado feito por ela e que envolvia o bebê quando foi exposto; por último, a descrição da fachada do templo de Apolo feita pelo coro de cativas de Creúsa.

Segundo Adam T. Smith (2003, p. 74), a representação do espaço nos relevos de pedra recuperados dos palácios assírios, que retratam lugares e eventos, não é menos parte de uma compreensão da espacialidade assíria do que os muros e portas dos palácios em que eles foram exibidos. De forma análoga pensamos em relação aos relevos esculpidos no templo de Apolo, que Eurípides nos presenteia em uma *écfrase*, ou as estátuas dos cômicos e dos trágicos colocadas no teatro de que nos fala Pausânias na epígrafe de abertura desse tópico. Eles não são menos importantes para a compreensão espacial grega quanto o templo de Apolo em si ou os altares do deus, presentes no *Íon*, que são textos e realidade física a um só tempo. A tipologia dos espaços deve comportar um olhar cuidadoso em sua classificação. Por exemplo, o conjunto escultórico, mencionado pelas cativas do coro de Creúsa, é a um só tempo: 1) um texto escrito; 2) uma *écfrase*; 3) uma obra de arquitetura; portanto, um artefato.

Para Rapoport o ambiente construído emite um tipo de mensagem, que é endereçada a um público específico. O arquiteto classifica em três os níveis de significado do ambiente construído: 1) *high-level*: está relacionado com as cosmologias, à visão de mundo e o domínio do sagrado, tem um significado esotérico e é entendido por poucas pessoas; 2) *middle-level*: nos permite apreender do ambiente uma mensagem acerca da identidade, do poder e do status, comunicado tanto pelos arquitetos, como pelos construtores e pelas cidades e, 3) *low-level* - está ligado a forma como o ambiente canaliza e lida com o comportamento e o movimento. Segundo Rapoport (1982, p. 139) “as pessoas leem os estímulos ambientais, fazem julgamentos sobre os ocupantes do lugar, e depois agem de acordo – os ambientes comunicam a identidade social e étnica, o status e etc”. Nesse sentido, a fachada do templo de Apolo, em *Íon*, oferece-nos um amplo raio de observação: 1) trata-se de um espaço *ecfrástico*, descrito

pelas cativas de Creúsa, 2) um artefato, é um edificação; 3) um espaço cênico, possivelmente representado, em alguma medida, no palco; 4) um espaço público, apenas o seu interior é acessível a poucos; 5) um espaço religioso, pan-helênico, e aberto aos não-gregos. Tal espaço enquadra-se no *middle-level* na visão de Rapoport.

Por fim, é fundamental observar os espaços para além das estruturas físicas em si. Rapoport (1974, p. 58) enfatiza a importância dos símbolos na performance do ambiente construído: “os símbolos são um elemento essencial no modo como o homem percebe, avalia e molda seu ambiente”. Para o autor, o simbólico tem o objetivo de tornar algo visível e é fundamental que a mensagem seja entendida – recebida e reconhecida – pelo usuário; dessa forma, o ambiente, tal qual projetado, será compreendido com mais amplitude (RAPOPORT, 1974, 58-59). Nesse sentido, teríamos, segundo o estudioso, um mundo percebido, aquele que todos veem, e um mundo associacional, fruto das associações que são feitas pelo usuário. Ele cita como exemplo as ruínas de Roma: quando vistas pelos medievais são interpretadas como obra do diabo, porém, aos olhos dos Renascentistas novas associações são feitas, e tais ruínas passam a ser vinculadas a uma Idade de Ouro (RAPOPORT, 1974, p. 61). Acreditamos que em *Troianas* podemos ter uma ideia bastante clara dessas associações: Menelau e Hécuba experimentam o mesmo ambiente (veem as mesmas coisas) e com ele se relacionam de forma diametralmente oposta. Para a então cativa grega, aquele espaço em ruínas, dilacerado pelo fogo, representa o que já não mais existe – o poderio e a glória de Tróia, enquanto para o espartano, aquele espaço destruído simboliza a conquista dos helenos, objetivo perseguido no curso de dez anos. Não por outro motivo, será ao chão, que Hécuba se voltará ao tempo em que Menelau se dirigirá ao sol.

Por fim, os trágicos não pretendiam apresentar um cenário completo ao seu público; assim, teremos de nos sensibilizar com os simbolismos de que recorrentemente o poeta carrega o espaço, ou correremos o risco de não o ter compreendido e o esforço de pesquisa resultar em uma análise vazia. O espaço de suicídio de Ájax é um bom exemplo do que estamos falando – um lugar deserto, desprovido de qualquer espaço físico construído. No entanto, como teremos oportunidade de analisar, ele aparecerá ante os nossos olhos completamente prenhe de significado. Caminhemos, então, entre o espaço construído – realidade material do poeta no século V a. C. – e o espaço concebido – fruto da primorosa engenharia artística dos autores da tragédia ática.

1.2 A tragédia

“A tragédia não é um espelho direto do social e do político, ela é um espelho quebrado”. (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 183).

Nossa pesquisa tem como documento basilar a tragédia ática. Levando em consideração que o documento na maior parte das vezes não nasce com a pretensão de se tornar um documento com fins específicos nas mãos de um pesquisador, refletimos um pouco sobre essa questão. A tragédia é antes de tudo uma peça teatral encenada em um contexto absolutamente diverso da nossa realidade. O grego sai de casa em um dia específico do calendário da comunidade e vai ao festival cívico e religioso da cidade onde, entre outras atrações, ele assiste às peças trágicas e cômicas. Logo, estamos lidando hoje com textos que “não foram pensados em primeira instância para qualquer outro leitor além dos atores e do coro que encenavam a peça sob a orientação do próprio poeta” (KOVACS, 2005, p. 379), muito embora, conforme acrescenta o autor, a leitura fosse possível em escala bastante reduzida no final do século V a.C. (KOVACS, 2005, p. 379).

A produção dramática não era autônoma nem no espaço nem no tempo, nem mesmo no seu tema, o mito. A Tragédia está inserida no contexto do teatro em honra ao deus Dioniso. Na Ática eram realizados quatro festivais por ano em honra ao deus: 1) As Dionisiacas Rurais; 2) As Antestérias; 3) As Leneias e 4) As Grandes Dionisiacas. Os concursos dramáticos, instituídos por Pisístrato, tinham lugar em dois desses festivais: Nas Lenéias a partir de 442 a.C. e nas Grandes Dionisiacas iniciou em torno de 536 a.C. As informações sobre as Lenéias são escassas, ocorriam durante o inverno e eram abertas apenas aos Atenienses, pois o mar era de difícil navegação nessa época impossibilitando a chegada de estrangeiros à Atenas. As Dionisiacas eram o principal festival. Era uma semana de celebrações na primavera, não só pelos Atenienses, mas por aqueles que se dirigiam à cidade: membros dos demos áticos, representantes das cidades aliadas e uma legião de estrangeiros (BIEBER, 1961, p. 53).

Para Jean Pierre Vernant (1988, p. 9), a tragédia apresenta três faces: a) ela é uma realidade social, está inserida em concurso teatral realizado pela cidade; b) ela é uma criação estética, um gênero literário com regras de escritura próprias e c) ela é representativa de uma mutação psicológica, com o surgimento de uma consciência e de um homem trágicos.

Não nos é possível precisar o local da invenção da tragédia. Aristóteles (Poet. III 1448 a 30-35) diz que os dórios a reclamavam para si. Jacqueline de Romilly (2008, p. 15-16) faz um esforço para encontrar o local de origem da tragédia, afirmando que ela surge em sua forma rudimentar em diversos pontos do Peloponeso, mas é na Ática, entre 536 a.C. - 533

a.C., que, pela primeira vez Téspis apresentou uma peça nas Grandes Dionisíacas. Aristóteles (IV, 1449a 10-15) nos diz muito pouco sobre esse alvorecer. Segundo ele, a tragédia nasce do improviso dos solistas do ditirambo (diálogo de um ator com o coro) e evolui paulatinamente até se deter quando atinge a sua forma natural. A sua matéria é em seus primórdios “o pensamento social próprio da cidade, especialmente o pensamento jurídico em pleno trabalho de elaboração” (VERNANT, 1988, p. 15). As instituições democráticas se encontram em fase de estruturação, ainda distante da chamada democracia pericleana. A sociedade encontra-se em processo de mutação, quer dos seus mecanismos legais, quer da sua escrita, da formação do seu exército hoplítico, ou dos avanços da marinha. É um momento de tensão social. A tragédia conhecerá, em sua trajetória de cerca de cem anos, fases distintas tanto na sua forma quanto na da sociedade que a gestou e a cultuou até o momento em que juntas se eclipsarão.

Quanto às regras de escritura da tragédia, Odonne Longo (1992, p. 13-15), comenta a propósito da autonomia do tragediógrafo. Ele está posto entre o público e o patrono (a cidade). O poeta está inicialmente colocado entre dois atos de seleção. O ato preliminar que seria a “censura” ou não do texto, feito pelo arconte, um dos nove líderes sorteados anualmente; caso aprovado nessa fase, o poeta encenaria a sua peça a expensas do Estado, que designava os *coregos*⁶ por certo período para financiar as despesas. Em seguida, o poeta deveria ser submetido a novo julgamento em um concurso que durava três dias, em que cada um dos três poetas selecionados apresentava as suas tragédias. O autor acentua que o jurado era escolhido com os procedimentos análogos aos usados no âmbito político, isto é, o júri era constituído por cidadãos através de sorteio; como bem acentuou Jean Pierre Vernant (1988, p. 23): “a cidade se faz teatro”.

O primeiro dos sete dias de festival era aberto com uma procissão (*pompé*), quando a estátua de culto de Dioniso era removida de Atenas para Elêusis e trazida de volta ao templo, para simbolizar a chegada do deus em Atenas (REHM, 1994, p. 15). Simon Goldhill (1987, p. 60-68) discute quatro momentos importantes do maior festival de Atenas, As Grandes Dionísias, exatamente os antecedentes (*preplay*) da representação das tragédias e das comédias. Nessas cerimônias, o autor destaca: 1) as libações feitas no teatro pelos dez generais (*strategoí*), os maiores expoentes político e militar; 2) A exibição dos tributos dos aliados no teatro; 3) O anúncio dos benfeitores da cidade e a sua coroação; 4) O desfile dos jovens (com uniforme militar) cujos pais haviam morrido na guerra e a cidade tomara para si

⁶ Os Coregos eram cidadãos atenienses ricos escolhidos pelo Estado para arcar com as despesas da preparação e manutenção do coro para a encenação das tragédias durante os festivais religiosos. Rush Rehm (1994, p. 25) acrescenta que o corego pagava um salário para os membros do coro e para o tocador de *aulos*, além de fornecer um banquete.

o seu sustento e educação. Goldhill chama a atenção para esse momento quase sempre esquecido de quem estuda as tragédias, do quanto essas cerimônias, ligadas à autoridade e à dignidade da cidade, foram utilizadas para salientar o poder que ela exercia e reforçar o imperativo moral e social de todos os cidadãos em realizar serviços em seu benefício. Lembremo-nos de algo nada desprezível: todo esse apelo se dava frente a uma plateia que incluía uma legião de estrangeiros. Nesse sentido, Goldhill (1987, p. 75) conclui com muita propriedade: “tanto as tragédias quanto as comédias podem ser descritas como ‘gêneros de transgressão’ – elas constituem em alguns importantes sentidos um questionamento dos termos daquele discurso cívico [que antecede as representações]”. A Grande Dionísia, palco das encenações trágicas, é em sua essência um festival da *pólis* democrática (GOLDHILL, 1987, p. 68; LONGO, 1992, p. 16) e o princípio fundamental da cidade é a unidade; a divisão só tem lugar no momento da votação, quando a decisão majoritária se torna a regra de todos (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 184).

Como mencionamos, a tragédia é antes de tudo uma peça teatral, uma obra poética. Ela é o resultado do esforço do poeta na mescla - consciente e inconsciente - do seu material obrigatório, o mito, com o mundo que o cerca, tudo isso encerrado em uma estrutura literária bem definida. E é da Epopeia, dos relatos de um tempo distante do seu, que o tragediógrafo solve os seus mitos, e nela se inspira “direta e amplamente” (ROMILLY, 2008, p. 20) reescrevendo e reelaborando antigas histórias. Evidentemente que nesse processo entra em cena o seu arcabouço de ideias, vivências e uma escritura literária particular, frisamos. Diante desse complexo cenário, devemos ter em mente que “a tragédia não é o mito” (ROMILLY, 2008, p. 161); por outro lado, ela também não é a escrita da História, a despeito da carga histórica de peças como *Os Persas* de Ésquilo. Como nos assegura Vernant (1977, p. 26):

No próprio momento em que, pelo jogo cênico e pela máscara a personagem trágica toma as dimensões de um desses seres excepcionais que a cidade cultua, a língua a aproxima dos homens. Essa aproximação a torna, em sua aventura lendária, como que contemporânea do público. Consequentemente no íntimo de cada protagonista, encontra-se a tensão que notamos entre o passado e o presente, o universo do mito e da cidade. A mesma personagem trágica aparece ora projetada num longínquo passado mítico, herói de uma outra época, carregado de um poder religioso terrível, encarnando todo o descomedimento dos antigos reis da lenda – ora falando, pensando, vivendo a própria época da cidade, como um “burguês” de Atenas no meio de seus concidadãos.

Nessa mescla de domínios da tragédia – o mítico e o contemporâneo - pensamos que a produção trágica não seja desprovida de um contínuo repensar do poeta sobre o seu contexto sócio-político. O autor da tragédia é antes de qualquer coisa um cidadão com tudo o que isso

implica para o grego antigo; enquanto tal ele participa direta e amplamente das instituições políticas da cidade, tecendo a sua história, é ele, cidadão, quem elabora as leis, vota pela deflagração de uma guerra e toma parte dela como soldado, por exemplo. Nesse sentido, o poeta/cidadão mantém uma relação muito estreita com os envolvidos na representação da tragédia, como os arcontes, os coregos, os atores e também com o público, em grande parte seus concidadãos. Diante disso, o que o poeta apresenta ao público, conquanto vigiado pelo mito, são em muitos sentidos histórias do seu tempo.

Evidentemente que, embora levando em consideração as questões aventadas acima, não podemos concordar que a função da tragédia fosse essencialmente didática. Ela é sempre uma obra poética destinada a gerar prazer no espectador, como bem afirma Aristóteles (VI 1449b 25; XIV 1453b 10), a tragédia é uma imitação e o poeta deve procurar suscitar o prazer inerente à piedade e ao terror para purificar essas emoções; é a produção da catarse que cabe ao tragediógrafo. É nesse jogo entre o mito e a contemporaneidade e muita criatividade poética, entre o prazer e a função didática que devemos estudar as tragédias, atentando-nos sempre para a salutar lição de Pierre Vidal-Naquet (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 183): “A tragédia não é um espelho direto do social e do político, ela é um espelho quebrado”.

No que se refere à estrutura física do teatro, cumpre-nos acrescentar que as representações teatrais⁷ ocorrem, em Atenas, inicialmente em uma área da *ágora*, chamada *orchêstra*, só depois de um acidente com o desmoronamento das instalações de madeira (*ikria*) em 499-498 a.C., elas foram transferidas para o santuário de Dioniso, no sopé da *acrópole*, passando, a partir daí, por diversas transformações (BIEBER, 1961, p. 54; WYCHERLEY, 1976, p. 163). Assim, o teatro que assistiu aos grandes trágicos clássicos era tão somente uma estrutura de madeira muito simples, erguida nos períodos de espetáculo; ele alcançará a sua forma definitiva apenas no século IV a.C.

Não sabemos quantas tragédias foram representadas e nem o número total de poetas trágicos que Atenas conheceu. Chegaram até nós, na íntegra, apenas trinta e duas peças de três poetas: Ésquilo (sete), Sófocles (sete) e Eurípides (18), número imensamente inferior às suas produções; segundo Romilly (2008, p. 9) cada um desses poetas escreveu mais de 90 peças. No longo percurso que nos separa do mundo das tragédias muito se perdeu. Basta pensar naqueles poetas de que nada nos restou, por exemplo, Euphorion, o filho de Ésquilo, que

⁷ O teatro grego comportava várias partes: a *orquestra*, coração do teatro, era um espaço usualmente circular, mas não necessariamente, ocupado pelo coro; a *skené* – cena – onde os atores encenavam; o *párodo*, em número de dois, nas laterais por onde os atores entravam e saíam e, por fim, o *theatron*, em grego, lugar de onde se vê, e era exatamente isso, o auditório, de onde o espectador assistia as representações (WYCHERLEY, 1965, p. 160-161).

venceu o primeiro lugar em 431 a.C., competindo com Sófocles e Eurípides; ou Philocles, sobrinho de Ésquilo, que, supostamente, escreveu mais de cem peças; ou Iophon, filho de Sófocles, que chegou a competir com o pai; e, finalmente, um filho (ou sobrinho) de Eurípides, que dirigiu duas de suas peças postumamente, e pode até ter escrito algumas tragédias. De tantos outros contemporâneos de Sófocles e Eurípides praticamente nada sabemos, como Ion, Achaeus, Agaton (REHM, 1994, p. 23-24). Desconhecemos igualmente quem exatamente podia competir nos festivais; para Rush Rehm (1994, p. 24), “a presença de nomes estrangeiros entre as listas dos vitoriosos dos dramaturgos-diretores indica que não-atenienses e metecos podiam competir com os trágicos”. O autor afirma que essa lista era chamada *didaskaliai*, uma alusão a que os prêmios eram dados pela direção da peça e não por seu texto escrito (REHM, 1994, p. 25). Se as informações sobre outras tragédias e poetas são lacunares, não menos exíguos são os dados que temos a respeito da vida de Ésquilo, Sófocles e Eurípides⁸. Fontes igualmente lacunosas e tardias dão-nos apenas detalhes, não sabemos o quão confiáveis, de suas vidas. Eis algumas delas: *Vidas* (reunidas no século IV a.C., registra verbetes dos três poetas), *As Rãs*, de Aristófanes e a *Crônica de Paros* (inscrição em uma estela de mármore contendo alguns registros, sobretudo cronológicos, do século XVI a.C. até o século III a.C.), a *Suda* (compilação de obras do século X d.C.). Todos os estudiosos são unânimes ao afirmar a fragilidade das informações sobre as vidas dos poetas.

Como quer que tenha sido o longo e tortuoso percurso feito pelas tragédias, enquanto artefato que é, com uma materialidade própria até chegar a nós (ANDRÉN, 1998, p. 147), somos forçosamente obrigados a tomar os textos estabelecidos pelos filólogos como representativos do universo trágico. Nesse sentido, a tragédia adquire em nossa pesquisa o *status* de documento: fonte primária, direta, do período que estamos a tratar – o século V a.C.. Caracteriza-se como documento de caráter privado, produzido por um particular – um poeta – e por sua ampla circulação. Devemos ponderar, por certo, quanto a essa categorização que coloca a tragédia como documento de ampla circulação, posto que ela o é em um sentido, mas não em outro. A tragédia era encenada para uma audiência ampla – nesse sentido ela é um “documento” de circulação pública; porém, o texto escrito em si não era pertença de todos, mas de domínio do autor e de um pequeno grupo envolvido com o concurso e a encenação.

Pensamos que através de uma análise atenta é possível auscultar da tragédia ruídos da organização espacial da cidade grega. O poeta, no constante ir e vir da sua arte ao seu mundo

⁸ Consultar especialmente o artigo de Wilson Alves Ribeiro Júnior. *Vitae Euripidis. Caliope*, Rio de Janeiro, v. 16, p. 127-139, 2007. Disponível em: <<http://warj.med.br/pdf/euripides.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2014 em que ele faz uma revisão de estudos sobre a vida de Eurípides.

real, utiliza, na tessitura de sua obra, o seu contexto de vida. Assim, os espaços trágicos se apresentam ora míticos ora aqueles por onde ele e os seus conterrâneos transitavam. Compartilhando da asserção de D. Pering (1992, p. 273-274) “a organização espacial de uma cidade joga um pouco de luz em sua organização social”. Nesse sentido, cabe-nos percorrer as tragédias observando os seus espaços e o emaranhado de cacos do espelho quebrado de Vidal-Naquet, no intuito de entender em alguma medida a prática social, religiosa e política da sociedade ateniense do quinto século a.C., partindo sempre da premissa de que as práticas do cotidiano deixam marcas possíveis de serem rastreadas na configuração do espaço, como observamos.

1.3 Vestígios da Arqueologia

Nossa pesquisa, tanto quanto possível, buscará nos resultados das investigações arqueológicas o aporte para alcançar os nossos objetivos. Acreditamos que quanto mais diferentes formas de documentos o pesquisador possa ter à mão, mais eficaz poderá ser o resultado do seu trabalho. A cultura material, tanto quanto o texto escrito, devem ser interpretados dentro de um contexto; eles não existem independentemente da expressão humana (ANDRÉN, 1998). Aliás, contexto é uma palavra cara ao universo dos arqueólogos, faz referência às circunstâncias mais amplas em que o artefato é encontrado, consequentemente, ele é fundamental no restabelecimento da sua história. Da mesma forma que refletimos em relação ao texto escrito, quanto ao fato de ele não nascer como documento, mas ser transformado em, por obra do pesquisador envolto em seus interesses, o documento arqueológico, por seu turno, é fruto de um longo e complexo processo de construção a partir de uma realidade física. Para Stephen Dyson (1995, p. 35-36), primeiro, o arqueólogo seleciona um sítio (ou sítio-texto, ou ‘*Urtext*’) dentre muitos outros; em seguida, o programa de investigação/pesquisa de que ele faz parte determina o que e como vai ser publicado. Nesse momento, prossegue Dyson, o arqueólogo transforma-se, então, não somente em leitor do sítio (inicialmente mudo), mas também em autor do sítio, dando-lhe forma e significado. Dyson compara o trabalho do arqueólogo e do filólogo clássicos: “as lacunas intransponíveis entre o significado verdadeiro dos textos antigos (se se pode falar sobre um significado verdadeiro) e as interpretações de um leitor moderno estarão sempre lá, quer se trate do Édipo Rei ou do Partenon” (DYSON, 1995, p. 32).

Se por um lado o pesquisador deve se acautelar, cercado-se do máximo de informações possíveis sobre a sua fonte documental, por outro, igual comedimento ele deve

ter para não transportar a sua fonte seus próprios valores e, sobretudo, não inserir nela o que ela não diz. Não podemos exigir das tragédias, por exemplo, que elas nos forneçam informações detalhadas sobre os espaços, nunca foi esse o objetivo dos trágicos. O cenário era descrito apenas como um quadro de referência de uma ação; ademais, havia um repertório espacial comum entre o público e o poeta, de modo que sem gastar muito do elemento precioso que é a extensão física que a peça devia ter (sobre a extensão, confira ARISTÓTELES, VII, 1451a 5ss), o poeta podia fornecer ao seu espectador a localização da ação e os elementos básicos para a compreensão do relato mítico.

O cenário trágico não era, por óbvio, exclusivamente o cenário da cidade em constante mudança no século V a.C., constatada pela arqueologia. Era sim rasgos desse cenário somado àquele do mito e acrescido do que permitisse a arte do poeta. Pensamos, então, que temos de partir do texto trágico, não por uma questão de hierarquia da fonte escrita sobre a arqueologia, mas pelo simples fato de o cerne da nossa pesquisa ser a organização do espaço assentada na tragédia, daí falarmos de vestígios de arqueologia em nossa empreita. Na sequência, há de se partir para a arqueologia e examinar o que ela pode nos dizer da espacialidade da cidade grega no decurso do século V a.C. tanto quanto for importante para amplificar nossa compreensão. Munidos dessas informações, confrontando-as, complementando-as, poderemos perceber até que ponto o poeta se projeta em seu espaço vivido, até que ponto ele simplesmente o concebe a partir do mito, conhecido por todos na sociedade, e até onde vai a sua criatividade artística. Sem, no entanto, fazermos disso uma profecia de fé.

1.4 Contexto histórico

Não pretendemos oferecer um panorama amplo do contexto histórico, que comporta a representação das nossas tragédias, apenas alertar sobre a necessidade de não as examinar como um bloco homogêneo aprisionado em um único “momento histórico”. À medida que procedermos à análise de cada um dos subtemas, teremos o cuidado de apresentar elementos que ajudem na compreensão do nosso objeto. Em 458 a.C. Ésquilo (525-456 a.C.) encena *As Coéforas*, a nossa primeira peça de análise em termos cronológicos; a última, *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, será representada em 405 a.C. (não dispomos de datas precisas para todas as tragédias). No decurso desse meio século, a história de Atenas se renova e se transforma rapidamente; a tragédia, igualmente, persiste e inova e, como bem destaca Jacqueline de Romilly (2008, p. 11), “o clima intelectual e moral dos últimos anos do século [V a.C.] é tão

fecundo em obras e em reflexões como o do início do século, mas é, tanto quanto possível, diferente. E a tragédia reflete, ano a ano, esta transformação. Vive-a. Alimenta-se dela”. Não é por outro motivo que ela se presta tão bem ao nosso interesse em estudar a organização espacial da cidade através dela. Tentemos, pois, brevemente traçar um quadro de Atenas nesse período e observar algumas das grandes mudanças pelas quais passaram a cidade.

Ésquilo testemunhou o exílio dos Alcmeônidas em Delfos pelos tiranos. Certamente acompanhou de longe a reconstrução do templo arcaico de Apolo, empreendida por essa família, e assistiu ao seu retorno e a deposição da tirania em Atenas. Eurípides retomará anos depois essa história ao retratar os feitos Alcmeônidas na fachada do templo de Apolo em *Íon*. Ésquilo viveu os tempos áureos e ‘revolucionários’ de uma cidade que caminhava rumo à democracia com as reformas de Clístenes. O poeta sabia que era personagem de um momento ímpar da história dos helenos. Por isso, ele quis ser celebrado, como testemunha o seu epitáfio, não por sua poesia, mas por seus feitos guerreiros, que alçaram os atenienses e demais gregos às alturas – a vitória sobre os persas, tema celebrado por todas as formas de arte em diversos períodos da história grega e impresso no espaço físico através de pinturas e esculturas. O epitáfio de Ésquilo registra a sua glória (*kleos*) no campo de batalha: “Este túmulo de Gela rica em trigo encerra os restos mortais do ateniense Ésquilo, filho de Eufórion. Da sua famosa coragem poderão falar o bosque de Maratona e o Medo de longa cabeleira que a experimentou” (PULQUÉRIO, 2008, p. 10). O poeta participou da batalha de Salamina, em 480 a.C., dez anos depois da batalha de Maratona. Contudo, foi através dessa última que ele quis ser imortalizado; do episódio de Salamina já havia se incumbido de consagrá-lo na tragédia *Os Persas* (472 a.C.). Enquanto Ésquilo exibia a sua coragem de homem maduro na batalha, Sófocles “cantava no peã triunfal do coro de meninos” (LESKY, 2010, p. 141). Assim, Ésquilo vingava-se, através da sua arte, dos persas que invadiram Atenas em 480-479 a.C., e, sob o comando de Xerxes, saquearam os templos (HERÓDOTO, VIII, 144) e destruíram as muralhas da cidade e a maior parte das casas (TUCÍDIDES, I, 89). Os registros arqueológicos dão mostras da extensão da destruição da cidade de Atenas e de partes da Ática - Rhamnous, o Sounion, Eleusis, Brauron (CAMP, 2001, p. 56-58).

Após vencer os persas, os atenienses caminham rápido à formação de um poder sem precedentes ao tempo em que fortalece as bases democráticas. As tragédias de Ésquilo estão repletas de menções a essas transformações: na terceira peça da *Oresteia* (458 a.C.), *Eumênides*, vemos Orestes ser julgado no tribunal do Areópago, alusão às reformas de Efialtes em 462-461 a.C., transferindo poderes do tribunal aristocrático para a Boulé e as cortes de justiça. Na segunda peça da trilogia, Ésquilo falou do culto aos heróis e

possivelmente fez referências às restrições da sua época quanto à suntuosidade do túmulo, tema que será discutido adiante.

Ésquilo assistiu ao estabelecimento das bases da democracia e viu de perto as transformações físicas da cidade com o programa de construção dos tiranos a Clístenes. John Camp (2001, p. 44-52) fala das transformações da *ágora* em centro cívico, a construção do *buleutério*, de uma pequena *stoa* e do embelezamento da *acrópole*. A cidade se fortificava e no curso de vinte anos (460 a.C. - 440 a.C.) ganhou longos muros que a ligaram ao Pireu. O porto, por seu turno, prosperava e tornava-se o “*emporion* do Egeu” (KALET, 2009, p. 80).

Sófocles (496-406 a.C.) e Eurípides (485-406 a.C.) viveram a ascensão e a consolidação das instituições democráticas e ambos testemunharam o poderio crescente de Atenas, a “Escola de toda Hélade” do Péricles tucidideano (TUCÍDIDES, II, 99). Todas as esferas prosperavam - da arte ao exército hoplítico. As minas se mostravam extremamente produtivas tanto ao estado quanto aos cidadãos particulares no século V a.C. (KALET, 2009). A cidade se enchia de estrangeiros de todas as partes com os mais diversos interesses, e muitos aí se instalavam (*metecos*); os escravos se multiplicavam à medida que a democracia se solidificava (FINLEY, 1991, p. 93); os filósofos e artistas completavam o cenário; os poetas escreviam sem parar para concorrer nos festivais, ao mesmo tempo em que participavam das instituições da cidade. A tragédia chegava à forma mais acurada. Sabemos através de Aristóteles (IV, 1449 a 15) que Ésquilo ampliou o número de atores de um para dois, diminuiu a importância do coro e transformou o diálogo em protagonista. Sófocles ampliou de dois para três o número de atores e introduziu a *cenografia*, e ainda aumentou o número de *coreutas* de doze para quinze (LESKY, 2010, p. 144). Eurípides investiu em categorias de baixa extração social e casou Electra com um camponês pobre e notável em sua nobreza, fez exaustivo uso do *deus ex machina*; enfim, Eurípides foi um homem moderno, afeito às novas ideias e admirador dos sofistas (ROMILLY, 1986, p. 5; p. 157). Sua primeira peça teria sido apresentada em 455 a.C., *As Peliádes*, porém a primeira peça de sua autoria que chegou até nós na íntegra data de 438 a.C., *Alceste* (LESKY, 2010, p. 144).

A cidade ganhava novos ares a cada dia. Atenas atraiu os melhores artistas, os melhores artesãos e utilizou os materiais e técnicas mais sofisticados da época no seu programa monumental de construção. Em 447 a.C., o Partenon, o maior símbolo do poderio ateniense, começava a ser erguido sobre a *Acrópole*, um trabalho gigantesco que levaria quinze anos até ficar totalmente pronto (CAMP, 2001, p. 74). Nesse clima de pujança e ostentação da cidade, Sófocles levava aos palcos as suas peças, como a *Antígona* em 442 a.C., *Ájax* e *Traquínias*, provavelmente desse período (ROMILLY, 2008, p. 184). A *Acrópole*

tornara-se ainda mais majestosa com o acréscimo de outros edifícios importantes: o Erecteion, o templo de Nike e o Propileu (CAMP, 2001, p. 74), e tantos outros monumentos se espalharam por toda Ática. Inúmeros templos foram erguidos sobre àqueles destruídos pelos persas: em “Elêusis, no Sounion, em Rhamnous e talvez em thorikos e no Brauron” (CAMP, 2001, p. 106).

Quando as muralhas de Atenas foram parcialmente destruídas pelos persas, os lacedemônios mandaram uma delegação para sugerir aos atenienses que não reconstruíssem as muralhas, e ainda se dispuseram a ajudá-los a demolir o restante; argumentavam que destruindo todas as muralhas gregas, o inimigo não teria como construir aí a sua base militar (TUCÍDIDES, I, 90). Todavia, os atenienses reconstruíram as suas muralhas rapidamente utilizando, inclusive, colunas tumulares e materiais cuja finalidade era outra, conforme Tucídides (I, 93). Atenas se desenvolveu e exerceu o controle sobre ilhas e cidades. A potência em que havia se transformado podia ser visualizada através da sua configuração espacial, como igualmente, percebemos essa ostentação de fausto no âmbito das Grandes Dionísias. Não bastava à cidade ser poderosa, ela desejava bradar o seu triunfo a todos os recantos de modo que ecoasse incontestemente a sua superioridade.

A partir de 431 a.C., entretanto, a história de Atenas, e de toda Hélade, tomará uma nova direção. Na visão de Tucídides, envolvido pessoalmente no relato que nos deixou, Atenas iniciou uma marcha difícil rumo a uma longa guerra, mesmo ano em que a cidade, segundo ele, assistiu a um eclipse: em pleno sol de verão, depois do meio dia, a cidade se escureceu parcialmente, tomada pelo fenômeno, e algumas estrelas puderam ser vistas. Nesse ano Eurípides leva aos palcos a heroína Medeia e nos dá mostra do seu amor à pátria gloriosa e aparentemente invencível:

Povo de Erecteu, louvado desde a antiguidade, filhos felizes dos felizes deuses, da árvore que cresce nesta terra jamais devastada, colheis os frutos dourados da sabedoria, leves marchais pelo azul do céu: aqui, sim, aqui, di-lo a lenda, a Harmonia dourada deu vida às sagradas musas (LESKY, 2010, v. 824ss, p. 204, tradução de A. Lesky).

Assim, 431 a.C. demarca a deflagração da Guerra do Peloponeso, que se estenderá até o ano de 404 a.C. com a derrota ateniense. Não que a guerra não fosse um episódio constante entre os gregos, mas essa será diferente em todos os aspectos, especialmente por opor o conjunto dos gregos em dois grandes blocos.

Os espartanos deflagraram a guerra e partiram para o ataque ao território ático, confiantes em uma vitória rápida. Enquanto eles ocupavam a Ática, sua população se

refugiava no interior da cidade e, como não conseguia abrigo em casas de amigos ou parentes, instalava-se como podia, ocupando todos os lugares, exceto àqueles absolutamente interditos (TUCÍDIDES, II, p. 14-17). Enquanto usava a tática de deixar o campo ao inimigo, Atenas invadia o Peloponeso. Todavia, após a entrada do inimigo no território ático, manifestou-se a peste, pela primeira vez entre os atenienses (TUCÍDIDES, II, 47). Tucídides (II, 54) registra como a desgraça havia atingido os atenienses, que se lembravam do oráculo há muito proferido: “virá um dia a guerra dória, e com ela a peste”. A despeito do esforço de parte dos atenienses para um acordo de paz, Péricles os convence de que a guerra deve persistir (TUCÍDIDES, II, 59-65).

Segundo J. Camp (2001, p. 117) o programa de construção de Péricles chegou a um fim abrupto em 430 a.C.. Vários monumentos ficaram inacabados, como atesta a arqueologia; outros, como o Erecteion, o Hefasteion e o Telesterion (templo de Elêusis) levaram anos para se completar porque o trabalho teve de ser adiado. Continuando, o arqueólogo complementa que monumentos religiosos em escala reduzida continuaram a ser erigidos, como o *Asclepeion*, muito possivelmente, em função dos temores que se abateram sobre todos os atenienses afligidos pelo desespero da peste, que atingia indiscriminadamente as suas vítimas (CAMP, 2001, p. 117).

A guerra seguia com investidas de lado a lado. Péricles já não estava vivo para ditar-lhe os rumos, como Tucídides assim acreditava; o estrategista, que também aos olhos de Tucídides, se confundia com a própria democracia, havia morrido no segundo ano da guerra, vitimado pela peste. A liderança exercida por Péricles passara a outros, como Cléon e Demóstenes, e a cidade se dividia entre aqueles que desejavam permanecer em guerra e àqueles que queriam um acordo de paz. Os campos áticos continuavam sendo devastados constantemente, causando muito prejuízo não só às elites, mas à população pobre que morava no campo e dependia exclusivamente do seu trabalho cotidiano. Em 427 a.C. a Ática sofre a quarta invasão (TUCÍDIDES, II, 26) e mais uma vez o seu povo é atingido pela peste (TUCÍDIDES, III, 89). No ano seguinte, apenas os terremotos que sacudiram Atenas, a Eubeia e a Beócia impediram uma nova invasão lacedemônia no território ático, conforme Tucídides (III, 89). Cumpre observar que, a despeito do retrato negativista de Tucídides, a agricultura não cessou mesmo nos momentos mais tensos da guerra, entre os anos de 413-404 a.C., como nos adverte André Leonardo Chevitarese (2000, p. 27).

Por mais que saibamos que os testemunhos antigos estão eivados de juízos de valor e que nos direcionam a uma história um tanto conservadora, que se degenera e se empobrece no curso da Guerra do Peloponeso, é sintomático que o público aprovasse uma peça como a *Paz*,

de Aristófanes. Possivelmente muitos, especialmente os adeptos do fim dos conflitos, se vissem ali representados. O comediógrafo faz Trigeu e outros camponeses libertarem a Paz (Eirene), aprisionada por Pólemo em uma caverna. Feliz em poder retornar a sua casa no campo, Trigeu sonha em rever sua vinha e a figueira, que é mais que uma árvore, é o símbolo de um momento da sua vida – a juventude, quando ele a plantou. A peça também nos leva a pensar sobre a extensão da destruição dos campos áticos, que não deve ter sido tão profunda como nos faz crer Tucídides. Trigeu espera ter de volta a sua casa e a sua plantação, não menciona e nem teme a possibilidade de ela ter sofrido danos; ademais, ele já antevê de volta a sua mesa os produtos das cidades antes inimigas: o alho de Mégara e gansos, patos, etc, da Beócia.

Tucídides apresenta um quadro desolador. Vitimada pela guerra lá fora, pelo inimigo alojado em seu território, por peste e terremotos, Atenas ainda teve de lidar com a deserção de alguns dos seus aliados: por um lado a ilha de Lesbos; por outro, Mitilene tentava formar uma coalizão política em torno de si em conexão com os lacedemônios e os beócios (TUCÍDIDES, III, 2). Os atenienses venceram os milênios e estabeleceram clerúquias em suas terras.

Os beócios e fócios, ligados à coalizão espartana, e administradores da Anfíctia, proibiram o inimigo de frequentar o Santuário de Delfos. Todavia, em 423 a.C. as duas coalizões acordaram uma trégua de um ano e em uma das cláusulas Tucídides (IV, 117) registrou que os espartanos se empenhavam junto aos beócios e fócios para liberar a frequência ao Santuário de Delfos e a consulta a qualquer pessoa de acordo com os antigos costumes.

Tucídides (V, 14-16) relata que após a batalha de Anfípolis, quando Cléon e Brásidas foram mortos, os homens que mais defendiam a continuação guerra, Plistoânax e Nícias se empenharam na discussão de um acordo de paz. Logo, foi concluído um tratado que propunha a aliança entre lacedemônios e atenienses por um período de 50 anos (TUCÍDIDES, V, 18-23). Mais uma vez os santuários aparecem como parte do acordo, o primeiro tópico narrado por Tucídides (V, 18):

Sobre o uso dos santuários comuns quem quiser poderá oferecer sacrifícios e consultar os oráculos e enviar peregrinações de acordo com os costumes ancestrais [...] O santuário e o templo de Apolo em Delfos serão autônomos, tendo os seus próprios sistemas tributário e judiciário para as pessoas e para as terras, de acordo com os costumes ancestrais.

Eurípides e Sófocles provavelmente apresentaram nesse período de paz as suas *Electras*, por volta de 415 a.C.. Eurípides, diferentemente de Sófocles e também de Ésquilo,

que tratou do mesmo mito, reescreverá uma história bastante diferente, conquanto no seu cerne ela permaneça imutável. Toda a tragédia terá como cenário o campo, para onde o poeta enviou Electra depois de casá-la com um camponês pobre, de generosidade ímpar. Possivelmente a opção espacial euripidiana esteja fazendo referência ao momento de paz em que vive o campo, depois de seguidas incursões e devastações por parte do inimigo. Semelhante alusão pode ser vista em *As Aves* de Aristófanes, encenada mais ou menos na mesma época da *Electra* de Eurípides. Quando, seguindo a estratégia bélica de Péricles, a população abandonou o campo e foi se abrigar dentro da *ásty*, Tucídides (II, 16) nos fala da profunda ligação do ateniense com o meio rural, mesmo no período de intensificação urbana, daí a sua extrema dificuldade em deixar para trás o lar e tudo o que ele comportava. Para se ter uma ideia suficientemente clara do que essa perda representava, o historiador enfatiza: “ao renunciarem a sua maneira de viver, era como se cada um deles se despedisse de sua cidade” (TUCÍDIDES, II, 16).

Não tardou muito, após a celebrada Paz de 421 a.C., para as hostilidades recomeçarem de ambos os lados. Assim, a próxima grande empreitada de Atenas será a organização da expedição à Sicília. Desde o início da Guerra do Peloponeso, os atenienses estavam interessados nos negócios sicilianos e Alcibíades, contrariamente a Nícias, defendia profundamente tal empresa. Em assembleia, Alcibíades faz um discurso enfático e vence todas as investidas de Nícias no sentido de não levar o plano adiante. Alcibíades lembrou aos atenienses o que eles já haviam conquistado e o império em que haviam se transformado. Era preciso novos esforços para manter o império, para abater o orgulho peloponésio e estender esse império sobre toda Hélade (TUCÍDIDES, VI, 18).

Os presságios pareciam dar conta dos acontecimentos futuros. O principal mentor da expedição, Alcibíades, ficou de fora da mesma, pois fora acusado da profanação das hermas, ocorrida na noite anterior à partida dos atenienses à Sicília. Amedrontado, Alcibíades partiu para a corte espartana e, em seguida, em direção a satrapia de Tissafernes. Mas esse presságio não parecia ser o único: Pausânias (X, 15.5) informa que viu no Santuário de Delfos uma palmeira de bronze, ornada com uma imagem dourada de Atena, oferecida pelos atenienses a Apolo. Partes da imagem haviam sido danificadas por um bando de corvos que a atacaram na véspera da partida dos atenienses para a Sicília. Os atenienses reprovaram Alcibíades, mas prosseguiram com os seus planos.

Fugindo ao esperado, Atenas sofreu um dos maiores reveses da sua história em terras sicilianas. O relato de Tucídides (VII, 85-87) é desesperador e comovente: parte do exército havia sido dizimada no rio Assínaros e aqueles que dali escapavam morriam nas mãos dos

siracusanos; um sem número de atenienses e aliados foi transformado em escravos. Muitos prisioneiros foram confinados nas pedreiras (*latomias*) siracusanas sob o sol e o calor ou baixas temperaturas. Com fome e sede, doentes e feridos morriam à míngua, e o mau cheiro tornava o ambiente mais funesto. Foram setenta dias em que um número não inferior a sete mil pessoas sofreu todas as desventuras possíveis. Nícias e Demóstenes foram executados. Eurípides haveria de homenagear os mortos com um epitáfio: “Esses homens venceram oito vezes em Siracusa; foram heróis enquanto os deuses favoreciam ambas as causas” (PLUTARCO, Vida de Nícias, 17.4).

Ésquilo já não estava vivo para ver os seus compatriotas esmagados nas pedreiras siracusanas, ou até ele próprio. Em dois períodos diferentes Ésquilo esteve na Sicília (morreu em Gela). Foi estimado por Hierão e a seu pedido encenou *Os Persas* entre 472-471 a.C. - 456-455 a.C. em Siracusa (*Vida de Ésquilo*). Por certo, não passava em sua cabeça que a terra que tão bem o acolheu dizimaria parte dos seus conterrâneos e destruiria os sonhos da sua pátria. Quanto a Eurípides, a essa altura levava aos palcos um herói diferente – Íon, o filho de uma princesa autóctone com seus dois pais: Apolo (um deus pan-helênico) e Xuto (um humano estrangeiro). Em uma trama rica e consistente, o poeta parecia conclamar aos seus contemporâneos (atenienses) a necessidade de repensar os rumos que a cidade tomava.

Em meio a guerra na Sicília, os atenienses tiveram de suportar a invasão da Deceléia em 413 a.C., pelo rei de Esparta, Ágis, que aí instalou uma guarnição permanente (TUCÍDIDES, VIII, 3). Ambos os lados tentavam se reorganizar para a continuação da guerra, aos olhos de Tucídides (VIII, 5), “como se ela estivesse apenas começando”. Sófocles que já havia sido estrategista por duas vezes, inclusive ao lado de Péricles, contava a essa altura com oitenta e três anos de idade, e foi chamado para fazer parte dos conselheiros, nomeados depois do desastre da expedição da Sicília (ROMILLY, 2008, p. 81-82; LESKY, 2010, p. 144-145). “Depois de 413 a.C. outros pontos da costa leste foram fortificados para proteger a rota para a Eubeia e para o Mar Negro, fonte dos grãos importados: Sounion em 412 a.C., Thorikos em 411 a.C. e Rhamnous, provavelmente em torno de 412 a.C.” (CAMP, 2001, p. 129). Todavia, contabilizando mais desventuras, os aliados atenienses partiam em debandada para o lado espartano: a Eubeia, os lésbios, os quianos, os eritreus (TUCÍDIDES, VIII, 5). A *arkhé* ateniense ruía e junto com ela naufragava o regime democrático; assistiremos, pois, às sucessivas tentativas dos oligarcas de impor um novo regime a Atenas até o momento em que, em Egos Potamos, nada mais restará aos atenienses vencidos senão propor um acordo aos espartanos.

Nenhum dos nossos três trágicos viveu o suficiente para assistir à derrocada de Atenas em uma guerra que durou 27 anos; eles não presenciaram a destruição das suas muralhas, com tudo o que isso implica. Ésquilo morreu em 456 a.C., portanto antes do início da fatídica guerra. Sófocles e Eurípides, ao contrário, viram-na germinar e a acompanharam de perto, embora não saibamos exatamente o grau de envolvimento direto dos dois poetas nas atividades bélicas. Se para Sófocles dispomos de algumas informações, para Eurípides nenhum dado nos chegou a esse respeito, o que não nos autoriza a pensar que ele não tenha participado diretamente da vida política da cidade em algum momento ou mesmo exercido algum papel no decurso da guerra. Suspeita-se que já no final da vida ele partiu para a corte macedônica, onde morreu em 406 a.C.. Sófocles prestou-lhe uma homenagem, fez os coreutas e atores aparecerem sem as costumeiras coroas na apresentação que acontecia antes das Grandes Dionisiacas (LESKY, 2010, p. 189). Sófocles morreu em seguida. As trinta e duas tragédias que nos chegaram na íntegra, conquanto represente um número ínfimo frente a um universo vastíssimo e desconhecido em sua exatidão, sobreviveram para testemunhar não só uma parte da história da cidade de Palas Atena, mas a genialidade de três grandes poetas, que permanecem intocáveis e inexcedíveis por entre os séculos.

Quadro 1 - As tragédias analisadas ao longo da tese (entrada por ordem dos capítulos).

TRAGÉDIA / AUTOR/ Capítulo de análise: Entre parêntese	Ano a.C.	Trilogia	Premiação	Coro	Ação	Espaço
<i>Coéforas</i> : Ésquilo (1)	458	<i>Oresteia- Coef., Ag., Eum.</i>	1º. lugar	Cativas enlutadas	Argos	Túmulo de Agamenão
<i>Electra</i> : Sófocles (1)	(?) Por volta 415	?	?	Mulheres micênicas	Argos	Palácio
<i>Electra</i> : Eurípides (1)	(?) Por volta de 415	?	?	Moças argivas sem exclusão	Argos	Casa de Electra
<i>Íon</i> : Eurípides (2)	(?) 412	?	?	Cativas de Creúsas	Delfos; Atenas	Em Delfos, fachada oeste e degraus do templo de Apolo; altar em frente ao templo de Apolo; tenda de Íon. Em Atenas, a gruta na acrópole.
<i>Electra</i> : Eurípides (3)	(?) Por volta de 415	?	?	Moças argivas	Argos	Casa de Electra, propriedade de Egisto, propriedade do ancião, muralhas
<i>Andrômaca</i> : Eurípides (4)	(?) 426-424	?	?	Mulheres da Ftia	Ftia	Altar de Tétis – Tetideion
<i>Troianas</i> : Eurípides (4)	415	<i>Alexandre, Palamedes, Troianas</i>	2º	Cativas de Tróia	Tróia	Tendas gregas
<i>Helena</i> : Eurípides (4)	412	<i>Andrômeda</i> e talvez <i>Íon</i> (STOREY; ALAN, 2005)	?	Cativas gregas	Egito	Túmulo de Proteu, embarcação no mar.
<i>Orestes</i> : Eurípides (4)	408	?	?	Mulheres de Argos	Argos	Palácio
<i>Ifigênia em Áulis</i> : Eurípides (4)	405	<i>Ifigênia em Áulis, Bacantes, Almeon</i>	1º lugar	Mulheres de Cálcis	Áulis	acampamento
<i>Ájax</i> : Sófocles (4)	(?) 447-440	?	?	Marinheiros de Salamina	Tróia	Acampamento, Tenda de Ájax. praia

2 ELECTRA E ORESTES: RECONHECIMENTO E ESPAÇO NA TRAGÉDIA GREGA

Os principais meios por que a Tragédia move os ânimos também fazem parte do Mito [fábula poética]; refiro-me a Peripécias e Reconhecimentos. (ARISTÓTELES, Poet. VI, 1450a, 30-35).

Figura 1 - Vaso (hídria) de figuras vermelhas, atribuído ao Pintor das *Coéforas*, século IV a.C.: Electra cabisbaixa no túmulo do pai onde se encontra com Orestes. Paris: Museu do Louvre, n. K544.

Fonte: Classical Art Research Centre and The Beazley Archive. Disponível em: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?recordCount=1&start=0,>>>. Acesso em: 21 fev. 2013.

2.1 Considerações iniciais

Neste capítulo ⁹ pretendemos, inicialmente, levantar alguns aspectos sobre o reconhecimento (*anagnórisis*)¹⁰ entre Electra e Orestes à luz da *Poética* de Aristóteles; em um segundo momento, refletir sobre o espaço construído onde se passam tais cenas. A cena de reconhecimento entre Electra e Orestes é-nos proporcionada pelos três trágicos cujas peças chegaram completas até nós: Ésquilo (*Coéforas*, 458 a.C.), Sófocles (*Electra*, 415 a.C.?) e Eurípides (*Electra*, 415 a.C.?). Trata-se do único exemplo nas tragédias sobreviventes em que é possível cotejar o mesmo mito (*mythos*) sob três olhares diferentes. Ele representa parte da história dos Atridas, família que inspirou os poetas, como assegura Aristóteles em duas passagens:

[...] outrora se serviam os poetas de qualquer Mito; agora, as melhores Tragédias versam sobre poucas famílias, como sejam as de Alcmeôn, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes e Télefo e quaisquer outros que obraram ou padeceram tremendas coisas (ARIST., Poet. XIII, 1453a, 20).¹¹

[...] não há muitas famílias de cujas histórias se possa tirar argumento de Tragédias: quando buscavam situações trágicas, os poetas as encontraram, não por arte, mas por fortuna, nos Mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los a seus propósitos; eis porque se constrangeram a recorrer à história das famílias que semelhantes calamidades sucederam (ARIST., Poet. XIV, 1454a, 10).

Contudo, em que pese se tratar de um único mito¹², somos brindados com três fábulas poéticas diferentes, como bem frisou Aristóteles (Poet. IX, 1451b, 25): “não é necessário seguir à risca os Mitos tradicionais donde são extraídas as nossas Tragédias; pois seria ridícula fidelidade tal, quando é certo que ainda as coisas conhecidas são conhecidas de poucos, e contudo agradam elas a todos igualmente”. Continuando, Aristóteles (Poet. XIV, 1453b, 25) complementa: “se por um lado o poeta pode usar da liberdade para transitar pelo

⁹ Registramos que a ideia desse tema partiu de um trabalho da disciplina ‘As Cenas de Reconhecimento na Literatura Grega: de Homero a Menandro’ - ministrada brilhantemente pela professora Adriane da Silva Duarte.

¹⁰ Das tragédias que nos chegaram na íntegra, contamos com sete que apresentam cenas de reconhecimento: *As Coéforas*: Ésquilo; *Édipo Rei* e *Electra*: Sófocles; *Electra*, *Helena*, *Íon* e *Ifigênia em Táuris*: Eurípides.

¹¹ Todas as citações da *Poética* utilizadas são extraídas de Eudoro de Souza: SOUZA, Eudoro. *Poética/Aristóteles*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

¹² O mito de Orestes prefigura, além das tragédias de que estamos tratando, nas obras de Homero (*Odisseia*); Agias de Trezena (*Retornos ou Nostoi*); Hesíodo ou Pseudo-Hesíodo (*Catálogo de Mulheres*); Estesícoro (*Oresteia*); Píndaro (XI Pítia) (SACCONI, 2012, p. 9-13). Em alguns poetas, o mito é tratado especificamente como o mito de Orestes, evidenciando o papel de protagonista do herói; “em muitas das versões antigas da lenda, [Electra] não é nem mesmo citada” (SACCONI, 2012, p. 9). Na *Ilíada* (HOM., *Ilíada*, XI, 144-147) são nomeadas três irmãs de Orestes – Ifiánassa, Crisótemis e Laodice – podendo a última, Laodice, talvez, ser associada a Electra (SACCONI, 2012, p. 14).

Mito, por outro, não deve fazer alterações drásticas nos Mitos tradicionais, como, por exemplo, mudar o destino de Clitemnestra e ela não ser assassinada pelo seu filho”.

Depois de enumerar as seis partes constitutivas da tragédia (Mito, Caráter, Elocução, Pensamento, Espetáculo e Melopeia) (ARIST., Poet. VI, 1449b 25-35), Aristóteles divide o mito (trágico) em simples e complexo: o primeiro efetua a mutação de fortuna sem peripécia ou reconhecimento (ARIST., Poet. X, 1452a 10-15); e o segundo, que nos interessa mais de perto, pois nele se encaixam as peças por nós analisadas, opera a mudança pelo reconhecimento, pela peripécia ou pelos dois conjuntamente (ARIST., Poet. X, 1452a 10-15). O mito (fábula) complexo, por sua vez, é constituído por três partes: a peripécia (*peripetéia*), o reconhecimento (*anagnórisis*) e a catástrofe (*páthos*). O reconhecimento é definido pelo pensador: “Como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita” (ARIST., Poet. XI, 1452a 30). Para Elizabeth Belfiore, o reconhecimento para *philia* (*philían*) envolve o começo de uma relação de bons serviços para a pessoa reconhecida. “[Ele] deve resultar em uma ação que muda a direção da peça e contribui para o seu movimento contínuo” (BELFIORE, 1992, p. 158)¹³. Se não muda a direção dos acontecimentos, pelo menos os facilita. É o caso da peça de Sófocles: Orestes chegou a Argos com os planos de vingança traçados, mas eles foram facilitados pelo auxílio de Electra.

O Reconhecimento, prossegue Aristóteles, se dá entre pessoas; pode acontecer de uma pessoa em relação a outra ou entre duas pessoas, como ocorre em nossas peças: Orestes reconhece Electra primeiro e, em seguida, é por ela reconhecido; é o Reconhecimento duplo. Em Ésquilo e Sófocles, Orestes reconhece Electra e depois lhe revela a sua identidade. Em Eurípides, o herói também a reconhece, mas a sua identidade é revelada pelo velho amigo da família, que o encaminhou ao exílio, quando ele era ainda pequeno, a pedido de Electra.

Aristóteles classifica as várias espécies de reconhecimento (ARIST., Poet., XVI, 1454b 20; 1455a 20). Segundo a sua avaliação, duas das nossas tragédias, a *Electra* de Sófocles e a *Electra* de Eurípides, enquadram-se nos tipos mais frequentes e menos artísticos. São os reconhecimentos feitos através de sinais congênitos ou adquiridos, como a cicatriz no supercílio de Orestes, descoberta pelo velho pedagogo de Agamenão, em Eurípides, e o anel que Orestes apresenta à Electra sofocliana. As *Coéforas*, pelo contrário, gozam do prestígio do

¹³ Tomamos da autora o sentido de *philia*: “uma relação formal, com direitos e obrigações específicas, especialmente entre parentes” (BELFIORE, 1992, p. 158). Salvo indicação em contrário, todas as traduções dos textos modernos são de nossa autoria.

pensador; para ele, o reconhecimento se efetua por um silogismo, e é por isso o seu segundo em preferência, perdendo apenas para aqueles que resultam da própria intriga, por dispensarem meios artificiais, como os sinais (voltaremos a essa discussão posteriormente).

Feitas tais considerações, retornemos ao tema do espaço. Conforme já assinalamos (na Introdução), o ambiente construído molda o comportamento das pessoas que interagem com ele e contém informações simbólicas que se transmitem de maneira não-verbal e que se pode “ler”. “O meio-ambiente pode limitar o comportamento e orientá-lo” (RAPOPORT, 1978, p. 286). Como acentua H. L. Moore, “O espaço é um texto que pode ser lido” (apud LAWRENCE; LOW, 1990, p. 453-505). É nesse sentido que pretendemos refletir sobre o espaço trágico nas cenas de reconhecimento: o túmulo de Agamenão, em *Ésquilo*; a frente do palácio dos Atridas, em *Sófocles*; e a frente da casa de Electra, nos confins da Argólida, em *Eurípides*.

Irène Chalkia (1986) reflete sobre a noção de espaço e as suas implicações para o estudo da obra de Eurípides; entendemos que os seus comentários também sejam válidos para as obras de *Ésquilo* e *Sófocles*, se não esquecermos, é claro, que os poetas trabalham o espaço de forma diferente.

A noção de espaço, se difícil de definir, recobre a um só tempo o real e o imaginário, o visível e o invisível, tudo o que está cenicamente presente ou simplesmente evocado pelos personagens. É na manifestação dessas oposições e sua expressão no texto ou na cena, que o estudo do espaço encontra sua justificação: permite revelar os códigos de comunicação entre o poeta e seu público. [...] O estudo do espaço pode tornar inteligível a nós o quadro de referências – históricas, sócio-culturais ou outras – que era comum ao poeta e ao seu público, quando da composição e da representação das peças (CHALKIA, 1986, p. 9).

É importante sublinhar que Aristóteles, como já afirmamos, não se ocupou da questão do espaço em seu tratado sobre a tragédia (a *Poética*). Para Irène Chalkia, o espaço está ligado ao ato da representação, que não acontecia da mesma forma para os três trágicos e menos ainda na época de Aristóteles, quando as tragédias começavam a ser lidas, não só representadas (CHALKIA, 1986, p. 3).

De Agamenão, rei de Argos e comandante supremo da armada grega, diz J. Pierre Vernant (2002, p. 408): “de todos os reis, o mais rei é Agamêmnon: recebeu do próprio Zeus seu cetro de comando”. O destemido e impetuoso guerreiro não se deteve mesmo quando imolou a própria filha – Ifigênia – para que ventos favoráveis conduzissem, de Áulis, a frota grega em direção às muralhas de Príamo. O herói passou dez anos ausente da sua cidade, combatendo valorosamente junto às torres de Tróia, até destruir toda a cidade, quando, então, retornou altivo, esperando receber da sua cidade e do seu palácio a celebração digna dos seus

feitos e dos despojos conquistados. Porém, sendo tomado pela surpresa, o herói argivo tem a sua morte orquestrada pela esposa, Clitemnestra, e seu amante, Egisto. O seu filho varão, possível vingador do hediondo crime – Orestes –, é enviado ao exílio por amigos, temendo que também ele fosse executado. Transcorridos os anos, o jovem retorna a sua pátria com um forte desejo: o de fazer justiça, reparando o crime cometido contra o seu pai¹⁴.

Até aqui, os três poetas convergem no entendimento do mito, mas, como acentuamos anteriormente, não faria nenhum sentido três pessoas reescreverem exatamente o mesmo relato; daí advém a originalidade, a habilidade e a capacidade artística de cada tragediógrafo. Por isso, optamos por tratar separadamente as peças.

2.2 Cenas de reconhecimento

2.2.1 Em *Ésquilo*

N’As *Coéforas*, peça representada em 458 a.C., Orestes retorna do longo e forçado exílio à sua terra natal, dirige-se ao túmulo paterno, lamenta-se por não ter estado presente para chorar a morte de Agamenão e estender-lhe a mão (ESQ., Coef., v. 5-10). Nesse ínterim, um cortejo de mulheres avança em sua direção. Orestes e Pílade escondem-se e observam à distância. Orestes cogita sobre a possibilidade de Electra estar entre elas, sendo aquela que se distingue pela profunda tristeza (ESQ., Coef., v. 15-20). Imediatamente Orestes toma conhecimento do que se tratava: Clitemnestra havia enviado o cortejo para levar libações ao túmulo de Agamenão (ESQ., Coef., v. 20-25). Ouve do coro os seus lamentos com a triste sorte do palácio e de toda cidade, cujo povo estava tomado pelo temor: “Reverência invicta indômita imbatível antes dominava os ouvidos e o espírito do povo, agora se afasta, impõe-se pavor¹⁵” (ESQ., Coef., v. 55-60). Entre os versos 85-90, Orestes ouve de Electra: “que falar ao verter as fúnebres libações? Como propiciar? Como rogar ao pai?” (ESQ., Coef., v. 85-90). Tendemos a acreditar que a essa altura Orestes já confirmara a sua suspeita: tratava-se de Electra, embora ninguém tenha pronunciado o seu nome ou ela se revelado. Certamente não poderia se tratar de outra irmã, que sequer é mencionada na peça. Mais do que ouvir o nome

¹⁴ Desenvolveremos no capítulo ‘Caminhando com Eurípides nas fronteiras de Argos: o caso de Electra’ a ideia de que fazer justiça contra os assassinos do pai não era o único motor que propulsionava Orestes; em consonância, havia o desejo do retorno de um exilado à Pátria e a consequente assunção ao trono real que por direito lhe pertencia.

¹⁵ Todas as citações de *Coéforas* são extraídas da tradução de Jaa Torrano (TORRANO, Jaa. *Coéforas/Ésquilo*. Estudo e tradução Jaa de Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004). Exceções serão devidamente mencionadas.

Electra, é através do seu discurso que ele a reconhece. Electra parece estar confusa, meio desorientada, sem saber como conduzir a libação, nem se ao menos deve fazê-la; pede conselho às amigas (o coro), solidárias no mesmo ódio (ESQ., Coef., v. 100). Segue o diálogo entre o regente do Coro e a titubeante Electra (ESQ., Coef., v. 105-125):

Corifeu: Respeito como altar a tumba de teu pai, direi a fala do íntimo, pois ordenas.
 Electra: Digas, em respeito à tumba de meu pai.
 Corifeu: Verte e pronuncia o sagrado a propícios.
 Electra: A que amigos assim me dirijo?
 Corifeu: Primeiro a ti própria e a quem odeia Egisto.
 Electra: A mim e a ti então rogarei isso?
 Corifeu: Percebe e fala isso tu mesma já.
 Electra: Quem ainda acrescentar a essa sedição?
 Corifeu: Lembra Orestes, ainda que ausente.
 Electra: Está bem e instruíste-me não pouco.
 Corifeu: Lembra e aos culpados do massacre...
 Electra: Que dizer? Explica-o à inexperiente.
 Corifeu: Vir-lhes um nume ou um mortal.
 Electra: Dizes juiz ou portador de justiça?
 Corifeu: Falando simples, quem também os mate.
 Electra: Isto é reverente junto aos Deuses?
 Corifeu: Como não? Retribuir males a inimigo.

Nesse primeiro momento, Electra, embora cheia de ódio e insatisfação, não parece almejar qualquer vingança contra os assassinos do pai. Quando o coro lhe sugere que suplique aos deuses por alguém que os mate, ela se surpreende e indaga se não seria ímpio tal pedido. Ademais, é o coro quem lhe recorda que Orestes comunga dos mesmos ideais.

A ação do coro é fundamental para a transformação de Electra: da insegurança para a firmeza de propósito com que dirige as súplicas, bem de acordo com o que Aristóteles achava ideal: “o coro também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação” (ARIST., Poet. XVIII, 1456a, 30).

Orestes continua ouvindo o lamento de Electra a clamar pelo seu retorno, quando esta vê sobre o túmulo um cacho de cabelos, o primeiro indício a preparar o reconhecimento, pois percebe a semelhança com os dela. O Corifeu pergunta se não seria de Orestes. Electra pensa que talvez o irmão pudesse ter enviado o cabelo em honra ao pai (ESQ., Coef., v. 180). A heroína está profundamente emocionada, chora, crê e descrê na possibilidade de o irmão ter enviado a oferenda. Fala como se o cacho de cabelo pudesse ser a resposta dos deuses à sua súplica: “Mas invocamos os deuses conhecederos das tempestades em que como marujos rodopiamos. Se devemos lograr salvação, de breve semente surgiria grande tronco.” (ESQ., Coef., v. 200-205).

Para Solmsen (1967, p. 32), uma hipótese plausível, embora alguns comentadores não tenham sugerido, é que, se uma pessoa reza fervorosamente por algo, ela espera e avalia a possibilidade de ser atendida. É o que possivelmente se passava na cabeça de Electra. Continua o autor:

Ainda uma paciente análise do que acontece nesse episódio mostra que, depois da oração fervorosa de Electra (v. 124-151), suas condições emocionais tinham passado da crença que a oração tinha sido respondida, pelos estágios e graus de confiança diminuída, até que ela se encontrasse na tentadora incerteza expressada nas linhas (v. 200ss.) em que ela fala de si como marinheiros arrastados por uma tempestade (SOLMSEN, 1967, p. 35).

Para Pietro Pucci, Solmsen falha ao não atentar para o significado religioso do cabelo no túmulo. “O reconhecimento do cabelo como pertencente a Orestes é, portanto, apenas uma evidência subsidiária e é apoiada pela evidência absoluta, o oferecimento do cabelo no túmulo e o significado religioso desse ato” (PUCCI, 1967, p. 367). O autor cita o texto “*Droit et prédroit dans La Grèce ancienne*” de L. Gernet, em que ele afirma que somente Orestes estaria apto a realizar esse ritual, pelo vínculo religioso entre o herdeiro homem e o pai morto. Conclui Gernet (1949, p. 77 apud PUCCI, 1967, p. 367):

O reconhecimento, em Ésquilo, é apoiado pela consciência de Electra de que uma oferenda importante como um cacho de cabelo somente pode ser feita por um amigo e, conseqüentemente, depois das orações e do intenso clima religioso dos versos 124-163, somente por Orestes. O reconhecimento é confirmado pela similaridade do cabelo, enquanto que se abstrairmos a revelação da presença de um ofertante, nenhuma conclusão pode ser esboçada das pegadas apesar da similaridade do tamanho.

Acrescentemos a tudo isso um aspecto importante, mencionado na nossa introdução: o ambiente construído molda o comportamento das pessoas que interagem com ele, e ele é depositário de informações. Electra não está em qualquer lugar, está no túmulo, e não em qualquer túmulo, mas no do pai. E, por tudo que já falamos, é de se esperar que este fato tenha um forte impacto na forma como Electra reage.

A princesa, tomada de mistério e envolta por uma “auréola mágica”, encontra o segundo indício: pegadas de duas pessoas junto ao túmulo, uma semelhante às dela, que imagina ser de Orestes, e a outra, de um companheiro (ESQ., Coef., v. 205-210). Ela está completamente desorientada: “Está aqui a dor e a perdição do espírito” (ESQ., Coef., v. 210-215).

Segundo Solmsen (1967, p. 36), as pegadas deveriam transmitir uma presunção mais forte do que o cacho de cabelo e reavivar as esperanças de Electra, mas ela está tão exausta

pela provação de ansiedade e incerteza que já não pode projetar qualquer inferência mais distante, já não é capaz de uma conclusão racional. Na análise d'*As Coéforas*, Jacques Jouanna (1997, p. 78) chama a atenção para a semelhança entre os pés de Electra e de Orestes. Para o autor essa semelhança é um sinal de reconhecimento na epopeia homérica, Canto IV da *Odisseia*, v. 149-150, quando Helena e Menelau notam a similitude entre Ulisses e Telêmaco, sobretudo pelos pés, mãos e cabelos; outro exemplo é o Canto XIX da *Odisseia*, quando a ama reconhece Ulisses “pelos pés”, pois é a cicatriz no pé o elemento decisivo para Euricléia reconhecer o seu senhor. Ésquilo, continua o autor, não estaria criando algo novo quando lança mão da semelhança entre cabelos e pés na cena que prepara o reconhecimento dos irmãos; “a forma dos pés era um indício pelo menos igual aos outros para discernir a semelhança física entre os membros de uma mesma família” (JOUANNA, 1997, p. 78). Para ele, dificilmente se pode contestar que Ésquilo tenha na memória os poemas de Homero ao escrever a sua peça, de tal modo que o reconhecimento pelo formato dos membros, em vigor no período homérico, poderia ser válido também no Período Clássico.

É nesse clima – depois de Electra ver as pegadas – que ocorre a primeira etapa da cena de reconhecimento. Orestes se apresenta a Electra e afirma que a sua chegada é o resultado das súplicas intermitentes da irmã aos deuses: “Pede no porvir por ser feliz, e aos Deuses declara portadoras de remate as tuas preces” (ESQ., Coef., v. 210-215).

Por um momento, Electra, que chegou a acreditar que os indícios representavam a presença do irmão, retrocede, pensa na possibilidade do engano, quer se certificar de que não se trata de um impostor a aproveitar-se da sua intensa fragilidade. Assistimos, assim, o que podemos chamar de segunda etapa do reconhecimento – a comprovação da identidade revelada. Orestes oferece à irmã o terceiro sinal, um tecido bordado por ela, e tenta convencê-la de ser o dono do cacho de cabelo encontrado sobre o túmulo: “Examina perto do corte a madeixa de teu irmão, parecida com tua cabeça. Vê esta veste trabalhada por tua mão, a imagem animal da espátula e batente” (ESQ., Coef., v. 230-235). Electra, convencida, aceita a identidade do irmão, regozija-se, enche-se de esperança. Dá-se, assim, a terceira etapa do reconhecimento – a comemoração da nova identidade revelada.

Aristóteles, ao analisar as espécies de Reconhecimento, insere *As Coéforas* na quarta espécie, o silogismo, “pelo seguinte raciocínio: alguém chegou que me é semelhante, mas ninguém se me assemelha senão Orestes, logo quem veio foi Orestes” (ARIST., Poet. 1455a 5). Se o raciocínio de Electra fosse tão lógico, como quer ver Aristóteles, não seria necessário a comprovação da identidade; Orestes a convence ao aproximar o cacho de cabelo de onde foi recém cortado e ao apresentar um tecido em seu poder confeccionado pela irmã. B. Perrin

acredita que o reconhecimento através do raciocínio (silogismo) não é exclusivo de uma categoria. Assim, nenhum dos reconhecimentos elencados nas outras categorias aristotélicas pode se realizar sem o processo de raciocínio; e o reconhecimento de Orestes por Electra n'As *Coéforas* envolve o uso de sinais com o propósito de comprovação da identidade (PERRIN, 1909, p. 387).

N'As *Coéforas*, o reconhecimento ocorre de imediato, logo no primeiro episódio; a partir daí os crimes são traçados e Electra desaparece de cena para não mais retornar, não tendo, portanto, participação no seu desfecho.

2.2.2 Em Sófocles

Na *Electra* sofocliana, representada por volta de 415 a.C.¹⁶, mal desponta a manhã, Orestes já se encontra em terra natal ao lado de Pílade e do seu preceptor. Este lhe mostra os lugares que ainda criança foi obrigado a deixar, quando Electra o entregou aos seus cuidados: a floresta consagrada a Ínaco, a praça do deus Lupo, do lado oposto, o santuário de Hera e o palácio dos Atridas. Todo plano do assassinato já havia sido minuciosamente orquestrado, provavelmente antes da chegada a Argos e depois da consulta ao oráculo de Lóxias, quando Orestes tomou conhecimento de que ele próprio, usando apenas da astúcia, deveria matar os assassinos do pai.

A primeira etapa do plano consistia em o preceptor levar ao palácio o relato da morte de Orestes, vitimado em uma corrida de carros, enquanto o próprio Orestes visitava o túmulo paterno com oferendas, notadamente um cacho de cabelos. Em seguida, para completar o plano e torná-lo mais verossímil, Orestes e os seus companheiros levariam uma urna com as suas supostas cinzas ao palácio; tal artifício possibilitaria o seu ingresso no interior do palácio onde, finalmente, se daria o desfecho do plano.

Enquanto acertavam os últimos detalhes, o preceptor e Orestes ouvem os prantos de alguém, vindos do interior do palácio. Orestes, tal qual n'As *Coéforas* (ESQ., Coef., v. 15-20), antevê a possibilidade de ser Electra, pensa em aguardar para ouvir um pouco mais e disso se certificar, no que é rechaçado pelo preceptor, que o lembra do vaticínio de Lóxias – a vitória

¹⁶ A datação da *Electra* sofocliana e da euripidiana é um tema bastante controverso; ambas são representadas por volta de 415 a.C.. Karen Sacconi (2012, p. 18-19) analisou vários estudiosos que lidam com a questão da datação das *Electras*. A pesquisadora comunga da opinião de alguns desses estudiosos, que acreditam, a partir de uma análise intertextual, que a peça de Sófocles tenha sido representada antes da peça homônima de Eurípides.

dependia da libação a Agamenão – e urgia a sua ida ao túmulo. Assim, ainda que quisesse, não poderia poupar a irmã de tomar conhecimento da sua morte.

Electra habita o palácio da família, carrega o pesado jugo de uma vida em lágrimas, acalenta o desejo de vingança e anseia pelo retorno do irmão. Quando o retirou do palácio e o enviou ao exílio, salvando provavelmente a sua vida, ouviu dele a promessa do retorno, alimento constante da sua alma corroída (SOF., El., v. 303ss; p. 31). Os anos decorridos não amainaram o ódio e o ressentimento dirigidos ao padrasto e à sua mãe. A sensação que temos ao ouvir Electra é que a sua mágoa crescera na mesma medida do seu desamparo. Em idade casadoira não havia quem com isso se importasse, nem com as suas vestes ou com a sua alimentação, ao que ela conclui: “não passo de uma ancila no passo avoengo¹⁷” (SOF., El., v. 189-190, p. 27).

A princesa passava a maior parte do tempo reclusa por ordens de Egisto devido à sua insubordinação. Entretanto, aproveitando da sua ausência no palácio, Electra sai e encontra-se com Crisótemis; ambas discutem. Crisótemis, a despeito de sofrer com o assassinato do pai, está resignada e tenta conviver de forma pacífica com a família; Electra, em contrapartida, não aceita a atitude da irmã e trata-a com aspereza. Crisótemis, ainda assim, se compadece da desdita da irmã e tenta dissuadi-la a mudar de conduta, alertando-a que Egisto trama contra ela: “Escuta o que eu fiquei sabendo: caso não refreies teu pranto, te conduzem aonde não verás raiar o sol” (SÓF., El., v. 378-381, p. 33). Electra não teme e mantém a firmeza de antes nos seus propósitos. Crisótemis estava indo fazer libações no túmulo do seu pai por ordens da mãe, após um sonho premonitório, que a deixou perturbada; todavia, Electra convence-a de não fazer nenhum ritual em nome da mãe, mas por elas próprias e pelo retorno de Orestes. Crisótemis acata sem titubeio, solicitando tão somente que o ato permaneça em segredo, temendo os reveses caso descoberto o seu desacato.

Clitemnestra também sai do palácio com um grupo de escravas para libar o túmulo de Agamenão e se encontra com Electra (às portas do palácio). Clitemnestra aceita que Electra fale, mas o tom do diálogo – consentido – é a desmedida. Clitemnestra afirma que o tratamento dado a Electra é justificado devido a sua reação exasperada frente ao assassinato do pai. Para a rainha, o assassinato estava perfeitamente justificado, pois se tratava de reparar a morte da filha, sacrificada pelo marido; ademais, afirma, que “Dike, a justiceira, deu-me o

¹⁷ As citações da *Electra* de Sófocles são extraídas da tradução de Trajano Vieira (VIEIRA, V. *Sófocles/Eurípides. Electra(s)*. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê, 2009), salvo menção contrária. O autor, entretanto, não dispõe os números dos versos em sua obra; para melhor orientar a leitura, optamos por incluir o número dos versos a partir do texto grego, consultado no *site* do *Perseus*. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>; na sequência apresentamos o número da página do livro de Trajano.

aval, fiz algo em que me secundaras...” (SOF., El., v. 528, p. 38). Electra, por seu turno, justifica o crime paterno e imputa à mãe a intenção única de agradar o amante e com ele permanecer.

Nesse ínterim, o preceptor chega ao palácio, noticiando sem rodeios: “Serei sintético: morreu Orestes” (SOF., El., v. 673, p. 43). Podemos imaginar o alcance da dilaceração de Electra neste instante e as angústias que povoaram seus pensamentos: a morte do pai, tramada pela própria mãe, o seu luto solitário, o convívio com o também assassino, e agora padrasto e rei, as suas parcas condições materiais, a falta de marido e filhos e, a pior de todas elas, o fim da sua única esperança de mudança – o retorno do irmão. A mãe é completamente imune à dor da filha; pelo contrário, a despeito de qualquer sentimento que possa ter experimentado, o maior deles é, sem dúvida, a ausência do perigo que representava Orestes vivo. Electra, com o “vazio do seu espírito” (SOF., El., v. 812, p. 48) rejeita entrar no palácio e, destituída de alento, em um suspiro que imagina derradeiro, avalia: “grata hei de ser, se me vem matar, e, triste, se consentem que eu viva: pesa a vida” (SOF., El., v. 820-822, p. 48).

Sófocles leva à exaustão como ninguém o *páthos*¹⁸ de Electra. Nada mais, nem a sua morte, poderia propiciar o que Electra já não houvesse experimentado. O público, acreditamos, mesmo sabendo que tudo não passava de um plano de Orestes, compadecia-se do fardo suportado pela heroína. À notícia da morte, segue um vívido relato do acidente que vitimara Orestes feito pelo preceptor. Para Elizabeth Belfiore (1992, p. 136), “a linguagem tanto quanto os efeitos visuais podem colocar as coisas diante dos olhos”. Certamente por isso, a audiência e até nós mesmos, que sabemos que Orestes vive e tudo não passa de um plano, tendemos a acreditar, por uma fração de segundo, na morte do príncipe. Para Aristóteles (Poet. XIV, 1453b):

[...] o Mito [fábula poética] deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia.

Nesse sentido, Sófocles é o que mais explora a carga emocional de Electra, levando ao ápice a função principal da tragédia – a catarse. Não cabe ao poeta outra coisa senão preparar a *metábole* (mudança), com a cena de reconhecimento.

¹⁸ Para Aristóteles, *pathós* – a catástrofe – “é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (ARIST., Poet., XI, 1452b 10).

Crisótemis retorna do túmulo de Agamenão radiante, esperando estender a sua felicidade a Electra. O reconhecimento parece estar próximo. Informa à irmã que Orestes está vivo, pois viu “os sinais que eram claríssimos!” (SOF., El., v. 885-886, p. 51). Sobre a tumba de Agamenão, Crisótemis encontrou três oferendas: um fio de leite fresco, um círculo floral variegado e um cacho de cabelo recém cortado. O seu raciocínio é lógico, notada a similaridade com os seus cabelos e os de Electra, e afastada a possibilidade de ter sido a mãe a autora das oferendas¹⁹, o cacho só poderia ser de Orestes (SOF., El., v. 892-915; p. 51-52).

Para Solmsen (1967, p. 50),

Electra, tendo recentemente ouvido o que ela considera o relato verdadeiro da morte de Orestes, não é capaz de se mexer do seu desespero. Ela se recusa a abrir a sua mente para a nova possibilidade. Excelente psicologia que, tendo perdido a esperança, ela está relutante em aceitar uma nova e agonizante incerteza.

O entusiasmo de Crisótemis logo se esvai quando recebe a notícia da morte do irmão. Pergunta quem, então, teria feito as oferendas no túmulo do pai e aceita, sem contestar, a resposta dada por Electra: possivelmente algum simpatizante de Orestes, que lhe tem apreço (SOF., El., v. 932-933; p. 53). Também é lógico tal raciocínio: Orestes morreu, não é de se estranhar que algum amigo tenha querido prestar tal homenagem ao seu pai e a ele próprio. Não pairando dúvidas sobre a morte de Orestes e o consequente fim das esperanças de sua vingança, Electra recobra as forças, tenta cooptar a irmã para a sua última investida: as duas assassinarem Egisto. Crisótemis avalia a impossibilidade da ação para duas mulheres e pede à irmã para desistir, em vão. Electra está decidida: “o que deve ser feito será feito por mim sozinha, do começo ao fim” (SOF., El., v. 1019-1020, p.55).

É com esta firme disposição que ela se encontra com Orestes, ambos desconhecedores da identidade um do outro. Como simples mensageiros, ele entra em cena com Pílade para cumprir mais uma etapa do plano, levar a urna com as supostas cinzas dele próprio. Segue o diálogo entre ambos:

Orestes: Avisa que homens fócios recém-vindos perguntaram aqui fora por Egisto.

¹⁹ Essa passagem deixa entrever que a herança genética das características do cacho de cabelo é materna, uma vez que se cogita a possibilidade de a mãe ser uma das pessoas que poderia ter depositado o cacho de cabelo sobre o túmulo. Em *Ésquilo*, na cena análoga, Electra afirma que não foi certamente a assassina que depositou ali os cabelos (ESQ., Coef., v. 185-190). J. Jouanna, em artigo que discute o contexto mítico e científico do reconhecimento “pelos pés”, utiliza os versos 522 e 523 da *Electra* de Eurípides, nos quais o velho fala “normalmente, os filhos herdeiros de sangue de um mesmo pai apresentam semelhanças naturais para a maioria das partes do corpo” (JOUANNA, 1997, p. 80), para justificar a herança genética paterna, mas silencia em relação às duas passagens, de *Ésquilo* e de *Sófocles*, nas quais entrevemos que as características são transmitidas pela mãe.

Electra: Espero que os rumores que escutamos não sejam confirmados por tua vinda.
 [...]

 Orestes: Portamos nessa urna pequena o que restou de um bravo herói (SOF., El., v. 1106-1114, p. 59-60).

Electra não titubeia, pede para segurar a urna e aceita a falsa prova como evidência da morte de Orestes. Solmsen (1967, p. 53) avalia a passagem:

[...] no lamento de Electra que segue é mais patético ver como a mesma Electra que no episódio anterior sem hesitação, ou melhor, com algum desprezo repudiou o cacho de cabelos, a genuína evidência de Orestes estar vivo e em Argos, agora, de novo sem a menor hesitação, aceita a urna, a evidência (*tecmerion*) falsa e enganadora da morte de Orestes, enquanto o próprio Orestes está de pé diante dela.

Não se trata de Electra simplesmente aceitar a urna como a prova da morte do irmão. Faz-se necessário observar o contexto para ver o alcance da capacidade poética e a originalidade de Sófocles. Uma rápida análise psicológica de Electra naquele momento específico é suficiente para percebermos que não havia outra possibilidade de reação. Aliada à situação existencial de Electra, devemos levar em conta o fato de ser uma pessoa idosa quem trouxe a notícia, a princípio merecedora de crédito, a mando de Fanoteu, tio e inimigo de Estrófilo, que com isso agradava a Egisto e certamente desagradava ao próprio Estrófilo, além da inextinguível descrição do acidente feita pelo preceptor, rica e vasta em pormenores, e, por fim, os próprios restos mortais. Nada mais persuasivo. Como avaliar a situação além do que fez Electra, quando Crisótemis chegou com as provas verdadeiras? Como afirmou Solmsen, em passagem acima, ela já não era capaz de se abrir para novas e agonizantes incertezas. O ciclo está fechado, tudo se encaixa, não pode pairar dúvidas na cabeça de Electra, mas só uma certeza: Orestes está morto.

Orestes/mensageiro (optamos por esta designação para evidenciar que se tratava de Orestes disfarçado de mensageiro) entrega a urna a Electra, que se dirige a ela como se falasse com o próprio irmão: “Ó recorde, resquício que ficou da alma do ser que tanto amei! Difere da expectativa de hoje a expectativa de quando te envie!” (SOF., El., v. 1126-1128, p. 60). Pensamos que aqui Orestes já está inquieto com a suspeita de que se tratava de Electra, pois no Prólogo, o preceptor recorda-lhe que “foi nessa casa pluridoro que tua irmã Electra me incumbiu de te levar um dia” (SOF., El., v. 10-14, p. 21). Se não há certeza da identidade de Electra, pelo menos a angústia da dúvida pairava sobre a cabeça de Orestes. Electra continua dirigindo-se à urna: “Agora, prófugo, extralar, ó mísero, morreste longe da irmã. E eu, com mãos que te idolatram, não lavei teu corpo, não alcei da pira pan-flâmea o fardo (prerrogativa minha!)” (SOF., El., v. 1136-1140, p. 61).

Orestes continua ouvindo e juntando elementos para a conclusão de que estava diante de Electra: “Tua mãe não te amava como eu, não tinhas ama no palácio, só a mim, a quem buscavas, sempre gritando: ‘irmã’” (SOF., El., v. 1145-1148, p. 61). Acreditamos que esta passagem seja conclusiva para Orestes, as lembranças que tinha de Electra certamente teriam lhe marcado profundamente. Como era ainda menino quando deixou a cidade²⁰, suas recordações eram desse curto tempo em que viveu em Argos, mas certamente eram elas que lhe moviam a existência. Ele não pode ter esquecido quem diretamente cuidava dele, a quem ele chamava carinhosamente de “irmã”. Ainda nessa fala, Electra acrescenta: “Me enviavas tantas mensagens sigilosas, onde eu lia promessas de vingança em teu retorno” (SOF., El., v. 1154-1156, p. 61). Orestes ainda teria dúvidas a essa altura? Pensamos que não. Enviara ele mensagens a Crisótemis ou a Ifianassa²¹? A quem ele se refere quando, ao chegar ao palácio, ouve prantos ecoarem do seu interior? Ele pensa que pode ser Electra. Era ela, e não outra, a irmã mais próxima, cúmplice. Se sobraram ainda dúvidas para Orestes estas são dirimidas quando o Coro diz: “Lembra, Electra, você é filha de um pai mortal, e Orestes era mortal. Portanto, não te aflijas em demasia. A morte é uma dívida que todos nós devemos pagar” (SOF., El., v. 1171-1173)²².

Orestes não se contém em si de emoção: “Falar o quê? Palavras se embaralham; Percebo que me falha... a lín... gua lân... guida...” (SOF., El., v. 1174-1175, p. 62). Electra, ainda com a urna em mãos, não está entendendo nada: “tua fala me surpreende. O que te aflige?” (SOF., El., v. 1176, p. 62). Orestes lança outra pergunta: “São a mesma pessoa quem vejo e Electra?” (SOF., El., v. 1177, p. 62). “Eu sou aquela em condição de espectro” (SOF., El., v. 1178, p. 62), responde Electra. Para Solmsen (1967), a interpretação óbvia de quando Orestes faz a pergunta é de que a fala de Electra tinha aberto os olhos dele quanto à identidade dela, mas ainda encontra dificuldades em aceitar que ela seja realmente Electra:

²⁰ Fitton Brown (1961, p. 364) acredita que Orestes devia ter entre dez e onze anos, bastante plausível se tivermos em mente que Agamenão sai de casa e passa dez anos na guerra de Tróia, logo a idade mínima de Orestes seria em torno dos onze anos.

²¹ A literatura antiga não apresenta consenso no que respeita aos nomes das filhas de Agamenão. Nas tragédias em análise, apenas Sófocles cita Crisótemis e Ifianassa. Segundo o levantamento realizado por Karen Amaral Sacconi (2012, p. 10-14), Electra não é citada por Homero. O poeta se restringe, na *Iliada* (HOM., Il. IX, 140-145), a três nomes: Crisótemis, Laodice e Ifianassa. É em Pseudo-Hesíodo, acrescenta a autora, que surge, pela primeira vez o nome de Electra, somado ao de Orestes, Ifigênia e uma certa Ifimede. Em Orestes, de Eurípides, vemos no verso 25 Electra dizer que Agamenão teve três filhas – ela, Ifigênia e Crisótemis.

²² Optamos, neste caso, pela transcrição do texto em inglês de Richard Jebb (JEBB, 1894). Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0188%3Acard%3D1171>>. Pois enquanto as versões grega e inglesa mencionam o nome de Electra, a tradução portuguesa de Trajano Vieira não o faz e, para a nossa análise nesse momento, este é um dado relevante: “Teu pai era mortal, mortal Orestes também era. Te esqueces? Todos pagam – não te aniquile o pranto! – essa conta” (SOF., El., v. 1171-1173, p. 62).

Ele não pode nessa mulher desgastada pela dor e sofrimento, prematuramente envelhecida e de aparência negligenciada encontrar qualquer coisa como o *kleinon eidos* [renomada beleza] de sua irmã. Evidentemente ele tinha pensado nela como uma figura radiante, embora em termos gerais ele soubesse da sua infeliz condição, sua imaginação tinha sido incapaz de visualizar nada parecido com a verdade agora diante dela (SOLMSEN, 1967, p. 54-55).

Dá-se, assim, o término da longa espera de Orestes até o primeiro reconhecimento. O reconhecimento o surpreendeu e o abalou; ele chora, diz que já estava triste só de olhá-la. Certifica-se de estar entre pessoas de confiança, procura saber mais sobre a irmã e o palácio e, finalmente, revela a sua identidade. É a primeira etapa do reconhecimento:

Electra: Então ele está vivo?

Orestes: Se houver alento que me anime a ânima!

Electra: Estou na frente dele? (SOF., El., v. 1220-1222, p. 64)

Electra não hesitou na aceitação da nova identidade, mas o poeta, ainda assim, lançou mão de um sinal para efetivar a sua comprovação. Orestes acrescenta: “Repara neste anel de nosso pai e diz se estou brincando” (SOF., El., v. 1225-1226, p. 65). Eis a segunda etapa do reconhecimento.

Sem meandros, assistimos a terceira etapa do reconhecimento: a celebração da identidade revelada e aceitação incontestada. A *metabolé* é de tamanha envergadura que a alegria extremada quase põe todo plano de Orestes a perder, se não surgisse à porta do palácio o preceptor, e com severa reprimenda lembrasse aos irmãos de que a missão ainda não tinha terminado, e, portanto, era preciso se conter (SOF., El., v. 1225-1226; p. 69).

O poeta não explora o sinal – o anel – como prova da identidade de Orestes, pois Electra não pede uma prova; ele entra apenas como um reforço. É sintomático, também em Sófocles, a falta de qualquer alusão às oferendas que Crisótemis encontrou sobre o túmulo, sem nem uma menção ao cacho de cabelo. Electra não faz qualquer relação entre o aparecimento de Orestes e o relato da irmã, que passa completamente despercebido na cena de reconhecimento, como um apêndice da peça que não parece fazer parte do seu conjunto. Por que Sófocles teria incluído Crisótemis na peça – só ele o faz – com um papel tão importante e, ao mesmo tempo, tão pouco explorado? Seria apenas uma forma de inserir esses sinais assentes no mito, mas desnecessários para a trama sofocliana? (Não pretendemos discutir esta questão). Em Ésquilo, cabe a Electra encontrar as oferendas sobre o túmulo; em Sófocles, a tarefa é de Crisótemis; e, em Eurípides, como veremos, é do velho.

Solmsen (1967, p. 47) lembra-nos que em Ésquilo e em Eurípides:

O plano e a preparação da vingança se desenvolveram depois do reconhecimento, Electra sendo completamente informada e, em Eurípides, ativamente envolvida;

nesta peça [a *Electra* de Sófocles], Orestes sabe desde o início exatamente como ele procederá. [...] Electra permanece totalmente ignorante do esquema e, após um tempo, quando o plano é colocado em execução, cai ela própria vítima com a decepção. O erro dela é um fator determinante para o desenvolvimento no episódio central.

O Coro não tem um papel tão significativo como vimos em Ésquilo²³. Em Sófocles, ele é, por vezes, contemporizador: quando Electra lamenta em demasia, ele pede para que ela se contenha, pois não é só ela quem sofre; quando Crisótemis e Electra discutem, ele pede para elas acalmarem os ânimos; e, finalmente, quando Electra fica sabendo da (falsa) morte de Orestes, ele diz que esse é o futuro de todos, por isso não convém o desespero. Isso não significa que o coro não compartilhasse da causa dos príncipes: ele se alegra e chora quando do reconhecimento (SOF., El., v. 1230-1231; p. 65) e, após a morte de Clitemnestra, é ele quem pede para os irmãos terem cuidado, pois Egisto já estava chegando e poderia perceber o que estava acontecendo (SOF., El., v. 1429; p. 73).

2.2.3 Em Eurípides

Na *Electra* de Eurípides, peça representada por volta de 415 a.C., o prólogo inicia-se com o monólogo de um camponês micênio e pobre, a quem Egisto deu Electra em casamento, temendo que ela contraísse matrimônio com um nobre, de onde poderia surgir um herdeiro de Agamenão, igualmente nobre, que o vingasse. Ele nos dá conta de que Egisto pensava em eliminar Electra, mas Clitemnestra não permitia (EUR., El., v. 25-30); certamente acreditava que fosse suficiente afastá-la do palácio com o desalinhado matrimônio. Quanto a Orestes, o padrasto também almejava eliminá-lo. Os filhos de Agamenão, únicos herdeiros, representavam uma séria ameaça ao poder de Egisto. O camponês é generoso com Electra, mantendo-a virgem, e embora ela sofra com a união indigna à sua linhagem, ela é agradável para com o marido e tenta retribuir: “Um amigo como tu considero semelhante aos deuses, pois não me ultrajaste nos meus males. Grande sorte é para os mortais encontrar o médico para os infortúnios, como eu tenho em ti²⁴” (EUR., El., v. 65-70).

²³ Segundo Jacqueline de Romilly (2008, p. 29-30), na origem da tragédia, o coro exercia um papel mais atuante e Ésquilo, por está mais próximo dessa origem, explora mais o papel do coro em detrimento dos seus sucessores, Sófocles e Eurípides, que atenuam a ação do coro.

²⁴ As citações da *Electra* de Eurípides são extraídas da tradução de Karen Amaral Sacconi (SACCONI, Karen Amaral. *Electra de Eurípides: estudo e tradução*. 2012. Dissertação (Mestrado) - USP, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-30102012-115821/pt-br.php>>. Acesso em: ago. 2012); exceções serão devidamente mencionadas. Agradecemos a autora por ceder-nos, tão gentilmente, a obra antes da sua publicação.

Electra e o camponês saem de cena e entram Pílade e Orestes, que regressaram à Argos em segredo, como o fizeram também em Ésquilo e Sófocles, guiados pelo oráculo de Apolo, com o objetivo de vingar os assassinos de Agamenão. Orestes diz que na noite anterior visitou o túmulo paterno e fez oferendas: “Nesta noite, indo ao túmulo dele, do pai, derramei lágrimas, ofertei uma mecha de cabelo sobre o altar, espargi o sangue de um carneiro imolado” (EUR., El., v. 90-95).

Orestes sabe que Electra é recém-casada e mora longe do palácio; ele tem pressa em encontrá-la para se associar a ela no plano de vingança: “Ou um camponês ou uma escrava aparecerá para nós, a quem perguntaremos se minha irmã habita esse lugar” (EUR., El., v. 100-110). Logo avista alguém e imagina ser uma escrava, não tarda para, em suas primeiras palavras, reconhecer naquela suposta escrava a irmã: “Ai! Ai de mim”! Sou nascida de Agamêmnon e Clitemnestra me pariu, odiosa filha de Tíndaro. Chamam-me, os cidadãos, desditosa Electra” (EUR., El., v. 110-120).

Ainda que Orestes supusesse que Electra vivesse em condições difíceis, não poderia pensar que a moça transportando água de um riacho, com o cabelo raspado, de penteado rústico e túnica tosca (EUR., El., v. 175-185), pudesse ser a sua irmã. Antes que ele pudesse esboçar qualquer reação, aproximou-se de Electra um grupo de mulheres, o coro, composto por moças da Argólida, para convidarem-na a um festejo da comunidade rural; ela, de pronto, recusou. Orestes e Pílade aproximam-se. Electra, amedrontada, sem saber de quem se tratava, pede ao Coro para seguir e avisa que vai entrar em casa. Não dá tempo, e Orestes as aborda. No monólogo anterior, Electra não deixou qualquer dúvida quanto a sua lealdade a Orestes. Ela expôs não só seu sofrimento, mas o desejo pelo retorno do irmão; todavia segue um duro teste, e o reconhecimento é retardado ao máximo. Várias oportunidades são perdidas, como quando Orestes a vê acuada, sem saber de quem se tratava. Quando ele diz: “Não há ninguém que eu tocara com mais justiça” (EUR., El., v. 224), poderia ter revelado sua identidade nesse instante, mas nos deixa em suspense. Electra interroga-o: “E por que, de espada em punho, preparas emboscada diante de minha casa?” (EUR., El., v. 225). Ouvimos então uma resposta e imaginamos que daí sairá a revelação da identidade: “Espera e escuta, e em breve não dirás de outra forma” (EUR., El., v. 226). Orestes principia um relato enganoso, passando-se por um mensageiro que veio trazer notícias de Orestes. Informa-a que ele está vivo. Se em Eurípides Electra tem a vantagem de saber rapidamente que o irmão está vivo, tem a desvantagem de ter o reconhecimento postergado por longo tempo. Em Sófocles, Orestes tem desde o início vontade de saber sobre a irmã e quando ouve prantos ecoarem do interior do palácio, rapidamente imagina que pode ser Electra, mas é obrigado a ir ao túmulo, libar ao

pai, condição indispensável para prosperar no seu intento. Ao retornar, não resiste ao se deparar com a irmã e logo revela a sua identidade. Não a ter poupado do relato da sua morte deveu-se à impossibilidade de fazê-lo.

Segue o diálogo entre o mensageiro/Orestes e Electra. Ela deixa claro o amor inabalável que nutre pelo pai e pelo irmão: “o que há de mais amado para mim do que eles [O pai e o irmão]” (EUR., El., v. 243). Ele responde: “O que pensas que é mais amado para teu irmão do que tu?” (EUR., El., v. 244). Imaginamos o espectador ansioso frente às oportunidades perdidas; certamente esse foi um momento em que aquele que assistia à peça quase completava a fala do príncipe. Mas o mensageiro/Orestes passa a inquiri-la sobre a sua vida. Electra mostra a casa, fala sobre o marido, contrariada pelas núpcias horríveis (EUR., El., v. 247). O mensageiro/Orestes quer ter a certeza de que se encontra entre pessoas amigas: “e estas que escutam [o coro]? São tuas amigas?” (EUR., El., v. 272), o que lhe é assegurado por Electra: “De modo a ocultar tanto as minhas quanto as tuas palavras convenientemente” (EUR., El., v. 273). O diálogo prossegue. O mensageiro/Orestes ouve de Electra que se o irmão regressasse ela se aliaria a ele para eliminar os assassinos do pai com o mesmo instrumento com que ele foi morto.

A resposta para tantas oportunidades de reconhecimento perdidas é oferecida por Solmsen (1967, p. 41): “não Orestes, mas Eurípides deseja manter-se na prossecução do jogo tão cheio de surpresas e frustrações”. Para Adriane da Silva Duarte (2005, p. 162) “toda a passagem evidencia o quanto Eurípides discute e problematiza o processo de reconhecimento”.

Electra não é capaz de reconhecer o irmão, e isto está bem claro na conversa mantida entre eles; foram separados quando ele era ainda criança. Orestes sabe que só há uma pessoa capaz de reconhecê-lo, o velho que o salvou do palácio e o levou ao exílio (EUR., El., v. 285-287). A esta altura, o público, ou pelo menos parte dele, já devia esperar que o jovem não se revelasse espontaneamente, mas fosse reconhecido por esse homem. Para Solmsen (1967, p. 44), Eurípides revela grande engenho e desenvoltura, criando repetidamente condições propícias para o reconhecimento e quando ele atinge o ponto crucial deixa nossa expectativa frustrada.

O camponês retorna ao lar e, passado o susto por ver Electra conversando com homens estranhos, toma conhecimento de que se tratava de amigos de Orestes; logo passa a tratá-los dentro do contexto tão caro aos gregos – a hospitalidade. Os poucos recursos não são impedimento para o camponês e Electra dispensarem aos hóspedes o mais caro tratamento.

Electra pede ao marido para ir à casa do velho amigo da família, que salvou Orestes da morte, para ele vir saber das novas e trazer provisões para os hóspedes.

O velho chega ao casebre de Electra cansado e bastante emocionado; chora, pois se desviou do caminho para visitar o túmulo de Agamenão e fazer-lhe oferendas. Ao chegar lá, deparou-se com uma ovelha recém-imolada sobre o altar e um cacho de cabelos loiros recém cortados (EUR., El., v. 505-515). Electra sai à porta para recebê-lo. O velho informa a Electra o que acabou de ver e levanta a suspeita:

Mas veio em segredo, talvez, o teu irmão de algum lugar e, tendo chegado, prestou honras ao lastimável túmulo do pai. Observa a mecha aproximando-a do teu cabelo, se a cor será a mesma dos cabelos cortados. Pois é comum aos que são do mesmo sangue do pai terem, por natureza, muitas semelhanças físicas (EUR., El., v. 515-525).

Electra descarta, uma a uma, tais possibilidades: 1) um nobre como Orestes não retornaria às escondidas; 2) os cabelos de um jovem são naturalmente diferentes dos cabelos de uma moça, que tem mais cuidados; 3) o tom idêntico da mecha dos cabelos não é exclusividade de parentes. Mas o velho, convicto do que estava dizendo, insiste: “Tu, pisando na marca da bota, observa a pegada, se será da mesma medida do teu pé, filha” (EUR., El., v. 530-535). Continua Electra: “Como poderia haver, na planície pedregosa desta terra, a impressão dos pés²⁵? E ainda que houvesse, o pé de dois irmãos não seria igual, de um homem e de uma mulher, mas o masculino é maior” (EUR., El., v. 534-537)²⁶. Resoluto, conjectura o velho: “Não há, se teu irmão viesse a esta terra, ... uma peça de roupa de teu tear pela qual o reconhecerias” (EUR., El., v. 538-540). Electra não vê qualquer sentido na fala do velho, acha que ele está fora do juízo: “Não percebes que, quando Orestes fugiu desta região, eu ainda era jovem? Se eu tecia os peplos, como ele usaria agora as mesmas vestes, sendo naquela época uma criança? A menos que os peplos cresçam junto com o corpo” (EUR., El., v. 540-545).

Concordamos com os comentadores modernos (BRANDÃO, 2001; JOANNA, 1997; MEZZADRI, 1997; OLIVEIRA, 2006) quando afirmam que Eurípides está fazendo alusão às

²⁵ Vimos em Ésquilo que ele denota grande importância às semelhanças físicas (cabelos e pés) entre parentes, diferentemente de Eurípides, como podemos atestar nesse momento. Levando em consideração a distância temporal entre os textos em epígrafe dos dois poetas, sabemos que no tempo de Ésquilo a tragédia se restringia apenas ao quadro performático e em Eurípides, talvez, ele já imaginasse a peça também como um texto para leitura. Segundo Rosalind Thomas (2005, p. 67): “[...] Textos autorizados dos grandes trágicos do século V [a.C.] foram produzidos apenas na metade do século IV [a.C.] sob os auspícios de Licurgo, em uma clara tentativa de fixar os textos trágicos num período em que um maior respeito pela palavra escrita – e pela literatura do século V [a.C.] – é visível em diversas áreas”.

²⁶ Para Pietro Pucci, tanto em Ésquilo quanto em Eurípides o desenrolar da cena está baseado na crença. “Em Ésquilo, a aceitação da evidência decorre do fato religioso de que somente Orestes poderia fazer a oferenda [do cacho de cabelo]; em Eurípides, a rejeição à evidência depende da crença de Electra na nobreza do irmão” [um nobre não retornaria às escondidas] (PUCCI, 1967, p. 369).

*Coéforas*²⁷. Natural, pois ao que tudo indica a obra de Ésquilo havia se tornado um clássico na época de Eurípides e povoava o imaginário do espectador. Das três peças trabalhadas por nós, ela foi a única mencionada por Aristóteles, conforme citação anterior (ARIST., Poet. XVI, 1455a 5). Aristófanes faz referência ao raciocínio lógico de Electra na parábase de *As Nuvens*, entre os versos 518 e 562, e a encontramos retratada em vários vasos cerâmicos, como é o caso de pelo menos cinco, de um pintor do século IV a. C., conhecido como o Pintor das *Coéforas*, justamente por ter cinco dos cinquenta e cinco vasos que lhes são atribuídos com cenas das *Coéforas*; entre elas a do encontro de Orestes e Electra no túmulo paterno (DIAS, 2009). Observemos a imagem (a hídria) que abre esse capítulo: No primeiro plano vemos Electra sentada no túmulo do pai, com a cabeça baixa, visivelmente triste, e ao fundo, duas figuras masculinas: Orestes segurando um *kylix* do lado esquerdo e Hermes do lado direito a depositar no altar uma coroa. Bastante interessante a presença da divindade, retratada pelo pintor, pois a primeira palavra pronunciada por Orestes no Prólogo é exatamente o nome Hermes ctônio. Uma cena com pouquíssimas variações, que pode causar confusão ao observador pouco atento, foi pintada em outra hídria de figuras vermelhas, atribuída ao mesmo pintor e se encontra no Museu de Munique (3266). Enfim, Ésquilo usufruía de um prestígio tão elevado que após a sua morte (456 a.C.) uma lei foi votada para que as suas peças continuassem a ser reapresentadas nas Grandes Dionísias, embora fosse proibida a apresentação de peças nesse festival por uma segunda vez (KOVACS, 2005, p. 380).

Refutando todas as evidências, Electra é conclusiva: “Ou algum estrangeiro, sentindo compaixão pela tumba dele, cortou o cabelo, ou alguém desta região, escondido dos vigias” (EUR., El., v. 545-550). Toda questão aparentemente está superada, mas é sintomático que o velho diga: “Onde estão os hóspedes? Assim que os vir, quero perguntar sobre teu irmão” (EUR., El., v. 545-550). O poeta quer chamar a atenção do espectador para a cena de reconhecimento, o velho fitará o rosto dos mensageiros. Mais do que a audição do relato dos mensageiros, é o ver que é ressaltado. Não por outro motivo, o velho, assim que vê Orestes, encara-o avidamente. Nós que estamos lendo a peça, e não na sua audiência, conseguimos imaginar o rosto do velho completamente transmutado pela descoberta (talvez a sua

²⁷ Para Gilberte Ronnet, não aparece em qualquer texto que faça referência às *Coéforas* na Antiguidade a interpretação de que Eurípides estivesse fazendo uma crítica a Ésquilo: “não se encontra aí [na Antiguidade] qualquer alusão nem em Aristófanes, que teria material para alimentar a disputa dos dois antagonistas em *As Rãs*, nem em Aristóteles, que aprova a cena de Ésquilo sem parecer saber que ela jamais foi contestada. De fato, ninguém revela esta pretendida paródia, tanto que se admira Eurípides, isto é, até o século XIX, e sua denúncia parece ser o fato de Schlegel, cuja aversão por Eurípides apenas cede a seu desprezo por Racine: Eurípides encarna, aos seus olhos, a decadência da tragédia” (RONNET, 1975, p. 64).

audiência nem percebesse esse detalhe; poderia estar o ator usando máscara)²⁸. É o velho quem reconhece Orestes, como era de se esperar, e revela a sua identidade à Electra: “Faça uma prece aos deuses, minha filha Electra [...] Para obter um querido tesouro que o deus revela [...] Olha então para este homem, filha, para o homem mais amado” (EUR., El., v. 560-570). Electra pensa que o velho está fora de si e não sabe o que diz: “Tu já não estás lúcido?” (EUR., El., v. 565-570); mas insiste o homem: “Eu não estou lúcido ao ver teu irmão?” (EUR., El., v. 565-570). A descrente e sarcástica Electra continua: “Como dizes, velho, essa notícia inesperada?” (EUR., El., v. 570). Para Electra, a fala do velho continuaria um disparate, não obstante a segurança daquelas palavras: “Digo que vejo aqui Orestes, filho de Agamêmnon” (EUR., El., v. 571). Electra, fria, impassível, querendo pôr fim ao que imaginava fruto da senilidade do velho, pede provas: “Qual marca avistas, pela qual eu serei persuadida?” (EUR., El., v. 570-575). O velho, muito confiante, lembra a Electra de um acidente que Orestes sofreu ao brincar com ela, e da consequente cicatriz no seu supercílio (EUR., El., v. 570-575): é a segunda etapa do reconhecimento.

Para Pietro Pucci, Eurípides está lidando com um tema que é mais caro a ele do que a Ésquilo e seu tempo – a relação entre evidência e verdade. “O raciocínio sólido de Electra está errado. Ela está certa por algum padrão de análise racional da evidência, e já está errada. Eurípides aqui repete seu tema familiar da impotência da razão humana” (PUCCI, 1967, p. 369). Seguindo esse raciocínio – que o poeta estava refletindo sobre um dos seus temas prediletos – Adriane da Silva Duarte (2010, p. 180) acrescenta:

Partindo do princípio que a realidade é fluida e os sentidos humanos limitados, como ter certeza de que a apreensão que se faz dela condiz com a verdade? Até que ponto é possível guiar-se pela visão? Como confiar na acuidade da palavra para transmitir essa realidade?

Para G. Ronnet (1975, p. 70), não se trata de Eurípides estar esboçando o seu pensamento, tecendo críticas à trama de Ésquilo, mas traçando o perfil de Electra.

O fato é que as palavras dele [Eurípides] reproduzem uma cena célebre e admirada, dando-lhe autoridade, e contribui para caracterizar a heroína em sua arrogante falta de entendimento e sublinhar a sua cegueira. [...] Esta cena é importante para caracterizar Electra, que aí perde mais um pouco da simpatia que lhe valiam seus males.

²⁸ Essa questão de máscaras, coturnos e artifícios utilizados pelos atores é ventilada na análise da *Electra* de Ésquilo por Fitton-Brown (1961, p. 366), mas não pretendemos avançar neste ponto.

O autor acrescenta que os indícios encontrados pelo velho e toda a questão levantada são fundamentais para que ele examine com interesse e indiscrição o estrangeiro, descobrindo a cicatriz que lhe fará reconhecer Orestes; por isso, se as sugestões do velho fossem descabidas, a reação de Electra seria justificada. Mas são precisamente as referências a Ésquilo que são úteis (RONNET, 1975, p. 67-69). Como frisa Adriane da Silva Duarte (2005, p. 163), é a cicatriz que convence Electra, mas isso não prova que as conclusões do velho estavam erradas; assim, o raciocínio da Electra de Ésquilo foi confirmado. Os “acréscimos esquilianos”, as pegadas e as vestes, só podem ser entendidos como uma forma de o poeta equiparar a sua peça à clássica Electra e atender aos convencionalismos das cenas de reconhecimento²⁹, o que notamos também em Sófocles, mencionado anteriormente, quando inclui a visita de Crisótemis ao túmulo e depois não explora seus resultados. Concordamos com a autora supramencionada ao evocar o testemunho de Goldhill (1986, p. 249; DUARTE, 2005, p.163):

A intertextualidade com Ésquilo, a transposição dos sinais de reconhecimento da *Orestia* para uma narrativa diferente, não somente enfatiza o vínculo genético que a peça de Eurípides mantém com a tradição teatral [...], mas também evidencia o *convencionalismo* dos mecanismos de reconhecimento.

Diante das evidências, Orestes, que tinha se mantido calado, já não poderia, se quisesse, desmentir. Diferentemente das peças anteriores, ele não teve qualquer controle sobre o reconhecimento. Dá-se assim a terceira etapa (do reconhecimento): o festejo de todos os presentes.

Em seguida, os esforços são direcionados para a preparação dos planos para o assassinato de Egisto e Clitemnestra. Bem ao gosto de Eurípides, de inserir em suas peças personagens de camadas sociais baixas, o velho é um personagem chave no planejamento da trama. Diga-se de passagem, como nos chama a atenção G. Ronnet (1975, p. 69), o papel do velho é significativo em toda peça: 1) ele salva Orestes criança e manda-o para o exílio; 2) ele reconhece Orestes; e 3) ele traça o plano do assassinato de Egisto.

Em Ésquilo, o reconhecimento é central para o desenrolar da trama, por isso tão rápido no primeiro episódio. Electra é fundamental para traçar o plano de assassinato com Orestes, em seguida ela retorna ao palácio, fingindo que nada aconteceu, e desaparece da peça para não mais retornar; tudo o mais é feito por Orestes. Para E. Belfiore (1992, p. 158), “o reconhecimento se dá junto com a peripécia, marcando o começo da mudança da má para a

²⁹ Para Pietro Pucci (1967, p. 365), o significado da função artística da convenção da cena de reconhecimento é mais importante do que a sua plausibilidade.

boa fortuna”. Esta afirmação pode ser estendida às duas outras peças. Em Sófocles, todo o plano está pronto quando Orestes chega a Argos, e Electra está de fora dele. Seu papel resume-se a vigiar a porta do palácio enquanto Orestes, no seu interior, comete o matricídio. Além disso, quando a mãe é golpeada por Orestes, Electra solicita ao irmão que desfira um segundo golpe, e é atendida (SOF., El., v. 1415-1417). Em Eurípides, Electra é fundamental para a trama e a consecução do assassinato, participando direta e ativamente do matricídio, instando o irmão a não se apiedar da mãe quando ele titubeia, papel que cabe a Pílade na peça de Sófocles, sua única fala nas três tragédias.

2.3 Um exercício de pensar o espaço nas cenas de reconhecimento

Coloquemos de antemão uma questão sobre o espaço: Argos ou Micenas³⁰? A literatura antiga parece não apresentar um consenso sobre a utilização desses termos. A despeito de não pretendermos nos debruçar sobre este tema, vejamos, sinteticamente, como Irene Chalkia (1986, p. 151-152; 175) trata a questão para os casos de Homero, Ésquilo, Sófocles e Eurípides:

[...] parece que na *Ilíada*, Argos e Micenas são duas cidades diferentes e bem distintas. Mais precisamente se se leva em conta termos de qualificação que acompanham o topônimo Argos na *Ilíada*. Percebe-se que Argos não designa uma cidade, mas uma região, a Argólida [...]; parece, ao contrário, que Micenas só pode ser identificada com a própria cidade [...]. Em Ésquilo, constata-se a total ausência dos termos Micenas e micênios, o que é bastante surpreendente se pensarmos que a *Oresteia* se desenrola quase inteiramente diante do palácio de Agamenão [...]. Ésquilo utiliza exclusivamente os termos Argos e argivos, como se pode ver na *Oresteia*, n’*As Suplicantes*, em *Os Sete contra Tebas* e em *Prometeu*. Contrariamente a essa surpreendente ausência do termo Micenas ou micênios em Ésquilo, pode-se encontrar em Sófocles cinco ocorrências onde esses termos aparecem ao lado de Argos e argivos, quatro delas em *Electra* [...]. Como em Homero [em Sófocles] constata-se que Argos é empregado no mesmo contexto que Micenas, na mesma passagem (o prólogo) e pelas mesmas pessoas para designar tanto a região da Argólida quanto a cidade de Argos. Na *Electra* [de Eurípides], as referências a Argos (em número de dez) se ligam ao território, ao país ou à cidade de Argos, tanto quanto ao lugar onde se encontra o palácio dos Atridas e para onde o retorno de Orestes é projetado. Poder-se-ia dizer que Argos designa ao longo da peça a um só tempo um espaço evocado e um espaço representado, já que se fala tanto em Argólida (espaço representado) quanto da cidade de Argos (espaço evocado).

³⁰ As versões do mito de Orestes em Píndaro e Estesícoro situam o reino de Agamenão na Lacedemônia (SACCONI, 2012, p. 15).

2.3.1 Em *Ésquilo*

N'*As Coéforas* pretendemos refletir sobre dois aspectos mais de perto: 1) a ligação da cena de reconhecimento, ocorrido no espaço tumular, e a correlação com o culto ao herói; e 2) a mudança operada, em Atenas e também no Egeu, nos hábitos de enterramentos, permitindo ou restringindo a monumentalização, e a possível relação com o fato de *Ésquilo* ter supervalorizado o túmulo na representação da peça.

Transcorridos os anos, Orestes volta à pátria argiva e, ao fazê-lo, é ao túmulo³¹ do pai que primeiramente se dirige, encontrando e reconhecendo aí a sua irmã, onde conjuntamente arquitetam o plano de assassinato.

Grande parte da peça transcorre no túmulo: até o verso 651, o que significa todo o primeiro episódio. Em seguida, abrindo o segundo episódio, o príncipe já está à porta do palácio, onde se passa por estrangeiro e dá a notícia a Clitemnestra da morte de Orestes. Esta manda a ama avisar a Egisto. Nesse ínterim, a ama encontra-se com o Coro, que havia permanecido no túmulo (ESQ., Coef., v. 720-838), assistimos então, nesse espaço, mais 118 versos. Ou seja, dos menos de 1100 versos da tragédia cerca de 770 são encenados ao lado do túmulo de Agamenão.

A prece de Orestes ao pai começa logo nos primeiros versos: “Nesse proeminente túmulo clamo ao pai, ouve, escuta” (ESQ., Coef., v. 1-5). Electra chega com o Coro para as libações ao pai. As amigas (o Coro) compartilham do mesmo sentimento de reverência ao túmulo, ouçamo-las: “Respeito como altar a tumba de teu pai, direi a fala do íntimo, pois ordenas. [ao que Electra responde] Digas, em respeito à tumba de meu pai” (ESQ., Coef., v. 105-110).

O túmulo revela-se como espaço que se abre e nutre de esperanças os irmãos, partícipes do mesmo vazio que a ausência paterna causara e, munidos de um só ideal, a eliminação dos assassinos do genitor, ainda que um deles fosse a própria mãe. Electra evoca o pai: “Ouve-nos, ó pai, de nossa parte dores muitas vezes pranteadas. Sobre o túmulo te lastima a lamúria de dois filhos. A tumba recebe súplices e êxules do mesmo modo” (ESQ., Coef., v. 330-340).

³¹ David Wiles (1988, p. 82-85) discute quais os elementos utilizados no cenário da peça: um túmulo, um altar, ou antes, os dois. Para ele, havia somente um altar no centro da orquestra para a representação de toda a trilogia de *Ésquilo*. Nossa discussão não passa, a princípio, pelos artifícios que a *coregia* lançou mão para encenar no palco o que o poeta menciona no texto, mas pelos elementos evocados pelo poeta (na obra), o túmulo e o altar, dentre outros.

Para Susan Alcock (1991, p. 447), o “túmulo dos ancestrais torna-se um lugar de poder e conforto para uma comunidade, sobretudo nos períodos de conflitos sociais e mudanças”. A autora acentua que a maior incidência de culto ao túmulo ancestral ocorre reiteradas vezes em períodos de transição e stress para a pólis. É exatamente um desses momentos de tensão que podemos perceber em Ésquilo. Orestes, filho do rei assassinado, é afastado da sua cidade ainda menino, mas regressa, agora um homem, um vingador. Alia-se à fiel irmã e a um pequeno séquito para recobrar o trono paterno, usurpado pelos assassinos do seu pai, e assumir o lugar de chefe supremo da cidade, pois não suportava a ideia de que “e os cidadãos mais gloriosos dos mortais, eversores de Tróia com celebrado espírito, não estarem assim sob duas mulheres; fêmeo é seu espírito [de Egisto], se não sabe, saberá” (ESQ., Coef., v. 300-305). Acima de tudo, a memória de Agamenão deveria ser preservada e respeitada no espaço da cidade.

O túmulo paterno, assim, é mais que um local de adoração; é, em si, a personificação da entidade benfazeja e redentora. Observemos essas duas passagens:

Electra: E eu, de todo o meu dote, hei de trazer-te libações nupciais ao sair da casa paterna e acima de tudo venerarei este túmulo (ESQ., Coef., v. 485-490).
Corifeu: [...] Ó Senhora Terra, senhora orla da tumba que agora cobres o corpo do régio capitão de navios, ouve agora, socorre agora” (ESQ., Coef., v. 720-725).

O túmulo recebe de Electra a promessa de ser não um objeto de adoração, mas o primeiro (objeto), colocado acima de qualquer outra possibilidade, talvez até das divindades. Para o Corifeu, por seu turno, não só o túmulo, mas também o solo que o abriga é venerável.

Maria Beatriz Borba Florenzano, ao indagar qual a crença dos gregos a respeito do lugar para onde iria o espírito depois da morte, se permaneceria junto ao corpo, no túmulo, ou se iria para o Hades, afirma que “nos lébitos de fundo branco, as duas possibilidades são visíveis: de um lado cultua-se o túmulo, a estela, como se fosse o próprio morto, e de outro representa-se a viagem que realiza o morto para o mundo do Além” (FLORENZANO, 1996, p. 83).

Nesse sentido, é possível pensarmos que tamanha ênfase e profunda emoção dos personagens se devessem ao fato de acreditarem que ali residia o espírito de Agamenão, aliada à crença de que era possível ao morto interferir de alguma maneira sobre o destino dos vivos. Orestes clama fervorosamente: “A ti peço, ó pai, assiste os teus” (ESQ., Coef., v. 456)³².

³² Irad Malkin (1987, p. 6) afirma que os líbios costumavam consultar as tumbas ancestrais sobre sonhos oraculares.

A despeito de não ter sido aquele túmulo nem aquele tipo de morte que os filhos esperavam para o herói de Tróia e pai querido, à tumba se dirigem com devoção máxima e absolutamente sincera. Ouçamos Orestes: “Ah, se no sopé de Ílion golpeada por lança de um lício tivesses perecido, ó pai! Legada pela glória no palácio e nos caminhos dos filhos criada vida a que se voltam olhares, terias túmulo magnífico em terra ultramarina, suportável ao palácio” (ESQ., Coef., v. 345-355).

O desejo de Orestes e de Electra era o de qualquer outro grego presente no teatro no dia da representação da peça, traduzido no ideal do que Jean-Pierre Vernant (2002) chamou de a “bela-morte”³³. É a este ideal grego, decantado por Cassandra³⁴, que Orestes e Electra se reportam. Ninguém merecia mais do que aquele que de Zeus recebera o cetro, como já dissemos, cair nas primeiras fileiras, guerreando bravamente pela pátria: eis a exposição da sua *thimé*³⁵. Tombado pela mão do inimigo de forma corajosa, no campo de batalha, Agamenão teria recebido as honrarias concedidas pela cidade e as benesses seriam estendidas à família. A memória do herói seria resgatada nas orações fúnebres, nos monumentos erigidos aos mortos na guerra e ecoaria na voz do aedo, repetindo a cômputa suas façanhas aos compatriotas, que se comprazeriam em acariciar os ouvidos, tendo-o como modelo. Podemos ver na *Ilíada* os rituais dos heróis tombados na guerra e a importância que lhes era dada; não é por acaso que o último verso dessa epopeia aluda ao rito prestado ao valente guerreiro troiano: “E assim foi o funeral de Heitor, domador de cavalos” (HOM., Il., XXIV, 804). A glória imorredoura é traduzida mais tarde no culto ao herói. Mas de tudo isso Agamenão é alijado, pois não há mérito, e sim *demeritus*, em morrer pelas mãos daqueles que deveriam amá-lo, protegê-lo e honrá-lo.

O culto ao túmulo originou-se possivelmente na Idade do Bronze, intensificando-se no início da Idade do Ferro (ANTONACCIO, 1999, p. 115). Nas escavações em necrópoles

³³ Em seu artigo “*A bela morte e o cadáver ultrajado*”, Jean-Pierre Vernant (1978, p. 40-41) expõe nos seguintes termos esse modo de morrer em combate em plena flor da idade – a bela morte (termo fiel às orações fúnebres): “o feito heroico enraiza-se na vontade de escapar ao envelhecimento e à morte, por ‘inevitáveis’ que sejam, de a ambos ultrapassar. Ultrapassa-se a morte acolhendo-a em vez de a sofrer, tornando-a a aposta constante de uma vida que toma, assim, valor exemplar e que os homens celebraram como um modelo de ‘glória imorredoura’. O que o herói perde em honras prestadas a sua pessoa viva, ao renunciar à longa vida para escolher a pronta morte, ele o torna a ganhar cem vezes mais na glória de que fica aureolado, por todos os tempos vindouros sua personagem de defunto”.

³⁴ Em *Troianas*, Cassandra relembra dos mortos troianos tombados na guerra: “a mais bela glória – morriam pela pátria: os que a lança tomasse, seus corpos eram carregados para casa por amados, tendo o abraço da terra no solo pátrio, amortalhados por mãos que lhe deviam isso [...] coroa não infame à cidade é a bela morte; a não bela, coisa inglória” (EUR., Tro., v. 385-405).

³⁵ “O valor proeminente de um indivíduo, ou seja, ao mesmo tempo, sua hierarquia, os privilégios e as honras que tem direito de exigir e sua excelência pessoal, o conjunto das qualidades e dos méritos que demonstram que ele faz parte de uma elite, de um pequeno grupo dos *áristoi*, dos melhores” (VERNANT, 2002, p. 407). Essa definição será retomada no capítulo que trata da mobilidade.

foram encontradas cerâmicas, placas votivas, taças, vasilhas, ânforas, dentre outros objetos, e evidências de sacrifícios, como cinzas ou ossos de animais (boi, vaca, cavalo, porco, tartaruga, ave), além de um santuário ou um altar nas vizinhanças do túmulo (ALCOCK, 1991, p. 449).

Segundo Carla Antonaccio (1999, p. 115), o culto ao herói é arqueologicamente verificável somente do VIII para o século VII a.C., e o primeiro seguramente identificado é o de Helena e Menelau. Acrescenta a autora, o culto ao túmulo não cessou quando o culto ao herói se intensificou, e persistiram ao lado um do outro, conforme registros em algumas regiões, até o Período Helenístico.

O culto ao herói foi frequentemente retomado pelos gregos. Segundo Vernant (2006, p. 49) a heroicização está restrita a figuras lendárias ou a personagens que adquiriram, conforme julgamento da cidade, um valor simbólico exemplar. Reza a tradição que Sófocles foi honrado com o culto ao herói sob o nome de Dexion (LESKY, 2010, p. 145). O fundador de uma colônia – *oikista* – ao morrer recebia o culto ao herói. Nos Períodos Helenístico e Romano, as famílias da elite cooptaram túmulos e rituais para o seu próprio uso, proclamando-os monumentos de antepassados; tratava-se de uma estratégia para anunciar e legitimar uma nova autoridade dentro da comunidade (ALCOCK, 1991, p. 458). A elite traçava a sua árvore genealógica identificando-se como descendentes dos heróis mitológicos. Não é nosso intuito tratar desse aspecto neste momento, mas apenas salientar a força que representava para o grego o culto ao herói.

Nesse sentido, o século VIII a.C. marca, não sem divergência entre os estudiosos, a alavancada inicial de várias cidades rumo à constituição de “colônias” (apoikias). Antonaccio (1999, p. 110) lembra a passagem da *Odisseia* (HOM., Od., VI 7-11), na qual o poeta narra a fundação de Esquéria por Nausítoos e as suas realizações; a autora menciona Plutarco e Tucídides, informando sobre a fundação de colônias, o status de herói e o culto que o *oikista* recebia depois da morte. Segundo Jean-Pierre Vernant (2006, p. 44), no século VIII a.C., aliado ao desenvolvimento das cidades, surge o costume do reaproveitamento das construções micênicas, funerárias em sua maioria. Elas são reformadas e tornam-se locais de culto:

O culto dos heróis tem um valor ao mesmo tempo cívico e territorial; está associado a um local preciso, um túmulo com a presença subterrânea do defunto, cujos restos foram às vezes buscados em regiões distantes para serem conduzidos ao seu lugar. Túmulos e cultos heroicos, através do prestígio do personagem homenageado, exercem para uma comunidade o papel de símbolo glorioso e de talismã (VERNANT, 2006, p. 44).

Não é de se estranhar que Ésquilo tenha querido homenagear Agamenão com o culto ao herói, pois o seu irmão, Menelau, era celebrado pelos Lacônios com um dos cultos mais antigos e monumentalizados, conforme Antonaccio (1999, p. 117). Menelau representava os tempos gloriosos dos vencedores da Guerra de Tróia – o passado épico – e também um passado pré-dórico, a ligação necessária, para a nova cidade, entre o passado triunfante e o presente ao qual almeja se assemelhar.

O túmulo está ligado à ancestralidade, ao culto ao herói, a valores mais arcaicos cultuados por Ésquilo, diferentes de Sófocles e Eurípides. As suas produções distam cerca de quarenta anos, portanto um contexto social, político e cultural bastante diferente. Para Ésquilo, Electra e Orestes representam a tradição e o *oikos* paterno, rompidos com o assassinato e só possíveis de serem restabelecidos com a justiça, proporcionada apenas pela eliminação dos homicidas.

Outro aspecto sobre o qual pretendemos refletir diz respeito à monumentalização dos túmulos. Vejamos antes o respeito do grego pelo enterramento dos seus mortos. Para ele era inaceitável o cadáver permanecer insepulto. Antígona assim o testemunha, ao mostrar desmesurada coragem no enfrentamento com Creonte, quando este ordena deixar Polinices, seu irmão, insepulto. Teucro enfrenta destemidamente os aqueus para impedir que o cadáver do seu irmão seja devorado pelas aves de rapina e possa ganhar um túmulo. Quando Odisseu baixa ao Hades e se encontra com a alma do seu companheiro Elpenor, ela conta como foi a sua morte e suplica para que Ulisses retorne à ilha de Eeia, sepulte seu corpo e chore para que ele não se torne para o amigo uma maldição: “Queima-me com a armadura que me resta e eleva-me um túmulo junto ao mar cinzento, para que saibam os vindouros deste homem infeliz. Faz isto por mim: e fixa sobre o túmulo o remo com que em vida remei junto dos meus companheiros” (HOMERO, Od., IX, 55-80). Sem hesitar minimamente, Odisseu promete: “Estas coisas, ó infeliz, farei e cumprirei” (HOMERO, Od., IX, 55-80). Situações de exceção, é claro, existiram, como os períodos de peste extremada e guerra, em que muitas pessoas, por forças maiores, já não observavam os costumes e enterravam os seus mortos como podiam, inclusive aproveitando-se de piras alheias para lançarem os corpos indiscriminadamente, conforme declara Tucídides (II, 52). Afora isso, mesmo aqueles que morressem longe de casa deveriam ter um túmulo simbólico e os indispensáveis rituais. Para Maria Beatriz Florenzano (1996, p. 66),

[...] os documentos atestam também que a execução dos rituais funerários consistia em um momento privilegiado no qual uma família, ou um grupo social, podia exhibir

suas glórias, sua riqueza, sua importância na comunidade. Entre os gregos isso se traduziu em uma tendência à sofisticação e à monumentalização das sepulturas.

No que se refere à monumentalização das sepulturas, este é um fenômeno observado até o século VI a.C. Segundo o arqueólogo I. Morris (1992, p. 2), em torno de 500 a.C. declina a ostentação dos túmulos por toda parte, devido a restrições legais quanto à suntuosidade das sepulturas, e a partir de 425 a.C. ocorre uma acentuação generalizada de exposição de riquezas nos túmulos, fenômeno genuinamente pan-helênico

Paula Falcão Argolo (2001), em seu estudo sobre os *Ritos Funerários e Leis Suntuárias da Pólis*, analisa alguns documentos referente a essas leis: 1) o livro dois das *Leis (De Legibus)*, de Cícero; 2) *Vida de Sólon*, de Plutarco; e 3) o discurso *Contra Macartatus*, de Pseudo-Demóstenes. Plutarco e Pseudo-Demóstenes fazem referências à mesma lei, portanto relativa ao período em que Sólon exerceu o arcontado em Atenas (592-591 a.C., possivelmente). Nessas leis são estabelecidas restrições relacionadas às lamentações ao morto, aos prantos exagerados, à indumentária feminina e à quantidade de comida e bebida levada no cortejo fúnebre, bem como aos sacrifícios de animais na tumba (ARGOLO, 2001, p. 3). Essa documentação nada menciona sobre a ostentação na construção do túmulo; portanto, não serve ao nosso propósito, neste momento, mas nos faz pensar que esse já era um assunto em pauta naquele período. O *De Legibus*, de Cícero, pelo contrário, a despeito das poucas informações, da datação incerta a que Cícero se refere (possivelmente o período de 510-480 a. C.) e da distância temporal entre o autor e o evento tratado, é bastante esclarecedor para o nosso propósito – examinar as restrições legais à construção tumular. Passemos em revista o trecho 26.64-65, conforme transcrição da autora acima mencionada:

Algun tempo depois [das leis de Sólon], devido ao enorme tamanho das tumbas que agora vemos no Cerâmico, ficou determinado por lei que ninguém deveria construir uma sepultura que exigisse mais trabalho do que aquele que dez homens pudessem completar em três dias. Também não eram permitidos adornar a tumba com *opus tectorium* [conforme nota da autora, placas votivas de terracota que cobriam a tumba] nem erigir pilares sobre elas. Discursos que louvassem o morto também foram proibidos, exceto nos funerais públicos, onde atuavam oradores oficialmente apontados para este propósito. Foi proibida, ainda, a aglomeração de um grande número de homens e mulheres, com o intuito de limitar o pranto presente nas lamentações (CÍCERO, *De Legibus* 26.64-65 apud ARGOLO, 2001, p. 6).

Cícero nos fala sobre as grandes construções tumulares encontradas ainda em seu tempo, e como depois de Sólon elas foram proibidas legalmente, restringidas a um número específico de dias para ficarem prontas e a um número máximo de trabalhadores que poderiam ser utilizados, o que limitaria a sua monumentalização, sobretudo a proibição de

pilares e mesmo placas votivas. Se essa lei ainda estava em vigor no período em que Ésquilo apresentou a sua peça *Coéforas*, 458 a.C., e acrescentarmos os relatos arqueológicos de Ian Morris (1992), teremos argumentos suficientes para deduzir que Ésquilo ambientou grande parte de sua peça no túmulo – com momentos-chaves da trama, como o encontro e o reconhecimento entre Orestes e Electra, e o planejamento da vingança – para chamar a atenção da sua audiência para aquelas restrições. O túmulo poderia, possivelmente, ser um conjunto de referências entre autor e espectador, se levarmos em conta a interdição a construções tumulares suntuosas impostas à cidade, sobretudo se nos atentarmos para o fato de que nem toda comunidade comungava dessas restrições. Há registros arqueológicos que atestam a existência de famílias que por três gerações insistentemente ignoraram as restrições de ostentação (ARGOLO, 2001, p. 4-5).

A iconografia indiciária, comenta Paula Falcão Argolo (2001, p. 5), rompe com o silêncio das fontes escritas em relação à transgressão das leis suntuárias. Os vasos de contexto funerário exibem cenas de comportamentos proibidos pelas leis solonianas. Conclui a autora, concordando com Sarah Pomeroy, em seu livro *Families in Classical and Hellenistic Greece. Representation and realities*, publicado em 1997, especialmente no que se refere às práticas funerárias, as legislações não eram facilmente aceitas pela sociedade e as mudanças não eram tão rápidas e nem os seus objetivos atingidos prontamente.

Já no último quartel do século V. a.C., em torno de 420 a.C., quando Sófocles e Eurípides apresentam as suas peças, Ian Morris (1992, p. 14) assegura que “os ricos tomam conta do que havia sido símbolo comunitário e a estruturação dos rituais de enterramento começa a se afrouxar, ao mesmo tempo em que ocorre um gasto maior neste tipo de atividade pela *pólis* e pelos indivíduos”.

Acreditamos que a fala de Electra abaixo possa fazer coro à nossa reflexão e que o poeta estivesse pensando nas leis suntuárias, nos moldes das referidas por Cícero, quando escreveu sua peça: “*Iò! Iò!* Inimiga atrevida mãe, nos tristes funerais sem os concidadãos nem os cantos fúnebres ousou sepultar sem pranto o rei seu marido” (ESQ., Coef., v. 425-435).

Finalmente, entre os gregos, a obrigação mais importante dos filhos era sepultar os pais³⁶. Dessa forma, a indignação de Electra e Orestes é completamente procedente se

³⁶ Pausânias (X, 28.4-5) nos dá dois exemplos de tratamento dos filhos em relação aos pais. No primeiro ele narra a história de dois irmãos, os Piedosos, que, ao fugirem da erupção do vulcão Etna, em Catane, na Sicília, não se preocuparam em levar consigo riquezas, ouro ou prata, mas unicamente em salvar os pais. Esses irmãos ocupam um lugar bem diferente no imaginário grego do que o homem, que constitui o seu segundo exemplo. Este sofre os males no Hades por ter maltratado o seu pai. Pausânias pôde vê-lo retratado em uma pintura de Polignoto, entre as muitas que o artista legou a Delfos.

observarmos todo o aparato ritual que envolvia a morte – da preparação do corpo até o luto e o culto nas *Genésias* (FLORENZANO, 1996).

2.3.2 Em Sófocles

Na verdade, a evocação do lugar do drama tem mais a ver com o texto do que com a decoração. O homem antigo não vem ao teatro para ver, mas para escutar, e não é por acaso que o cenário se chama *logeion*. Vem-se ouvir uma palavra, não se surpreender com o espetáculo. É o ouvido não o olho que o poeta deseja seduzir. Como poderia ter sido de outra forma em um povo alimentado pelas recitações da *Ilíada* e da *Odisseia*, em um povo de contadores, não de narradores? (BERNAND, 1985, p. 19).

Concordamos em parte com o autor do trecho acima transcrito, André Bernand, mas devemos estar atentos a um aspecto bastante importante, salientado por Aristóteles: o espetáculo é parte constitutiva da tragédia (ARIST., Poet., VI, 1450a 15). Ainda que seja o próprio Aristóteles quem diga que é possível à tragédia manifestar seus efeitos mesmo sem a representação e sem atores (ARIST., Poet., VI, 1450b 20), provavelmente ele está pensando no prazer que proporciona a leitura da tragédia, comum em seu tempo; ele não diz que o espetáculo não tem importância. Aristóteles, é bem verdade, estabelece prioridades quanto às partes constitutivas da tragédia, dando maior relevância ao texto poético, declara que, antes do mais, é o cenógrafo e não o poeta o realizador do espetáculo (ARIST., Poet., VI, 1450b 20). Mas conclui que a tragédia é superior à épica porque possui todos os seus elementos e “demais, o que não é pouco, a Melopéia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhes são próprios” (ARIST., Poet., XXVI, 1462a, 15). Assim, qualquer crítica que se faça a Aristóteles, quanto à pequena atenção dada ao espetáculo, não se mostra de todo consistente; temos em mente, nesse instante, uma passagem de Oliver Taplin (1989, p. 477), em seu *Appendix F*, onde se lê: “No parágrafo 2, página 25, eu mantive que a *Poética* de Aristóteles era em parte responsável pela negligência do significado visual da Tragédia Grega”.

Observemos o que acontece na *Electra* de Sófocles, segundo A. Bernand (1985, p. 101):

[...] Em Sófocles, o espaço trágico, isto é, o lugar onde se passa o drama, se reduz a alguns elementos. O quadro é tão discreto que se poderia crer, à primeira vista, que Sófocles era insensível ao mundo exterior [...] mas, em toda sua obra, é a ação trágica, não o espaço onde ela se desenrola, que o interessa.

Orestes, acompanhado do seu preceptor e de seu fiel amigo, Pílade, chega à planície da Argólida “no raiar do dia”. O preceptor mostra a Orestes os lugares que um dia ele foi

obrigado a deixar: a floresta consagrada a Ínaco, a praça, o santuário de Hera e o palácio de Micenas. Para André Bernand (1985, p. 105):

[...] É através de uma convenção cômoda que os atores são supostamente capazes de abraçar o conjunto da paisagem; mas eles estão na entrada da cidade, verossimilmente diante da famosa porta dos leões, rumo ao Noroeste, e a acrópole mascara os lugares evocados. À época de Sófocles, Micenas não existia mais e, se se pode dar crédito a Pausânias (II, XVI-XXIII), ela já estava em ruínas, então próximo ao que temos hoje. Nessas condições, pedir ao poeta uma preocupação com o realismo quase não tem sentido.

A. Bernand (1985, p. 116) acentua que “sem dúvida é vão querer encontrar no texto indicações topográficas sempre exatas: o objetivo primeiro do poeta não é ser realista”. O autor cita Dreyfus ao analisar os espaços referenciados pelo preceptor e mostra a impossibilidade de a visão abarcar, a um só tempo, os lugares mencionados. Para R. Dreyfus, em obra publicada em 1967 – *Tragiques Grecques: Eschyle, Sophocle* – em analogia a Paris, seria como se pudesse, de uma só vez, abarcar Notre-Dame, St-Denis e Versalhes. Logo, conclui A. Bernand (1985, p. 106), “trata-se de um cenário imaginário e verbal, mas emocionante porque mostra a ligação de Orestes com sua terra natal”.

A solução encontrada por Egisto e Clitemnestra para afastar Electra diverge em Sófocles e Eurípides. Em Sófocles, a heroína está sob severa vigilância dentro do palácio, não sendo permitida a sua saída sob risco de punição. Segundo Crisótemis, “Como tenho certeza de que nada fiz, nem tu [Electra], a quem punem se te afastas do paço” (SOF., El., v. 910-913, p. 52). Daí a surpresa de Clitemnestra quando a encontra fora do palácio: “vejam só quem passeia aqui sem peia, nem bem saiu Egisto, sempre avesso a que enlameies na sarjeta os seus!” (SOF., El., v. 516-520, p. 38). Era o que Electra tentava fazer sempre que houvesse oportunidade, segundo depreendemos da fala de Crisótemis: “De novo dás vazão à ladainha na entrada do palácio?” (SOF., El., v. 328-329, p. 32). Reclusa, as possibilidades de Electra ocupar outros espaços eram praticamente nulas, salvo nos raros momentos em que fosse possível a sua fuga; daí talvez se explique os poucos espaços de que lança mão o poeta, como acentuou André Bernand acima, pois todo o tempo era na frente do palácio que ela se encontrava. Foi o máximo que Electra conseguiu alçar; nem ao túmulo ela podia ir, o que coube a sua irmã, Crisótemis, diferentemente da Electra de Ésquilo. Em Eurípides, como veremos, a heroína é deliberadamente afastada do palácio através de outro ardil do padrasto.

2.3.3 Em Eurípides

Destoando de Ésquilo, para quem a cena de reconhecimento se dá no túmulo, e de Sófocles, que o faz na frente do palácio dos Atridas, Eurípides é, no conjunto, o que mais se diferencia, ambientando o reconhecimento, e todo o resto da peça, no espaço rural. Electra reconhece Orestes em frente a sua casa por intermédio do velho pedagogo de Agamenão.

Vejamos sucintamente o cenário que o poeta nos apresenta. Orestes retorna à terra natal, dirige-se à zona fronteira, no espaço extramuros, para encontrar a irmã e tramar o assassinato dos algozes do seu pai. Provavelmente ele ainda não soubesse, mas os muros – limite entre a *khóra* e a *ásty* – eram fortemente vigiados pelos soldados de Egisto (EUR., El., v. 615-620), o mesmo não acontecendo com o espaço rural, onde, embora Egisto mantivesse sob vigilância (EUR., El., v. 546), Orestes podia transitar mais livremente, apenas tendo cuidado para não ter a sua identidade descoberta por alguém que pudesse ligá-lo ao passado. Neste espaço, muito longe da cidade (*ásty*) (EUR., El., v. 246), vivem Electra e o seu marido em uma casa muito simples, “em cima da montanha escarpada” (EUR., El., v. 210). Segundo a avaliação de Orestes, “um lavrador ou pastor de bois é digno da casa” (EUR., El., v. 252); para Electra, “estou coberta com tamanha sujeira, e tal é a cabana” (EUR., El., v. 305), pouco guarnecida, que só tem o suficiente para alimentar os hóspedes no dia da sua chegada (EUR., El., v. 424). Próxima à porta há uma estátua do deus Apolo, onde Electra se prostra e suplica, temendo o desconhecido que se aproxima; na verdade, Orestes: “Ó Febo Apolo, suplico-te que eu não morra” (EUR., El., v. 221)³⁷. Electra cuida dos afazeres domésticos sem reclamar do pouco que o marido pode oferecer-lhe. É em uma das suas inúmeras tarefas como dona de casa – buscar água em um riacho próximo com um vaso na cabeça – que encontra Orestes. O esposo deixa a casa bem cedo para cuidar dos animais e semear o campo. O campo está afastado da casa, não sabemos a que distância, mas o camponês provavelmente passava todo o dia fora retornando à noite³⁸.

Não é só Electra que habita o espaço rural. O coro igualmente mora distante da *ásty*: “Também eu tenho na alma esse mesmo desejo que ele. Pois, estando longe da urbe [*asty*], não conheço os males da cidade [*pólis*], mas agora desejo aprender” (EUR., El., v. 295-300). De igual modo, o velho, a quem Electra solicita ao marido ir buscar, habita a *khóra*.

³⁷ Na tradução francesa de Henri Berguin (1913), ele esclarece ao leitor, nota de rodapé 106, sobre o verso 221: “Electra prostrou-se diante da estátua de Apolo colocada perto da porta. [...] Essa estátua era colocada na porta das casas. Seu símbolo era um obelisco”.

³⁸ André Leonardo Chevitarese (2000) realizou brilhante pesquisa, mostrando os vários tipos de assentamento possíveis no espaço rural.

O camponês segue as margens do rio Tânao, no limite entre Argos e Esparta (EUR., El., v. 410-411), para encontrar a casa do velho. Este tem dificuldades em chegar ao casebre de Electra, pois precisa transpor um despenhadeiro (ou uma montanha) de difícil acesso, reclama do esforço sobre os joelhos e de como tem de se envergar para seguir adiante (EUR., El., v. 485-495), certamente uma área montanhosa e talvez pouco habitada. Para André Bernand (1985, p. 42), a “paisagem de águas correntes que condiz, é verdade, com o vale verdejante do Erídanos e da planície costeira, responde mal aos despenhadeiros rudes e secos da Argólida; ela está de acordo com a visão embelezada da cidade tal como a sustentam os refugiados [das tragédias]”. Nesse percurso, o velho fez um pequeno desvio para libar a tumba de Agamenão. O sepulcro estava, de alguma forma, entre a sua casa e a de Electra, logo, fora dos muros da cidade, diferentemente das duas outras peças, em que o túmulo parece estar próximo ao palácio, sobretudo em Ésquilo. Foi na tumba que Orestes deixou o cacho de cabelos, ali onde o velho prestou homenagem e que Egisto, inversamente, ultrajava, crivando-o de pedras (EUR., El., v. 325-330). Provavelmente sacasse as pedras do próprio terreno do túmulo, pois Electra afirma que ele era pedregoso (EUR., El., v. 534). Segundo Maria Beatriz Borba Florenzano (1996, p. 66-67), pelos registros arqueológicos disponíveis, constata-se que no território ático (o poeta pode fazer alusão a algo comum em sua região) era costumeiro enterrar os mortos tanto dentro dos limites da cidade quanto além dos muros. Na época clássica, entretanto, enterrava-se especialmente do lado externo dos muros. Ademais, as necrópoles encontravam-se próximas às casas das famílias dos mortos para os cuidados devidos. Na *Helena*, de Eurípides, o túmulo de Proteu foi erigido pelo filho propositalmente à entrada do palácio para tê-lo sempre próximo (EUR., Hel., v. 1165-1170).

Egisto estava na hinterlândia de Argos [no texto grego, no campo, *agrós*], acompanhado de seus escravos, para preparar um rito às ninfas (EUR., El., v. 620-625). Clitemnestra iria participar desse ritual, mas só seguiria para o local sagrado algum tempo depois (EUR., El., v. 641-643)³⁹. O casal real evitava ser visto junto, ela “é suspeita na cidade [pólis]” (EUR., El., v. 644). Contudo, Clitemnestra é atraída para a casa de Electra sob o pretexto de realizar o sacrifício do décimo dia de um suposto neto. Na emboscada, os filhos cometem o matricídio.

³⁹O texto não deixa claro como era exatamente esse local sagrado, a referência é ao altar. N. Marinatos (1993, p. 2), faz alusão à afirmação de Christiane Sourvinou-Inwood de que “em Homero, o espaço sagrado era definido por um altar”. Na verdade, não sabemos se o poeta tinha em mente um templo, um santuário ou apenas o altar. Não havia uma uniformidade em relação aos espaços sagrados. Existiam altares espalhados por toda a Grécia, às vezes em um templo ou em um santuário.

O velho guia Orestes até o local sagrado, onde Egisto é visto no jardim, colhendo ramos de mirto. Egisto recebe hospitaleiramente aqueles viajantes: na verdade, o vingador, Orestes, e os seus companheiros. Solicita aos servos banhos para os convidados antes de se aproximarem do altar, o que é dispensado com a justificativa de os hóspedes terem se banhado recentemente em um riacho de água límpida (EUR., El., v. 785-795). Próximo ao altar, um local sagrado e público, Egisto é assassinado e o seu corpo é levado para Electra. Os altares e demais espaços sagrados eram locais de grande respeito e serviam, muitas vezes, de *asyla*, ou lugares de refúgio, pode-se estranhar a solução de Eurípides para o assassinato de Egisto ali mesmo. Exceto se nos ativermos à ideia de sacrifício aplizada aos dois assassinatos (de Egisto e de Clitemnestra); desenvolveremos essa questão no capítulo que trataremos da fronteira.

É interessante pensar na solução apresentada pelo poeta, na liberdade com que transitou pelo mito sem, no entanto, mudar sua essência. Em nenhum momento o espaço urbano serve de cenário; ele é apenas evocado quando se faz menção ao palácio dos Atridas. A casa de Electra, a do velho, a do Coro, todas estão no espaço rural. O local onde Egisto sacrifica às ninfas também é no espaço extraurbano, e é para casa de Electra que Clitemnestra é atraída. Electra e Orestes não ultrapassam os muros, não vão ao palácio, diferentemente do que ocorreu nos textos de Ésquilo e Sófocles, em que Electra habita o palácio paterno e os assassinatos são cometidos em seu interior, em um espaço privativo da nobreza. É bem verdade que Egisto, em Sófocles, está no campo, mas a esposa manda chamá-lo ao palácio para dar a notícia da morte de Orestes. A relação cidade-campo não parece distante. Os reis costumavam visitar o espaço rural e, por vezes, realizar ali os seus rituais, como visto em outras peças, como no *Édipo em Colono*, de Sófocles: Teseu está no *demo* de Colono, fazendo um sacrifício ao protetor do lugar, Posidão (SOF., EC., v. 1014-1017). Esses espaços sagrados na região de fronteira eram provavelmente a forma encontrada para integrar o território ao restante da cidade e, de alguma forma, também prestigiá-lo. Assim, o ritual se reveste de certa importância para contar com a presença da rainha. Clitemnestra, mesmo temendo o que os outros iriam dizer, deixa o palácio e segue em direção ao campo. Ela pretende realizar o ritual solicitado por Electra o mais brevemente possível para logo estar na presença do marido para presenciar o sacrifício.

Sabemos que o desejo de Egisto, ao dar Electra em matrimônio ao camponês, era enfraquecer a sua prole e desarticulá-la do seu nobre status, rebaixando-a da sua condição de princesa e alijando-a do centro de poder. Sob este ângulo, poderíamos pensar que a *khóra* fosse um espaço de exclusão – para lá que Electra é enviada. O velho também mora na *khóra*.

São ambos indesejáveis na *ásty* pelos seus governantes, pois eles estão fortemente vinculados a um passado do qual Egisto e Clitemnestra desejam se libertar. Um olhar mais acurado, todavia, pode fazer cair por terra esse espaço como ambiente de exclusão: o coro de jovens argivas, filhas de cidadãos, habita esse espaço e não nos parece que se trate de moças de baixa extração social, pois tão logo Electra expõe as suas parcas condições materiais quando convidada para participar do cortejo ao templo de Hera, as jovens prontamente ofertam-lhe trajes para que ela se ponha adequadamente (EUR., El., v. 190-195).

2.4 Considerações finais

É importante ressaltar como premissa básica do nosso estudo que os temas reconhecimento e espaço estão intimamente entrelaçados. A mudança espacial afeta não só o reconhecimento, mas toda a trama. São três espaços diferentes para a cena de reconhecimento: o túmulo, em Ésquilo; a frente do palácio dos Atridas, em Sófocles; e a frente da casa de Electra, em Eurípides⁴⁰. Nos dois primeiros casos, a trama se dá no espaço urbano e no terceiro, a ação transcorre integralmente na *khóra*. Ésquilo não faz menção ao espaço rural; possivelmente Egisto estivesse no campo quando foi chamado ao palácio por ordem de Clitemnestra, certamente desenvolvia alguma tarefa importante, pois demonstra aborrecimento ao ter de interrompê-la. Em Sófocles, Egisto também está fora e é chamado; deixa os seus afazeres no campo e retorna ao palácio. Em Eurípides, finalmente, é Orestes quem o encontrará em uma cerimônia no espaço rural.

Retomemos rapidamente alguns pontos para comprovar nossa premissa básica, referida anteriormente: o contexto espacial está intimamente relacionado ao desenrolar da cena de reconhecimento.

Em Ésquilo, Electra não estava reclusa ao palácio, ela podia circular, tanto que a mãe lhe incumbe de fazer as libações ao pai. Ela é subjugada, tratada como escrava, esconde-se para chorar (ESQ., Coef., v. 445-450). A sua atuação está circunscrita à primeira metade da peça. No verso 554, Orestes pede para Electra se recolher ao palácio. A partir daí, não a vemos mais em cena. Assim, o reconhecimento só poderia ocorrer ao lado do túmulo, pois é o único espaço em que Electra realmente atua. A propósito do espaço tumular, percebemos que é Ésquilo quem lhe confere maior significado. Aliás, a sua peça se reduz a dois espaços construídos: o palácio e o túmulo, e é este último que tem maior peso. Dois aspectos nos

⁴⁰ No quadro 2 (ao final do capítulo) é possível comparar alguns aspectos que discutimos ao longo do texto.

chamam a atenção: 1) É a heroína que visita o túmulo. Logo, A relevância dada a esse espaço é maior que em Eurípides, onde o velho assume essa função (ainda que acentuemos o papel significativo do personagem na peça), e que em Sófocles, quando Crisótemis o faz (ela só aparece nessa peça), pois ambos são, a princípio, personagens secundários (o velho de Eurípides é um personagem de primeiro escalão como tentaremos demonstrar no capítulo que trataremos das fronteiras trágicas em Argos); 2) A cena do túmulo foi representada no palco. Ao final do primeiro episódio, Orestes deixa o túmulo e pede a Electra para voltar ao palácio. O coro permanece ao lado do túmulo, performando o primeiro estásimo (ESQ., Coef., v. 585-651) – por convenção, o coro sempre está no palco. O segundo episódio se inicia em frente ao palácio, onde Orestes dá a notícia a Clitemnestra da sua própria morte, e manda a ama ir buscar Egisto. A ama – Cilissa - se encontra com o coro ainda no túmulo, é o que podemos depreender dos versos 721-722, na súplica do coro: “Ó Senhora Terra, senhora orla da tumba que agora cobre o corpo do régio capitão” (ESQ., Coef., v. 720-725). Repetindo, portanto, são cerca de 770 versos dos pouco menos de 1100 que compõem a tragédia.

Em Sófocles e Eurípides é através de relatos que ficamos sabendo o que se passa no recinto tumular. No primeiro caso, Crisótemis se encontra com Electra em frente ao palácio quando sai para ir ao túmulo, ao retornar, conta para a irmã o que se passou naquele espaço. Em Eurípides, o velho chega à casa de Electra e diz que desviou do caminho para libar o sepulcro, onde encontrou os sinais do reconhecimento. Não acreditamos que tenha sido um simples acaso a ênfase dada por Ésquilo ao espaço tumular, mas como acentuamos, o túmulo deveria ser naquele momento um quadro de referência entre o poeta e o espectador, tanto para mostrar o culto ao herói como para por em cena uma questão que devia inquietar a muitos presentes no teatro no dia em que a peça foi encenada – as restrições relacionadas ao espaço tumular. Essa questão, por outro lado, não foi enfatizada pelos dois outros poetas, justificado pelo fato de terem escrito suas peças em contexto diverso. Sófocles enfoca a frente do palácio. Os elementos que Crisótemis encontrou sob o túmulo não são retomados quando acontece o reconhecimento.

Ademais, há de se perceber a importância do ambiente de reconhecimento quanto à privacidade. Em Ésquilo, o túmulo é o espaço que resguarda a privacidade entre os irmãos; ele é antes de tudo um lugar seguro, aonde Clitemnestra não vai, mas envia Electra para fazer libações. De igual forma, podemos imaginar o espaço da casa da princesa, em Eurípides, com essa nuance da segurança; Lembremos que o túmulo aqui (em Eurípides) era frequentado por Egisto, logo, um espaço inseguro. Em Sófocles, diferentemente, a frente do palácio é por si um espaço público, onde as pessoas podem ouvir o que é conversado, portanto, é preciso

cuidado; devido a essa fragilidade, o pedagogo chama a atenção de Electra e Orestes para não serem descobertos. O túmulo aqui também é visitado por Clitemnestra, embora ela tenha enviado Crisótemis antes dela para prestar as libações ao pai. Nesses termos, frisamos, em Sófocles, a rigor, não há local seguro, resta ao pedagogo proteger os jovens.

Em Sófocles, a heroína está encerrada no palácio por ordem de Egisto. As suas ações são cerceadas, os seus passos são controlados, especialmente pelo padrasto, mas também por Clitemnestra, e muito provavelmente por outras pessoas do palácio. Assim, por mais que ela demonstrasse determinação em vingar os assassinos do seu pai, conforme ela mesma diz a Crisótemis, quando essa se recusa a participar da trama do assassinato de Egisto (v. 1018-1019, p. 55): “o que deve ser feito será feito por mim sozinha, do começo ao fim!”, ainda assim, a reclusão ao espaço palacial lhe impunha sérios limites. De alguma maneira o seu comportamento era freado pelo espaço. E como já acentuamos, Orestes retorna com todo plano traçado, Electra fica completamente fora da ação do crime. O reconhecimento só pôde acontecer porque Electra transgrediu as regras e ultrapassou o pórtico do palácio.

Na trama euripídiana, a heroína está longe da *ásty*, conseqüentemente escapa da tutela direta de Egisto (como a mãe não pôs em dúvida a falsa gravidez de Electra, meses teriam se passado sem que elas se comunicassem) e pode, por isso, agir livremente, ser independente, audaz: 1) é ela que decide ajudar nas tarefas da casa, ainda que o marido não esteja de acordo (EUR., El., v. 64-66); 2) Quando o velho lhe apresenta os indícios do retorno de Orestes, Electra é sarcástica, zombeteira, mesmo que ela o tenha na mais alta conta. 3) É ela quem, aparentemente, se sobressai na trama, sendo decisiva, não só na maquinação dos crimes, mas na sua execução. Ouçamos o que ela diz a Orestes, como que tentando aliviar o sofrimento do irmão: “Com o punhal comecei o sacrifício, enfiando-o na garganta da mãe” (EUR., El., v. 1224-1225); sem mencionar que, quando Orestes, ao ver chegar o carro da mãe à casa de Electra, se apieda, acha insensatez eliminá-la, pensa na loucura do oráculo de Apolo, sugere que um falso deus o induziu (EUR., El., v. 970-980), Electra, impassível, tenta mexer com os seus brios: “não caia na falta de virilidade acovardando-te” (EUR., El., v. 982). Portanto, embora a intenção de Egisto tenha sido ostracizar da pior forma Electra, de alguma maneira habitar o espaço rural surtiu efeitos inesperados pelo rei, bem contrários aos que ele esperava. O ambiente construído – distante do julgo palacial - possibilitou o afloramento de traços na Electra euripídiana, não visto nas outras em igual medida, e permitiu que ela conferisse maior intensidade aos seus atos; ela agiu guiada apenas segundo a sua vontade e seus caprichos, com ampla liberdade, advinda de um contexto *sui generis*. O espaço afetou decisivamente o desenrolar da trama. Assim, à luz das reflexões de Rapoport, aludidas anteriormente,

acreditamos que o espaço construído imprimiu em Electra um determinado comportamento, viril, fundamental para o andamento do reconhecimento e de toda a tragédia. G. Ronnet (1975, p. 69) declarou, referindo-se a *Electra* de Eurípides: “Orestes se mostra contrário ao que deveria ser como herdeiro do rei de Argos, pois ele é pusilânime, indeciso e se deixa levar ora pelo velho ora pela irmã; a virilidade não é uma característica sua, mas de Electra”. Concordamos com o autor no que tange ao aspecto viril de Electra, contudo divergimos no que tange as suas considerações sobre Orestes (desenvolveremos esse tópico no capítulo sobre as fronteiras de Argos).

No respeitante a Electra euripidiana, podemos ainda nos interrogar: por que Eurípides suprime o palácio? Por que denodado enfoque ao espaço além muros? A hinterlândia não existe no abstrato e para entendê-la faz-se necessário o contexto espaço-temporal. Assim, é importante ressaltar dois aspectos: 1) Parece que o campo assistiu a uma maior ocupação a partir do último quartel do quinto século; 2) É plausível supor que o poeta esteja querendo homenagear o campo não mais devastado pelas incursões lacedemônias depois da Paz de Nícias, celebrada em 421 a.C..

Os atenienses haviam experimentado em tempos que não distam muito da representação de *Electra* a várias tentativas frustradas e outras bem sucedidas de invasão do seu território. Tucídides (II, 21) assegura que anos antes de deflagrada a Guerra do Peloponeso, Plistoânax, filho de Pausânias e rei dos lacedemônios invadiu a Ática, avançou até Elêusis e Tria, mas recuou, o que lhe valeu o banimento de Esparta. Durante os primeiros anos da referida guerra, os espartanos não pouparam esforços para invadir, saquear e destruir os campos áticos, quando ricos e pobres indistintamente padeceram com as suas consequências, ao tempo em que censuravam o líder Péricles pela condução da guerra, ansiando por um acordo com os Lacedemônios (TUCÍDIDES, II, 59). Como já afirmamos, temos de relativizar o quadro assaz sombrio pintado por Tucídides. Lembremos-nos do Trigeu aristofânico a celebrar a paz e ansiar pelo retorno a sua casa no campo, a reencontrar a sua vinha e a sua figueira. Ademais, a agricultura, como afirmamos na Introdução, nunca cessou na Ática mesmo nos períodos mais críticos da guerra. Contudo, no imaginário ateniense a segunda invasão associava-se ainda à peste, que pela primeira vez assolou a cidade. Os atenienses haviam evacuado os campos, e amontoados dentro dos muros viram proliferar toda sorte de dissabores. Segundo Tucídides (II, 57), nessa ocasião, os atenienses assistiram à invasão dos seus campos por quase quarenta dias, seu período mais longo. Nos anos que se seguiram, continuamente os campos áticos foram invadidos. Segundo o historiador, os espartanos acreditavam que fossem vencer a guerra rapidamente com a estratégia de contínuas

invasões aos campos áticos, o que minaria o poder dos atenienses, mas, frustradas as suas expectativas, ainda amargaram a derrota sem precedentes de Esfactéria; sob tais condições, acordaram a Paz de Nícias (TUCÍDIDES, V, 14).

Embora a guerra não tenha se cessado de todo (TUCÍDIDES, V, 26), os atenienses lograram, enfim, a almejada paz no campo. Não foi sem propósito que Aristófanes levou ao público peças que punham em destaque os malefícios da guerra, os incalculáveis prejuízos ao homem do campo e o desejo latente de por fim aos conflitos entre atenienses e lacedemônios. Certamente, parte considerável da sua audiência sentia-se representada nessas peças. Especialmente em *Aves*, encenada muito provavelmente na mesma época da *Electra* de Eurípides. A partir da leitura de Aristófanes feita por nós em 2009, podemos observar que:

Aristófanes parece sintetizar sua ideia do meio rural como lugar ideal para o homem atingir a felicidade plena. Ao imaginar a construção de uma nova cidade, descarta os modelos existentes para projetá-la num universo marcadamente rural, a respeito do paradoxo que isso representa. A própria forma de organização e administração que propõe está recheada de elementos do campo, atribuindo às aves o direito de reinar sobre os demais seres, colocando-as, inclusive, acima dos deuses. O próprio desenho arquitetônico imaginado pelo poeta e o estilo de vida que ali se desenvolverá nos remetem a uma paisagem campestre (RIBEIRO, 2009, p. 56-57).

Assim, é possível supor que diante desse novo contexto, após terem experimentado profundas adversidades, a sociedade ateniense, cujo fulcro era o espaço rural, tenha aplaudido a iniciativa de Eurípides em homenagear o campo, inovando, nesse particular, o drama clássico de *Electra* ao trazê-lo para a *khóra*.

Se os poetas faziam uso de determinados recursos é porque o público os apreciava. Os dramaturgos, embora estivessem, diferentemente dos comediógrafos, presos ao mito, ou melhor, com uma liberdade assistida, eles sabiam que devia haver interação entre o que estava posto em cena e o gosto popular. Afinal, por mais diversificados que fossem os interesses de cada poeta ao inscreverem suas peças nos concursos da cidade, uma coisa é certa, eles desejavam vencer. Os tragediógrafos, embora respeitando às convenções do drama, transpõem os seus limites, inserem questões próprias da cidade e, claro, sua forma de pensar, sentir e agir e assim tentam persuadir a audiência e os juízes.

O historiador, de forma análoga, também é presa do seu tempo e do seu espaço. Nessa moldura tenta ressignificar o vivido. Por tudo isso, quando levantamos questões, devemos concluir como o faz Vernant em situação semelhante, começando por afirmar que em nossas análises *não tentamos desvendar um mistério* (VERNANT, 1977, p. 11), exemplificando: teria Ésquilo realmente pensado sobre a proibição à ostentação ao túmulo, ou, quando Eurípides escreveu a sua peça, ambientando-a na *khóra*, pensou ele nas benesses que a Paz de

Nícias trouxe ao campo? Tantas questões. Não existem verdades possíveis de serem aprisionadas, mas a necessidade ditada por cada contexto de questionar, lançar-se sobre o passado e pensar o presente.

Quadro 2 - Comparativo – *Coéforas* (ESQ.); *Electra* (SOF.); *Electra* (EUR.).

Aspectos Relevantes das Peças	Ésquilo	Sófocles	Eurípides
Data de representação	458 a.C.	415a.C. (por volta de)	415 a.C. (por volta de)
Espaço da cena de reconhecimento	<i>Ásty</i> : túmulo de Agamenão	<i>Ásty</i> : em frente ao palácio dos Atridas	<i>Khóra</i> : em frente à casa de Electra
Posição (versos) da cena de Reconhecimento	<i>Orestes-Electra</i> (v. 85-90) <i>Electra-Orestes</i> : (v. 230-234)	Orestes-Electra: p. 62; v.1174-1175 Electra-Orestes: p. 64; v. 1223.	Orestes-Electra: v. 115-120. Velho- Orestes: v. 563. Electra- Orestes: v. 573.
Quem encontra os indícios no túmulo	<i>Electra</i> Clitemnestra tem um pesadelo (ela alimenta uma serpente) e envia Electra e o coro para libar o túmulo (v. 525-540).	Crisótemis Clitemnestra tem um pesadelo (Agamenão está vivo) e envia Crisótemis para libar o túmulo (p. 34-35).	O velho
Indícios encontrados no túmulo	Cacho de cabelos (v. 165-170), pegadas (v. 205).	fio de leite fresco, círculo floral variegado, um cacho de cabelos (v. 894ss; p. 51).	Uma ovelha de lã negra imolada, sangue, cachos louros de cabelo (v. 513ss).
Prova da identidade	Orestes aproxima o cacho de cabelo e mostra em sua cabeça o lugar de onde ele foi recém cortado; apresenta um tecido bordado por Electra (v 230-235).	Electra não pede provas, mas Orestes apresenta o anel que pertenceu a Agamenão (p. 65; v. 1225-1226).	Electra pede provas. O velho aponta a cicatriz no supercílio de Orestes (v. 572).

Quadro 2 (cont.) - Comparativo – *Coéforas* (ESQ.); *Electra* (SOF.); *Electra* (EUR.).

Aspectos Relevantes das Peças	Ésquilo	Sófocles	Eurípides
O túmulo na encenação	Representação do túmulo no palco. Cerca de 770 dos 1100 versos se passam ao lado do túmulo. Cenas de Orestes; cenas de Orestes e Electra; cenas do coro; Cenas do coro e da ama.	O túmulo não faz parte do cenário, só há referências a ele. Orestes apenas informa ao espectador que irá libar o túmulo, enquanto o Pedagogo dirige-se para o palácio. (p. 22). O Pedagogo lembra a Orestes que a vitória depende da libação que deve ser feita a Agamenão (p. 23) Crisótemis relata o que se passou no túmulo (v. 892ss; p. 51-52).	O túmulo não faz parte do cenário, só há referências a ele. Orestes apenas relata que visitou o túmulo (v. 90). O velho relata a visita ao túmulo (v. 508ss)
Monumentalização do túmulo	Não há menção a qualquer monumentalização no túmulo.	Não há menção a qualquer monumentalização no túmulo.	Presença de um altar (v. 92). O altar não é ornamentado (v. 325 e v. 510).
<i>Ásty</i>	Toda a ação se passa na <i>ásty</i> , ao lado do túmulo e em frente ao palácio dos Atridas.	Toda a ação se passa na <i>ásty</i> , em frente ao palácio dos Atridas.	Conforme relato, Clitemnestra está na <i>ásty</i> , mas irá ao campo (v. 641).
<i>Khóra</i>	Egisto estava fora quando os estrangeiros chegaram ao palácio; não sabemos ao certo se estava na <i>khóra</i> . Ele apenas diz que não retorna ao palácio espontaneamente (v. 835-840).	Egisto está no campo (<i>agrós</i> , v. 313). Egisto retorna do <i>proastion</i> , subúrbio (p. 73; v. 1432).	Egisto está no campo (v. 623); O coro habita a <i>khóra</i> (v. 295-300). O velho habita a <i>khóra</i> : (v. 408ss). Clitemnestra chega à <i>khóra</i> (v. 964).
Participação no plano de assassinato	Orestes chegou à cidade, conduzido pelo oráculo de Apolo (v. 270-275); Orestes diz que ainda que não acreditasse no oráculo “ <i>a obra</i> (a vingança) <i>não poderia deixar de ser feita</i> ” (v. 295-300). Orestes traça o plano (v. 560 et seq.) e Electra é informada. Papel decisivo do coro. *Clitemnestra enviou Orestes ao exílio.	Orestes está com todo plano traçado desde quando chegou a Argos. À Electra só cabe manter-se calada como se nada tivesse acontecido para não colocar o plano a perder. Electra resume-se a pedir ao irmão para, se possível, desferir novo golpe na mãe (p. 72; v. 1416). *Electra enviou Orestes ao exílio.	O velho tem o papel decisivo. Orestes sabe o que fazer, mas não sabe como agir (v. 596ss). Orestes afirma que está a mercê dos conselhos do velho, que os acolherá, se factíveis (v. 618ss). O plano do assassinato da mãe é de Electra (v. 651ss). Orestes titubeia quanto a matar a mãe (v. 967ss). *O velho enviou Orestes ao exílio.
Responsável pelo exílio de Orestes	Clitemnestra	Electra	Velho

3 ÍON: IDENTIDADE E ESPAÇO NA TRAGÉDIA DE EURÍPIDES

Figura 2 - O cuidado com o Santuário de Apolo em nossos dias

Fonte: Foto de Maria Aparecida Montenegro durante a nossa participação no “17º Annual Seminar Course on Ancient Greek Literature and Culture” entre 14 e 28 de julho de 2011, em Delfos, Grécia.

3.1 Considerações iniciais⁴¹

Resumo da peça - *Íon*

Levando em consideração que *Íon* não é uma peça muito conhecida, façamos um breve resumo do seu enredo. A princesa ateniense, Creúsa, colhia flores quando foi raptada pelo deus Apolo e violentada em uma gruta na Acrópole de Atenas. Grávida, guardou tudo em segredo. Após dar à luz, expôs o filho na gruta e acreditou durante anos que ele havia morrido. Contudo, Apolo, o pai do menino, encaminhou Hermes à referida gruta para levá-lo ao seu templo, onde ele cresceu aos cuidados da pitonisa sem que ninguém conhecesse a sua identidade.

Anos mais tarde, Creúsa casou-se com um estrangeiro (termo sempre usado em oposição a ateniense, salvo menção contrária), Xuto, a quem foi dada como dote de guerra. Depois de um longo tempo de uma união estéril, eles vão ao Santuário de Delfos consultar o oráculo sobre a possibilidade de o casal gerar filhos. Xuto entra no templo de Apolo esperando obter uma resposta do deus enquanto Creúsa permanece ao redor dos altares em prece.

O oráculo que Xuto recebeu dizia que o primeiro que ele encontrasse ao sair do recinto seria o seu filho. Eis que ao sair do templo Xuto se depara com Íon – o dito filho do deus e da rainha. Sem desconfiar de nada, convicto da veracidade do oráculo, Xuto chegou à conclusão de que o jovem fosse fruto de um encontro casual do passado, quando esteve nos festejos em homenagem a Dioniso em Delfos. Tratava-se de uma comemoração bastante importante, com a ativa participação de Atenas, que enviava as tíades, colégio feminino oficial, para se juntarem àquelas de Delfos como Bacantes (VERNANT, 2006, p. 76).

Xuto, muito feliz, resolve comemorar com o filho a paternidade recém-descoberta e a sua despedida de Delfos, pois pretendia levar o jovem consigo para Atenas. A festa parecia transcorrer bem até o momento da libação em que o velho, servo de Creúsa, coloca em prática o plano da sua senhora para assassinar o herói, acreditando que ele fosse filho de uma união secreta do seu marido. O velho serviu-lhe uma taça de vinho com o veneno da Górgona. A partir daí, toda a cidade se põe no encalço de Creúsa que por decreto da cidade deve morrer.

⁴¹ Agradecemos, inicialmente, a professora Adriane da Silva Duarte pela sugestão da escolha da peça para o tema proposto; em seguida, à professora Maria de Fátima Sousa e Silva pelas preciosas dicas de leitura da peça, quando do nosso encontro no 17th Annual Seminar Course on Ancient Greek Literature and Culture, em Delfos, Grécia, entre 14 e 28 de Julho de 2011. Salientamos, por óbvio, que todas as deficiências e imperfeições são de nossa inteira responsabilidade.

No altar de Apolo, Creúsa se posta como suplicante e lembra a Íon que nessa condição ele não pode matá-la. Nesse instante entra em cena a pitonisa carregando o cesto contendo os objetos com que Íon outrora foi abandonado na gruta ateniense e trazido para Delfos. É através deles que se dá o reconhecimento (*anagnórisis*) entre mãe e filho.

Íon ao tomar conhecimento que Xuto não é seu pai biológico e sim o deus Apolo fica bastante confuso. De forma delicada e sutil o jovem questiona a mãe sobre a verdade do seu relato. Nesse momento surge a deusa Atena *ex machina* e esclarece toda a trama passada e sentencia como a história se processará a partir daí: Creúsa deverá retornar a Atenas e entronar o jovem Íon. Ele será conhecido em toda a Hélade e terá quatro filhos que darão os seus nomes aos povos da região distribuídos em tribos: Geléon, Hopletes, Argades e os Egícores. Serão os filhos destes que se estabelecerão como colonos nas cidades das Cíclades e na terra seca junto ao mar (Ásia Menor). Como assegura Atena: “fato que dará força ao meu país” (EUR., Ion, v. 1585)⁴². Serão chamados jônios e habitarão “de ambos os lados dos estreitos, as planícies dos dois continentes, da Ásia e da Europa” (EUR., Ion, v. 1585-1589). Xuto, que nada deverá saber sobre a real identidade do pai de Íon, terá dois filhos com Creúsa: Doro e Aqueu. Do primeiro será celebrada a cidade dória e ao segundo caberá o reinado da terra junto ao mar, perto de Ríon (EUR., Ion, v. 1589-1594).

3.1.1 A problemática da peça e a estruturação do capítulo

Neste capítulo propomos uma abordagem acerca da identidade de Atenas através da leitura dos espaços, tomando como base a peça *Íon* de Eurípides. Inicialmente apresentamos o seu resumo; em seguida tentamos fixar como teoricamente estamos pensando a identidade; na sequência abordamos a identidade através do *Íon*. Posteriormente tentamos situar o Santuário de Apolo a partir da sua arqueologia; depois, apresentamos o Santuário a partir de *Íon*. Por fim tratamos em separado de cada um dos espaços⁴³ que fixamos para análise. Eles poderiam ter sido trabalhados conjuntamente, ou em pares, mas imaginamos que uma análise por tópicos tornasse o texto mais didático, inteligível e consequentemente o tema da identidade aparecesse mais claramente, como segue:

⁴² Todas as passagens do *Íon* presentes nesse texto integram a tradução de Frederico Lourenço (LOURENÇO, *Íon*. Tradução do grego, introdução e notas Frederico Lourenço. Lisboa: Colibri, 2005); o tradutor segue o texto estabelecido por James Diggle (OXFORD, 1981); exceções serão devidamente enunciadas.

⁴³ Estejamos atentos: a peça foi escrita por um ateniense e representada nos palcos atenienses, mas o espaço evocado (fictício) da ação da peça é Delfos; a acrópole de Atenas, por outro lado, é mencionada como ponto de partida, onde Creúsa fora violada por Apolo e engravidou, retornando, quando deu a luz, para nesse espaço expor o bebê. O palácio ateniense, assim como outros espaços, também é mencionado, mas não os exploraremos.

1. O santuário de Apolo, em Delfos, onde destacaremos: 1.1. A fachada oeste do templo de Apolo; 1.2. Os degraus que separam o interior do exterior do templo; 1.3. O altar em frente ao templo de Apolo; 1.4. A tenda construída por Íon;
2. A gruta na acrópole de Atenas.

Indagaremos sobre a importância desses espaços no que compete à identidade ateniense e grega: 1. como eles funcionam como agentes fundantes na construção de uma nova identidade ateniense; 2. como os acontecimentos parecem se repetir; 3. como podemos entrever aspectos da monumentalidade nesses espaços e 4. o que eles nos revelam sobre a identidade ateniense e helênica.

Pensamos que a partir do estudo do espaço é possível conjecturar como os atenienses concebiam a sua identidade e a projetavam tanto para si quanto para o outro e, como o herói, Íon, será capaz de transformar a identidade ateniense fechada na autoctonia e na repulsa ao estrangeiro, no sentido de promover a cooperação helênica.

O argumento da peça se desenrola em torno da identidade do herói, que passa de órfão a filho adotivo da sacerdotisa do templo; depois, filho legítimo de Xuto, conforme lhe revelara o oráculo apolíneo e, finalmente, uma nova identidade vem à tona com a confirmação de Atena que surge como deus *ex machina*: Ion era o descendente de Erictônio, da raça autóctone, filho da princesa Creúsa e do deus Apolo. É este herói, que assume nova identidade a cada revelação que vai, por fim, ser o precursor de todos os jônios, consequentemente, modificando os rumos da Atenas de Eurípides.

Froma Zeitlin (1996, p. 287) afirma que

[...] o si é construído em sua rede social com outros. Ele é dotado no início com uma identidade envolvendo um nome, uma família e parentesco, um lugar de origem e status social (alto, baixo), se é filho legítimo, bastardo, de nascimento real ou plebeu.

Como acrescenta a autora, em *Íon* é o reconhecimento (*anagnórisis*) que estabelece essas coordenadas (ZEITLIN, 1996, p. 287). A autora comenta que Aristóteles julga a *anagnórisis* o momento decisivo do teatro; ela, pretendendo estender o *insight* aristotélico, sugere que o *covert theme* de todo drama é a identificação, a descoberta do eu. Em *Íon* nós pensamos que a essência trágica vai muito além do estabelecimento da identidade individual do herói, melhor dizendo, da nova identidade do herói (retomaremos essa questão), da descoberta que ele faz de si e do seu processo de amadurecimento. A questão central é a identidade da cidade de Atenas. O processo de amadurecimento que Íon deve passar da sua

infância em Delfos a sua idade adulta em Atenas até tornar-se o arqueguta⁴⁴ da Ásia é análogo ao processo que a cidade deve passar na construção da sua identidade, levantando as suas questões e refletindo sobre os caminhos que deve trilhar.

A peça foi encenada⁴⁵ provavelmente entre 413 a.C. e 411 a.C, logo no contexto pós expedição à Sicília. Talvez nesse momento de dúvidas e incertezas muitos atenienses, em especial Eurípides, estivessem se interrogando sobre o futuro ateniense e mesmo sobre o significado de ser ateniense. O poeta possivelmente estava questionando a autoctonia como elemento válido para o futuro político de Atenas. O modelo autóctone parecia já não funcionar na prática. A condução do seu argumento leva-nos a entrever uma mensagem de pan-helenismo: Íon é fruto de uma união ilegítima da princesa autóctone e do deus “estrangeiro”⁴⁶, um bastardo, portanto; Xuto é um estrangeiro e a princesa a única autóctone, descendente de Erectônio. É a essa tríade (Xuto, Creúsa e Íon) que o futuro de Atenas é entregue no final da peça. Íon representa a continuação da Atenas política, mas sob nova perspectiva. Nesse sentido, acreditamos que Eurípides rompa com o discurso dicotômico entre o estrangeiro e o ateniense.

⁴⁴ Assentador, fundador de um assentamento, cf. Glossário do Labeca. Disponível em: <<http://labeca.mae.usp.br/content/gloss%C3%A1rio>>. Acesso em: 29 out. 2012.

⁴⁵ Não se pode inferir com exatidão a datação da peça. Todavia, Katherina Zacharias (2003, p. 3-7) nos aponta argumentos convincentes para acreditar na representação do *Íon* em 412 a.C. A autora parte da similaridade temática com outras peças, cuja datação não implica dúvidas, somadas a considerações políticas após o desastre ateniense na expedição à Sicília, como o apelo ao Ionismo (EUR., *Ion*, v. 1575ss), aos descendentes de Íon, colonizadores da Jônia, à semelhança do verso 583 da *Lisístrata*, com um clamor às cidades aliadas. Para a autora, Eurípides está se referindo aos estados e ilhas do leste do Egeu insatisfeitos depois de 413 a.C., conforme o relato de Tucídides. Lúcia Athanassaki (2010, p. 237-238) dá uma razão adicional para uma datação pós 413 a.C. A construção do tesouro dos siracusanos em Delfos para comemorar a vitória sobre os atenienses causou uma profunda consternação ao povo autóctone, que nesse mesmo Santuário fizera resplandecer a sua glória com belíssimos monumentos. Eurípides, assim, lança mão do templo de Apolo como cenário fictício de sua obra e do diálogo da peça com as *Eumênides* de Ésquilo, lembrando aos seus conterrâneos a proeminência de Atenas em Delfos e o incomparável feito dos Erectidas na restauração e na brilhante decoração do edifício mais ilustre do Santuário, o templo de Apolo.

⁴⁶ Usamos com cautela o termo estrangeiro para Apolo, deus pan-helênico, por excelência, como veremos, mas um deus délico por nascimento, como Creúsa nos chama a atenção entre os versos 915-925. Não partilhamos, de forma estreita, de um sectarismo espacial entre as divindades gregas, nem no que se refere à cidade, nem no que se refere à bipartição entre divindades do campo e divindades do espaço urbano. Muitas divindades ditas urbanas eram cultuadas em meio rural e vice-versa; ao mesmo tempo, muitas divindades recebiam culto em várias cidades diferentes. Apolo talvez seja o exemplo mais contundente da nossa assertiva, basta termos em mente o Hino Homérico a Apolo para percebermos a extensão da atuação da divindade: “Como te celebrarei, se és totalmente bem celebrado? Pois para ti, Febo, já está estabelecido o uso do canto nas ilhas e no continente nutridor de novilhas. Agradáveis te são todos os mirantes, os altos promontórios das elevadas montanhas, e os rios corrediços para o mar, as fálésias deitadas para o mar e os portos do mar.” (MASSI, 2010, v. 19-24). Consultar especialmente o texto de Irene Polinskaya (2006), com quem dialogamos nesse sentido. Apolo é o deus fundador, senhor de grandes santuários em Delfos e em Delos, de espaços em Corinto, em Dídima, e um templo monumental construído no século VI a.C. em Siracusa (GRAS, 1998). Entretanto, para nossa interpretação aqui, estamos assumindo que ele é uma divindade estrangeira à Atenas, o que não significa subtrair à divindade sua influência na cidade de Palas. Pelo contrário, o deus de Delfos é fundamental nos desdobramentos políticos de Atenas conforme tentaremos demonstrar em nossa análise.

Dos três poetas a que estamos a tratar, Eurípides foi o mais contestador, o que parece ter se inquietado de forma mais intensa com a guerra que opunha os próprios gregos. Não temos conhecimento da sua participação direta nas atividades políticas da cidade, não sabemos se ele exerceu cargos públicos e nem se participou diretamente da guerra, diferentemente de Ésquilo e Sófocles, cujas informações a esse respeito nos chegaram. Contudo, é inegável, ele, talvez mais que os seus rivais, tenha pensado e sentido de maneira mais contundente a cidade. Conforme declara a historiadora Jacqueline de Romilly (2008, p. 117): “[Eurípides] não hesita em escrever peças com uma orientação política, ou mesmo em introduzir em peças não políticas cenas, ou ditos, que sentenciam sobre o resto e que parecem fazer eco de problemas então atuais”. Concluindo, o poeta utiliza a ação trágica para “dizer tudo aquilo que o toca ou o fere” (ROMILLY, 2008, p. 22). Levando em consideração tais pressupostos, tentaremos demonstrar através da análise de alguns espaços do *Íon* a inquietude do poeta em relação ao modelo autóctone de uma cidade fechada em si e devastada pela guerra, o que parece sugerir, aos olhos de Eurípides, a necessidade de a cidade trilhar novos caminhos, construindo uma identidade que ultrapasse o circuito hermético do discurso autóctone.

3.1.2 A identidade segundo a reflexão de Jonathan Hall

Na época dos escritos de Heródoto [485 a.C- 420 a.C], as comunidades gregas espalhavam-se desde o Fásis [rio do antigo Cólquida], no limite leste do Mar Negro, até Marselha. A própria península grega era solidamente grega, o mesmo ocorrendo com as ilhas nos mares em volta dela. A costa ocidental da Ásia Menor (hoje Turquia), a maior parte da costa da Sicília, a extremidade sul da Itália, desde Nápoles, eram intensamente gregas, embora abrigassem também numerosas populações de outras raças. Em outros lugares, as comunidades gregas tendiam a constituir-se em pequenos pontos mais ou menos esparsos num mundo estrangeiro de citas, trácios, líbios, celtas e dúzias de outros. Esse padrão geográfico era produto de contínuas explosões de migração, normalmente em pequenos grupos, iniciadas desde o ano 1000 a.C. (FINLEY, 1998, p. 8).

Observando a extensão que a Hélade adquiriu é possível entender quando Finley (1998, p. 9) afirma que seria possível um grego sentir-se em casa quase em qualquer parte do mundo físico. Esse ‘universo’ grego era, sobremaneira, diverso: em seus regimes políticos, nos calendários, no âmbito dos festivais e cultos religiosos, nos inúmeros dialetos e em outros tantos aspectos. Diante desse quadro, o que podemos conceber como identidade? Como ser grego? Como Grécia? É possível tratar de uma identidade grega comum a esse conjunto de povos?

Tomando como base os estudos desenvolvidos por Jonathan Hall, vejamos como se dá a construção⁴⁷ da identidade grega, especialmente como ela muda com o decorrer do tempo e quais os parâmetros que a identificam no século V a.C., momento que particularmente nos interessa por se tratar do século em que Eurípides escreve e leva a público a sua peça *Íon*, em análise. De partida salientamos a inexistência das palavras ‘grego’ e ‘Grécia’ na língua grega; trata-se, pois, de uma identificação romana que posteriormente se cristalizou, mas é como helenos que os gregos se conheciam e ‘Helas’ o seu espaço geográfico (HALL, 2002, xix).

Tratemos, pois, de resumir preliminarmente o que entendemos por identidade grega, a partir de Hall: 1. O que viemos a conhecer como mundo grego era habitado inicialmente por diversos grupos, com identidades e culturas⁴⁸ próprias, que somente por volta do século VI a.C. assume uma identidade coletiva helênica; 2. A identidade helênica é uma construção lenta e gradual, que sofre mudanças com o passar do tempo, podendo envolver ou excluir grupos, bem como alterar os seus critérios auto identificadores; 3. A melhor forma de conceituar a identidade helênica é partir da concepção que os próprios gregos tinham do significado de ser helênico⁴⁹. 4. No curso do século V a.C. o critério definidor da auto identificação grega deixa de ser a genealogia e passa a ser elementos culturais. Atenas foi fundamental no processo que alterou o critério definidor de helenidade; certamente foi nesse contexto que Eurípides usou da liberdade poética para alterar a genealogia helênica; 5. Nem todas as cidades gregas viram da mesma forma a necessidade de definir a identidade grega, nem mesmo podemos imaginar que toda a população de uma cidade comungasse coletivamente dessa necessidade; outras preocupações, como a subsistência e a defesa provavelmente eram mais relevantes do que esta questão, de pouca valia no cotidiano; 6. O não-grego não se constituía de uma massa uniforme, mas de grupos extremamente variados, e o contato desses com os gregos se dava de múltiplas formas, compreendido apenas quando tratado na sua individualidade.

Hall (2001, p. 218-219) acredita que é no sexto século a.C. que surge a primeira genealogia que apoiará a cristalização da identidade grega, relacionando os principais grupos populacionais entre si. Uma das mais importantes tradições genealógicas de que temos notícia – e que pode simbolizar essa construção – aparece em fragmentos de um poema, conhecido

⁴⁷ ‘Construção’ no sentido que Hall nos chama a atenção de que os gregos estão sempre em um processo de ‘tornarem-se gregos’ (HALL, 2001, passim; 2002 passim).

⁴⁸ Segundo definição de Hall, a cultura é contraditória, vagamente integrada, contestada, mutável e altamente permeável; daí a importância de se pensar em termos de ‘culturas identificáveis’ agindo em conflito e colaboração dentro de um espectro mais amplo de cultura grega.

⁴⁹ Estamos pensando nos conceitos de *emic* (internamente percebido) e *etic* (externamente observado). Nesse sentido, trilhando os caminhos apontados por Hall, concordamos que a visão êmica, ou seja, a visão que os gregos possuíam de si mesmos, deve prevalecer quando se busca entender a identidade helênica.

como *Ehoiai* ou *Catálogo de Mulheres*, comumente atribuído a Hesíodo. Segundo Hall este documento retrata o produto final de um processo gradual por meio do qual populações independentes procuraram estabelecer laços étnicos. As genealogias podem sofrer alterações – adição, omissão, substituição – à medida que as relações entre os grupos que as constituem se modificam (HALL, 2002, p. 27). Logo, a percepção identitária sofre mudanças, podendo abarcar ou excluir grupos tanto quanto abarcar ou excluir os critérios que identificam o grupo.

É lugar comum usar a Guerra Greco-Pérsia (480-479 a.C.) como demarcador da concepção de uma identidade grega (HALL, 2002, p. 175; 2001, p. 220). De acordo com Hall, ainda que não todos os gregos, mas muitos procuraram forjar uma identidade compartilhada, pelo menos duas gerações antes da invasão persa. Esse fato, entretanto, não reduz a influência que a invasão persa exerceu tanto na forma como os gregos passaram a se enxergar, quanto na mudança da percepção que eles assumiram frente ao oriente, que passou de objeto de fascinação exótica a uma imagem negativa (HALL, 2001, p. 220). É nesse contexto que o termo ‘bárbaro’⁵⁰ se generaliza e passa a designar não apenas os persas, mas qualquer grupo de não-gregos. Conforme Hall (2002, p. 103) essa oposição não podia ser constatada no Período Arcaico, quando havia, muitas vezes, laços horizontais que ligavam as elites gregas à não-gregas nas novas fundações, como os casamentos mistos e as redes de *xenia*, vínculo de solidariedade e trocas de bens (inclusive de mulheres).

Consoante Hall (2001, p. 220), diante desse contexto, os gregos começam a refletir mais sobre a sua própria identidade; para além das genealogias, eles observam agora as diferenças que emergem do contato com o Outro. Hall sugere uma clara mudança de ênfase na forma com que o grego percebia e concebia a sua identidade comum: no Período Arcaico a auto identificação era agregativa, compunha-se de diferentes tradições genealógicas que vieram a se somar na então nomeada genealogia helênica, enquanto no Período Clássico ela passou a ser pensada em termos de oposição. É neste período que a *criteria* cultural – a linguagem, a religião e as práticas comportamentais – sobrepuja os laços étnicos de parentesco na construção de uma nova identidade helênica.

Nesse sentido, Hall (2001; 2002, p. 190-191) aponta a importância fundamental de Heródoto (485 a.C. - 420 a.C.) na ampliação desses critérios da identidade grega, postulando que era a cultura comum que definia o que era ser grego acima da descendência compartilhada. Hall acredita que as *Histórias* sejam uma obra de meditação a respeito da

⁵⁰ O termo ‘bárbaro’ aparece pela primeira vez em Homero (*Ilíada*: II, 867): “Nastes comandou de novo os Cários de bárbara fala”. Como Hall (2002, p. 111-112) observa essa opinião não é unânime e pode ter sido fruto de interpolação, pois o termo não aparece em outras literaturas até o século VI a.C. como em Anacreonte e em Tucídides não parece ter tido conhecimento de que esse termo tivesse sido empregado por Homero.

natureza da identidade grega, mas escolhe um trecho específico que, segundo ele, confirma a sua assertiva. Trata-se da passagem 8.144, quando os atenienses respondem a uma embaixada espartana, enviada a Atenas antes da batalha de Plateia, em 479 a.C., sobre um possível acordo dos atenienses com o inimigo comum – os persas. Para Hall, a evocação da Helenidade na resposta de Heródoto é apenas um adendo e a razão primeira dos atenienses para não pactuar com os persas está relacionada com a necessidade de vingança devido ao ataque aos templos, sugerindo que a comunidade ateniense de culto ocupasse um posto mais alto e mais amplo que a afiliação helênica. Nesse sentido Heródoto amplia a definição da identidade helênica para além de elementos puramente étnicos. A religião e os hábitos culturais são, acima de tudo, o que mais interessam a Heródoto.

Atenas muito provavelmente está no centro da definição da identidade helênica baseada em um critério mais cultural. Hall (2002, p. 199) levanta algumas questões que podem estar por trás dessa nova conduta. Atenas tinha concretizado a sua democracia, o demo havia sido alçado a um novo *status* a expensas da elite ateniense, o ostracismo tornara-se um importante instrumento da democracia, a cidade havia se transformado em um império. Além de tudo isso, e muito provavelmente por conta disso, Atenas demonstrava grande receptividade cultural, atraindo para o seu centro uma diversidade ímpar de pessoas – intelectuais, artistas, médicos, poetas, comerciantes, dentre tantos outros – e interesses. A mobilidade grega por todo o Mediterrâneo propiciava uma difusão cultural sem precedentes. O porto do Pireu e seu mercado abrangente é um bom exemplo para se pensar na proporção de ‘grandeza’ que a cidade alcançou. A Atenas do século V a.C., a “escola de toda Hélade”, assim proclamada por Péricles em sua oração fúnebre (TUCÍDIDES, II, 40), fornece, em suma, um retrato cultural para o conjunto dos gregos.

Pode não ter sido Heródoto quem primeiro postulou uma definição de helenidade mais voltada para o critério cultural, mas o que se nota é que essa concepção passa a ser atestada cada vez com mais frequência no final do século V a.C. e início do IV a.C. (HALL, 2001, p. 223). Evocam-se como testemunhas dessa nova etapa de ‘construção’ da identidade helênica pensadores sofistas, filósofos, como Aristóteles e Platão, Tucídides (ex. VIII, 57), dentre outros⁵¹. Eurípides, ao escrever o *Íon*, encontra-se imerso justamente no processo de transformação que os gregos viviam na sua concepção de uma auto identificação comum. Podemos incluir aqui um comentário de Justina Gregory (2002, p. 149) quando ela afirma que Eurípides mais do que Sófocles atribuiu à educação um papel significativo na formação dos

⁵¹ Cf. Hall (2001, p. 223; 2002, p. 197), especialmente para verificar como as definições de helenidade vão ganhando nova forma no século IV a.C.

seus personagens; para a autora, em Eurípides, a educação não é o único fator determinante na formação, porém acentua o potencial inerente à *physis*. Não é de se estranhar, portanto, que o poeta devote a sua peça a esse tema e que aja com tanta liberdade, alterando a genealogia helênica, sugerindo uma política de conciliação com os demais helenos, e consequentemente dando um novo tônus à identidade de Atenas.

Em uma Atenas devastada pela guerra entre os próprios gregos, por certo a identidade helênica comum havia perdido espaço e a cidade se fechava em um modelo consubstanciado na autoctonia. Como nos assegura Loraux (1979, p. 3) a autoctonia legitima a hegemonia de Atenas e a sua singularidade frente aos demais gregos e não-gregos e fundamenta a ideologia da cidadania, reforçando um modelo de identidade em um invólucro de um grupo seletivo de cidadãos, excluindo parte considerável da população da cidade das suas instituições políticas.

3.1.3 A identidade segundo a criação de Eurípides

O texto euripídiano traz à lume a identidade ateniense demarcada por um mito de genealogia, neste caso, trata-se de uma identidade étnica, reivindicando o parentesco comum na figura de Erictônio, mas, ao mesmo tempo, essa identidade étnica é o fulcro de outra identidade que emerge do contexto democrático – a identidade cívica, menos abrangente, uma vez que apenas os homens pertencentes à identidade étnica Erectida poderiam pleiteá-la, pelo menos é o que nos sugere a lei de Péricles 451-450 a. C.⁵². É apenas no final da peça que surge um novo elemento, quando a deusa Atena *ex machina* revela a verdadeira história do herói, esclarecendo não só o que se passou, mas o que o futuro reserva a ele, ao conjunto dos atenienses e demais gregos.

Os personagens evocam temas que perpassam toda a obra, sempre com um novo viés: a autoctonia e a presença do estrangeiro na cidade. No verso 21 ouvimos de Hermes o nome do seu maior símbolo: Erictônio, o nascido da terra⁵³, o senhor por excelência do trono ateniense e, ao encerrar a peça, Creúsa chama Íon para ir para casa (*oikos*) (EUR., Ion, v. 1616) e Atena sentencia a Íon: “Senta-te no trono ancestral” (EUR., Ion, v. 1618).

⁵² Nas mãos de Eurípides o mito ganha novos contornos e é uma mulher que assegurará a legitimidade autóctone em uma sociedade exclusivamente masculina (cf. LORAUX, 1992) Embora nossa análise não tenha como foco a mulher, não podemos nos furtar a pensar que essa “transgressão” do poeta esteja ligada aos seus questionamentos mais profundos sobre o discurso da autoctonia e os valores que a cidade cultua e que ele deseja refletir com os seus compatriotas.

⁵³ Segundo Pierre Grimal há mais de uma genealogia na tradição mítica para o nascimento de Erictônio, mas prevalece àquela que o apresenta como filho de Hefesto. Tomado pelo desejo de possuir Atena o deus a persegue, ela consegue fugir, mas o esperma de Hefesto cai em sua perna. Ela se limpa com um tecido e o atira no chão. A Terra fecundada dá origem a Erictônio (GRIMAL, 2000, p. 145).

Apenas Xuto parece “desconhecer” o mito da autoctonia. Sem entender quem era a sua genitora, Íon pergunta ao pai se seria a terra a sua mãe (EUR., Ion, v. 542). Rapidamente, Xuto responde: “A terra não dá à luz crianças” (EUR., Ion, v. 542). O mito da autoctonia fazia parte da ideologia da cidade, como veremos adiante; o discurso cívico colocava em pauta a singularidade daqueles, cujo primeiro cidadão era filho da própria terra. Xuto não poderia desconhecer esses fatos, tendo lutado ao lado de Erecteu, desposado sua filha e se tornado rei de Atenas. O máximo que podemos admitir é que ele, na condição de estrangeiro, não desse credibilidade ao mito. Talvez o poeta quisesse acentuar que para os estrangeiros fosse de pouca relevância o discurso da autoctonia. Ao lado disso, podemos pensar que Eurípides está utilizando o personagem para questionar a autoctonia, sua importância prática no seio da sociedade e a necessidade de repensá-la.

Erichtônio – a criança miraculosamente nascida da terra, fecundada pelo desejo de Hefesto pela virgem Atena – dá à cidade o seu discurso; é o epônimo de Atenas de Homero às tragédias, e de Heródoto aos atidógrafos (LORAUX, 1979, p. 3). Não é por simples acaso que Íon conhecia a história de Erictônio (EUR., Ion, v. 265-273; 284-288). Ela estava presente não só nos discursos da cidade, mas para além dos seus muros.

Creúsa é uma autóctone casada com um estrangeiro, o que soa estranho aos ouvidos de Íon (EUR., Ion, v. 289-298). Para Nicole Loraux (1992, p. 181), as duas uniões de Creúsa têm honra: Apolo é uma divindade e Xuto é filho de Zeus, mas ambas dissonam da lei ateniense, que prevê o casamento entre homem e mulher atenienses para o filho ter o direito à cidadania. Acrescenta a autora nenhuma das uniões é legítima: o “casamento” com Apolo é elevado demais para uma mortal e com Xuto é baixo demais para uma Erectida (LORAUX, 1992, p. 181). Para o que queremos crer que seja a intenção de Eurípides na peça – questionar a identidade de Atenas assentada no modelo autóctone – faz todo sentido o casamento de Creúsa – a última descendente erectida com um estrangeiro, somado a presença de um filho bastardo, fruto de uma relação com um deus também estrangeiro, ou um deus pan-helênico. Todavia, vale ressaltar que Xuto é um aqueu, nobre, herói de guerra e descendente de Zeus, seu avô.

Cumpramos lembrar que as tragédias são em quase sua totalidade peças autônomas⁵⁴, de modo que não temos outras versando sobre o mesmo mito (ou elas não chegaram até nós?) para avaliarmos o grau de modificação/inação de que o poeta lançou mão. Chalkia (1986, p.

⁵⁴ Jacqueline de Romilly (2008, p. 37-38) afirma que exceto os *Persas*, as demais tragédias de Ésquilo pertencem a trilogias e pondera sobre o que uma tragédia ganha em contato com as outras duas, ou seja, seu prolongamento natural; todavia, Sófocles e Eurípides, de forma diversa, praticamente abandonam a trilogia e apresentam as suas peças sem vinculação temática.

97) declara que Sófocles escreveu uma peça intitulada *Creúsa*, cuja ação parece ter sido situada em Atenas diferentemente de Eurípides que, embora trazendo Atenas para o centro da peça, situa-a em Delfos. Sugerimos que ao deslocar o cenário do mito, transpondo-o para o estrangeiro, sobretudo pan-helênico, Eurípides reforça a questão levantada na peça sobre o estrangeiro e abre a possibilidade para a reflexão sobre a autoctonia e a política ateniense, que precisam ser repensadas em um contexto de guerra, que devasta a cidade não mais tão gloriosa, como cantada outrora. Urge que uma nova identidade seja construída, o que caberá a Íon, o herdeiro meio autóctone meio estrangeiro (e pan-helênico) de uma Atenas renovada.

Para levantar essa discussão, o texto euripídiano traz inúmeras passagens, problematizando como o estrangeiro é visto aos olhos dos atenienses. O coro, o servo e Íon levantam questões importantes. Exemplifiquemos: tão logo Xuto conquista a confiança de Íon, tenta convencê-lo a partir com ele para Atenas, não se dando conta da aversão ao estrangeiro entre muitos atenienses e o quanto isso pesaria sobre o jovem. Pois bem, é Íon quem, com profunda sagacidade, chama o pai à razão, diz-lhe que as coisas são diferentes quando examinadas com mais acuidade, e pede:

[...] atende às seguintes reflexões. Dizem que o povo autóctone e glorioso de Atenas está isento de sangue estrangeiro. Nesta cidade cairei sofrendo do duplo mal de ser filho de um estrangeiro e, ainda por cima, bastardo. Alvo desta censura, se me faltar o poder, serei alcunhado de ninguém. Se, pelo contrário procurar ser alguém, esforçando-me por alcançar a primeira posição na cidade, serei odiado pelos incapazes, porque a superioridade é sempre penosa. Quanto aos que, sendo honestos e capazes de sabedoria, se calam e evitam lançar-se na vida pública, para estes farei figura de riso e de loucura, por não me manter tranqüilo na cidade cheia de receio (EUR., Ion, v. 585ss).

Ao duplo mal que Xuto pretende livrar Íon – baixo nascimento e pobreza – Íon antevê um mal muito maior: ser filho de estrangeiro e ser bastardo. Pela reflexão de Íon, depreendemos que a situação do estrangeiro era sempre uma questão delicada na cidade, ou, quem sabe, o discurso sobre o estrangeiro (voltaremos a esse tema). Para Íon, o exercício do poder, entretanto, camuflaria o duplo mal, o perigo, todavia, seria quando esse deixasse de existir. Íon tornar-se-ia um ninguém, uma pessoa completamente à margem da sociedade. O esforço para alcançar uma posição (de ateniense) na cidade o levaria a ser odiado por aqueles – certamente atenienses – que não fossem capazes de ascender, por seus próprios méritos, posições de relevo na sociedade. Ele não escaparia da censura nem das pessoas que, por vontade, abdicam da participação na vida pública. O desenrolar do diálogo, entretanto, irá mostrar que nem todos queriam viver em Atenas a qualquer custo. Íon rejeita ir para a cidade

de Palas e prefere a sua vida em Delfos, onde ele é respeitado, sendo, apenas, o “justo servidor do deus” (EUR., Ion, 620ss).

Todo diálogo está ancorado no papel do estrangeiro na cidade, da necessidade que Íon sente de ter uma mãe ateniense para se livrar da pecha de estrangeiro e dela receber o direito de falar livremente (EUR., Ion, v. 669-675). A pretensão de ter uma mãe ateniense é tão latente que, quando ele está de posse do cesto com os objetos do reconhecimento, que lhe permitirá, enfim, descobrir toda a sua história, ele titubeia: “[...] não vá eu descobrir o que não quero. É que se a minha mãe for escrava, encontrá-la será pior do que deixar mudas estas coisas” (EUR., Ion, v. 1380ss). O jovem, que no verso 669 dizia que faltava uma única coisa para ser feliz, saber quem era sua mãe, agora, diante do quadro do reconhecimento, cogita da possibilidade de nunca ter o segredo revelado (EUR., Ion, v. 1353; 1385-1386). Tudo isso porque pairava em sua mente o terror de ter uma mãe escrava. Logo, não era exatamente ter uma mãe, ou apenas isso, que Íon almejava, mas um laço nobre, que pudesse lhe trazer as vantagens políticas circunscritas ao corpo de cidadãos.

Verificaremos que Íon está repleto de razão se observarmos o comportamento do coro e do servo em suas referências ao estrangeiro, particularmente a Xuto, que usufrui sozinho de ter um filho de uma relação extraconjugal, enquanto a esposa permanece estéril. Pontuamos que o servo e o coro são escravos, mas eles absorvem um discurso xenófobo; a sua reação é desmedida e ultrapassa a lealdade que devem à rainha. Xuto, a quem pesa a *xenia*, é julgado como um traidor, um fraudador (EUR., Ion, v. 676ss; 690-694), um estrangeiro miserável, indigno (EUR., Ion, v. 700-705), ganhador de um prêmio inestimável (ser admitido em Atenas) ao qual não sabe fazer jus.

Por certo, o velho não teria se arrogado a tantas elucubrações se Xuto não fosse um estrangeiro. Enfim, todo julgamento e a condenação que o coro e o velho fazem ao ‘marido infiel e traidor’ são alicerçados em sua condição de estrangeiro na cidade autóctone. Prova-o quando o velho afirma que seria menos grave se devido à esterilidade de Creúsa, Xuto a tivesse convencido de ter o filho de uma nobre (EUR., Ion, v. 835ss). Mas é sintomático que Creúsa se recuse a fazer algo contra o esposo ‘infel’: “Ainda reverencio o leito de outrora, quando ele era nobre para comigo” (EUR., Ion, v. 977).

Creúsa, o velho e o coro tinham uma dupla preocupação: 1) a falta de filhos – a “esterilidade” de uma mulher casada, uma questão doméstica e 2) a tirania que poderia se abater sobre o trono ateniense, com a usurpação do poder por um bastardo estrangeiro. Ouçamo-los:

Creúsa: ... tira o veneno que leva sob as tuas vestes e deita-o ao jovem... reserva a bebida para aquele que está a pensar em ser senhor na minha casa (*dómos*) (EUR., Ion, v. 1035-1037).

Velho: ... contra este adversário avancemos com os nossos amos, ajudemos a matá-lo e eliminá-lo da casa (*dómos*) (EUR., Ion, v. 1039ss).

Coro: Einódia, filha de Deméter ... guia hoje ... a taça mortífera, cheias das gotas de sangue da degolada Górgona, nascida da Terra. Guia-a para aquele que quer ser senhor do palácio (*domos*) de Erecteu. Que jamais intruso de outra raça possa reinar em Atenas, cujo cetro pertence aos nobres erectidas! (EUR., Ion, v. 1048-1060).

É revelador que, nas três passagens, seja a casa – que deve ser entendida como a dinastia Erectida - o foco das atenções e o perigo que ela representa em mãos erradas (essa mesma ideia pode ser encontrada entre os versos 1291-1305). Não se trata de outro problema, que não a usurpação do trono por estrangeiros e o perigo sobrevivendo à identidade autóctone. Por certo, pode estar presente, em alguma medida, o ciúme, próprio de uma questão estritamente doméstica, advinda talvez de uma disputa de espaço entre a esposa, impossibilitada de ter filhos, e o filho bastardo.

Ao final da peça, entretanto, quando a deusa Atena aparece para selar o destino de Íon, concluiremos que o herói imprimirá ao decantado “renascimento” de Erictônio um novo DNA, que mudará o curso da história. Íon já não porta a *eugenia* do seu antepassado. À semelhança do seu pai divino, ele é o arquegueta, o que abre as fronteiras; é, ademais, o “novo autóctone” matizado pelo elemento estrangeiro, na figura do seu pai social, e pelo pan-helenismo, na figura do seu pai divino. Nesses termos, por conseguinte, ele é representante de uma nova identidade ateniense.

A genealogia helênica transformada por Eurípides apela à memória da sua audiência e chama cada um dos presentes a refletir sobre a origem comum dos helenos. Íon, filho de dois pais estrangeiros, sendo um deles uma divindade pan-helênica, o outro um mortal - estrangeiro nobre de ascendência divina - e de uma mãe autóctone - detentora do cetro real ateniense. É essa mistura, essa fusão que “dará força” (EUR., Ion, v. 1585) à cidade como acentua a deusa Atena. Nesse contexto, a autoctonia de uma cidade fechada em guerra com os seus compatriotas, dilacerando-se mutuamente, já não faz qualquer sentido e precisa de uma renovação política. Toda essa discussão pode ser vista através da análise dos espaços sobre a qual nos debruçaremos mais adiante.

3.1.4 Autoctonia: uma construção elitista

Nicole Loraux (1979, p. 3) afirma que “os mitos da autoctonia fornecem um topos eficaz a mais de um discurso cívico, servem para legitimar a hegemonia de Atenas ou dão um

fundamento imemorial à ideologia ateniense da cidadania”. Para a autora coexistem no seio da cidade dois discursos sobre a autoctonia: aquele de Erictônio: a terra produziu o primeiro cidadão, e a autoctonia presente na oração fúnebre, acordada entre os cidadãos. Ambos discursos consagram a singularidade de Atenas (LORAUX, 1979, p. 3). O mito cívico é o mito da cidade clássica, do século V a.C., rememorado no quadro da cidade: sobre a acrópole, nas festas religiosas das Panateneias⁵⁵ e no Cerâmico, na cerimônia dos funerais públicos⁵⁶. “É, com efeito, do século V a.C. que datam, na cerâmica ateniense, as representações figuradas do nascimento de Erictônio, também aquelas que colocam em cena todos os heróis nacionais da pólis” (LORAUX, 1979, p. 5).

Na Oração Fúnebre, Atena deixa de ser a figura central, cede o lugar à cidade e a coletividade ateniense dos descendentes de Erictônio; em última análise, cede a vez aos cidadãos. “Topos fundador do discurso sobre a cidade, a autoctonia diz aos cidadãos que a pólis é ela mesma sua própria origem, seu próprio princípio, a cidade é imemorial” (LORAUX, 1979, p. 10).

Os epitáfios do V a.C. e também do IV século a.C. vão perpetuar o mito da autoctonia. Nicole Loraux cita uma passagem de Isócrates no *Panegírico* em que todos estão de acordo em reconhecer a influência da oração fúnebre ateniense: “Nosso nascimento é tão belo e tão legítimo (*gnêsios*) que [...] nós podemos chamar nossa cidade dos mesmos nomes que se dão aos mais próximos pais” (LORAUX, 1979, p. 17).

O mito da autoctonia estava presente no discurso ateniense e Eurípides não foge a regra, é um dos seus porta-vozes. *Íon* está repleto de passagens que retomam o mito. Nossa hipótese, entretanto, é que, ao colocar o discurso da autoctonia em cena, o poeta não está reforçando o seu conteúdo, mas mostrando como ele é apropriado pelo discurso da cidade e, sobretudo questionando a sua validade, em um momento político importante em que a cidade está fragilizada em um contexto de guerra, acentuado pela derrocada ateniense na Sicília. A solução apresentada pelo poeta para continuação da casa dinástica ateniense - uma tríade (Creúsa, Íon, Xuto) - em que apenas um dos seus membros é um legítimo autóctone – Creúsa; Íon tem como pai divino – Apolo, um deus estrangeiro (e pan-helênico) e como pai social – Xuto, um estrangeiro. Será a eles que o trono de Atenas será entregue.

Como afirma Froma Zeitlin (1996, p. 288): “O destino de Íon é, depois de tudo, ser o herói de um mito fundacional, o último na série genealógica do seu *oikos* maternal. Ele é o

⁵⁵ Segundo Nicole Loraux, as Panateneias associam o aniversário da fundação de Atenas com a comemoração do nascimento de Atena e a derrota dos Gigantes. É também o momento de reviver o mito da autoctonia, do nascimento de Erictônio (LORAUX, 1979, p. 9).

⁵⁶ Remetemos o leitor à discussão de Nicole Loraux sobre essa questão (LORAUX, 1979, p. 3-26).

herdeiro macho necessário à continuidade da família real e da cidade de Atenas”. Adiante a autora afirma que Íon garantirá a “pureza racial” exigida pela ideologia contemporânea dessa cidade onde a peça é performada. Não concordamos com a autora nesse particular: Íon não é o autóctone legítimo, preconizado pela ideologia cidadã; ele é fruto da união da última representante da linhagem autóctone com um pai divino estrangeiro (e pan-helênico), e foi dado a um pai social igualmente estrangeiro, o que significa que há uma quebra da ideologia dominante que postula a *eugenia*.

Certamente havia na cidade preocupações políticas correntes relacionadas à cidadania e a presença do estrangeiro. Segundo Loraux (1992, p. 185), essa discussão

[...] está relacionada com o eco dos debates sobre a extensão ou restrição do corpo cívico – debates que foram continuamente reabertos na pólis ateniense no tempo da Guerra do Peloponeso, especialmente durante 412-411 a.C. Mas muito mais do que os debates na assembleia, os discursos no Cerâmico muniam Eurípides com esse modelo, não se pode ter dúvida que era do *epitaphioi* [discursos funerários] que o poeta – tão apreciador desse tema em particular – tomou emprestado para oposição entre os Atenienses nascidos do seu próprio solo e os demais.

É verdade que a autoctonia intensifica a primazia do parentesco sanguíneo, exclui ou nega a relação com o estrangeiro, mas o encontro com o outro cobre um grande espectro de possibilidade, podendo variar de um estrangeiro inimigo perigoso a uma relação de hospitalidade convivial (ZEITLIN, 1996, p. 332). Cumpre notar que se, por um lado, nós temos um discurso que demarca a superioridade e a pureza da raça autóctone, temos, por outro, as práticas cotidianas em que as culturas se misturam em colaboração e conflito, e desse processo pode emergir a relação de hospitalidade referida por Froma Zeitlin.

Atenas era uma cidade cosmopolita, o centro de uma importante rede de bens, ideias e serviços; por isso, ela necessitava ser tolerante para manutenção do seu poder e das redes das quais dependia (VLASSOUPoulos, 2007, p. 36). Para Vlassoupoulos (2007, p. 33-39) muitas abordagens sobre a democracia ateniense trazem em seu bojo uma forte perspectiva elitista, que apontam para uma divisão social rígida, quando o que podia se ver nos espaços livres era muito mais uma indefinição de identidade. Esses espaços forjavam novas formas de identidade entre cidadãos, metecos, escravos e mulheres, que dividiam experiências comuns. Tanto na *ágora*, como no local de trabalho, na taverna, na casa, na trirreme e no cemitério, dentre outros, a vida política e a discussão tomavam lugar em contextos diferentes, fora dos espaços institucionais, em que só os cidadãos participavam. O autor foca seu estudo na *ágora*, e faz referências a um bom número de casos em que se verifica essa situação, homens e mulheres de diferentes níveis sociais e econômicos se encontram: trabalham, compram,

vendem, conversam, inclusive sobre política (VLASSOUPoulos, 2007, p. 33-39). Escolhemos, para ilustração, uma passagem de Plutarco (Vida de Nícias 30; VLASSOUPoulos, 2007, p. 42), relatando como os atenienses souberam da catástrofe na Sicília:

[...] Os Atenienses, eles dizem, não colocaram fé nas primeiras notícias de calamidade acima de tudo por causa do mensageiro que as trouxe. Certo estrangeiro, como parece, desembarcou no Pireu, tomou lugar numa barbearia e começou a discursar sobre o que tinha acontecido, como se os atenienses já soubessem de tudo. O barbeiro, ao ouvir isso, antes que outros soubessem, correu velozmente para a cidade alta, abordou os arcontes, e mais uma vez contou a história indo à ágora. A consternação e a confusão reinaram, naturalmente, e os arcontes convocaram uma assembleia e trouxeram o homem diante dela. Mas, sendo questionado de quem ele tinha ouvido aquele assunto, ele foi incapaz de dar qualquer resposta clara, e então ficou decidido que ele um espalhador de boatos (*logopoiós*), e estava tentando precipitar a cidade num tumulto.

Plutarco não nos diz sobre a origem do barbeiro. Segundo Vlassoupoulos é razoável supor que não se tratasse de um ateniense, caso contrário ele não teria sido torturado⁵⁷. A pessoa que chega à cidade com a notícia é um estrangeiro em visita. Ele vai a uma barbearia e enseja uma discussão política. Ele imaginou que os atenienses já soubessem do que havia se passado na Sicília e desejava debater sobre as implicações ou as razões para a catástrofe. Um barbeiro, não-cidadão, dá a notícia aos arcontes e começa uma discussão na *ágora* (VLASSOUPoulos, 2007, p. 43).

Outro espaço bastante importante de contato era o Pireu. Lisa Kallet declara que no curso do século V a. C., o porto tornou-se um *emporion* por conta da posição de Atenas como centro imperial. A maior parte da população era de metecos, que aí encontravam boas oportunidades de negócios, mas a estes se misturavam muitos cidadãos, e não apenas pobres e marginalizados (KALLET, 2009, p. 80ss). Não pretendemos por ora ingressar nessa matéria, mas podemos por um instante pensar na efervescência cultural desse espaço: a fantástica quantidade de pessoas dos mais diferentes lugares circulando, os sotaques, os novos produtos que chegavam (da Sicília, da Itália, do Egito, da Lídia, do Ponto, do Peloponeso, dentre outros⁵⁸), as exportações, os conflitos, os casos amorosos, para não falar da quantidade de oficiais públicos, responsáveis por assegurar o bom funcionamento do porto, recolher impostos e garantir a importação dos grãos em quantidade suficiente para o abastecimento da cidade.

⁵⁷ A continuação do relato de Plutarco fala da tortura a que foi submetida o relator até que os mensageiros oficiais viessem com os fatos reais passados na Sicília (PLUTARCO, *Vida de Nícias*, 30.2), o que confirmava o relato do barbeiro.

⁵⁸ Consultar Kallet (2009).

Devemos supor que a importância do *status* de cidadão não deveria ser tão acentuada nesse espaço em que a experiência cotidiana mesclava os mais diferentes atores, as mais diversas práticas e, sobretudo, os mais diversos interesses. Do mesmo modo torna-se fácil concluir que, em tal contexto social, político e econômico, a preocupação ou a defesa da autoctonia fosse secundarizada no seio da sociedade ateniense, talvez tendo sua discussão restrita a uma elite, que se encarregava de produzir um discurso dessa natureza. Parece-nos pertinente, por conseguinte, a observação de Hall (acima) quando ele nos chama a atenção para o fato de que a discussão sobre a identidade deveria ser de pequena monta frente a outras preocupações inerentes à cidade.

3.2 O Santuário de Apolo em Delfos para além do texto de Eurípides

Íon está entre Atenas e Delfos. Atenas é o centro da peça, de onde advém a intriga, a maior parte dos personagens, as questões que o poeta quer levar junto ao seu público, além, claro, de ser o espaço por excelência da representação teatral; Delfos, por outro lado, é o cenário fictício, contributo fundamental para a mensagem pan-helênica da tragédia. Tentaremos fazer um breve esboço de como se encontrava o Santuário⁵⁹ de Delfos, o umbigo do mundo, quando o *Íon* de Eurípides foi representado nos palcos de Atenas. Por óbvio, não nos é possível traçar um quadro completo das construções do Santuário, mas destacar a sua pujança e apontar alguns dos dedicadores e suas oferendas.

O Santuário era administrado pela Liga Anfictiônica, estabelecida no VI século a.C., “uma associação religiosa de 12 povos, quase todos da Grécia central (Tessálios e *perioikoi*, Beócios, Lócrios, Fócios) com os jônios da Ática e da Eubéia e os dórios da Metrópolis (Dórios da Grécia central) e do Peloponeso” (AMANDRY, 1984, p. 7). Inicialmente a Liga se reunia no Santuário de Deméter nas Termópilas, dividindo posteriormente essa centralização com Delfos; anualmente a Liga realizava duas convenções, uma em Delfos e outra nas Termópilas (AMANDRY, 1984, p. 7).

⁵⁹ Usamos a designação Santuário para todo o espaço físico sagrado do Parnaso, e as expressões templo ou templo de Apolo, morada/casa de Apolo/do deus especificamente para o templo de Apolo. Essa advertência deve-se ao fato de no texto grego e na tradução de Frederico Lourenço, que estamos utilizando (LOURENÇO, 2005) as duas palavras às vezes se confundirem. Segundo K. Zacharia (2003, p. 9) “o templo e o precinto sagrados são referidos tanto como: *χρηστήρια*, literalmente ‘oráculos’ (33), *ναός-οι*, uma palavra regular para ‘templo(s)’ (38, 79, 111, 114, 140, 177), *μαντεῖον*, outra palavra para ‘oráculo’ (42, 66, 69, 130), *δομος-οι*, literalmente ‘casa (s)’ (45, 48, 129), *ἀνάκτορα*, (55)”. A palavra *γυαλον* (*gyalon*), por exemplo, ora é traduzida como santuário ora por templo, tanto por Lourenço (2005), para o português (EUR., *Ion*, v. 245 = templo; v. 220 = santuário; 76 = bosque de loureiros), quanto por R. Potter, para o inglês, versão disponível na base Perseus (EUR., *Ion*, v. 245= santuário; v. 220= santuário; 76= “cave of laurels”).

Os primeiros tempos do Santuário são pouco conhecidos. Não é seguro afirmar que no período micênico Delfos já tivesse um oráculo. Talvez no século VIII a.C. o oráculo já tivesse se constituído. Nesse período os “colonizadores” do sul da Itália e da Sicília dirigiam-se a Delfos para pedir a Apolo a aprovação dos seus projetos e para indicar o nome das divindades que deveriam ter culto nas cidades fundadas (AMANDRY, 1984, p. 6). A fama do oráculo de Delfos espalhou-se rapidamente para além das fronteiras do mundo grego e ele foi consultado também por reis orientais, como é o caso de Creso, rei da Lídia, que enviou ao Santuário oferendas de ouro e prata. Heródoto (1.46-48) conta como o rei Creso interpretou mal o oráculo recebido pelo seu mensageiro em Delfos e por isso teve o seu império derrotado pelo rei persa Ciro em 546 a.C. O oráculo era sempre enigmático e podia apontar para mais de uma direção. Íon sabia disso com propriedade. Assim faz todo sentido ele colocar em dúvida o oráculo recebido por Xuto, que predizia que o primeiro que ele encontrasse seria o seu filho. Íon empreende uma dura investigação junto ao seu pai putativo para se certificar da veracidade do oráculo. Apenas de posse das informações de que Xuto havia estado anteriormente em Delfos nos festejos de Dioniso, que havia se embriagado; que havia estado com mulheres e de que de mais nada se lembrava, é que Íon pôde, com boa dose de razão, aceitar a paternidade e chegar à conclusão: “Não fica bem não acreditar no deus” (EUR., Ion, v. 555-560). Voltaremos adiante a essa questão.

O coração do Santuário é o templo de Apolo. Conforme Amandry (1984, p. 11-18) o primeiro templo construído em pedra, cujos arquitetos provavelmente foram Trophonius e Agamedes, foi destruído pelo fogo em meados do VI século a.C. (548 a.C.). A Liga Anfictiônica reuniu fundos de várias cidades para a sua reconstrução e um templo⁶⁰ maior e envolto em um circuito de muros, *peribolos*, de alvenaria foi construído em substituição (AMANDRY, 1984, p. 11-18)⁶¹; contou ainda com o auxílio dos Alcmeônidas que, exilados de Atenas pelos psistratidas, encarregaram-se de reconstruir o templo: o frontão leste de mármore de Paros e o resto de tufa (variedade de pedra) siciônia. No pedimento leste estava retratado Apolo chegando a Delfos em sua carruagem, e o pedimento oeste mostrava Atena lutando com um Gigante (AMANDRY, 1984, p. 11). Segundo M. Scott (2010, p. 56-59)

⁶⁰ O templo visto por Eurípides (datado do fim do século VI a. C.) foi parcialmente destruído em 373 a.C., provavelmente por um terremoto. A Liga Anfictiônica recolheu fundos das cidades costeiras do Mediterrâneo para a sua reconstrução (AMANDRY, 1984, p. 15).

⁶¹ Amandry (1988, p. 609) discutindo a propósito da cronologia dos monumentos de Delfos, informa-nos que não há divergência em relação às datas da construção do templo, baseando-se nos testemunhos concordantes de Heródoto e Aristóteles: a construção foi tomada a cargo dos Alcmeônidas em 513 a.C. e concluída entre 510-505 a.C.

[...] as evidências arqueológicas revelam a escala do trabalho [de reconstrução]: o terraço do templo do santuário de Apolo foi ampliado, o templo de Apolo reconstruído, os limites do santuário de Apolo expandidos, o templo de Atena reconstruído e o seu santuário aumentado [...]. O novo templo [de Apolo] e seu terraço dominava o santuário de uma forma muito mais agressiva do que antes e, ao mesmo tempo, oferecia uma nova plataforma, e de longe a melhor, para visão do santuário como um todo. Foi definido muito propositadamente como o centro físico e metafórico do santuário.

O Santuário reconstruído contava ainda com uma série de entradas a leste e a oeste aumentando a flexibilidade de movimentação dos visitantes dentro do santuário (SCOTT, 2010, p. 59). O templo de Apolo tanto influenciou outras construções, como o templo de Atena, construído no século VI a.C, sobretudo em sua escultura pedimental, que destacava a Gigantomaquia (SCOTT, 2010, p. 67), quanto suas mediações tornaram-se local de disputa pelos dedicadores. A atração exercida pelo Santuário o transformou em um espaço pan-helênico.

Cidades de todas as partes e indivíduos particulares tentavam através dos monumentos erigidos naquele espaço não só agradecer ao deus Apolo pelos benefícios alcançados e obter graças, mas impor fisicamente, e à vista de todos, a sua identidade e o seu poder. Elaine F. V. Hirata (2009, p. 121) assegura-nos que “em sociedades antigas e contemporâneas as representações do poder [político, econômico, religioso] são veiculadas por meio de discursos e também por toda uma gama de objetos materiais”.

Segundo Scott (2010, p. 72), entre 650 a.C. – 550 a.C. muitas das oferendas monumentais dedicadas ao Santuário não foram oferecidas por *póleis*, estados ou indivíduos localizados próximos a Delfos, nem por aqueles envolvidos na Guerra Sagrada, nem pelos membros da Anfíctia. Alguns dos dedicadores eram da Grécia central, com seus próprios interesses no Santuário, mas principalmente ocidentais e orientais que avaliavam as vantagens políticas e econômicas de demonstrar suas ligações com a Grécia central. Scott (2010, p. 72) acrescenta:

A identificação principalmente de um desejo político e econômico para o reconhecimento do *status* entre muitos dos dedicadores iniciais (existem muito poucas dedicações claramente ligadas a vitórias em batalhas no sexto século a.C.) ajuda a explicar a ênfase na primeira metade do VI século a.C. na escolha de posições visualmente importantes dentro do Santuário.

No período seguinte, entre 500 a.C e 400 a.C., observa-se um maior número de dedicações relacionadas a vitórias militares, estas ausentes no VI século a.C.: os Fócios dedicaram estátuas celebrando a vitória sobre os Tessálios, possivelmente os Siracusanos também fizeram dedicações celebrando a vitória sobre Gela em 492 a.C.; os Tarentinos

dedicaram um grupo de estátuas colocadas no terraço do templo (SCOTT, 2010, p. 75). Muitas trípodas, antes mais dedicadas por indivíduos privados, foram dedicadas nesse período por cidades que comemoravam vitórias militares; trata-se, aliás, da forma dominante de dedicatória em Delfos na primeira metade do século V a.C. (SCOTT, 2010, p. 77-89).

M. Scott (2010) expõe o percurso da inserção de Atenas no Santuário. Relata-nos como a cidade se impôs nesse espaço, alcançando uma fase de inteira dominação física até atingir o seu extremo oposto. Vencida militarmente, os seus inimigos desejavam apagar a sua memória de fausto, exibida através das suas oferendas, subjugando-a também em sua dominação física espacial. Dessa forma, construíram monumentos, próximos aos seus e semelhantes, para simbolizar a sua vitória sobre os atenienses. Vejamos a trajetória de Atenas em Delfos. Na primeira metade do século V a.C. Atenas realizou novas dedicações, inclusive construiu um novo tesouro em mármore Pentélico⁶², muito mais elaborado, substituindo o antigo. O tesouro está associado com a vitória militar de Maratona em 490 a.C. A posição do tesouro foi alterada em relação ao antigo, tornando-se mais imponente, distinguindo-o dos demais; seu muro sul, erguido perpendicularmente ao caminho proveniente do sul do santuário, saudava e dominava os visitantes chegados do sudeste ou do oeste (SCOTT, 2010, p. 78). Sua arquitetura ostentava a escultura de Héracles com Teseu. Para Scott (2010, p. 80) a associação do ‘pan-helênico’ com o herói local servia para minimizar a distinção entre eles: aticizava Héracles e ‘pan-helenizava’ Teseu. A posição bem planejada das figuras de Héracles e Teseu de um lado particular inclinava os visitantes a uma única direção a que os levava a uma volta completa em torno do tesouro, encorajando-os a interagir com o tesouro a conceituá-lo como se fosse um templo (SCOTT, 2010, p. 80). O autor acentua o destaque das oferendas monumentais de Atenas no Santuário: “o tesouro ateniense foi uma dedicatória cuidadosamente construída, designada para impor a dominância de Atenas tanto dentro quanto através do espaço délfico” (SCOTT, 2010, p. 80). Ao longo do lado sul do tesouro, os atenienses dedicaram um grupo de estátuas dos dez heróis epônimos de Atenas com uma inscrição explicativa, pois os visitantes poderiam não ter conhecimento completo do que se tratava; esse tipo de dedicatória não era comum nesse período (SCOTT, 2010, p. 81). J. Camp (2001, p. 55) acrescenta que além das estátuas dos reis, os atenienses comemoraram a vitória sobre Maratona dispondo estátuas de bronze de Atena e de Apolo no caminho sagrado, além de outra do general Milcíades. Pausânias (X.19.4) relata que nas arquitraves do referido templo, os atenienses dedicaram os escudos do botim da batalha de Maratona. Atenas

⁶² Originário do Monte Pentélico situado a nordeste de Atenas; segundo Estrabão (9.1) tratava-se de uma das mais excelentes pedreiras de mármore.

realçava, assim, o seu poder através de uma mensagem de conteúdo religioso e político/militar.

Para Jessica Paga (2011) o Tesouro ateniense não somente evidencia a vitória exclusiva dos atenienses sobre os persas, mas simboliza a negação física da contribuição dos aliados na derrota sobre os persas bem como a negação da unidade helênica; assim “a honra e o prestígio do triunfo sobre os bárbaros parece pertencer exclusivamente aos atenienses” (PAGA, 2011, s.p.). Talvez seja demasiado pensar em negação da unidade helênica. Existia uma unidade helênica nesse período? Contudo, por certo, Atenas queria demonstrar sua superioridade na vitória sobre os persas e acentuar seu papel de liderança frente às demais cidades gregas. Podemos pensar que a oferenda do tesouro está no bojo de uma tendência desse tipo de dedicação; quanto aos heróis epônimos, circunscritos a Atenas, por que a instalação de tal monumento se não para dar a conhecer a sua história de glória (além do real), para enfatizar o seu poderio crescente, estabelecendo uma nova identidade? Declara Scott (2010, p. 97):

Em Delfos, os atenienses enfatizaram sua dominação espacial de forma que, ao mesmo tempo em que foi uma expressão completamente inovadora de uma nova noção de identidade cívica ateniense teria um profundo impacto sobre o modo com o qual os atenienses visualizavam sua identidade dentro de sua própria *pólis* no futuro.

As batalhas de Salamina⁶³ (480 a.C.) e Platéia (479 a.C.) foram comemoradas com oferendas em muitos santuários, em diversas comunidades, mas a celebração délfica foi mais insistente e desenvolvida do que em outros lugares. “A decisão de comemorar insistentemente em Delfos a derrota dos Persas pode ter sido tomada pela necessidade de reiterar o poder da Grécia central dentro e sobre seus santuários” (SCOTT, 2010, p. 81-82).

A primeira dessas dedicações foi realizada pela Anfíctia (duas estátuas honoríficas a indivíduos, talvez míticos, que contribuíram para sabotar a frota persa) e está no bojo das primeiras definições visíveis de comunidade grega, a segunda dedicação, expressando a comunidade grega foi uma estátua de bronze de Apolo de 5,91 m com um navio na mão, que dominou o terraço do templo e foi oferecida pela aliança Istmia grega, vitoriosa na batalha de Salamina. Atenas, Égina, Corinto e Corcira estavam entre as cidades que compunham a

⁶³ Às vezes era o próprio oráculo que requisitava uma oferenda. Segundo Heródoto (8.122.1) após a vitória grega em Salamina, as cidades enviaram parte do espólio para o templo de Apolo em agradecimento; em seguida quis saber se o deus havia ficado contente, e ouviu do oráculo que havia recebido o bastante de todos os gregos, exceto dos eginetas. Destes o oráculo exigiu uma oferenda especial por terem obtido o prêmio de bravura. Os eginetas, então, dedicaram três estrelas de ouro erguidas em um mastro de bronze postas no canto do templo.

aliança, que se denominava como ‘os Gregos’; a estátua trazia uma inscrição, hoje em fragmentos, ao que parece, com o tema ‘*Hellenes*’ (SCOTT, 2010, p. 82-84).

Após a batalha de Platéia, Delfos assiste mais uma vez à instalação de um monumento da comunidade *Hellenes*, que estava no comando da batalha: tratava-se de uma coluna serpenteada de 9m de altura. A serpente estava associada à Pitô, vencida por Apolo quando impôs a sua dominação sobre Delfos; de igual forma a coluna serpenteada significava a vitória sobre os Persas (SCOTT, 2010, p. 85). Não só grupos de cidades celebraram a vitória sobre os Persas, mas cidades individualmente faziam dedicações no lado leste do terraço do templo para acentuar especificamente o seu desempenho nas Guerras Pérsicas (SCOTT, 2010, p. 86).

Os tiranos arcaicos empreenderam programas de construções monumentais, principalmente templos e sistemas de abastecimento de água. Contavam para isso com dois elementos essenciais, riqueza acumulada e autoridade centralizada. Cidades como Atenas, Mégara, Samos e Acragas [Agrigento] o testemunham (CAMP, 2001, p. 29). Siracusa, dentre outras cidades da Magna Grécia, também empreendeu tais projetos entre os séculos VI a.C e V a.C. e a sua atuação ultrapassou as fronteiras e chegou aos Santuários de Delfos e de Olímpia. Conforme Elaine F. V. Hirata (2009, p. 132):

Além dos templos monumentais erigidos na Sicília para comemorar a derrota dos cartagineses em Himera, Gélon e seu irmão Hiéron se fizeram presentes, com grande destaque, no santuário pan-helênico de Delfos com a oferenda de um monumento valioso, composto de duas grandes trípedes de ouro, assentadas em uma base em forma de campânula com uma inscrição epigráfica celebrando a vitória [...] O ‘ex-voto’ foi estrategicamente localizado em frente ao Templo de Apolo, a ser observado por todos que visitavam o famoso santuário. Os Deinomênidas buscavam, assim, aproximar sua imagem daquela de Apolo, o Arquegeta, o Fundador, que havia sido o grande protetor das fundações gregas no Mediterrâneo.

Importante destacar que projeto político de construções monumentais não se restringia a uma cidade, mas a um conjunto delas, sempre com o objetivo de impor o seu poder e demarcar a sua identidade. Entretanto, o que mais nos chama a atenção é que não se tratava apenas da dominação interna do seu território, mas da necessidade de se fazer presente em um espaço de ampla visibilidade. No caso do Santuário de Delfos, como revela o contexto que emerge da exposição supra, era fundamental não só rivalizar com outros dedicadores em termos de suntuosidade da oferenda, como assegurar uma posição de destaque para a mesma que, neste caso, equivalia a estar próximo ao templo de Apolo.

A Ásia Menor e as ilhas gregas realizaram oferendas no Santuário, entre elas a esfinge oferecida pelo náxios em torno de 570 a.C. Os náxios parecem ter colocado a esfinge de

forma muito meticulosa para que ela tivesse um significado acentuado no espaço do Santuário. Primeiro, ela podia ser vista de qualquer ponto do Santuário; depois, sua imagem guardava relações com o culto de *Ge* e das Musas, sublinhando o significado da esfinge como ser ctônico e sua ligação com a Terra. Todavia, era o Tesouro Cnidios o mais elaborado e o que tinha mais alta visibilidade para os visitantes na primeira metade do século VI a.C.; o *Bouleuterion*, construído próximo aos muros do Santuário, data também desse período (SCOTT, 2010, p. 47-48).

Na segunda metade do século V, com a instauração da Primeira Guerra do Peloponeso e da Segunda Guerra Sagrada, Atenas deixa de dominar Delfos através da instalação de monumentos no Santuário para instaurar o domínio através da força. Todavia, com sucessivas derrotas, Atenas deixará de fazer dedicações em Delfos, e outras cidades, como Argos, que não tinham participado nem comemorado as Guerras Pérsicas, instalará um conjunto de monumentos no Santuário (SCOTT, 2010, p. 100-103).

Nesse cenário, Siracusa mais uma vez se faz presente e em 413 a.C dedica um tesouro para comemorar a vitória sobre os atenienses, após o fracasso da expedição ateniense à Sicília. Os siracusanos não só comemoraram a vitória como imitaram a forma mais prestigiosa das dedicações dos atenienses – o seu tesouro (SCOTT, 2010, p. 105). Mas será em 404 a.C., posterior, portanto, a representação do *Ion*, que o poderio ateniense em Delfos sofrerá a sua maior derrocada: os espartanos roubavam a cena aos atenienses, erigindo um grupo de estátuas próximo aos heróis epônimos, fazendo com que a sua oferenda fosse a primeira a ser vista pelos visitantes que chegavam pelo sudeste ao Santuário (SCOTT, 2010, p. 105-107).

No final do século V a.C. o espaço délfico tinha sofrido uma completa inversão, passando de um memorial da supremacia ateniense a um memorial de sua derrota através das dedicações que os seus opositores erigiram nesse espaço (SCOTT, 2010, p. 108). Atenas já não era capaz de suportar a pressão da guerra. Um dos seus demos, a Deceleia, havia sido invadido pelos espartanos em 413 a.C. As forças atenienses tinham de concentrar-se na proteção da Ática, na fortificação de alguns demos: o Souniou (412 a.C), Thorikos (411 a.C.) e Rhamnus (provavelmente 412 a.C.) (CAMP, 2001, p. 130).

3.3 Eurípides e o Santuário de Apolo

Eurípides não estava interessado em descrever detalhadamente as inúmeras construções existentes no Santuário. Importava-lhe apenas àquelas a serviço da sua obra

poética; poderia se tratar de um espaço absolutamente fictício, como a tenda que Íon ergueu para celebrar com os délfios a sua nova vida, e que ficamos conhecendo através de uma écfrase, no relato do mensageiro, ou algo mais realista, como o conjunto escultural da fachada do templo de Apolo, ou ainda o altar do referido deus. Não esperemos do poeta, então, descrições completas e acabadas do seu cenário; apenas perscrutemos seus versos e observemos a “singela grandeza” com que ele traçou os espaços do seu herói. Desnecessário afirmar, que, por óbvio, o poeta tinha conhecimento da riqueza arquitetural daquele sítio, seus imensos circuitos de muros, tesouros, estátuas, dentre outras construções. Também não poderia lhe ser estranha a história da inserção de Atenas no Santuário, seus tesouros e demais oferendas. Pensemos: o seu público possuía esse quadro de referências, e como se tratava de uma peça teatral e não de uma “*Descrição da Grécia*”, deixada para Pausânias, não se fazia necessário, para os objetivos da obra, um quadro exato e completo dos lugares e espaços que os personagens percorreram em sua trajetória (Lembre-mos da extensão e da unidade de ação que deve ter a tragédia, confira Aristóteles (VII, 1451a 5; VIII, 1451a 15-30)).

Outrossim, do espaço, mais que a sua fisicalidade, interessa ao poeta deslindar a sua aura. É dessa forma que Eurípides carrega o espaço de simbolismo: tomando a monódia⁶⁴ de Íon como exemplo compreendemos como o poeta consegue alcançar os seus objetivos e fazer o seu espectador e nós transportarmos-nos ao Parnaso: como não ser inundado com o brilho daquela manhã? Como não sentir a água fresca, límpida e cristalina brotando da fonte Castália? Como não ouvir a algazarra das aves, o movimento das árvores e o vai-e-vem da vassoura de loureiros nas mãos de Íon⁶⁵? Enfim, são os traços imateriais que completam e dão vida ao espaço físico de Delfos nos palcos de Atenas; sem os perceber o estudo do espaço perde em completude e profundidade e ecoa no vazio. Mas deixemos que o texto euripídiano nos fale com a ênfase artística que lhe é própria, justificando a nossa abordagem.

Nem bem nasceu o Sol, Hermes chega a Delfos onde um dia ele foi encarregado de deixar um bebê. Agora, de volta ao ponto de partida, ele se esconde em um bosque de loureiros, a árvore sagrada de Delfos, para acompanhar o desenlace da história daquele bebê, um jovem feito, que ele mesmo havia nomeado – Íon.

⁶⁴ Concordamos inteiramente com M. Lloyd (2012, p. 342): Enquanto o Prólogo é sucinto na descrição do Santuário, a monódia de Íon dá uma forte impressão desse espaço. Irene Chalkia chama a atenção de que muitos estudiosos têm por vezes considerado a visão realista dos espaços em Eurípides, observando especialmente a monódia de Íon e o Párodo do coro (CHALKIA, 1986, p. 114).

⁶⁵ Maria de Fátima Sousa e Silva escreveu um texto belíssimo, onde trata dos elementos visuais em Eurípides: “*Elementos Visuais e Pictóricos na tragédia de Eurípides*” In: SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. *Ensaaios sobre Eurípides*. Lisboa: Cotovia, 2005.

Íon chega ao santuário nas escarpas do Parnaso acompanhado dos délfios. Estes se dirigem à fonte Castália, para depois de lavados com as suas águas, sentados perto da trípode, servirem junto ao oráculo. Ao jovem cabe a tarefa de manter o templo de Apolo limpo e bem cuidado, atribuição que cumpre com esmero e fiel devoção. Tomado de uma doçura e leveza sem igual se põe a varrer o templo e a conversar com a sua companheira vassoura:

Vamos, ó ramo florido de rebentos de lindíssimo louro, tu que me ajudarás a varrer o altar de Febo no recinto do templo, de jardins imorredoiros oriundo, onde os sagrados orvalhos, ao fazerem jorrar uma nascente de eterno fluir, encharcam a folhagem sagrada de mirto! É contigo que varro o chão do deus, servindo-o dia após dia enquanto bate rápida a asa do sol! (EUR., Ion, v 112-124).

Íon mal termina de varrer o templo, solta a vassoura feita, por certo, com aqueles loureiros do bosque em que Hermes se escondeu, e já se dispõe a uma nova etapa da sua faina, pega os jarros dourados com água proveniente da Fonte Castália e continua a limpeza. Apenas as aves que chegam em mutirão do alto do Parnaso, onde estão seus ninhos, são capazes de tirar-lhe a paz. Elas fazem minar todo o seu esforço em manter o templo limpo e em perfeita harmonia, sujando as suas cornijas, os seus telhados adornados de ouro e o seu altar. Ele segue conversando com as aves como se elas lhe pudessem entender, mas como a sua tentativa parece fracassar, ele empunha o arco, tentando vencer as inimigas. Ao cisne, ele ordena: “Bate as tuas asas para outro lado: vai pousar no lago de Delos” (EUR., Ion, v. 165-166); com um pássaro ele esbraveja: “Vai fazer o teu ninho para os remoinhos do Alfeu ou para o bosque do Istmo, de modo que não sejam dessagrados as oferendas e o templo de Febo” (EUR., Ion, v. 175-178). Não importa quais rumos possam tomar aquelas aves, somente um desejo tem o nobre jovem: proteger a morada do deus, a quem ele é imensamente grato por tê-lo acolhido e alimentado.

A subida do Parnaso é penosa. O velho servo de Creúsa está esgotado e solicita-a: “puxa-me em direção ao templo e conduz-me. Para mim, o oráculo fica muito alto. Ao ajudares-me a mexer as pernas, sê o médico da minha velhice” (EUR., Ion, v. 735-740). Creúsa auxilia carinhosamente o velho, adverte-o para ter cuidado onde coloca os pés e pede para ele se apoiar com o bastão porque o caminho é sinuoso (EUR., Ion, v. 741-743).

Certamente o cansaço que acomete a qualquer um e não só ao velho na caminhada é rapidamente esquecido quando se depara com o templo de Apolo, de visão luminosa (EUR., Ion, v. 185-190). Ele é esplendoroso, comparado pelas jovens servas de Creúsa aos templos atenienses de belas colunas. As esculturas na fachada do templo de paredes de mármore (EUR., Ion, v. 206) encantam àquelas jovens. É o templo que guarda o trono de Apolo no

umbigo da terra, coroado por grinaldas e cercado por Górgonas, onde Apolo profetiza as coisas presentes e as futuras para todo o sempre.

A beleza do templo e do seu Santuário é tamanha que as servas não lamentam quando Íon as informa que não poderão transpor os seus degraus, pois a lei não permitia a entrada de quem não tivesse cumprido o ritual pertinente. Serenamente elas respondem: “O que se encontra no exterior do templo fará as delícias do nosso olhar” (EUR., Ion, v. 230-231). São elas que dizem para Íon que estão ali porque os seus senhores autorizaram a que elas admirassem o Santuário (EUR., Ion, v. 233). Certamente não se tratava de algo comum os senhores liberarem os seus escravos para usufruírem de um momento de lazer e prazer, mas a magia daquele espaço inspirava a essa liberalidade.

A estupefação e o encantamento eram esperados de todos aqueles que para ali acessem; prova-o a decepção de Íon ao flagrar as lágrimas escorrerem dos olhos de Creúsa quando ela alcançou àquele recinto, mas os seus motivos, bem conhecemos, têm a ver com as suas tristes lembranças, cujo senhor daquele lugar é o mentor. Suas lágrimas, portanto, não guardam qualquer relação com aquele espaço (em si), que apenas ela não estava feliz ao contemplar (EUR., Ion, v. 245- 247).

O templo era rico em oferendas. As roupas que Íon trajava faziam parte do tesouro do deus, bem como as tapeçarias e a mobília que vemos na tenda de Íon, e os vasos de ouro com que Íon transportava água para encher os recipientes. Tudo isso dá-nos a proporção de grandeza daquele espaço e sugere um realismo que, sem sombra de dúvida, com o retrato traçado pelo poeta, ainda que não se mencione o nome Delfos, qualquer um que já tenha ouvido falar minimamente desse lugar, rapidamente fará a associação.

3.4 O estudo dos espaços

3.4.1 Entre métopas e frontões: o êxtase das cativas ante a elevação artística e o magnetismo do templo de Apolo

[...]

- Olha! Vem ver isto: o filho de Zeus a matar a Hidra de Lerna com setas de ouro! Vê-me isto, querida, com olhos de ver!

- Estou a ver. E mesmo ao pé dele outro herói qualquer está a levantar uma tocha em brasa ardente. Não será aquele cuja história é narrada pelos fios da minha tapeçaria, Iolau, o portador de escudo, que ao aguentar os mesmos trabalhos, sofre justamente com o filho de Zeus? (EUR., Ion, v. 190-200, Cena 1).

- Olha só para este, montado num cavalo alado! Está a matar aquela força bruta de triplo corpo, a que tem sopro de fogo (EUR., Ion, v. 200-204, Cena 2).

- Não paro de correr por toda a parte atrás do meu olhar! Repara no combate de Gigantes nas paredes de mármore!
- Querida, olhemos agora para aqui.
- Vê-la a brandir contra Encélado o escudo de ferocíssimo aspecto...?
- Vejo Palas, a minha deusa.
- Então será que vês, nas mãos de Zeus que acertam ao longe, o poderoso raio de pontas flamejantes?
- Vejo: reduz a cinzas com sua incandescência o feroz Mimas.
- E Brômio com seus tiros de hera não-violentos – o Bacante abate outro dos filhos da Terra (EUR., Ion, v. 205-218, cena 3).

Nessa seção trataremos de uma passagem específica do Párodo do *Íon*, versos 190-218 (acima transcrita). A despeito de sua pequena extensão, ela nos põe algumas questões bastante importantes, que serão tratadas em maior ou menor medida nesse excerto: a) o fragmento da nossa análise é um texto, uma comunicação verbal, por conseguinte; b) trata-se de uma écfrase, uma descrição, cujo objetivo é por ante os nossos olhos uma imagem específica; c) menciona um objeto físico, um artefato, o conjunto escultórico da fachada do templo de Apolo; d) O poeta escolhe a fachada ocidental, isto é o fundo do templo, para por em enlevo quando seria natural que a suas cativas estivessem diante da fachada leste, na entrada do templo. Contudo, nosso objetivo principal nessa seção é estudar a vinculação da simbologia das esculturas da fachada do templo com a identidade de Atenas e com Íon.

Antes de analisar os espaços euripidianos descritos pelas cativas⁶⁶ de Creúsa no Párodo (EUR., Ion, v. 184-218), pensemos um pouco em termos do que havia realmente na fachada do templo⁶⁷ de Apolo à época de Eurípides. Dois testemunhos literários divergentes - a descrição da fachada do templo no *Íon* de Eurípides (EUR., Ion, v. 190-218) e a descrição do frontão do templo no livro X de Pausânias (X.19.4) - somados aos resultados das primeiras escavações no templo no início do século XX, constituíram-se em um enorme quebra-cabeças para os estudiosos durante um longo período.

Pausânias, tendo vivido no século II d.C., não viu, integralmente, o templo de Apolo, cuja reforma foi atribuída aos Alcmeônidas, pois ele havia sido parcialmente destruído,

⁶⁶ O coro era formado pelas cativas de Creúsa. Segundo Romilly (2008, p. 26) o coro tinha um papel lírico na peça; dançava e só se exprimia cantando ou pelo menos salmodiando. De forma incomum, Eurípides traz aos palcos um coro que dialoga sem embaraços entre si.

⁶⁷ Breve resumo dos sucessivos templos de Apolo:

Primeiro: templo em forma de cabana feita de loureiros (PAUSÂNIAS, X.5.9);

Segundo: templo feito pelas abelhas com a cera e com plumas (PAUSÂNIAS, X.5.9);

Terceiro: templo de bronze (PAUSÂNIAS, X.5.11);

Quarto: templo de pedra, construído por Agamedes e Trofônio, pegou fogo em 548 a.C. (PAUSÂNIAS, X.5.13);

Quinto: templo reerguido pelos Alcmeônidas no século VI a.C., constatado pela arqueologia e relatos de Heródoto (HERÓDOTO, v. 62) e Píndaro (PÍNDARO, VII *Pítica*).

Sexto e último: templo reconstruído pela Anfíctionia no século IV a.C. (373/72 a.C), constatado pela arqueologia em 1891.

possivelmente por um terremoto no século IV a.C. Ele não faz referência ao processo de reconstrução do templo após essa catástrofe. Refere-se a três templos míticos, construídos respectivamente de loureiro, de cera de abelha e de bronze (PAUSÂNIAS, X.5.9-11), ele menciona um quarto templo, cuja edificação é atribuída a Agamedes e Trofônio, tomado pelo fogo na 58ª olimpíada, 548 a.C. Na sequência imediata, ele escreve: “o templo de minha época em honra do deus [Apolo] foi construído pelos Anfictiônios com as riquezas sagradas e o arquiteto foi um tal Espíntaro de Corinto” (PAUSÂNIAS, X.5.13). Vejamos: Pausânias enumera os templos em uma ordem cronológica (faz uso das palavras: o primeiro, o segundo, o terceiro, o quarto), mas ele não fala expressamente o quinto templo, e sim, o templo da minha época. Logo, a dedução de que esse último templo fosse o quinto é dos contemporâneos; não está escrito em sua obra. Entretanto, o problema maior está por vir. Em uma passagem bem posterior, X.19.4, o *periegeta* volta a falar do templo, descrevendo os seus frontões:

Nos frontões estão Ártemis, Leto, Apolo, as Musas, um Por do Sol, Dioniso e as Tíades. As primeiras foram feitas por Práxias de Atenas, discípulo de Calamis. Enquanto a construção do templo estava em curso, Práxias morreu, e o resto da decoração dos frontões foi executada por Andróstenes, também de família ateniense e discípulo de Eucadmo.

O nome de Práxias levava a um mal entendido cronológico, pois o escultor só poderia ter executado esse trabalho em torno de 430 a.C. e, como nada indicava, na obra de Pausânias, a reconstrução do templo no século IV a.C., muitos estudiosos foram levados a concluir que o templo que Pausânias viu foi construído depois do incêndio no templo de Agamedes e Trofônio. Concluindo, portanto, tratava-se do quinto templo. Nesse cenário, como ajustar a descrição dos frontões de Pausânias à descrição da fachada em Eurípides?

J. Henry Middleton (1888, p. 284-289) equivocou-se ao enumerar os cinco templos sucessivos de Delfos a partir da leitura de Pausânias. O autor assume o templo que Pausânias visitou como sendo o último dos cinco templos de Apolo. Lançando mão de Heródoto (V. 62) e de Píndaro (Pítica VII.9), ambos com referências ao templo do século VI a.C., atribuído aos Alcmeônidas. A confusão está formada: Middleton imaginou que Pausânias estivesse diante do templo dos Alcmeônidas. A partir daí deduziu que tanto Eurípides quanto Pausânias registrassem o mesmo monumento, com uma diferença: os pedimentos são descritos por Pausânias (X.19) e as métopas são descritas por Eurípides (EUR., Ion, v. 190-219).

O trabalho incessante da arqueologia, também ele eivado de percalços, demorará um pouco a dar luz a essas questões. Os arqueólogos, frente às primeiras escavações, conduzidas

por Théophile Homolle a partir de 1892, estavam irrequietos, pois apesar dos grandes achados (a Esfinge de Naxos, Cleóbis e as métopas do Tesouro ateniense), eles tinham como prioridade encontrar as métopas e os frontões do templo de Apolo, descritas por Eurípides e Pausânias, o que já parecia um sonho inalcançável (CROISSANT, 2003, p. 14-15).

Croissant mostra como o desânimo ia tomando conta dos arqueólogos: nada, nem o mínimo fragmento, faziam lembrar as esculturas das fachadas que eles perseguiram. A essa altura, já se acreditava no completo desaparecimento daquelas peças, talvez tivessem sido levadas pelos imperadores romanos, eles sugeriam (CROISSANT, 2003, p. 15). Em 1895, Homolle⁶⁸ anunciou oficialmente à École Française a completa reconstrução do templo no século IV a.C., situada entre 373/72 a.C. e a descoberta dos frontões arcaicos, expressamente datados do fim do século VI a.C., contudo, as incertezas e imprecisões dos relatos literários e dos resultados das descobertas arqueológicas permaneciam em muitas questões, como as referências de Pausânias a escultores, que já não estavam vivos quando da reconstrução do templo do século IV a.C. Assim, o debate teórico, desprovido de substância arqueológica, subsistia, tentando encaixar de alguma forma os artistas mencionados por Pausânias à construção do templo no século IV a.C. (CROISSANT, 2003, p. 16-23). Frente às ruínas do templo reconstruído, restava encontrar a decoração descrita por Pausânias (CROISSANT, 2003, p. 17). O que estes arqueólogos não sabiam era que boa parte das esculturas fragmentárias do frontão do século IV a.C. eles haviam descoberto e enviado à reserva do Museu sem identificação. Apenas a partir da admissão de F. Croissant na École em 1966 a história do desaparecimento dos frontões do século IV a.C. ganhou o seu último episódio. O pesquisador descobriu em 1971, após uma reorganização da reserva do Museu e dos depósitos de pedra, o paradeiro dos fragmentos dos frontões de Pausânias, sem identificação desde o fim das escavações, na própria reserva do Museu (CROISSANT, 2003, p. 28-31).

O estudo longo e minucioso de Francis Croissant, publicado pela École Française d'Athènes, em 2003, propõe-se a sanar de vez alguns mal entendidos das leituras do texto de Pausânias no que respeita a descrição dos frontões e restabelecê-los em seu contexto (século IV a.C.), o que só foi possível com um trabalho de reagrupamento, de reconstituição e de análise do conjunto das peças dos frontões. Depois desse longo percurso, entre idas e vindas,

⁶⁸ No relatório de 1902, Homolle já está convencido da confusão de que muitos arqueólogos e historiadores da arte ainda eram vítimas ao imaginar que Eurípides e Pausânias tratassem do mesmo monumento. O arqueólogo, entretanto, lançou mão da análise da VII Pítica de Píndaro, datada de 487/6 a.C, quando o poeta atribuiu aos Alcmeônidas o esplendor do templo de Apolo, e conclui que, como de 487 a.C. a 415 a.C., ou seja, de Píndaro a Eurípides, o templo de Delfos subsistia sem acidente e sem acréscimos memoráveis, a descrição eurípidiana da fachada do templo era da mesma época de Píndaro; logo, o templo a que Eurípides se referia era a construção Alcmeônida (HOMOLLE, 1902, p. 592).

os textos de Eurípides e Pausânias estão definitivamente colocados em seu contexto. Não pairam dúvidas que o templo da época do trágico foi uma tarefa empreendida pelos Alcmeônidas no Período Arcaico e o templo que Pausânias visitou no século II a.C. foi reconstruído pelos Anfictiônios no século IV a.C. Este templo foi alargado ao Norte, provavelmente para reforçar a sua estrutura, e boa parte do material do templo anterior foi reaproveitada na reconstrução (AMANDRY, 1980, p. 687; SCOTT, 2010, p. 118-119).

Feitas essas considerações, atentemo-nos a partir de agora a dois momentos em que os atenienses se fazem presentes em Delfos: o primeiro remonta ao século VI a.C., quando a família ateniense, Alcmeônidas, se encarrega da reconstrução do templo de Apolo; e o segundo, é exatamente quando Eurípides, cerca de um século depois, lança mão do cenário (fictício) do templo em sua representação do *Íon*. Acreditamos que seja possível verificar nessas duas oportunidades rastros da identidade ateniense. Salientamos, todavia, que o nosso objeto de análise é sempre Eurípides.

Após a morte de Pisístrato, 528/7 a.C., Hípias tentou fortalecer a tirania e exilou os seus opositores, dentre eles, a família Alcmeônidas. Heródoto (V. 62) conta como os Alcmeônidas se esforçavam em vão para retornar a Atenas e libertá-la da tirania; recorrendo a tudo contra os Pisistrátidas, os Alcmeônidas se puseram a serviço dos Anfictiônios em Delfos, para concluir a construção do templo de Apolo (506/5 a.C). Com muito dinheiro e excelente reputação, edificaram um templo mais belo do que constava do projeto, sobretudo no que se refere a sua fachada, construída em mármore pário e não em calcário como havia sido pensada. Heródoto não deixa margem para dúvidas da intenção dos Alcmeônidas. Era necessário angariar as boas graças dos seus vizinhos em sua causa, forjando alianças que permitissem o seu retorno a Atenas. Segundo Heródoto (V. 63-66) podia-se ouvir em Atenas que os Alcmeônidas (Clístenes era o nome mencionado) conseguiram subornar a sacerdotisa de Apolo para ela proferir falsos oráculos aos espartanos, exortando-os a libertar Atenas dos tiranos há 36 anos no poder. Os espartanos empreenderam duas expedições, conseguindo na segunda, vencer definitivamente a tirania, abrindo espaço para o retorno dos Alcmeônidas e a consequente ascensão de Clístenes ao poder.

Evidentemente que, mesmo acreditando no suborno de Clístenes à sacerdotisa e que os espartanos tenham se convencido do falso oráculo e empreendido duas expedições para libertar Atenas da tirania, é difícil de imaginar que, por mais poder que tivesse um oráculo délfico, apenas ele fosse capaz de mover os espartanos em uma segunda investida contra os tiranos, ligados a eles por laços de hospitalidade. Havia por certo um clamor, quer de muitos partidários dos Alcmeônidas em Atenas, quer de algumas cidades, em favor do seu retorno e

da expulsão dos tiranos. Supomos que o suborno de Clístenes à pítia não passasse de uma invenção dos seus opositores políticos para provocar um mal-estar e indispor o Alcmeônida com alguns setores mais conservadores. O que possibilitou o seu retorno a Atenas foi um projeto político bem orquestrado. Os Alcmeônidas souberam fazer uso da necessária reconstrução do templo de Apolo, essência do Santuário pan-helênico, para arquitetar o seu retorno triunfal a Atenas. Certamente o incêndio que havia tomado o templo em 548 a.C. (Pausânias, X.5.13), e a sua respectiva destruição tocavam muito de perto a Liga que administrava o Santuário, as cidades que lotavam aquele recinto de oferendas e as pessoas individualmente. A reconstrução do templo, portanto, estava em primeiro plano. Os seus empreendedores, quem quer que fosse, a contribuir com os esforços de reconstrução dos anfitriões, seriam o foco das atenções de todos indistintamente. Afinal mais de trinta anos havia se passado e o templo persistia inacabado.⁶⁹ Os Alcmeônidas não perderam a oportunidade e souberam usar com engenho o espaço para passar a sua mensagem. Gastaram mais do que era necessário, e mesmo previsto no projeto original; substituíram o calcário por uma matéria-prima mais sofisticada, o mármore; tornaram o templo mais suntuoso do que o anterior, e, enfim, implantaram em Delfos não só a imagem do bom político ateniense (o Alcmeônida), mas ampliaram o seu poder e imprimiram no espaço do templo de Apolo e na cidade de Delfos a identidade de Atenas. Evocamos Píndaro (VII Pítica) para corroborar a nosso favor; ele escreve por volta de 486 a.C. em homenagem a Mégacles: em todas as cidades circulam as notícias da construção dos Erectidas, o belo templo de Apolo, na divina Delfos, uma maravilha de se ver. Não é por outro motivo que não só a família Alcmeônida retornou à sua cidade como construiu uma trajetória política basilar para o sistema democrático ateniense.

Por volta de cem anos mais tarde, o templo de Apolo invade os palcos de Atenas com o *Íon* de Eurípides. No verso 184 entram em cena as cativas de Creúsa no justo momento em que avistam a morada do deus e se fixam em sua fachada; assistimos a uma écfrase (EUR., *Ion*, v. 190-218). A audiência não estava diante das esculturas da fachada do templo que elas descreverão, e, por mais que o cenário oferecesse essa imagem, o que é pouco provável, tendo em vista que o teatro antigo contava com poucos elementos cênicos, era a imaginação de cada um dos presentes que era solicitada naquele instante.

⁶⁹ Os Alcmeônidas empreenderam a reconstrução do templo entre 514/13 a.C. e 506-05 a.C. (YOSHIDA, 1966, p. 5). Não pretendemos discutir a extensão do programa de reforma do templo empreendido pelos Alcmeônidas.

O templo de Apolo era o coração do espaço físico e religioso do Santuário quando observado em seu conjunto, como já notamos; em Eurípides não é diferente. Conforme Irène Chalkia (1986, p. 111-112) além da ação cênica em *Íon* ocorrer em frente ao templo de Apolo, ele é mencionado mais de setenta vezes no curso da peça, sem contar as inúmeras alusões aos detalhes da sua arquitetura, como as cornijas e portas ou elementos de sua decoração, como os altares, as oferendas e as estátuas. Na íngreme subida, as cativas provavelmente se cansam, enxergam os relevos dos tesouros⁷⁰ na caminhada e o trajeto tem o ápice no templo. À medida que caminham vão experimentando o espaço e vão construindo um discurso visual que culminará com a visão do templo. Certamente as cativas, muito curiosas, procuravam avistar o templo já a certa distância; segundo Scott (2010, p. 65) quando os visitantes se movimentavam na cena da Gigantomaquia do tesouro de Sífios, eles eram capazes de avistar de relance o pedimento oeste do templo de Apolo que ostentava uma cena análoga.

Rapidamente as cativas associam o templo de Apolo aos templos de Atenas. Sabemos que as esculturas das métopas do Pártenon exibiam o Ciclo Troiano, as Amazonas, os Centauros e a Gigantomaquia. As moças descobrem inicialmente que não é só em sua cidade que existem templos de belas colunas (EUR., *Ion*, v. 185); em seguida, percebem que, à semelhança de Atenas, pratica-se o culto a Apolo *Agieus* (protetor das ruas). Como nas demais partes da tragédia em questão, o Párodos insiste em identificar os traços de Atenas nos espaços da fachada do templo.

O templo de duplo frontão assiste ao completo êxtase das cativas (EUR., *Ion*, v. 189). De um lado para o outro, elas conversam entre si e comentam sobre as esculturas da fachada do templo. Mais interessante é ouvir uma delas chamar a atenção para a necessidade de se depurar a visão, não é qualquer olhar capaz de atingir com profundidade a essência luminosa daquele ambiente: “- Olha! Vem ver isto [...] Vê-me isto, querida, com olhos de ver!” (EUR., *Ion*, 190-193)⁷¹. Mais abaixo parece que o apelo é atendido: “Não paro de correr por toda parte atrás do meu olhar” (EUR., *Ion*, v. 205), demonstrando-nos o quanto o sentido acurado da visão é capaz de aprisionar cada detalhe daquele monumental conjunto.

⁷⁰ As cativas, certamente, percorrem o caminho sagrado (principal), avistam belas estátuas, pinturas, possivelmente as de Polignoto, descritas tão minuciosamente por Pausânias em seu livro X, muitos tesouros: dos Siciônios (VI a.C), dos Sífios (530 a.C), dos Beócios (VI a.C), dos atenienses (VI a.C.), uma Stoá ateniense (478 a.C) e muito mais.

⁷¹ Mastronarde (1975, p. 166) e Maria de Fátima Sousa e Silva (2005, p. 287) lembram-se da tradição que aponta Eurípides como pintor e poeta. A fina sensibilidade e o veio artístico de Eurípides, sendo ele pintor ou não, alcançam com profundidade o teor daquelas esculturas; mas pensemos, ele está aproveitando para passar uma mensagem ao seu público, que não está vendo aquelas imagens, mas por certo as têm na memória; a estes, o apelo é outro. O realismo da descrição deve suscitar no público a clara impressão de estar diante do objeto descrito.

A passagem descrita pelas cativas entre os versos 190 e 218, objeto da nossa análise, pode ser entendida como três cenas (acima descrita e com os versos indicando cada uma das cenas). De acordo com Rosivach (1977, p. 284-286) Héracles e Iolau fazem parte de uma mesma cena; de igual forma, a Gigantomaquia representa uma cena única. Aliás, como já afirmava Homolle (1902, p. 590-591): a forma como a Gigantomaquia é introduzida e conduzida dá a ideia de sequência e ligação, diferentemente dos episódios da Hidra ou da Quimera, apresentados um a um; na Gigantomaquia os personagens são anunciados em conjunto, o que implica uma única cena com múltiplos incidentes. Atentemo-nos para a transcrição que abre essa seção e observemos: Cena 1. Héracles e Iolau lutam com a Hidra (EUR., Ion, v. 190-200); Cena 2. Belerofonte luta com a Quimera (EUR., Ion, 200-4). Percebam que o coro não nomeia os personagens, mas eles seriam facilmente identificados pela audiência (ZACHARIA, 2003, p. 16); Cena 3. A Gigantomaquia (EUR., Ion, 205-218):

Para o arqueólogo, Théophile Homolle (1902, p. 591), não restava dúvida de que a cena da Gigantomaquia pelo seu conjunto escultural (toda ela uma única cena) estava mais de acordo com o espaço amplo de um frontão do que com as métopas, prensadas entre dois tríglifos. As peças da fachada que nos restam hoje, apenas quatro, foram encontradas durante as escavações de 1894-1895 e estão no Museu de Delfos. Homolle (1902, p. 593) falava do estado dos poucos fragmentos do frontão ocidental:

Atena e seu adversário, que é necessariamente Encélado, e restos de duas atrelagens simétricas, a da deusa e a de outro personagem, hoje desaparecido, mas que parece ter sido Dioniso, a julgar pela descoberta de um corpo amarelado de um leão, de um tigre ou de uma pantera, animais familiares a esse deus. Esses dois grupos ocupavam os lados do frontão, o meio continua livre, pode-se quase colocar aí Zeus.

Frisemos que o templo possuía dois frontões, um a leste e o outro a oeste. O primeiro era o frontão da entrada; seu conjunto escultórico representava a chegada triunfal de Apolo em sua carruagem a Delfos; era, portanto, o frontão principal do templo. Ele foi reconstituído a partir de uma cena homóloga descrita por Ésquilo n' *As Eumênides* (ÉSQ., Eum., v. 1-19), 458 a.C., mas Eurípides não o menciona. O poeta tratará apenas do frontão oeste (EUR., Ion, v. 190-218). O percurso natural leva o visitante à entrada do templo, consequentemente ele se depara com Apolo na fachada leste. Entretanto, em Eurípides, as cativas avistam o templo e se detêm unicamente no frontão ocidental (dos fundos do templo) e em algumas métopas próximas a ele. Podemos observar a reconstituição do frontão euripidiano na figura 3.

Figura 3 - Desenho da reconstrução do pedimento oeste do templo arcaico de Apolo

Fonte: Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/image?img=Perseus:image:1993.01.0581>>. Acesso em: 29 nov. 2012.

Poderíamos nos perguntar o porquê dessa “inversão” euripidiana: estariam as jovens interessadas nas cenas que mais lembrassem Atenas? Ou o poeta precisa dessas referências míticas para completar o conjunto (mítico) que ele vem tratando ao longo da sua obra, como as cenas descritas nas tapeçarias? Por outro lado, a Gigantomaquia, os trabalhos de Héracles e a luta de Belerofonte com a Quimera não seriam temas mais abrangentes, pan-helênicos, e, logo, mais adequados à mensagem a que o poeta se propõe a discutir (como temos visto) do que a chegada de Apolo em Delfos, um tema de caráter mais estreito, mais “regional”? Não serão eles temas mais propícios à discussão da identidade ateniense? Essas perguntas fazem algum sentido em se tratando de um texto poético? O poeta não cometeu nenhum erro, os dois frontões existiram de fato em sua época, segundo a arqueologia; todavia, ele apenas fez a escolha que lhe parecia mais apropriada. Claro que em se tratando de Eurípides não seria a cena óbvia. Quanto de sua obra é surpresa? Ou será que alguém teria imaginado uma Electra casada com um camponês e vivendo no meio rural, depois de ter visto o seu retrato esboçado por Ésquilo semelhante àquele de Sófocles? O poeta que fugiu aos cânones e elevou a tragédia às alturas, também representaria o “outro” lado do templo de Apolo. Todavia, é claro que o frontão principal da morada do deus não poderia ser outro, se não o da chegada imponente de Apolo a Delfos, o patrono desse espaço por excelência. Os Alcmeônidas⁷², ou

⁷² Heródoto (V. 62) menciona apenas a fachada construída em mármore e a atribui aos Alcmeônidas. A arqueologia constatou que unicamente o frontão leste (o da chegada de Apolo) é construído em mármore; o frontão oeste foi esculpido em calcário. A despeito da diferença da técnica, porém, levando em consideração o conjunto de similaridades, os estudiosos acreditam que tanto as esculturas do pedimento leste, quanto as do pedimento oeste e as dos acrotérios tenham sido produzidas pela mesma oficina, sob a direção de Antenor, podendo todas serem datadas de aproximadamente de 510 a.C. (Inf. Digital. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Delphi%2C%20Temple%20of%20Apollo%2C%20West%20Pediment&object=Sculpture>>. Acesso em: 10 nov. 2012). Contudo, Heródoto menciona que no projeto original estava previsto a execução do trabalho em calcário e foi uma opção dos Alcmeônidas a substituição pelo mármore (HERÓDOTO, V. 62). Muito provavelmente a família ateniense Alcmeônida realizou todo

quem quer que tenha pensado esse conjunto escultural, encontraram a medida exata da elevação artística e da elaboração estética, tornando-se inexcedível na concepção de uma imagem que espelhasse em sua inteireza o conjunto do Santuário, do templo, do oráculo e de toda Delfos.

Reflitamos: quando as cativas insistentemente solicitam o esforço do olhar em direção às esculturas, Eurípides está na verdade, queremos crer, chamando a atenção da audiência para a inversão que ele está prestes a fazer. Ele retratará como ‘espaço da frente’ do templo uma decoração que tanto ele, obviamente, quanto quase a totalidade do seu público sabia que decorava o fundo do templo. Temos comentado a importância de Delfos e do seu santuário pan-helênico como espaço aglutinador. Como nos relembra Lúcia Athanassaki (2010, p. 228), por lá circulava uma diversidade de pessoas: indivíduos que iam consultar o oráculo, os oficiais *theoroi*, os atletas e o público que ia assistir aos Jogos Píticos. A própria peça nos dá conta de Delfos como um lugar para visitantes (exemplo v. 550-554). Eurípides escolhe a fachada ocidental porque a simbologia da representação escultórica tem relação direta com a mensagem pan-helênica contida na peça; ademais, a reconstrução do templo (e da fachada) está especialmente ligada a Atenas através dos Alcmeônidas.

E a partir do olhar das cativas, o que se pode imaginar? Como cada um percebe o espaço? É possível pensar o espaço sob um único olhar? Scott (2010, p. 23) preocupa-se largamente em seu texto com a importância de perceber o espaço a partir da perspectiva do visitante, pois é claro que a experiência do ir e vir não é a mesma para todos. Para Scott (2010, p. 23) existem formas variadas de se observar e entender o espaço em sua multiplicidade: “um guerreiro espartano, por exemplo, chegando a Atenas não teria entendido a *pólis* da mesma forma que um filósofo ateniense”. O espaço, quando investigado sob a perspectiva do visitante, movimentando-se e interagindo com ele, rompe com a ideia do estudo do espaço como unidades estáticas e monolíticas, visto sob uma perspectiva panorâmica. Alguns autores⁷³ têm interpretado a opção de Eurípides nessa écfrase como uma limitação do coro que sem ter uma visão sofisticada não é capaz de tecer maiores comentários sobre ela. Para Lúcia Athanassaki (2010, p. 227), “a preocupação do coro com uma visão familiar é consistente com sua predileção por temas atenienses e aponta para o seu horizonte bastante limitado, que se evidencia no seu encantamento em descobrir que não é só em Atenas que se tem belos templos

trabalho dos frontões e usou o mármore apenas na fachada principal para lhe dar mais relevo. Logo, podemos deduzir que Heródoto mencionou exatamente o que fugiu do padrão.

⁷³ Katerina Zacharia (2003, p. 18-19) afirma: “Uma cena põe problemas de identificação por nomes (201-204); essa dificuldade contribui com o naturalismo da cena dramática e realça a caracterização do coro como turistas ingênuos. Deficiências na interpretação de um artefato têm sido um *topos* comum na literatura efrástica. Tais leituras incompletas dos artefatos levantam a questão geral da relação precária entre o espectador e o objeto”.

e altares”. A experiência da observação do espaço não é ingênua, nem única. O espectador é portador de um conjunto de informações, de ideias, e com elas faz a leitura do espaço a sua volta, que por sua vez, também porta informações e ideias. Assim a experiência do espaço ocorre com as cativas de uma forma e com Creúsa de outra, absolutamente inversa; ela chora ao ver o templo, causando estranheza a Íon (EUR., *Ion*, v. 241ss).

A descrição das cativas, no entanto, não se circunscreve ao frontão ocidental. A cena 1, de Héracles lutando contra a Hidra, e a cena 2, de Belerofonte lutando contra a Quimera, prestam-se a decoração de métopas, com quadros independentes de duas ou três figuras (HOMOLLE, 1902, p. 590). Não foram encontrados fragmentos dessas representações esculturais durante as escavações (ATHANASSAKI, 2010, p. 226). Concordamos com Vincent J. Rosivach (1977, p. 284) ao supor que as métopas das cenas 1 e 2 estivessem associadas a Gigantomaquia; todas do lado ocidental do templo.

As três cenas representam batalhas de deuses e semideuses contra as nefastas criaturas, porta-vozes da desordem e do caos. Os mitos em destaque, sobretudo Héracles e a Gigantomaquia, eram caros aos gregos. Todas as formas artísticas os puseram em relevo em várias cidades, e desde o Período Arcaico até os tempos romanos, com maior ou menor ênfase em uma ou outra época. Héracles, o herói civilizador, destacado na cena 1, recebeu inúmeras honrarias e teve um papel importante na luta dos deuses contra os Gigantes. Esteve presente em muitos tesouros em Delfos, por exemplo, no Tesouro dos Atenienses ao lado de Teseu (SCOTT, 2010, p. 80); em Pausânias (X.18.6; VI.19.13; X.13.6) vemos inúmeras referências da representação do herói.

Segundo J. Camp (2001, p. 51-52) Maratona tinha uma especial ligação com Héracles: “as pessoas de Maratona alegaram ser as primeiras a adorá-lo como um deus”. Os atenienses acamparam no Santuário de Héracles, ao sul da planície de Maratona, antes da batalha contra os persas, e depois da vitória instituíram jogos em sua honra. Os exemplos nos mostram os diferentes tipos de oferendas e nos dão uma tênue ideia da abrangência de cidades que cultuavam o herói, podendo ele de fato merecer o título de pan-helênico. O seu fiel companheiro, Iolau, suportava os mesmos trabalhos e sofria igualmente, por isso faz jus ser tema das tapeçarias feitas pelas servas de Creúsa (EUR., *Ion*, v. 195-199).

A Gigantomaquia, objeto da cena 3, por seu turno, ressoava por todo lado na cidade autóctone, bem como por inúmeras cidades gregas, sobretudo no Santuário de Apolo. As Panateneias, a maior celebração ateniense, instituída por Erictônio, associava o aniversário da fundação de Atenas com a comemoração do nascimento da deusa Atena com a derrota dos Gigantes (LORAUX, 1979, p. 9). A procissão sagrada, representada nos frisos internos do

Pártenon, e o ponto culminante do ritual da entrega do peplos, decorado com a luta dos Gigantes, à deusa simbolizava a vitória dos olímpicos sobre os Gigantes. Os três elementos - Erictônio, Atena e a Gigantomaquia – estavam, portanto, indubitavelmente ligados à afirmação da identidade de Atenas. Logo, eles teriam de ser elementos ímpares do *Íon*.

Eurípides retoma o tema da Gigantomaquia: a) Creúsa, questionada por Íon sobre a paternidade que ela imputa a Apolo, faz um juramento: “Por Atena Vitória, que segurou o escudo no seu carro ao lado de Zeus contra os Gigantes nascidos da terra, não é teu pai nenhum dentre os mortais, filho, mas aquele que te alimentou, o senhor Lóxias” (EUR., *Ion*, v. 1528ss); b) Todo plano de vingança de Creúsa está diretamente ligado à Gigantomaquia, à Górgona e à Atena. A rainha conta detalhadamente ao seu servo – o velho - como se deu a luta dos Gigantes, o nascimento da Górgona para ajudar na defesa dos irmãos (Gigantes), a sua derrota, assassinada por Atena⁷⁴, e as duas gotas de sangue (uma curativa e a outra letal) que Atena extraiu da Górgona e entregou a Erictônio, e, passada de geração a geração, estava sob o poder de Creúsa. Era com a gota maligna que ela pretendia matar o herói (EUR., *Ion*, v. 989-1017); por fim, c) na cena de reconhecimento, Creúsa descreve o tecido feito por ela e usado para envolver o bebê quando exposto. O tecido foi bordado com a Górgona ao centro, franjado de serpentes, retratando o motivo da égide, ou seja, é o resultado da luta de Atena e do assassinato da Górgona que se faz presente mais uma vez.

Mastronarde (1975, p. 166-167) analisa as três cenas apontando para um mesmo caminho, a vitória da ordem sobre a desordem. Os trabalhos de Hércules sugerem mais que tormentos imputados ao herói por Hera, a esposa ciumenta. Seus trabalhos devem ser vistos interpretados como façanhas que domesticam o mundo e trazem ordem e civilização à selvageria. De igual forma, a cena 2, a conquista da Quimera por Belerofonte, o autor nos adverte que ela não deve ser vista como imagem da violência, mas exemplo da vitória da força civilizadora sobre a selvageria da natureza primitiva, e a Gigantomaquia traduz “a domesticação da descendência selvagem da Terra, o controle das forças primitivas rebeldes pelos representantes da calma e da ordem – temas diretamente relevantes para a luta dentro da alma humana dos personagens principais de *Íon*” (MASTRONARDE, 1975, p. 166-167).

Os espaços do frontão ocidental tanto quanto os das métopas que o poeta põe em relevo devem, primeiramente, ser interpretados no conjunto da peça; e em segundo lugar, não se devem divorciar as cenas, atribuindo maior ou menor valor a uma delas. Vincent J.

⁷⁴ O assassinato da Górgona pelas mãos de Atena não é conhecido antes de Eurípides; Hesíodo (TEOGONIA, 276-281) imputa a Perseus a morte da Górgona (ATHANASSAKI, 2010, p. 205). Registremos, entretanto, que na *Electra* euripídica (EUR., *El.*, v. 453ss), o poeta menciona a descrição do escudo de Aquiles, cuja representação ao redor do círculo mostra Perseu segurando a cabeça da Górgona.

Rosivach (1977, p. 285-287) reforça nossa hipótese quando chama a atenção para o paralelismo entre as cenas: direta ou indiretamente tanto a Hidra, quanto a Quimera e os Gigantes são todos descendentes da Terra, enquanto Héracles e Belerofonte são filhos dos olímpicos, Zeus e Posidão, respectivamente, segundo Hesíodo. Íon também é um descendente da Terra e de um deus, Apolo; logo, o herói está ao lado das forças da ordem sobre o caos. Nesse sentido, caberá a ele, nesses novos tempos, instituir a ordem em Atenas e promover a construção de uma nova identidade na cidade.

A vitória da ordem sobre o caos, dos seres venturosos e divinos contra os monstros malignos, direta ou indiretamente, filhos da Terra, resulta da junção das divindades de todos os lugares e dos mortais, formando um complexo harmônico, onde todos puderam empreender individualmente o máximo de esforço possível; cada um dispôs dos seus atributos em nome de uma causa única. Enquanto o semideus, Héracles, usava as suas setas de ouro para enfrentar a Hidra, contava com o indispensável Iolau, o seu porta-escudos, um mortal corajoso, que bravamente cauterizava a cabeça da Hidra, impedindo que novas cabeças crescessem. Belerofonte e Pégasos, cavaleiro e cavalo, quase uma só figura, juntos, puderam se desviar dos muitos sopros de fogo da terrível Quimera, tornando mais fácil atacá-la e matá-la. Atena usou de todos os seus artifícios, defendeu-se e atacou com a sua égide, franjada de Górgonas, pondo fim ao Gigante Encélado; Zeus portava a maior de suas armas, o raio, e com ele reduziu o Gigante Mimas às cinzas. Dioniso⁷⁵ com os seus tirsos de hera não violentos venceu outro dos Gigantes, filhos temíveis da Terra.

A união dos deuses, dos semideuses e de simples mortais (na representação euripidiana, que é mais que a Gigantomaquia) foi fundamental para a vitória dos olímpicos e da consequente supremacia dos homens e da cidade. Héracles talvez se sujeitasse a uma luta interminável contra a Hidra de Lerna se o seu providencial companheiro não usasse um artifício para impedir que novas cabeças serpenteadas nascessem do monstro horripilante. Apesar de a clássica cena da Gigantomaquia colocar naturalmente Zeus e Atena em posição sobressalente⁷⁶, Eurípides age de forma diferente.

⁷⁵ Froma Zeitlin (1996, p. 300) enumera várias passagens de *Íon* relacionadas ao deus Dioniso: o coro alude a ritos báquicos no rochedo do Parnaso (EUR. *Ion*, 714-717); nas celebrações de Elêusis (1074-1086); na festa de nascimento de Íon, pois segundo pensa a autora, o herói está ligado ao deus, pois Xuto acreditava que o filho putativo fosse fruto de uma união casual durante o festival Dionisíaco (EUR., *Ion*, v. 553).

⁷⁶ Conforme a *Teogonia* de Hesíodo. Em um vaso ático de figuras vermelhas, feito em data próxima a representação do *Íon*, 410-405 a.C., vemos uma Gigantomaquia: na parte interior do vaso, o artista retratou a batalha de Posidão com Polibotos, sob o olhar de Gaia. Em seu lado A, vemos Zeus ao centro lutando com Porfírio; a sua direita, Atena luta contra Encélado (ele já caído sobre o joelho), e a sua esquerda, Ártemis luta com Gaion (ele também está ao chão sobre o joelho). No lado B, Apolo ocupa o centro, lutando com Efialtes; a sua direita, Hera luta com Foitos (ele está inclinado, prestes a ser atingido pela lança divina), e a sua esquerda, Ares espeta Mimon com a sua lança (caído sobre o joelho). Disponível em:

O poeta não destaca o papel de um deus sobre o outro, ou atribui menor importância ao mortal; ele escolheu intencionalmente cada cena e construiu o seu espaço particular da fachada. As primeiras imagens que as cativas fazem alusão é a Héracles no exercício de um dos seus inúmeros trabalhos; em seguida, a Belerofonte com a Quimera e, por fim, a Gigantomaquia, não toda ela, mas especificamente três batalhas, destacando as lutas de Atena, de Zeus e de Dioniso. Para Froma Zeitlin (1994, p. 150-151) o poeta faz um jogo ao apelar para uma iconografia bem conhecida em Delfos como um modo de estabelecer o fato dramático mais significativo - apesar de toda a expectativa, Apolo nunca aparecerá na peça, ou melhor, estará presente na ausência. Eurípides inverte a imagem do frontão para nos oferecer Atena, o prenúncio do seu aparecimento no final da peça, quando ela toma o lugar de Apolo. Como já dissemos, é Atenas que ocupa o lugar central do *Íon*, por óbvio, a sua patrona, Atena, deve ocupar lugar de destaque na peça. Como bem acentua Athanassaki (2010, p. 204-205), a escolha de Atena está relacionada a sua importância para a cidade, a de Zeus resulta do seu papel de líder dos olímpicos e a de Dioniso a sua própria associação com a peça.

Temos salientado reiteradamente a necessidade de não se fazer uma leitura apenas a partir de uma cena, uma vez que, não se pode depreender da leitura do Párodo a mínima inferência a um enlevo maior a qualquer uma das cenas. O poeta dialogava com o seu público, traduzia para os palcos o que estava na ordem do dia na cidade, a guerra. Trazia à memória da sua audiência os desastres de um conflito que já durava cerca de vinte anos, cujo último episódio (próximo à época da encenação do *Íon*) havia arrastado para as pedreiras siracusanas os seus concidadãos.

Eurípides, parece-nos, com um grito desesperado, conclamava os seus conterrâneos atenienses a desempenhar uma grande tarefa: a de pensar a guerra e aonde ela poderia chegar. Para ele, cabia aos autóctones, ao povo mais poderoso da Hélade (imagem idealizada pelos atenienses), a justa medida do bom senso, tanto quanto coube aos atenienses, quase um século antes, a reconstrução do templo de Apolo ou o papel sobressalente na derrota sobre os persas, tanto quanto coube a Héracles um papel fundamental na luta contra a barbárie. Os atenienses, no entanto, para lástima de todos os gregos, não estavam aptos a entender a sua mensagem. Contudo, Eurípides, o poeta que enxergava longe, já sentia a angústia que Plutarco experimentou, quando leu as dedicações sobre os monumentos do Santuário de Delfos: “eles comemoravam guerras de gregos contra gregos - entre Atenas e Esparta, entre Argos e Esparta, entre Atenas e Corinto, entre Tebas e Esparta, entre arcadianos e esparciatas, entre

fócios e tessálios, entre a Liga Anfictiônica e os fócios” (AMANDRY, 1984, p. 18). Enquanto opunha o conjunto dos gregos aos não-gregos, a guerra podia ser justa, trazia a paz para todos os helenos⁷⁷ e afastava a barbárie. Os gregos, quantos quisessem, podiam visitar Atenas tranquilamente, participar das Grandes Dionísias e assistir aos poetas, e não só isso. As batalhas no frontão e nas métopas devem fazer analogia a vitória de todos os gregos sobre os não-gregos, na medida em que o combate, descrito pelas cativas, não foi uma empresa de Zeus ou de outra divindade isoladamente, mas de uma plêiade pan-helênica.

O poeta trágico estar a falar do “outro” para pensar a cidade e a si (os atenienses). Eurípides utiliza a fachada do templo, com sua simbologia pan-helênica, sob a qual Íon cresceu e talvez, por isso, não entenda o mundo fechado da autoctonia ateniense e como um estrangeiro possa aí se integrar (EUR., *Ion*, v. 585ss), para comunicar ao seu público a necessidade de descortinar novos caminhos, de investir Atenas de uma nova identidade, que passa necessariamente pelo entendimento entre os povos gregos. Eurípides lança mão ao longo de todo o seu texto de uma rica simbologia para discutir e problematizar a sua mensagem (pan-helênica). Na seção que discutiremos o espaço da tenda voltaremos a falar sobre essa simbologia e como ela se articula com a fachada do templo. O futuro ateniense que se prepara em Delfos, assistirá à construção de uma nova identidade ateniense, que não é aquela das Guerras Pérsicas, que não é aquela do modelo fechado e excludente da autoctonia, mas algo novo que passa pelo governo da tríade (Xuto, Íon, Creúsa). É o material mítico de um recôndito passado, assentado sobre o espaço da fachada do templo, o instrumento pedagógico⁷⁸ do trágico para (re)pensar o seu presente.

⁷⁷ Bem entendido, não estamos querendo dizer ingenuamente que foi ou fosse possível a total ausência de conflitos entre os gregos, nem mesmo no interior das cidades.

⁷⁸ Frisemos, como já o fizemos, que por óbvio o objetivo da tragédia não é em si pedagógico.

3.4.2 Para além dos degraus: o permitido e o interdito no templo de Apolo

Figura 4 - Fachada oriental do templo dos Alcmeônidas

Fonte: ROUX, Georges. L'Architecture À Delphes: Un Siècle de Découvertes. In: JACQUEMIN, Anne. **Delphes Cent Ans Après la Grande Fouille**. Essai de bilan. Actes du Colloque International Organisé par L'École Française d'Athènes, 2000. p. 191.

A harmonia civilizatória é representada pelo templo de Apolo, o espaço em que Íon foi criado e preparado para reinar em Atenas. Nessa seção, tentaremos explorar o espaço interno da casa de Apolo, e porque não dizer da casa de Íon, separado do seu exterior por degraus. Para tanto, ao longo do nosso texto destacaremos as passagens específicas contidas no *Íon* sobre esse ambiente.

Depois do completo deslumbramento diante da fachada ornamental do templo, as cativas projetam o seu olhar para o interior do recinto. Todavia, se puderam apreciar com tanto afincos o exterior da morada do deus, o mesmo não acontecerá com o seu espaço interno. Como se já conhecessem previamente as regras de ingresso, elas não avançam, e por cautela perguntam a Íon: “É permitido transpor de pé descalço o caminho que conduz a entrada destes santuários (*οὐδόν* - limiar)?” (EUR., *Ion*, v. 220) Íon explica em quais condições se é permitido ultrapassar as portas: “Se já sacrificastes diante do templo a papa sagrada (*pélanos*) e se precisais de saber algo da parte de Febo, avançai até os altares; mas no caso de não terdes ainda sacrificado as ovelhas, não vos aproximeis do interior do santuário.” (EUR., *Ion*, v. 226-229). As cativas, não preenchendo os requisitos, tranquilizam imediatamente o guardião do templo, comunicando-lhe: “o que se encontra no exterior do templo fará as delícias do nosso

olhar” (EUR., Ion, v. 230-231). O interior do templo era uma área de acesso restrito aos sacerdotes, a pítonisa e aqueles que viessem consultar o oráculo, é o caso de Xuto.

Antes de prosseguirmos, tracemos previamente os espaços internos do templo, apenas no que tornará mais clara a nossa exposição. Tomamos como base dados arqueológicos e tentamos, nesse contexto, inserir as passagens do *Íon*. Diferentemente do templo de Apolo, construído no século IV a.C., o templo dos Alcmeônidas (consultar figura acima) não contava com uma rampa na entrada (ROUX, 1992, 191). Embora a rampa protegesse os degraus, possuísse a vantagem de orientar o peristilo (a colunata exterior) e facilitar o acesso, os construtores dispensaram-na por terem utilizado o mármore (ROUX, 1992, p. 191). Dessa forma, o templo era circundado por três degraus. A pedido de Apolo, Hermes transporta Íon a esse espaço: “Para fazer o favor a Lóxias, meu irmão, peguei no cesto entretecido, trouxe-o e coloquei a criança aos fundos dos degraus deste templo” (EUR., Ion, v. 35-40). Pensamos que muito embora Eurípides se utilize da fachada leste do templo, provavelmente Íon foi deixado na entrada (*eisodois*) principal, a oeste, aos cuidados diretos de Apolo, que o observava do alto do pedimento; conforme verso 35, Apolo solicita a Hermes que traga o bebê e tudo o mais que esteja com ele e deixe na entrada do templo.

A primeira parte do edifício era o pronaos; na sequência, estava a cela, o lugar onde o consulente sentava e esperava pelo oráculo. Xuto passou por essa experiência e deve ter experimentado a dura angústia da espera e da incerteza. Esse compartimento se dividia em três ou quatro partes e possuía duas aberturas laterais simétricas direcionadas ao muro Norte e ao Sul (AMANDRY, 1981, p. 683) Mais ao fundo encontrava-se o ádito⁷⁹, separado por uma porta (MIDDLETON, 1888, p. 293). No final, mas com uma entrada independente, ficava o *opistodromo*, o tesouro com as riquezas do deus, de onde Íon retirou as tapeçarias e demais objetos com que ele mobiliou e decorou a sua tenda: “Pegou em tapeçarias sagradas provenientes dos tesouros para dar sombra à tenda” (EUR., Ion, v. 1141).

Quando no nascer da manhã Íon chega ao templo e saúda o Sol nascente, observa de fora a casa do deus e nota que: “O fumo da mirra seca para os telhados de Febo se evola; e na trípode soleníssima a mulher délfica está sentada a cantar, para os helenos, os gritos proféticos que, com sua inspiração estrondosa, Apolo fizer ressoar.” (EUR., Ion, v. 90-95).

O ônfalo e provavelmente um altar (discutiremos o altar interno na seção sobre o tema) também compunham o cenário do ádito. Quando Xuto adentra a casa de Apolo, o coro suplica à deusa Atena: “dirige-te até o templo pítico [...] onde o altar de Febo, medial umbigo

⁷⁹ O espaço do ádito foi escavado pela École Française D’ Athènes em 1941 (BCH, 1940, p. 263; AMANDRY, 1981, p. 675).

da terra, efetua oráculos” (EUR., Ion, v. 459-465). O ônfalos é objeto da curiosidade das cativas, que por certo, tendo ouvido comentários sobre ele, indaga a Íon acerca da sua existência: “É verdade que o templo de Febo contém o umbigo da terra?” (EUR., Ion, v. 220-225). Saciando a curiosidade das cativas, e, por certo, aguçando a sua imaginação, o jovem confirma: “coroados de grinaldas e cercados de Górgonas” (EUR., Ion, v. 224).

Irvine (1999, p. 10) assegura-nos que não há registro na literatura ou na arte que mencione a presença de Górgonas no ônfalos, mas unicamente a presença da imagem das águias que demarcam o local exato do umbigo do mundo, como consta do relato de Estrabão (9, 3, 6), ou corvos, segundo Píndaro (fr. 54 S.-M). Para Irvine (1999, p. 15) o templo dos Alcmeônidas está relacionado às *Seirenes* (sereias). O estudioso sugere que esses seres eram chamadas de ‘*gorgádes*’ e, segundo ele depreende de Píndaro e Filóstrato, a *acroteria*⁸⁰ do templo de Apolo era ornamentada com *Seirenes*, e ele chega à conclusão que

[...] elas [as *Seirenes*] são, todavia, as mais óbvias companheiras para o culto apolíneo, com a sua associação musical e profética, e, em um relato mítico do templo, envolvendo várias tradições tais como Eurípides está compondo aqui, não há razão pela qual sua localização não pudesse ser alterada, ou, além disso, inventada a fim de se adequar às suas necessidades (IRVINE, 1999, p. 15).

O autor conclui propondo que no verso 224 no lugar de *Gorgónes* fosse lido *Gorgádes*. Supondo que as Górgonas presentes no ônfalos sejam uma alteração euripídiana, queremos crer que se trate de mais uma investida do poeta, ao lado de tantas outras, para discutir a mensagem pan-helênica presente na peça e remeter à audiência à identidade da vitoriosa Atenas. Lembremos que a Górgona está associada à parte nefasta da terra, à luta dos Gigantes, à vitória de Atena sobre ela (também uma alteração euripídiana), e lembremos que o seu sangue é a poderosa arma de destruição presente na peça, com a qual Creúsa pretende eliminar Íon. Logo, esse símbolo não poderia deixar de estar presente no lugar mais significativo de toda Delfos e de toda a Grécia: a pedra que representa o centro do mundo.

Pausânias que tão detalhadamente descreve o santuário, no que concerne ao interior do templo, é bastante sucinto. Os estudiosos da obra do autor imaginam que ele não teve acesso a esse espaço. Depois de falar do altar próximo ao templo e de um trono de ferro consagrado a Píndaro (518 a.C. - 438 a.C.) em seu interior, onde o poeta se sentava e cantava os hinos que compunha em homenagem a Apolo, o escritor informa que no ádito há uma imagem de ouro de Apolo, mas acrescenta - a entrada é reservada a poucos (PAUSÂNIAS, X.24.5).

⁸⁰ Segundo Glossário do Labeca, acrotério é o elemento ornamental, representando por vezes uma figura humana, disposto no frontão ou nas extremidades de um templo. Disponível em: <<http://labeca.mae.usp.br/content/gloss%C3%A1rio>>. Acesso em: 07 nov. 2012.

Duas peculiaridades sobre o espaço do ádito nos chamam a atenção: primeiro, ele era bastante respeitado, talvez até temido; segundo, por ser absolutamente restrito e *locus* da manifestação do deus, ele alimentava o imaginário popular. Da leitura de Pausânias (X.32.17) podemos depreender que eram comuns as lendas que circulavam sobre o ádito: um homem, por curiosidade e atrevimento, ousou entrar no ádito de um templo consagrado a Ísis, em Titorea, cidade próxima a Delfos, quando a pira estava em brasas. Ele viu fantasmas por toda parte, mas conseguiu sair de lá e retornar a Titorea. Contudo, após relatar o que havia se passado, morreu. No passo seguinte Pausânias (X.32.18) dá mais um exemplo de como a transgressão e a desobediência humanas podem custar a própria vida. Ele menciona que o governador romano do Egito subornou um homem para adentrar o ádito de Ísis, em Copto, próximo ao Nilo. De igual forma, o homem, após relatar o que testemunhou, morreu.

Quando Íon chega ao santuário ele está acompanhado de um grupo de délfios, servidores de Febo, a quem ele se dirige:

Mas ide, Délfios, servidores de Febo, para os remoinhos prateados da fonte Castália. Lavados com seu orvalho lustral, dirigi-vos ao templo. Vigiai, reverentes, a vossa voz: àqueles que desejam consultar o oráculo convém mostrar, da vossa própria boca, as palavras que são de bom augúrio (EUR., Ion, v. 94-101).

O grupo que cuida do templo chega junto ao santuário e aí se divide. Íon parte para executar as tarefas costumeiras, e os sacerdotes se dirigem à fonte para se purificar antes de entrar no templo⁸¹. Cabia aos sacerdotes receber os consulentes, supervisionar os sacrifícios e fazer os devidos encaminhamentos. Íon pode estar, nessa passagem, apenas querendo acentuar a importância de ser gentil com as pessoas que procuram o oráculo; afinal, ninguém se dirige aos préstimos do deus se não tiver em situação delicada, daí a importância de receber palavras auspiciosas. Na análise da passagem feita por Verral (1890, p. 12) ele menciona que “de acordo com uma crença antiga uma função religiosa teria a sua eficiência prejudicada, e não meramente perturbada, por palavras desfavoráveis usadas durante a performance”.

No primeiro diálogo entre Creúsa e Íon é sintomática a pergunta do jovem à rainha: a consulta ao oráculo “é por causa das colheitas ou dos filhos...?” (EUR., Ion, v. 300-305) Creúsa explica ao jovem que apesar do longo casamento, permanece sem filhos. Entretanto, essa não é a única causa que a trouxe ao templo de Apolo. Ela conta a sua própria história a Íon - a gravidez, o nascimento e a exposição do bebê - fazendo-o acreditar que se tratava do

⁸¹ Frederico Lourenço (2005) em sua tradução do *Íon*, fala da dificuldade de interpretação dessa passagem (EUR., Ion, v. 98-101). Igualmente Verral, em sua tradução de 1890, à página 12, já apontava para o obscurantismo da construção e de algum pequeno erro (VERRAL, 1890, p. 12).

que havia sucedido a uma amiga. Ela pretendia com isso “obter de Febo um oráculo secreto” (EUR., Ion, v. 334), que pudesse lhe indicar se o seu filho ainda estava vivo e qual o seu paradeiro (EUR., Ion, v.345ss). Quando ela insiste com Íon sobre o pedido, o jovem fala da impossibilidade do pleito, pois se o deus gerou um filho e manteve o segredo, ele não deporá contra si, proferindo um oráculo (EUR., Ion, v.365). Íon pondera: “o deus tem vergonha do que fez: não o forces.” (EUR., Ion, v. 367). Não conseguindo frear a amargura de Creúsa que quase a denuncia ele é definitivo:

Não há ninguém que te profetize uma coisa desse gênero. É que se aquilo que Febo fez de mal fosse denunciado na sua própria casa, aplicaria, justamente, algum castigo ao responsável por uma coisa dessas. Põe isso de lado, senhora. Não se deve procurar oráculos à revelia do deus. Pois se nos precipitamos à força contra a vontade dos deuses, alcançamos benesses concedidas de má vontade, senhora. E só podemos tirar proveito daquilo que eles nos concederam de bom grado (EUR., Ion, v. 369-381).

Xuto chega apressado e ansioso para consultar o oráculo e pergunta quem são os responsáveis pelo templo (EUR., Ion, v. 413). Íon, então, responde: “sou eu fora do templo; lá dentro compete a outros, sentados perto da trípole, estrangeiro, da fina flor de Delfos, que a sorte designou” (EUR., Ion, v. 414-416). Rapidamente Xuto diz que já sabe tudo que precisava saber e solicita: “Avancemos, então, lá para dentro. Pois, conforme ouvi, já caiu diante do templo a vítima sacrificial comum aos consulentes” (EUR., Ion, v. 417-420). Na sequência, o rei, preocupado em assegurar o favor dos deuses, solicita à esposa: “E tu, mulher, segurando ramo de louro junto aos altares, dirige aos deuses orações” (EUR., Ion, v. 422-423).

Eis o grande momento: Xuto entra no templo. Imaginamo-lo transpondo os seus degraus. Esse pequeno limiar é o marco divisor, a fronteira que opõe o espaço sagrado e privado (interior) ao espaço humano e público (exterior). Eurípides não nos informa o que acontece dentro do templo após a entrada de Xuto. Entretanto, um longo tempo parece transcorrer. Creúsa que havia ficado em prece no altar, conforme solicitado pelo seu marido, se afastou do recinto; Íon fez o mesmo. Apenas as escravas permaneceram em vigília (EUR., Ion, v. 510-513) a rogar ardentemente aos deuses por “claros oráculos” (EUR., Ion, v. 470). Enquanto oravam, provavelmente, os seus sentidos (a visão e o olfato) e o de todos que por ali estivessem, acompanhariam, por certo, a fumaça da mirra seca se esvaindo por entre os telhados do templo (EUR., Ion, v. 90-94), no aguardo do rei de porte do oráculo. No segundo Episódio Íon retorna à cena e dialoga com o coro:

Íon: Mulheres servidoras, que a espera do vosso amo mantendes uma vigília junto aos alicerces do templo acolhedor de oferendas, deixou já Xuto à sagrada trípole e o oráculo, ou continua lá dentro a consultar o deus sobre a sua falta de descendência? (EUR., Ion, v. 510-513).

coro: Está lá dentro, estrangeiro, por aqui ainda não passou. Mas deve estar prestes a aparecer, pois ouvimos o barulho das portas (*pýlos*)... já se vê o senhor a sair (EUR., Ion, v. 514-516).

Finalmente, Xuto deixa o interior do templo e irrompe ao espaço público e humano. Já não há mais mistério, pelo menos era o que ele acreditava. Xuto e somente ele era o portador do oráculo. Esse espaço – onde Xuto fez a consulta, e esse instante – o do recebimento do oráculo, são fundamentais para toda a trama da peça e para o nosso estudo. É aqui que Apolo sacraliza o destino do herói, entregando-o como filho a Xuto. Eurípides cria, então, a necessária vinculação entre Apolo, Xuto, Íon e Creúsa, o símbolo da fusão entre o elemento estrangeiro e o ateniense, redundando na mensagem pan-helênica que Atenas precisa ouvir e que o poeta é portador.

O que aconteceu no espaço privado do templo é propriedade apenas do inquiridor. Todavia, nesse caso, é de seu absoluto interesse, a publicização do oráculo. Xuto não se acautela da presença de estranhos ou das suas escravas – incondicionais servidoras da rainha. Ele avança sobre o jovem a quem primeiro avista, Íon, com um impulso, no mínimo, constrangedor⁸². O oráculo anunciou ao rei que o primeiro que ele encontrasse em seu caminho ao sair do recinto seria o seu filho (EUR., Ion, v. 534ss). Íon, experimentado pela convivência diuturna com o oráculo, é categórico: “Ficaste hesitante por ouvires um enigma” (EUR., Ion, 530-535). Impassível, o herói empreendeu minudente interrogatório, entre os versos 530 e 553. Apenas ao final, interpretando as respostas obtidas, montando o quebra-cabeça, que lhe dava conta de que Xuto havia estado em Delfos nos festejos de Dioniso, e bêbado, manteve um caso com uma jovem, mais ou menos na mesma época do seu nascimento, é que ele pôde concluir: “Aí está! Foi aí que eu fui concebido” (EUR., Ion, v. 550-555). Com muita racionalidade e diminuta fé, Íon encerra a questão: “Não fica bem não acreditar no deus” (EUR., Ion, v. 555-560).

Não sabemos que mistério envolvia o espaço físico do interior do templo, mas é certo que algo havia paralisado Xuto. Vejamos: diante de um oráculo ardentemente esperado,

⁸² Alguns estudiosos, a exemplo de Rush Rehm (1994, p. 138-139), seguindo as considerações de B. Knox, no livro ‘Euripidean Comedy’, publicado em 1979, à página 260, têm sugerido que Íon interpreta a atitude de Xuto como um ‘avanço homossexual’. No primeiro momento, Íon levanta a possibilidade de Xuto está acometido de um delírio; diante do avanço insistente, o jovem dirige-se a ele como “estrangeiro grosseiro e mal-educado” (EUR., Ion, v. 526). Depois da revelação da paternidade, Íon cogita da má interpretação do oráculo enigmático. Pensamos que talvez seja um pouco demasiado pensar nessa situação como um ‘avanço homossexual’, mas é inegável que Eurípides imprimiu um tom cômico à cena, o que muito possivelmente causou riso na plateia.

supomos que ele tivesse consumido dias a imaginar como seria esse momento, que resposta ele obteria. Seu futuro enquanto homem, que, naturalmente, almeja a continuação da linhagem, e enquanto rei, que depende de um herdeiro para dar continuidade à casa dinástica, estava para ser desvendado por um oráculo. A despeito de tudo isso, ao receber a resposta, preconizando que um filho lhe surgiria (magicamente) diante dos olhos, e ele, ciente, até então, de que nunca havia engravidado uma mulher, não foi capaz de pedir qualquer esclarecimento, de levantar uma única questão. Xuto só se deu conta da inusitada situação ao sair do templo, na conversa que manteve com Íon: “Já somos dois a espantarmo-nos com a mesma coisa [o oráculo]” (EUR., Ion, v. 539).

O espaço externo do templo assegura a Xuto o retorno ao mundo real dos humanos. Espaço público incontestado, separado por degraus que limitam duas esferas (pública e privada). Esse espaço público, contudo, pode sugerir outra possibilidade de leitura. Conforme Michael Lloyd (2012, p. 345):

O espaço em frente do templo de Apolo em Delfos é apresentado em termos bem domésticos, embora na realidade ele fosse uma das áreas mais públicas de todo mundo grego. O coro das servas de Creúsa ‘traz para Delfos o apoio que (ela) normalmente encontraria em casa’. Xuto jura o coro para guardar segredo (EUR. Ion, 666-667) sem a menor preocupação que alguém possa estar ao alcance da sua voz.

Tal declaração vem confirmar nossa posição inicial – um espaço não necessariamente se aprisiona em uma tipologia unicamente. Nesse caso, serve de testemunho o espaço em frente ao templo de Apolo: sabidamente público, ele assume feições de um ambiente privado.

Lloyd (2012, p. 348), ao analisar os ‘espaços extra-cênicos’ nas peças de Eurípides, resume como a *skênê* era representada: por um palácio, por uma moradia privada, por uma tenda em um campo militar, ou por um templo. Uma porta divisava entre dois extremos – o interior e o exterior, o visto e o não visto, o público e o privado. Continuando o autor acrescenta: “o interior da *skênê* é um espaço onde as coisas são ocultadas antes de serem trazidas a público. Xuto emerge do templo com um oráculo e mais tarde a sacerdotisa sai com os objetos (EUR., Ion, v. 1320).” (LLOYD, 2012, p. 348). Apenas gostaríamos de salientar uma diferença entre esses espaços. Enquanto um palácio, uma moradia privada e uma tenda poderiam a rigor terem os seus espaços internos exibidos, tornando-se públicos, através do recurso à encicléma, plataforma usada para mostrar um espaço interior; o templo, ao contrário, ainda que fosse o desejo de Eurípides retratar o seu interior, ele não deveria fazê-lo (embora no plano poético isso fosse possível), levando em consideração a verossimilhança que deve ter as ações trágicas (confira ARISTÓTELES, VII, 1451a 10-15; VIII, 1451b 5),

pelo fato nada desprezível de que a sua área interna era na realidade um espaço sagrado, restrito a poucos.

O interior do templo não é mostrado por Eurípides; entretanto, todos os outros interiores dos demais espaços que integram a peça, quando abertos ao público, contêm traços de Atenas (ZACHARIA, 2003, p. 39). Mas poderíamos supor, como já afirmamos acima, que as Górgonas, a invenção euripidiana, se presta a um símbolo de Atenas no espaço mais nobre do ádito. Todavia, observemos para além da fisicalidade do interior do templo, a relação da casa ateniense com o interior da casa de Apolo. Eurípides elevou a estatura de Xuto, o rei estrangeiro⁸³ de Atenas, quando o fez entrar no templo, em detrimento da rainha, a autóctone (veja comentário à nota 87 sobre a mulher consultar o oráculo). Poder-se-ia objetar que a relação mantida entre o deus e Creúsa no passado causaria constrangimento a ela ou a ambos, tornando-se impeditivo para tanto. Tentemos ir além. Xuto recebe, na condição de pai incondicional, das mãos do próprio deus, o filho gerado por este. Apolo, ademais, protege a honra de Xuto e a casa ateniense, quando não permite que ele tome conhecimento da verdadeira história do nascimento de Íon (EUR., *Ion*, v. 1600-1604); somado a isso, dá-lhe uma descendência natural ao lado da sua esposa. Finalmente, transforma Xuto no elemento fundamental, no elo indispensável entre os dois espaços, o divino e o humano, entre Delfos (através de Apolo) e Atenas. O destino de Atenas que se prepara em Delfos, é traçado por Apolo, no interior do templo; templo que sustenta os trabalhos de Héracles em sua fachada, e é o centro do mundo, o símbolo maior do pan-helenismo, onde o homem que mudará o destino de Atenas foi criado e instruído.

⁸³ Nosso quadro referencial é Atenas, porque visto através de Delfos, tanto Xuto quanto Creúsa são estrangeiros.

3.4.3 Ser ou não ser: Íon entre a subordinação à sacralidade do altar ou ao império da lei

Figura 5 - Altar erigido em frente a fachada do templo de Apolo; reconstituição de Didier Laroche, 1991

Fonte: D'LAROCHE. *L'Autel D'Apollon a Delphes: Elements Nouveaux* In *Le espace sacrificiel dans les civilisations Méditerranéennes de L'Antiquité*, Boccard, 1991.

O altar aparece em *Íon* inúmeras vezes, quer como menção a algum fato decorrido, quer como espaço de atuação de um personagem⁸⁴. Em alguns momentos há uma alusão explícita a um altar externo próximo ao templo de Apolo; em outros, o texto parece nos indicar a existência de um segundo altar no espaço interior do templo. Na primeira parte dessa seção tentaremos localizar fisicamente os altares; no segundo momento identificaremos relações entre o espaço do altar e a identidade de Atenas. Para tanto, façamos de antemão um pequeno apanhado das passagens, objeto da nossa análise, conforme quadro 4, abaixo.

⁸⁴ Conforme salientamos não é nosso propósito discutir os elementos cênicos utilizados no ato da representação da peça; sobre esse tópico consultar bibliografia fornecida na nota de rodapé 48 de Zacharia (2003, p. 14-15).

Quadro 4 - Passagens referentes ao altar em *Íon* (EUR.)

Termo grego indicando altar/verso	Passagem	Sugestão de posicionamento do altar (interno ou externo ao templo de Apolo)
Bōmos (52)	“[Íon] passa a infância a brincar em torno dos altares que o alimentavam” (EUR., Ion, v. 52).	Externo
Thymélē ⁸⁵ (114)	“Tu [a vassoura] que me ajudas a varrer o altar de Febo no recinto do templo” (EUR., Ion, v. 114-116).	Externo
Thymélē (161)	“Aqui vem outro, um cisne a remar em direção aos altares” (EUR., Ion, v. 161-162).	Externo
Thymélē (226)	“Se já sacrificaste diante do templo a papa sagrada e se precisais de saber algo da parte de Febo, avançai até aos altares” (EUR., Ion, v. 226-229).	Interno
Bōmos (323)	Íon: “Alimentaram-me os altares” (EUR., Ion, v. 323).	Externo
Pró Naós (420) (subtendido o altar)	“já caiu diante do templo a vítima sacrificial comum aos consulentes” (EUR., Ion, v. 420).	Externo
Bōmos (422)	Xuto: “E tu, mulher [Creúsa], segurando ramos de louro junto aos altares” (EUR., Ion, v. 422).	Externo
Messómphalos héstia (462)	Coro suplica a Atena: “Dirige-te até ao templo pítico, voando dos tálamos dourados de Olímpia para estes caminhos, onde o altar de Febo, medial umbigo da terra, efectua oráculos junto da trípode rodeada de coros” (EUR., Ion, v. 460-463).	Interno
Bōmos (1255)	Coro: “Para que outro sítio a não ser para o altar?” (EUR., Ion, v. 1255).	Externo
Pyrá (1258)	“Senta-te já nos degraus do altar. Pois se morreres aqui, farás que o teu sangue exija vingança para os que te mataram [...]” (EUR., Ion, v. 1259-1260).	Externo
Bōmos (1275) ⁸⁶	Íon: “nem o altar, nem o templo de Apolo te salvarão” (EUR., Ion, v. 1275-1276).	Externo
Bōmos (1280)	Íon: “Como se agacha aterrada no altar do deus” (EUR., Ion, v. 1280).	Externo
Bōmos (1306)	Íon a creúsa: “Deixa o altar e os assentos oraculares” (EUR., Ion, v. 1306).	Externo
Ádytos (1309)	Creúsa: “A não ser que me queiras degolar dentro deste santuário (ádyto)?” (EUR., Ion, v. 1309).	Externo
Bomón (1314)	Íon: “Não era deixar sentar os injustos no altar que era necessário” (EUR., Ion, v. 1314).	Externo
Bomón (1401)	Creúsa: “Deixarei este altar, mesmo que tenha de morrer” (EUR., Ion, v. 1401).	Externo
Bomôî (1403)	Íon: “Os deuses levaram-na à loucura e [Creúsa] salta do altar” (EUR., Ion, v. 1403).	Externo

Algumas passagens parecem não deixar margem para dúvidas acerca da presença de um altar externo à área do templo. No verso 114 Íon está serenamente limpando o templo e conversando com a vassoura: “Tu [a vassoura] que me ajudas a varrer o altar de Febo no recinto do templo [...]” (EUR., Ion, v. 114). Pouco depois, ele reclama das aves que incomodam e sujam toda aquela área, desfazendo o seu trabalho: “Aqui vem outro [pássaro],

⁸⁵ A palavra *thymélē* é usada algumas vezes com o sentido de templo (a exemplo do verso 46).

⁸⁶ Na versão grega de J. Diggle (1981) os versos 1275-1278 aparecem entre colchetes; Lourenço (2005) afirma em sua versão portuguesa que Diggle considera os referidos versos desnecessários, por isso o tradutor opta por não os inserir em sua tradução. Todavia, devido à menção do altar no verso 1275, julgamos procedente elencá-los, e o fizemos a partir da tradução de Pulquério & Álvares (PULQUÉRIO; ÁLVARES, 1973).

um cisne a remar em direção aos altares” (EUR., Ion, v. 161). As duas passagens fazem parte da mesma cena e, acreditando, por óbvio, que os pássaros só poderiam ter acesso, pelo menos facilmente, à área exterior do templo, acreditamos que Eurípides esteja fazendo referência a um altar do lado de fora do templo.

Adiante, assistimos a Xuto, ansioso e apressado, chegar ao templo, onde se encontra com Creúsa. Sem demora, ele quer adentrar o recinto do deus e receber o oráculo. Assim, ele primeiro quer saber quem responde pelo deus, e Íon, prontamente lhe informa: “Sou eu fora do templo; lá dentro compete a outros, sentados perto da trípole [...]” (EUR., Ion, v. 414-415). Não nos resta dúvida de que se trata de uma cena ocorrida do lado de fora do templo. Xuto responde a Íon:

Está bem. Sei tudo o que precisava de saber. Avancemos, então, lá para dentro. Pois, conforme ouvi, já caiu diante do templo a vítima sacrificial comum aos consulentes; e eu quero obter hoje mesmo (pois é dia de bons auspícios) uma resposta do deus. E tu, mulher, segurando ramos de louros junto aos altares, dirige aos deuses orações no sentido de eu trazer da casa de Apolo oráculos de bela descendência! (EUR., Ion, v. 417-424).

Primeiro, Xuto está do lado de fora do templo e solicita avançar para o seu interior. Segundo, ele sabe que um sacrifício já foi feito diante do templo; como o sacrifício animal é realizado em um altar, concluímos que havia um altar em frente ao templo. Terceiro, é nesse mesmo altar que Xuto solicita à esposa para permanecer em prece enquanto ele vai buscar o oráculo na casa de Apolo, isto é, no interior do recinto, onde a pitonisa profetiza.

Creúsa sai do altar e retorna à peça mais tarde, verso 725, terceiro Episódio. Ela está na companhia do velho servo da família, a quem ela auxilia gentilmente na subida íngreme em direção ao templo (EUR., Ion, v. 735-745), cujo exterior se torna o cenário da ação. Creúsa e o velho deixam a cena no final do Episódio, no verso 1047, mas o coro, muito provavelmente, permanece nesse mesmo ambiente todo o tempo. Ele dá início ao terceiro Estásimo, e em seguida, abre o quarto Episódio (EUR., Ion, v. 1106-1228). Nesse momento, tão logo o mensageiro deixa a cena, entra Creúsa desesperada, perseguida pelos délfios (v. 1250). Frisamos que toda a cena transcorre em frente ao templo, e é neste espaço que o coro aconselha/ordena a Creúsa: “Senta-te já nos degraus do altar, pois se morreres aqui, farás com que teu sangue exija vingança para os que te mataram. Terás de aguentar a tua sorte.” (EUR., Ion, v. 1259-1260). Todos estão em frente ao templo e muito próximo ao altar; a palavra aqui (*entháde*), no verso 1259, sugere essa proximidade.

Dessa forma, todas as passagens referentes à cena de súplica de Creúsa até Íon anunciar que ela deixou o altar (EUR., Ion, v. 1259-1403), ocorrem no mesmo espaço, o altar

externo em frente à fachada do templo de Apolo. Entretanto, apontemos uma questão: no verso 1309, Creúsa dirige-se a Íon: “A não ser que me queiras degolar dentro deste santuário?” (EUR., Ion, v. 1309). No texto grego, vemos a palavra ádito (*ádytos*), traduzida aqui por santuário, o que pode causar alguma estranheza, afinal, o ádito é a parte mais interna do santuário. Todavia, levando em consideração as demais passagens, não nos é possível suspeitar que a cena tenha se passado no interior do templo.

Tendo localizado o altar externo, parece-nos possível sugerir a existência de um segundo altar, dentro do templo, a partir de duas passagens (EUR., Ion, v. 226-229 e v. 460-465). Na primeira delas Íon explica ao coro de servas em quais circunstâncias se é permitido entrar no templo de Apolo: “Se já sacrificaste diante do templo [*pro dómon*] a papa sagrada e se precisais de saber algo da parte de Febo, avançai até aos altares⁸⁷ [*es thymélas*]; mas no caso de não terdes sacrificado ainda as ovelhas, não vos aproximeis do interior do santuário” (EUR., Ion, v. 226-229).

Inicialmente, o jovem aponta a primeira condição: um sacrifício. Atentemo-nos que ele se refere, ao longo da passagem, a dois tipos de sacrifícios, a papa sagrada e ao animal. Aqui está implícita a ideia de altar, *locus* por excelência do sacrifício, e está explícito o local desse altar – diante do templo (altar externo). O jovem imediatamente acrescenta a segunda condição – a intenção de consultar o oráculo; logo, imaginamos que só se permitia a entrada no templo com esse objetivo. Enfim, preenchendo todos esses requisitos, pode-se aproximar dos altares (*es thymélas*). A sugestão é de que agora se trate de um altar dentro do recinto do templo e não mais do que está do lado de fora. Podemos reconhecer, conforme orientação de Maria de Fátima Sousa e Silva (informação pessoal)⁸⁸ que a expressão grega *es thymélas* possa implicar a ideia de lá dentro (do templo). Observemos que são utilizadas duas preposições: no início ‘*pro*’, que depois cede lugar a ‘*es*’. O termo ‘*es*’ pode sugerir na língua grega ‘para’, ‘para dentro’, permitindo-nos pensar que Eurípides possa estar falando de um altar dentro do templo. Por fim, Íon menciona uma terceira condição – a entrada no templo

⁸⁷ Não constatamos na literatura grega a que tivemos acesso mulheres a consultar o oráculo. Entretanto, essa passagem dá margem para pensarmos na possibilidade de mulheres adentrarem o interior do ádito para consultas; os impedimentos que Íon levanta não fazem alusão ao sexo do consulente; exige-se apenas o ritual religioso. Outra passagem interessante nesse sentido é o verso 346 da mesma peça – Quando Íon pergunta onde está a criança exposta pela suposta amiga de Creúsa, ela responde: “Ninguém sabe: é isso que quero perguntar ao oráculo” (EUR., Ion, v. 346). Não significa, porém, que ela quisesse ir pessoalmente fazer a consulta, ao que tudo indica ela está pedindo esse favor a Íon – “Mas leva a bom termo aquilo que te pedi” (EUR., Ion, v. 362). Hugh Bowden (2005, p. 161-167) apresenta um apêndice com o levantamento dos consulentes, das questões e das respostas com base nos textos trágicos.

⁸⁸ Agradecemos a professora Maria de Fátima Sousa e Silva que, diante da nossa dúvida acerca da existência de um altar dentro do templo, traduziu a passagem e nos alertou para a tênue diferença entre as expressões *pro dómon* e *es thymélas*, sugerindo que o *es thymélas* poderia nos apoiar ao afirmar a existência de um altar interno.

obrigatoriamente deve ser precedida da imolação de animais; ou seja, em um altar fora do templo.

A segunda passagem que provavelmente se refere a um altar dentro do templo de Apolo encontra-se entre os versos 460-465, na súplica do coro a Atena: “Dirige-te até ao templo pítico, voando dos tálamos dourados de Olímpia para estes caminhos, onde o altar de Febo, medial umbigo da terra [*Messómphalos héstia*], efectua oráculos junto da trípode rodeada de coros” (EUR., Ion. V. 455-465).

A Hestia é o altar doméstico presente nas casas gregas sob a proteção da deusa Hestia. É possível que Eurípides esteja se referindo a um altar no interior do templo, talvez no ádito. Henry Middleton (1888, p. 303) apoiado em Eurípides (Ion, v. 461), em Plutarco (*De Ei*, 2), em Ésquilo (Coef., v. 10) e em Pausânias (IV, 17) assinala que parece ter feito parte do ádito um altar utilizado pela pítia. Como nossa análise não passa necessariamente pela localização física do altar, não adentraremos essa discussão.

Antes de dar sequência ao texto euripidiano, situemos o altar externo na perspectiva da arqueologia. No final da campanha de escavação de 1893, os arqueólogos descobriam as ruínas de um altar a 13,5 da fachada do templo de Apolo. Há poucos metros dali foram encontrados alguns blocos associados ao edifício e uma inscrição, atribuindo aos habitantes de Quios a construção de um altar a Apolo. Baseado na menção de Heródoto (HERÓDOTO, II, 135)⁸⁹ à construção de um altar erigido pelos quianos, os arqueólogos não tiveram dúvidas de que se tratava do mesmo monumento (STIKA, 1979, p. 479). A partir de sucessivos estudos o altar passou por duas reconstruções modernas: em 1919 realizada por J. Replat com a ajuda financeira dos quianos; a segunda, a cargo de Eustathe Stika, aconteceu em 1959, essa reconstrução foi maior que a primeira e tentava corrigir os equívocos cometidos anteriormente, como a altura do edifício, a colocação de alguns blocos, mas, sobretudo, efetuou-se a substituição dos blocos acrescidos na última restauração, que não se harmonizavam com o conjunto da construção (STIKA, 1979, p. 479). Stika acreditava que entregava o monumento restaurado e inteiramente reconstruído com exceção da escada e da plataforma onde se realizavam os sacrifícios (STIKA, 1979, p. 483-500). F. Courby estava convencido de que o altar descoberto em 1859 se tratava do mesmo mencionado por Heródoto e devia ter sido construído por volta de 425 a.C. ou mesmo antes, no segundo quartel do

⁸⁹ Heródoto (II, 135) menciona um altar quando fala de Rodópis, uma escrava trácia levada ao Egito para exercer a profissão de cortesã em um período posterior ao faraó Micerinos. Ela ganhou a liberdade e acumulou grande fortuna. Ouçamo-lo: “Com efeito, ela [Rodópis] quis deixar na Hélade um monumento capaz de torná-la sempre lembrada [...] [ela mandou] fabricar um grande número de espetos de ferro [...] e os mandou a Delfos; eles estão lá até hoje empilhados atrás do altar erigido pelos quianos e defronte do próprio santuário”.

século V a.C.; ademais, acreditava que o altar tinha passado por uma reparação no III século a.C. quando se regravou a inscrição da dedicação e outra foi feita à época romana (D’LAROCHE, 1991, p. 104).

A partir dos anos setenta assistimos a nova reviravolta sobre o altar. Em 1972 G. Gruben propõe atribuir ao altar uma série de acrotérios em mármore. Em 1984 Pierre Amandry, após estudo que seguiu diversos critérios de datação, discordava dos seus antecessores que imaginavam que o altar mencionado por Heródoto (II, 135) fosse àquele descoberto nas escavações de 1893. Para o arqueólogo o grande altar em frente ao templo de Apolo é uma construção inteiramente nova do Período Helenístico (D’LAROCHE, 1991, p. 105). Em 1988 Amandry observava, em relação à inscrição do altar dos quianos, que nada permitia afirmar se se tratava da primeira concessão ou da renovação do privilégio (AMANDRY, 1988, p. 601). Aliado a essa polêmica, novos blocos foram associados por Didier Laroche ao altar e ele propõe uma nova reconstrução (conforme figura de abertura dessa seção), com a inclusão destes (blocos) e dos acrotérios então descobertos (D’LAROCHE, 1991, p. 105-106). Segundo D’Laroche (1991, p. 107). parece razoável colocar a construção do altar na segunda metade do século III a.C. quando os quianos estiveram presentes na Anfíctonia.

A despeito das dificuldades postas pelas novas hipóteses arqueológicas e cientes das alterações que todo o complexo do Santuário sofreu, passando por transformações/reconstruções e devastações de várias ordens - foi sacudido por tremores de terra, por incêndios, teve seus monumentos saqueados - sabemos que uma reconstituição completa e definitiva nos é impossível. Todavia, persistimos sugerindo a existência de um grande altar em frente ao templo de Apolo à época em que Eurípides escreveu a sua peça. Em primeiro lugar o altar é o lugar primordial de culto e o espaço sacrificial por excelência, seria natural, portanto, que próximo ao templo, onde se assentava o oráculo pan-helênico de Apolo, fosse erigido um altar ao deus. Em segundo lugar, dois autores contemporâneos fazem referência ao altar em frente ao templo de Apolo: Heródoto (485 a.C. - 420 a.C.) e Eurípides (485 a.C. - 406 a.C.).

Em relação ao altar interno, sabemos que o ádito foi escavado em 1940 pela Escola Francesa de Atenas; No *Bulletin de correspondance hellénique*, Georges Demangel menciona que a Pítia fazia libações sobre o ônfalos e sobre o altar interno (DEMANGEL, 1940, p. 159). Em anos mais recentes uma publicação da EFA, das Atas do Colóquio comemorativo dos cem anos de escavação, 1992, Georges Roux afirma a existência de dois altares no interior do templo: “o altar de Posidão e sobretudo o *foyer* de Apolo, sua ‘*thyméle*’, a ‘*Hestia*

Pithomantis’, *‘Mésonphalos Hestia*’, invocado pelos Anfictiões em seu sermão solene e tido como o *foyer* comum de todos os gregos” (ROUX, 2000, p. 194-195).

Retornando ao texto euripidiano em apreço verificamos que o altar em frente ao templo de Apolo é o espaço central de referência do poeta; ele faz parte do ambiente que assiste ao ápice da tragédia, o momento do reconhecimento entre mãe e filho, após a forte e impactante cena de súplica de Creúsa, tentando livrar-se da morte.

Os délfios haviam condenado Creúsa à morte (EUR., Ion, v. 1111; 1222-1225). Desesperada e atormentada, ela chega ao templo. Aturdida, sem saber o que fazer ou que direção tomar, o coro aponta o altar como solução, o mesmo altar onde Creúsa orou com ramos de louro nas mãos, enquanto Xuto entrava no templo e consultava o oráculo (EUR., Ion, v. 420ss):

Coro: Para que outro sítio a não ser o altar?

Creúsa: Que vantagem terei eu nisso?

Coro: Não se pode matar uma suplicante.

Creúsa: Mas é pela lei que vou morrer.

Coro: Claro, se caíres nas suas mãos.

Creúsa: Aqui vem eles, os meus cruéis adversários, dirigindo-se até mim armados de espadas.

Coro: Senta-te já nos degraus do altar. Pois se morreres aqui, farás que o teu sangue exija vingança para os que te mataram. Terás de aguentar a tua sorte. (EUR., Ion, v. 1255-1261).

Se no primeiro momento da fala de Creúsa, diante de suas condições psicológicas, ela não percebe que o altar seria a sua única chance de livrar-se do cumprimento da sentença imposta pelos délfios, é absolutamente aceitável. A partir daí, vemos o inusitado, quando ela pergunta que vantagem terá o altar. Digamos que ela ainda não tenha se dado conta de que “o contato com o altar do deus é equivalente a um ato de sacralização” (ZEITLIN, 1996, p. 296). A grande lição de Ésquilo parecia não ter lhe chegado aos ouvidos: “o altar é um escudo inquebrantável, mais forte do que um castelo” (ÉSQ., Supl., v. 190). Todavia, no momento em que o coro lhe diz expressamente que não é possível matar um suplicante, ela deveria, mais do que o coro (de escravas, menos afeitas aos costumes gregos), saber que estava em segurança, nem os délfios e nem o jovem, particularmente este, desrespeitariam o espaço sagrado, introduzindo aí o assassinato, exatamente um dos motivos pelos quais Creúsa havia sido condenada – o sacrilégio ao local sagrado (EUR., Ion, v. 1225). Mais espantoso é que até esse momento ela continue acreditando que as leis da cidade possam estar acima da sacralidade inerente a esse espaço.

Íon entra em cena e dirige-se a Creúsa em áspero e amargo tom, concluindo, quando percebe que ela está usando o altar sagrado em seu benefício: “Vede a malvada: como tece

engano atrás de engano: como se agacha aterrada no altar do deus, para não pagar a pena dos atos que cometeu” (EUR., Ion, v. 1279ss). Nesse instante, diante da morte iminente, repentinamente, Creúsa recobra todo o significado do altar: “Proíbo-te que me mates, por mim e pelo deus em cujo altar me encontro” (EUR., Ion, v. 1282). E em seguida, eis que Creúsa, em um gesto extremado e inteligente, consagra-se ao deus: “Está o meu corpo consagrado [*hieron*] como oferta para o deus” (EUR., Ion, v. 1285). Se outrora, na acrópole de Atenas, quando colhia flores de açafraão para tecer grinaldas (EUR., Ion, v. 888-889), ela se recusou a ceder ao deus, e à força (*bia*) foi tomada por ele (EUR., Ion, v. 10; v. 437-438), sofrendo, em silêncio, durante anos pela violação do seu corpo, julgando-se completamente abandonada e malogrando o instante em que expôs o filho na gruta, agora ela o faz de bom grado – ela se oferece ao deus no espaço sacro do altar. Mais bem entendido, ela o faz ao deus Apolo que profere oráculos em Delfos, ao amado de Íon, à divindade capaz de salvá-la, e não ao deus/homem, viril, e tomado de amores carnavais, que ela conheceu em Atenas e a condenou a uma existência triste até então.

Íon não quer violar⁹⁰ o espaço sagrado e exige de Creúsa: “deixa o altar e os assentos oraculares” (EUR., Ion, v. 1206). Sabendo que esta é a única forma de conter o jovem, ela continua argumentando: ele só a matará se profanar o santuário (EUR., Ion, v. 1309), mas se o fizesse teria de arcar com as consequências. Íon se põe a questionar as leis dos deuses que protegem os suplicantes nos altares:

Ai! É terrível como não foi da melhor maneira – nem com uma intensão sensata – que o deus estabeleceu as leis para os mortais! Não era deixar sentar os injustos no altar que era necessário, mas expulsá-los. Pois não é bonito tocar nos deuses com uma mão perversa – somente aos justos é permitido fazê-lo. Mas se o injusto tem de se sentar num local sagrado, que, ao recorrer à mesma proteção, não receba idêntico tratamento, da parte dos deuses, o que é bom e aquele que não o é (EUR., Ion, v. 1312-1319).

A Pitonisa, a mãe designada a Íon por Apolo, deixa a trípole profética no interior do templo, e entra em cena, delimitando o começo da revelação que mostrará a Íon e a Creúsa

⁹⁰ As fontes antigas estão repletas de referências à profanação a altares. Nas tragédias, duas dessas referências nos chamam atenção em particular: o assassinato de Príamo em um altar doméstico, consagrado a Zeus, no interior do seu palácio (EUR., Tro., v. 15-20; EUR., Hec., v. 20-25) e a violência cometida por Ájax a Cassandra, arrancando a jovem suplicante do altar de Atena, agarrada a sua estátua (EUR., Tro., v. 70). Pausânias (X.26.3) descreve essa cena com riqueza de detalhes nas pinturas de Polignoto no *Lesque* dos Cnídios (450 a.C.), próximo a tumba de Neoptólemo. O desrespeito aqueu ao espaço sagrado, a despeito da vitória sobre os troianos, custou-lhes caro. A ira de Atena devido à profanação do seu templo e o sacrilégio cometido por Ájax, tendo o ato passado incólume pela armada aqueia, levou a deusa a unir-se a Posidão na vingança contra os aqueus (EUR., Tro., v. 61ss), a quem ela mesma havia ajudado a vencer os troianos. Assim, Eurípides repete um tema popular em sua tragédia, o caráter sacro do altar, com uma inovação, que segundo Anne Pippin Burnett (1962, p. 100), torna-a única: ela opõe dois heróis, ambos culpados, e denuncia o horror, porque o embate se dá entre mãe e filho.

que eles sempre estiveram sobre os cuidados de Apolo (BURNETT, 1962, p. 99). A pitonisa ordena ao jovem: “Pára, ó filho” (EUR., Ion, v. 1320). Na concepção de Michael Lloyd (1986, p. 14) não está claro por qual motivo Íon não matou Créusa: se a sua piedade não o permitiu violar o santuário ou a oportuna intervenção da pítia. Christian Wolff (1965, p. 186), por seu turno, acredita que Créusa é salva em parte pela lei do *asylum* no altar e em parte pela entrada da pítia.

Não compartilhamos de nenhuma das hipóteses levantadas pelos estudiosos. O altar é o espaço sacro que protegerá mãe e filho, para que unidos e salvos, deem continuidade ao trono ateniense, renovado na figura de Íon, que será o responsável pela construção da nova identidade ateniense. É evidente, entretanto, que a entrada da pítia dá um novo tônus à trama, quando ela entrega a Íon o cesto em que ele foi abandonado, o reconhecimento está próximo. O fato de Íon não matar Créusa, todavia, parece bem claro: a rainha está no altar do deus na condição de suplicante. Íon está diante de duas questões de fundamental importância. Não se trata apenas de fazer cumprir uma ordem da cidade, e simplesmente retirar uma mulher do altar e entregá-la à morte.

A primeira questão: o herói lê o espaço e este lhe diz como agir, bem aos moldes do que nos sugere Rapoport (1982, p. 139). O altar é o espaço que o jovem aprendeu a venerar, é a sua própria casa. Hermes nos dá conta (EUR., Ion, v. 52): “[os] altares que o alimentaram [a Íon]”; o que é confirmado no verso 323 por Íon: “Alimentaram-me os altares e os visitantes que aqui vem sem parar” (EUR., Ion, v. 323). As lembranças dos primeiros anos de vida lhes sobrevivem nesse ambiente, quando ele “passa a infância a brincar em torno dos altares” (EUR., Ion, v. 53). Imaginemos o herói diante das recordações da sua vida: o abandono, o acolhimento maternal da pitonisa e o acolhimento paternal e divino de Apolo, o reconhecimento dos délfios, que o encarregam dos cuidados do templo e, finalmente, o trabalho que incansavelmente (EUR., Ion, v. 134-135) executa com doçura.

A segunda questão: tudo o mais pertencia ao deus, o seu pai divino e real (EUR., Ion, v. 135; v. 1287). Ainda que ele não soubesse a essa altura que Apolo fosse o seu pai verdadeiro, assim o jovem o considerava, e o pai a ele, protegendo-o todo o tempo. Era nesse altar, muito possivelmente, que os sacrifícios eram feitos ao deus antes de o consulente ter a permissão de entrar no templo e consultar o oráculo: “já caiu diante do templo [no altar] a vítima sacrificial comum aos consulentes” (EUR., Ion, v. 416-420). Íon levou uma vida irrepreensível até então, servindo austeramente ao deus, com profunda reverência e gratidão, do que ele tem plena consciência: “Só que tu [Créusa] não és irrepreensível como eu fui até hoje” (EUR., Ion, v. 1290). Era a vida modesta e virtuosa, como escravo (EUR., Ion, v. 309),

sob a égide de Apolo, no santuário de Delfos que ele preferia à vida em Atenas (EUR., Ion, v. 644-645). Íon era grato pelo que lhe sucedera até ali, estava feliz com a sua vida: “tinha o lazer, a coisa mais amada entre os homens, e pouca agitação” (EUR., Ion, v. 634-635); ademais gostava da relação sempre amistosa que mantinha com as pessoas no Santuário (EUR., Ion, v. 635ss). Só lamentava não ter crescido ao lado da mãe, não ter sido alimentado em seu peito e não ter recebido os seus carinhos (EUR., Ion, v. 1369ss). Depois da falsa *anagnórisis* (entre Xuto e Íon) foram necessários mais de 90 versos para Xuto convencer o filho a partir com ele para Atenas (EUR., Ion, v. 575-668), tal era sua ligação umbilical àquele ambiente e tudo que o conformava.

É o espaço do altar e não a entrada da pitonisa que salva Creúsa. Analisemos quando Íon solicita aos seus acompanhantes: “Agarra-a! Pois os deuses levaram-na à loucura e salta do altar, deixando as estátuas. Atai-lhe os braços!” (EUR., Ion, v. 1403). Nesse momento a pítia já o havia aconselhado a ir puro para Atenas sem a mácula do assassinio (EUR., Ion, v. 1333-1335). Se fosse a entrada oportuna da pitonisa que salvasse Creúsa, Íon não ordenaria aos seus companheiros que a agarrassem quando ela saiu do altar.

Não resta dúvida, portanto, que é considerando tanto o espaço (altar) quanto o deus (Apolo) que Íon não leva Creúsa à execução da pena votada pelos délfios (EUR., Ion, 1221-1225). Matar aquela suplicante significaria renunciar a sua própria identidade. Retomemos uma passagem já mencionada de Froma Zeitlin (1996, p. 287): “o si é construído em sua rede social com outros. Ele é dotado no início com uma identidade envolvendo um nome, uma família e parentesco, um lugar de origem e *status* social (alto, baixo), se é filho legítimo, bastardo, de nascimento real ou plebeu”. Segundo a autora é a *anagnórisis* entre Creúsa e Íon que estabelece essas coordenadas, pois para ela Íon carece de todos esses itens (um nome, um pai, uma mãe e um lar) (ZEITLIN, 1996, p. 287). Acreditamos que a questão pode ser colocada de forma diversa se vista por outro ângulo. É verdade que Íon não conhecia a sua própria história (da sua origem), mas isso não significa que ele fosse desprovido de uma identidade. Tendo chegado ao templo recém-nascido (EUR., Ion, v. 317), Apolo, sempre presente em sua vida, forjou a identidade que era possível a seu filho, visando preservar o segredo da sua concepção até o momento oportuno da revelação. A rede social de Íon comporta, enfim: o seu nome – escravo do deus (EUR., Ion, v. 309); seu pai - Apolo (EUR., Ion, v. 135 passim); a sua mãe - a profetisa de Febo⁹¹ (EUR., Ion, v. 321, 1324, 1325, 1363); e

⁹¹ Para Melissa Mueller (2010, p. 374-375) os laços de *philia* e *xênia* entre Íon e a sua “família”, embora anacrônicos porque estes são prerrogativas da aristocracia, são estabelecidos pela *trophê* (comida e bebida): Íon é alimentado, tem casa, roupa e em contrapartida ele recebe os visitantes e cuida do templo.

o seu lugar, a sua casa - o templo do deus, em Delfos. Essa rede compreende ainda o conjunto dos délfios, que lhe tinham denodado apreço, fazendo dele “o guardião do ouro do deus e fiel administrador de tudo” (EUR., Ion, v. 54-55); foram a eles a quem Íon recorreu quando sofreu a tentativa de envenenamento (EUR., Ion, v. 1217). Nesse momento devemos então sugerir: a *anagnórisis* estabelece a história de como o herói foi concebido, aponta os seus pais biológicos, indica o seu local de nascimento e, por conseguinte, legitima uma nova identidade, a de futuro rei de Atenas e senhor da Jônia, o rei que, por sua vez, dotará a cidade de Atenas de uma nova identidade. Contudo, nada disso seria possível se o altar não atuasse como elemento de proteção da mãe e do filho, sobretudo salvando a vida de Creúsa até o momento do reconhecimento, ação sem a qual Íon nunca poderia assumir o trono de Atenas.

Preservar aquela mulher, enfim, não é outra a conduta que a audiência esperava daquele jovem, que àquela altura ela havia aprendido a conhecer em sua nobreza de caráter e espírito elevado. Por tudo isso, ele não abriria mão da única identidade que até então havia conhecido, daquilo que realmente o orgulhava, em nome de uma vingança, fazendo jorrar sangue nos altares do seu pai, da sua mãe e dos seus compatriotas, e seu, evidentemente, maculando não só o Santuário, mas perdendo o seu nome, a sua identidade. Até então o herói era conhecido como “escravo do deus” (EUR., Ion, v. 309), porém se ele manchasse com sangue humano o venerável altar e desrespeitasse a suplicante o cognominariam o ex-escravo do deus; Íon não estava disposto a passar por isso, a perder o seu patronímico.

É no espaço do altar, onde Creúsa firmemente se agarra, que assistimos a um duro embate sobre a autoctonia e o estrangeiro. Creúsa, tentando se defender e acusando Íon, diz para ele qual motivo a levou a atentar contra a sua vida: “Tentei matar-te porque eras inimigo da minha casa (*dómos*)” (EUR., Ion, 1291). Íon contesta:

Íon: Mas não foi com armas que fui para a tua terra.

Creúsa: Pois não: mas haverias de deitar fogo à casa de Erecteu (*Erecteus dómon*).

Íon: Com que archotes ou com que chamas?

Creúsa: Preparavas-te para habitar a minha casa (*oikos*).

[...]

Creúsa: E tu vais roubar a casa às mulheres sem filhos? (EUR., v. 1292-1303)

A preocupação da rainha perpassa a posse do trono Erectida. Se Íon, um estrangeiro e enteado (lê-se um inimigo), favorecido tanto pelo desejo do seu pai putativo, também um estrangeiro, quanto pela esterilidade da rainha, se apoderasse do trono, o poderio Erectida perderia a razão de ser; consequentemente a autoctonia, símbolo da identidade ateniense, estava sob ameaça. O enfrentamento entre os desconhecidos, mãe e filho, continuava acirrado. Creúsa tentava rebaixar Íon e Xuto a partir do seu *status* político (ambos são estrangeiros) e

econômico (ambos não possuem bens). Quando Creúsa pergunta a Íon se ele irá roubar a casa de uma mulher sem filhos (v. 1303), ouvimos:

Íon: Visto que é o meu pai a dar-me a terra que obteve.

Creúsa: Como é que é possível aos filhos de Éolo serem donos da terra de Palas?

Íon: Foi com armas e não com palavras que ele a salvou.

Creúsa: Um aliado estrangeiro não deveria possuir terra (EUR., Ion, v. 1296-1299)⁹².

O *agôn* gira em torno do limite dos direitos dos estrangeiros em Atenas. Xuto, um aqueu estrangeiro, a despeito de seus antecedentes divinos, não tinha o direito a falar nas instâncias deliberativas da cidade de Atenas. Contudo, Íon, sabiamente, lembra a Creúsa, que foi com as armas que ele defendeu Atenas e não com o uso da palavra, franqueada apenas aos cidadãos.

Íon não se dá por vencido e pergunta se acaso ele não teria parte na riqueza do seu pai (EUR., Ion, v. 1304). Creúsa é rápida e sarcástica na resposta: “O escudo e a lança: eis a tua riqueza” (EUR., Ion, v. 1305). Xuto, a despeito de portar o cetro ateniense, não acumulou riquezas, ao contrário de muitos estrangeiros na cidade. A sua imensa fortuna, a que ele convida Íon a participar, a partir dos versos 575, era certamente sua na medida (mas apenas na medida) em que estivesse casado com Creúsa. Froma Zeitlin (1996, p. 334) acentua que Xuto deve a sua posição ao fato de ter lutado ao lado de Erecteu e ter vencido a cidade inimiga com uma “espada comum”, o que lhe valeu o casamento com a princesa; todavia, ele nunca vai poder alcançar um *status* completo como mero aliado, intitulado por Creúsa apenas por seu escudo e sua lança, objetos que agora, como a cidade não está em perigo (exceto pela possível invasão estrangeira de Íon) tal qual no passado, ela não faz a menor questão. A rainha mal se dá conta de que esses elementos, que agora despreza, são representativos da segurança em que se encontra Atenas, e é o próprio Xuto o responsável por isso.

O espaço do altar resguarda a identidade de Atenas. Em primeiro lugar, como vimos, alimenta Íon e transforma-se em espaço de lazer para ele, participando do seu processo de amadurecimento, para, no futuro, ele ocupar o trono ateniense e dar continuidade a linhagem Erectida, revestida de nova roupagem, proporcionado pela inclusão do elemento estrangeiro na figura de Íon e do seu pai biológico, como temos afirmado. Depois, esse mesmo altar salva a rainha ateniense até o momento do reconhecimento, e de igual forma preserva a identidade da cidade autóctone. Atentemo-nos para o que se passou por um instante na cabeça de Íon quando Creúsa se protegia no altar:

⁹² Os versos aparecem nessa ordem: 1303, 1296, 1299, 1304.

Ai! É terrível como não foi da melhor maneira – nem com uma intenção sensata – que o deus estabeleceu as leis para os mortais! Não era deixar sentar os injustos no altar que era necessário, mas expulsá-los. Pois não é bonito tocar nos deuses com uma mão perversa – somente aos justos é permitido fazê-lo. Mas se o injusto tem de se sentar num local sagrado, que, ao recorrer à mesma proteção, não receba idêntico tratamento, da parte dos deuses, o que é bom e aquele que não o é (EUR., v. 1312-1319).

A percepção humana de Íon opõe as leis divinas às leis dos homens. Sob a perspectiva humana apenas os justos poderiam tocar o altar dos deuses, e Creúsa, por óbvio, não preenchia esse critério. Ela atentou contra o guardião do templo, foi julgada e condenada; logo, pelo prisma legal ela deveria ser executada, fazendo cumprir a lei da cidade. As leis divinas, entretanto, facultam aos homens a possibilidade de salvação no altar sacro, ou melhor, o tempo necessário para a exata ação dos deuses. Nesse caso, o altar ou as leis divinas mostraram-se mais justas que as leis humanas e protegeram a mulher que, premida pelas circunstâncias, cometeu uma série de erros, porém, deveria ser absolvida, sobretudo, porque assim o deus havia planejado. Não resta dúvida, por conseguinte, que o espaço do altar foi um contributo importante para salvaguardar o destino do herói e permitir a ele a construção de uma nova identidade em Atenas, esboçada a partir de então pela tríade: Íon, Creúsa e Xuto, com o necessário aval dos olímpicos.

O altar salva o filho e a mãe, mas podemos entrever outro elemento de proteção ao futuro político de Atenas que faz parte do altar de Apolo: trata-se do mesmo elemento que está presente também no cesto em que Íon foi deixado na gruta e nas vestes do jovem, isto é, as fitas (*stémma*) do deus Apolo. O altar de Apolo era ornamentado com fitas. Creúsa parece agarrar-se a elas para se salvar e ouve de Íon: “Que prazer poderás ter em morrer entre as fitas do deus?” (EUR., Ion, 1310).

As fitas servem como emblema de ligação: por um lado, entre mãe, filho e deus, e, por outro, entre Delfos e Atenas. São elas que acompanham o jovem por toda a sua vida (estão no cesto e em suas vestes de adulto). Íon foi abandonado em um cesto em uma gruta, repetindo o seu antepassado mais ilustre, Erictônio, de igual forma, deixado em um cesto aos cuidados das Aglaurides (EUR., Ion, v. 19-25, 272-273). O cesto em que Íon foi deixado continha vários elementos, símbolos da identidade ateniense, que intencionalmente foram colocados por Creúsa para facilitar o seu reconhecimento (um tecido que envolvia o bebê, bordado por ela, com a imagem da Górgona e franjado de serpentes; duas serpentes com as quais Atena manda criar as crianças, lembrando Erictônio; uma coroa de oliveira).

Entretanto, quando a Pítia entra com o cesto para entregá-lo ao jovem, o que lhe chama a atenção é exatamente o que parecia ser apenas um detalhe, uma mera decoração: as

fitas que o ornamentavam: “Vejo um cesto antigo apetrechado de fitas” (EUR., Ion, v. 1338); mais tarde, quando o jovem dirige-se ao berço, novamente são as fitas o objeto do seu olhar: “Ó fitas sagradas que me escondes” (EUR., Ion, v. 1389). As fitas estão presentes nos trajes do jovem, que fazia uso das vestes do deus (EUR., Ion, v. 327). Quando Xuto sai do templo e de forma efusiva quer tocar em Íon, acreditando que está diante do seu filho, o jovem fala de forma categórica: “Pára, não me toques, para que não estragues com a mão as fitas do deus” (EUR., Ion, v. 522).

As fitas apolíneas espalhadas no altar, no cesto e principalmente nas vestes de Íon revestiam-se de um caráter protetor, que nos devem lembrar a todo instante que o deus do alto da sua ubiquidade presidia os acontecimentos, como já notamos. Assim, a casa real ateniense estava salva por um deus pan-helênico que soube fazer uso do espaço sacro do altar a seu favor e salvar Íon, o apolíneo, o futuro rei de Atenas, o homem que conduzirá a novos destinos a cidade de Palas e a dotará de uma nova identidade.

3.4.4 A tenda de Íon: a observação do espaço como sujeito ativo e passivo da cena trágica

A partir de agora analisaremos uma passagem específica da tragédia *Íon* (EUR., Ion, v. 1122-1228): o momento em que o herói que dá nome à peça constrói a sua tenda e oferece um banquete aos délfios para comemorar os laços de paternidade recém descobertos e a sua despedida de Delfos. Importa-nos observar como esse espaço, retratado pelo poeta no discurso do mensageiro, de sujeito passivo, pois que projetado, construído e decorado pelo herói, torna-se um sujeito ativo, prenhe de significado; ele é tanto um contributo para reforçar a mensagem política presente no texto quanto um divisor de águas no processo de amadurecimento do herói. É no espaço da tenda que Íon assume uma nova identidade e estará apto a reinar em Atenas e conduzir à cidade rumo a uma política de abertura com os demais povos gregos. Sua inserção em Atenas propiciará a construção de uma nova identidade na cidade, que deixa de ser autóctone nos velhos moldes e se mescla ao elemento estrangeiro, representado pelo herói, pelo seu pai social (Xuto), e pelo seu pai biológico (Apolo), e claro, com o pan-helenismo, representado por Apolo. Ademais, acreditamos que no espaço da tenda seja possível, por analogia, ver a própria cidade de Atenas. Isto é, o poeta transporta para um espaço específico do Santuário de Delfos, a tenda, a sua cidade em perigo; observemos como

os símbolos de Atenas e do seu passado vitorioso sobre os persas, ‘invadem’ o ambiente da tenda, especialmente quando o mensageiro encena a écfrase⁹³ (EUR., Ion, v. 1147-1165).

Após o falso reconhecimento entre Xuto e Íon, o pai putativo, muito feliz, resolve comemorar com o filho a paternidade recém-descoberta e a sua despedida de Delfos, pois pretendia levar o jovem consigo para Atenas. Xuto parte para oferecer um sacrifício aos deuses do nascimento (*genetlia*) e solicita ao filho que construa uma tenda onde será realizado o banquete (Xuto não retorna ao palco). Para os convivas, Íon deveria ser apenas o hóspede que o rei receberia no palácio ateniense (EUR., Ion, v. 654-656). A revelação à esposa ficou adiada. Entretanto, o coro presenciou o encontro e, muito embora Xuto o advertisse, com uma ameaça de morte, que tudo deveria ser mantido em segredo, o coro não tardou a informar a sua senhora o que havia se passado.

A festa parecia transcorrer bem até o momento da libação em que o velho, servo de Creúsa, coloca em prática o plano da sua Senhora para assassinar o herói, acreditando que ele fosse filho de uma união secreta do seu marido, servindo-lhe uma taça de vinho com o veneno da Górgona. Por obra de Apolo, ele é salvo e a mentora do crime é descoberta. Tudo o que se passou na tenda nos é dado a conhecer através do relato do mensageiro, que, aflito, saiu em busca da rainha para avisá-la que o plano havia sido descoberto e ela condenada à morte. O mensageiro, que estava desesperado para encontrar a soberana (EUR., Ion, v. 1106-1108), parece perder a pressa, repentinamente, e passa a descrever com minúcias o espaço em que tudo aconteceu - a tenda. Em uma análise pouco aprofundada, poderíamos concordar com a crítica de Kitto, ao estranhar que diante de uma emergência o mensageiro se delongue em demasia com todo o primeiro terço da fala dedicado à montagem e ornamentação da tenda, o que, a seu ver, poderia muito bem esperar (KITTO, 1990, p. 243). Estranho seria se, ao término da exposição do servo/mensageiro, o coro, tão sensível à arte, pelo que fica explícito no Párodo, começasse a esmiuçar sobre os temas das tapeçarias. Isso não acontece. O coro tem a reação esperada: não faz nenhuma menção às tapeçarias e cai em profundo desespero, temendo a morte da qual já não é possível escapar e o triste destino da senhora, a quem sempre foi tão fiel. É assim que, observando com mais acuidade, percebemos que a écfrase é fundamental no entendimento da trama⁹⁴.

⁹³ Discutimos mais detalhadamente sobre o recurso à écfrase na introdução da tese.

⁹⁴ Segundo Chalkia (1986, p. 108), “é através do banquete público que terá lugar sob a tenda que Xuto reconhecerá oficialmente Íon como seu filho”. Froma Zeitlin (1996, p. 317) acrescenta que o valor simbólico das tapeçarias, narradas pelo mensageiro, coloca-as em um nível mais alto de representação do que as ações dramáticas da peça.

O mensageiro narra as instruções dadas por Xuto a Íon para a construção da tenda e frisa que o jovem seguiu as recomendações paternas⁹⁵; construiu a tenda no espaço sagrado do Parnaso e observou com detalhes o tamanho e a direção:

Solenemente, o jovem estabeleceu com estacas os contornos desprovidos de muros das tendas, depois de ter observado bem os raios de sol, para que nem ficassem expostas ao brilho incandescente do meio dia, nem aos derradeiros raios do pôr do sol; e calculou a medida de um pletro [pouco mais de 30 metros] para regularidade dos ângulos, a qual detinha no meio a medida numérica de dez mil pés⁹⁶ (EUR., v. 1132ss).

A solenidade e o cuidado com que Íon deve planejar o espaço são aqueles que o ritual exige para a definição de um *locus* sagrado. Era como se ele estivesse a criar uma espécie de recinto sacro, que representa a sua vida sob a chancela de Apolo, o pai que durante todo o tempo, de alguma maneira, está presente, notadamente no brilho que resplandece do próprio deus em cada detalhe⁹⁷. Assim, a tenda pode prescindir dos raios do sol sem, no entanto, perder a sua luminosidade⁹⁸.

O recinto foi esplendorosamente ornamentado com tapeçarias (*yfasmata*) oriundas do tesouro do templo de Apolo para deleite dos convidados (EUR., Ion, v. 1140-1142). Para Adriane da Silva Duarte (2011, p. 7), as tapeçarias não só se prestaram à ornamentação como facilitaram a construção da tenda, exercendo a função de paredes e servindo para dar sombras ao ambiente. Não devemos nos surpreender por Íon ter feito uso dos bens do templo de Apolo, pois Hermes nos diz, no Prólogo, que os délfios, tão logo Íon se fez homem, tornaram-no guardião dos tesouros do deus e fiel intendente de todos os seus bens (EUR., Ion, v. 53-56). Assim, objetos ricamente elaborados também fizeram parte do cenário: mesa, taças douradas e de prata – pequenas e grandes, jarros, *kráteres*. Todos esses objetos preciosos produzem o elemento festivo e iluminam, com o seu brilho, o espaço interno da tenda. Além de muitas flores, a essência de mirra (*balsamodendron myrrha*), proveniente do Oriente,

⁹⁵ Parece que Íon não segue completamente as orientações do pai em um aspecto – a respeito de quem ele deve convidar. K. Zacharia (2003, p. 36) observa bem que embora Íon convide todos os délfios (EUR., Ion, v. 1140, 1167s), seu pai havia sugerido que ele convidasse os seus amigos (EUR., Ion, v. 663; 1131).

⁹⁶ O pé grego media pouco menos de 30,5 cm, o que equivale a dizer que o espaço da tenda deveria ser de cerca de 3.000 metros, espaço o suficiente para receber, segundo o desejo dos anfitriões, “todo o povo de Delfos” (EUR., Ion, v. 1140).

⁹⁷ Passagem devedora de mensagens eletrônicas trocadas com a Maria de Fátima Sousa e Silva.

⁹⁸ Não concordamos com Rush Rehm (1994) quando afirma que a tenda é escura tanto quanto a gruta em que Íon foi exposto: “assim como Creúsa foi raptada e teve o filho em uma caverna sem a luz do sol (EUR., Ion, v. 500-502), o ‘renascimento’ de Íon tomará lugar em uma tenda sem a luz do sol. Nesse caso, todavia, os raios do sol foram expulsos por meio artificial” (REHM, 1994, p. 147). Como notaremos mais adiante, os raios do sol são um atributo de Apolo; e o deus, em se fazendo presente em toda a tenda, principalmente no brilho que dela resplandece, não a destituiu do sol (em sentido figurado), conquanto de fato Íon tivesse observado a direção da tenda para evitar os raios do sol do meio dia e os do final da tarde (EUR., Ion, v. 1135-1136).

aromatizava o ambiente, ao tempo em que apontava para a universalidade do oráculo, e a música se fazia presente através do *aulos*. Tudo aliado a uma abundante quantidade de alimento e de um vinho especial, trazido dos Montes Biblinos, região da Trácia.

Podemos imaginar um ambiente requintado e acolhedor. Xuto, como informamos acima, não estava presente para auxiliar o filho; entretanto, em cada detalhe, Íon foi secundado pelo seu pai biológico – Apolo. O simbolismo do brilho assente nesse ambiente faz-nos não descurar da ligação profunda entre o deus e o jovem. Lembremo-nos do Hino Homérico a Apolo quando em mais de uma passagem o seu brilho reluzente e cintilante é mencionado (EUR., Ion, v. 202-203, v. 440-445). Maria de Fátima Sousa e Silva (2005, p. 289-395) faz uma análise extremamente rica dos elementos visuais presentes na obra de Eurípides e, especificamente, no episódio da tenda chama a atenção para o contraste entre o claro e o escuro presente na tapeçaria do teto: “Movimento, jogo de tonalidades, distribuição em planos dos vários motivos estão presentes neste círculo do universo, que se estende sobre um fundo sucessivamente claro e escuro” (SOUSA E SILVA, 2005, p. 323).

Por um momento, de certo, tanto as servas, que ouviam o relato do mensageiro, quanto os espectadores, presentes no teatro, devem ter esquecido a perseguição dos délfios à rainha e o sério perigo que ela corria. Pensemos no quanto as servas devem ter se extasiado com o relato, uma vez que haviam ficado tão deslumbradas ao se depararem com as esculturas da fachada oeste do templo de Apolo, descritas no Párodo, e, por que não dizer, nós mesmos?

O mensageiro descreve os motivos da tapeçaria, brindando-nos por cerca de 20 versos com uma éfrase (EUR., Ion, v. 1147-1165) que, apenas aparentemente, mostra-se dissonante da trama. Trata-se de três conjuntos de tapeçaria dispostos no teto, nas paredes e na entrada da tenda. No teto foram dispostas as tapeçarias, presente de Hércules a Apolo, despojo da luta que o herói sustentou contra as Amazonas. As tapeçarias foram assim descritas pelo mensageiro; atentemo-nos ao seu relato:

O Céu no círculo do éter reunindo os astros; o Sol guiando os seus cavalos para a chama derradeira do dia, arrastando o brilho luminoso da Estrela da Tarde; a Noite vestida de negro conduzindo impetuosamente o seu carro puxado por uma só parelha, e os astros seguindo no encaço da deusa; a Plêiade avançando no meio do éter e Orion segurando sua espada; lá no alto, a Ursa voltando para o polo a sua calda dourada; o círculo da lua cheia, divisora dos meses, atirando de cima os seus raios; e as Híades, sinal claríssimo para os marinheiros, e a que traz a luz, a Aurora perseguidora dos astros (EUR., Ion., v. 1146ss).

Após descrever o teto, o mensageiro, sem que nada tirasse a sua atenção, continua o seu relato; as paredes são agora o objeto do seu discurso. Ouçamo-lo. “E pôs nas paredes outras tapeçarias dos bárbaros: naus bem apetrechadas de remos, defronte das helênicas;

homens metade animais e cavaleiros caçando veados e selvagens leões” (EUR., Ion, v. 1159ss).

Continuando, faltava ainda um espaço de importância fundamental – a entrada, cujas tapeçarias são assim descritas: “Junto à entrada, Cécrops perto das filhas enrolando e desenrolando as espirais, oferenda de algum ateniense” (EUR., Ion, v. 1163-1164).

Duas observações necessárias: primeiro, pela própria natureza do recurso ecfrástico, a audiência não viu no palco a tenda ou a sua decoração; segundo, este espaço não era parte integrante do Santuário de Apolo, ainda que tenhamos em mente a advertência de Katherina Zacharia (2003, p. 32) de que as tendas eram costumeiramente erguidas nos Santuários pan-helênicos nos Períodos Arcaico e Clássico para acomodar temporariamente visitantes; portanto, ela não existe *per se*. Diante disso, sem esse referencial espacial, presente na fachada do templo, o poeta clama aos sentidos da sua audiência (e aos nossos) a elaboração mental desse espaço e da sua decoração.

A interpretação de todo o complexo iconográfico é, sem dúvida, uma questão em aberto e pode suscitar múltiplas abordagens⁹⁹. Acreditamos que o momento histórico de tensão vivido por Atenas quando a peça foi escrita pode nos dar uma luz e nos possibilitar pensar em algumas questões. Possivelmente Eurípides transporte para a tenda o drama que a cidade de Atenas está vivendo pós-expedição à Sicília e queira sugerir ao seu público como é possível resolvê-lo. É nesse espaço, ademais, que vemos Íon assumir definitivamente uma nova identidade, de um homem plenamente maduro e pronto para exercer o poder em Atenas.

Héracles, que presenteia Apolo com a tapeçaria disposta no teto, como nos lembra Adriane da Silva Duarte (2011, p. 13),

[...] é um símbolo ambíguo, pois representa a violência, por vezes fora do controle, mas também é o que a domestica, restaurando a ordem, ao combater seres monstruosos como a Hidra. O mesmo pode-se dizer de Íon, que descende de Apolo e de Erictônio, o que emergiu da terra, e que, portanto, compartilha de ambas as naturezas, celeste e terrestre.

A tapeçaria foi despojo da luta entabulada entre o herói e as Amazonas, as guerreiras asiáticas, aliadas dos troianos na Guerra de Tróia. Mastronarde diz-nos que a representação da Amazonomaquia, tanto quanto a das Guerras Persas, e a Centauromaquia “servem como uma

⁹⁹ Bastante instigante a nosso ver é a análise de Adriane da Silva Duarte, em que ela associa a construção da tenda à *skéné*, erguida para abrigar o espetáculo dramático. Seu trabalho mostra como em termos de forma, de extensão, dentre outros detalhes, o poeta reproduzia no palco o próprio teatro de Dioniso (O texto, *Cena e Cenografia no Íon de Eurípides*, foi apresentado no II Colóquio Visões da Antiguidade: vertentes da *Ékphrasis*. No prelo). Katerina Zacharia menciona que o banquete na tenda pode representar uma reflexão da forma como se comemorava as vitórias após os jogos Píticos (ZACHARIA, 2003, p. 9), mas não enveredamos nessas análises.

iconografia emblema do triunfo da modernidade, da ordem, e do controle sobre os excessos, sobre a desordem e a barbaridade.” (MASTRONARDE, 1975, p. 169). Eurípides apresenta aqui um dos mais caros símbolos gregos da vitória sobre a barbárie e a selvageria, representada pelas mulheres guerreiras masculinizadas. Lembremos, trata-se de mais um dos trabalhos de Hércules elencados pelo poeta, pois na fachada o assistimos vencendo a Hidra. Assim, o tema se repete – o da vitória. A associação que já fizemos anteriormente no estudo da fachada do templo de Apolo, cabe também aqui: 1) Hércules é o contraponto de Íon, ambos heróis, filhos de pais humanos e divinos, e 2) ambos são responsáveis por importantes transformações: Hércules domestica a terra e Íon constrói um futuro novo em Atenas com a convergência pan-helênica, afastando outra barbárie, a da guerra entre os gregos e salvando Atenas.

O espaço celeste – exposto nas tapeçarias do teto - retratando a passagem incessante do tempo, no momento exato em que a Aurora se aproxima, deixando para trás os astros da noite, remete-nos a um tempo novo, ao constante movimento a que Maria de Fátima Sousa e Silva nos chama a atenção (vide passagem acima: SOUSA E SILVA, p. 323). Essa mudança incessante, inata à transição do tempo (noite/dia), nos faz pensar que Eurípides estivesse fazendo uma analogia com a necessidade de mudança que ele enxergava em sua cidade - era chegada a hora de deixar o passado para trás e assumir outra postura. Na concepção de Adriane da Silva Duarte (2011, p. 12), “essa passagem sinaliza para o futuro, um amanhã luminoso”. Assim, os atenienses são chamados à reflexão: ao tempo em que precisam esquecer as desventuras das pedreiras siracusanas, devem-se recordar de um passado glorioso – do grego vencedor/civilizador – expresso na amazonomaquia, tema presente também nas métopas do lado Oeste do Pártenon e, claro, expresso nas tapeçarias dispostas nas paredes, com seus elementos do mundo oriental, persa em particular (os seres híbridos), com suas imagens de luta e de guerra, e naus helênicas confrontadas com inimigos, sugerindo uma alusão à vitória ateniense nas Guerras Pérsicas. Os atenienses devem, por outro lado, refletir sobre o porvir, que, necessariamente, abre-se ao novo. É hora de repensar o projeto autóctone, centrado em uma glória imorredoura e exclusivamente ateniense, que já não existe. O futuro é algo que deve ser construído sob outra perspectiva.

É a esse futuro que Cécrops – primeiro rei mítico ateniense - e as suas filhas convidam Íon a adentrar pela “porta” da tenda, guardada por eles, e tão bem descrita pelo mensageiro nessa tapeçaria. Atentemo-nos para a porta (espaço, ambiente construído, segundo Rapoport, conforme já dissemos), levando em consideração uma analogia entre Atenas e a tenda. A porta, como espaço de passagem que é, remete-nos a duas ideias importantes: primeiro, é

através dela que Íon faz a sua passagem de Delfos para Atenas, no sentido físico; segundo, com um sentido simbólico, ela pode representar a passagem de uma Atenas convulsionada, em choque com os últimos acontecimentos bélicos, para uma Atenas renovada, harmônica, com um futuro promissor; tudo assegurado pelo novo rei (Íon). Nesse sentido, Cécrops é a alusão clara ao tema que norteia toda peça – a autoctonia, bem simbolizada pelas espirais da serpente. Foram às filhas de Cécrops que Atena entregou Erictônio após recolhê-lo da terra (EUR., Ion, v. 269-272). Se outrora protegeram Erictônio o fazem agora ao seu descendente mais ilustre – Íon. O mito era conhecido não só em Atenas, mas além dos seus muros. Íon afirma que era comum ver essa cena representada em pinturas (EUR., Ion, v. 271).

É nesse ambiente, meio tenda meio palácio, meio Delfos meio Atenas, que encontramos o nosso herói e nos indagamos: como Íon, de simples guardião do templo de Apolo, aquele jovem que vemos no Prólogo, varrendo o templo e afugentando os pássaros que teimavam em tudo sujar - resulta investido de autoridade, o anfitrião por excelência (Xuto havia deixado o palco), o homem respeitado, que elegantemente recebe os seus convivas? Há um contexto conhecido dele e do pai/rei. Ele acaba de ter a paternidade reconhecida pelo rei de Atenas (Xuto), mas por trás disso, temos um ambiente construído. O ambiente foi projetado cuidadosamente para o banquete real e Íon soube fazer a sua adequada apropriação; ao mesmo tempo esse espaço construído moldou-lhe uma nova conduta e tornou-se, por assim dizer, um sujeito ativo do drama, passando a agir sobre Íon. As medidas, a direção da tenda, os objetos, a rica tapeçaria disposta nas paredes, no teto e na entrada, os elementos que ela comunica (as informações simbólicas para as quais Rapoport nos chama a atenção, as pessoas reagem em relação às outras e as coisas a partir do seu significado), tudo foi minuciosamente pensado, e é esse ambiente, por excelência, o espaço de Íon (ou o palácio de Íon?), onde ele se inflama de poder e corporifica a autoridade máxima. Se, por um lado, a tenda é um espaço doméstico em que pai e filho celebram o encontro, por outro é um espaço político, onde o rei – Xuto - ordena ao sucessor recepcionar os súditos, como convém à realeza. Foi essa postura que o herói assumiu quando sofreu a tentativa de assassinato. Bravo e destemido, bate os braços sobre a mesa e aos gritos interroga o velho servo de Creúsa: “Quem é que tinha a intenção de me matar? Indica-mo velho! Pois era esse o teu zelo – foi da tua mão que recebi a bebida” (EUR., Ion, v. 1210-1211).

O velho reluta e só com o expediente da tortura revela o ardil da tentativa de envenenamento urdida pela rainha. O jovem, futuro rei, mostrando-se justo, como convém a um verdadeiro soberano, leva o seu algoz – Creúsa - ao julgamento nas instâncias legais, e a

condenação dá-se assim pelo sufrágio dos cidadãos délfios¹⁰⁰.

A audácia do velho em penetrar nesse ambiente é absolutamente descabida. Era de se esperar que tal crime não passasse impune: primeiro, tratava-se da violação de um espaço sagrado, o Santuário do deus Apolo, com a introdução nesse recinto da tentativa de assassinato. No verso 806 o coro adjetiva esse espaço como “tendas sagradas (*hierás*)”; segundo, Íon foi recolhido e criado pela pitonisa, brincando ao redor do templo na infância e, quando jovem, tornou-se o seu guardião; terceiro, Íon e Xuto comemoravam os laços familiares recém-descobertos, sob a outorga e proteção de Apolo; quarto, Creúsa era uma ateniense mas estava em Delfos, onde se passa a ação, portanto, em solo estrangeiro, e não respeitava as leis locais; quinto, Íon foi concebido por Apolo, seu pai divino, e protegido durante todo o tempo para tornar-se rei de Atenas. Tratava-se, portanto, de uma violação de caráter divino e de caráter legal. Logo, a condenação da rainha era certa; fora de si e assessorada por um mau conselheiro¹⁰¹ – o velho – ela calculou erroneamente o alcance da sua ousadia em um espaço que lhe era adverso.

As tapeçarias (dispostas nas paredes, no teto e na entrada) são um contributo decisivo para dar vida própria ao espaço da tenda, podendo bem ser entendidas pela frase célebre de Winston Churchill: “moldamos os nossos edifícios e mais tarde eles nos moldam” (apud SMITH, 2003, p. 72)¹⁰².

O espaço da tenda está repleto de significado tanto político quanto religioso, e carregado de forte simbolismo: ela foi erguida sob o solo sagrado do deus pan-helênico – Apolo – e a sua portentosa decoração foi tomada de empréstimo do tesouro do deus. É essa tenda a expressão de um convite à abertura política de Atenas e é Íon – esse personagem híbrido – o seu anfitrião. Todavia, é o próprio deus quem salva a casa dinástica ateniense.

Creúsa estava errada quando tomava Apolo como deus vil e monstruoso, pois, a partir de algo que, a primeira vista parecia absolutamente desesperador, a violação de uma princesa, é que foi possível a sobrevivência da raça autóctone, evidentemente, não mais sob o símbolo da *eugenia*. Eurípides pode estar repetindo um tema que lhe é bastante familiar – a impotência da razão humana. Durante todo o tempo Apolo não só esteve ao lado do filho como tratou de

¹⁰⁰ O Santuário era administrado pela Liga Anfictiônica, mas nosso conhecimento sobre a administração é bastante escasso. Segundo Scott (2010, p. 36) a Liga era responsável por proteger a terra sagrada ao redor do santuário, mas é sintomático que Íon reivindique na defesa do território sagrado a autoridade da cidade de Delfos e não a Liga.

¹⁰¹ Segundo Kitto (1990, p. 248), o velho era: “mau conselheiro, absolutamente certo do que aconteceu e do que vai acontecer”.

¹⁰² O estadista britânico teria repetido a assertiva em alguns discursos referindo-se à reconstrução do *Houses of Parliament* destruído durante a Segunda Guerra Mundial.

protegê-lo, demonstrando com seu cuidado a fragilidade do homem em sua dimensão terrestre. Como acentuam Anne Pippin Burnett e Irene J. F. de Jong, embora Apolo seja um personagem invisível ele atua: primeiro, atua pela geração da criança e movimenta-se para defender a sua criação; segundo, atua por meio da sacerdotisa que cuida de Íon quando ele chega ao templo ainda bebê; terceiro, atua por meio da pomba¹⁰³ que bebe o vinho envenenado, fazendo com que Íon descubra a tentativa de assassinato contra si; quarto, envia Atena como sua porta-voz para esclarecer o passado e apontar o futuro (BURNETT, 1962, p. 98; DE JONG, 2003, p. 370). Apolo é então, aos olhos de Eurípides, a despeito dos seus críticos¹⁰⁴, o deus benevolente que gera um filho e salva a raça autóctone ateniense.

É no espaço apolíneo da tenda que Íon definitivamente alcança a plenitude do seu processo de amadurecimento. A sua trajetória - de um jovem puro e inocente, devotado integralmente ao deus Apolo, ao qual imaginava igualmente puro e inocente e considerava como pai sem saber que de fato o era - segue em linha crescente. Da descrença na história de violência que o deus teria praticado contra uma mulher (EUR., Ion, v. 335ss) à decepção: Íon desafia o deus, censura-o por ligar-se à força a jovens e deixar morrer os filhos gerados às escondidas (EUR., Ion, v. 435ss), atitudes repudiáveis àqueles que ditam as leis e devem nortear o comportamento humano, sobretudo através dos bons exemplos. Mas é no ambiente da tenda e na sua interação com o herói, que a um só tempo foi o arquiteto, o pedreiro e o decorador desse espaço, que vemos o completo desabrochar do jovem de fina sensibilidade e podemos concordar com Rush Rehm (1994, p. 147) ao definir o *Íon* de Eurípides como um *bildungsdrama*, cuja essência dramática consiste na formação do protagonista, no seu processo de crescimento, na passagem da sua perda de inocência à maturidade. É na prática do espaço que Íon amadurece e forja o seu poder, assumindo uma nova identidade; torna-se o homem completo que o reinado em Atenas lhe exigirá. Espaço que deve ser visto como uma via de mão dupla, ora em um sentido ora em outro, assumindo posições passiva e ativa concomitantemente.

¹⁰³ É o presságio que salva a vida de Íon, quando ele ouve de um dos servos uma palavra pouco auspiciosa e lança ao chão o seu vinho, pedindo outra taça; entretanto, se o presságio o livra da morte, é o pombo, enviado por Apolo, que ao beber o vinho destinado ao herói e morrer, denuncia que alguém o tentava matar. Ao observar os espaços que conformavam a tenda parece-nos que apenas o chão, o piso do recinto, nada continha de extraordinário ou de criaturas divinas, ali nenhuma tapeçaria foi disposta; nesse caso, a proteção teve de vir diretamente de Apolo. Eurípides podia ter em mente a relação do voo das aves com a adivinhação, sobretudo no Parnaso, pois Pausânias (X. 6) nos diz que a cidade mais antiga [correspondente a Delfos] foi fundada por Parnaso, filho da ninfa Cleodora. Em homenagem a ele foi dado o seu nome ao monte e ao vale; foi ainda ele que descobriu a adivinhação pelo voo das aves.

¹⁰⁴ Segundo Burnett (1962, p. 89) uma das críticas de alguns eruditos à peça é que ela é anti-apolínea e extremamente hostil ao deus, mostrando-o como um bruto, mentiroso e trapalhão, como é avaliação de G. Norwood (1942, p. 113 apud BURNETT, 1962, p. 89), e como um deus reles e desprezível como o define L. H. G. Greenwood (1953, p. 80 apud BURNETT, 1962, p. 89).

Notamos que as tapeçarias que ornamentam a tenda de Íon provêm de destinos diferentes (as tapeçarias do teto pertenciam às Amazonas, eram asiáticas, portanto; as tapeçarias das paredes eram de origem bárbara; e, finalmente, as tapeçarias da entrada eram atenienses), o que transforma a tenda em um espaço aberto, sem fronteiras, semelhante ao próprio Santuário, onde ela está assentada; um bom indicador para refletirmos sobre a mensagem “pan-helênica” de Eurípides. Maria de Fátima Sousa e Silva nos chama a atenção para esse fato: “a variedade de estilos, que resulta da origem diversa das tapeçarias, sugere a amplitude sem fronteiras do oráculo de Apolo e a diversidade dos seus devotos” (SOUSA E SILVA, 2005, p. 321). Sem fronteiras deve ser também toda a Hélade que, unida, manterá a barbárie afastada das suas cidades.

Façamos um exercício de analogia e encontremos a tenda transmutada de palácio real, uma reprodução de onde Íon reinará; um espaço cumulado de riquezas, cujos objetos ostentam o luxo e a opulência, como as tapeçarias trabalhadas e os metais preciosos presentes nas taças. Esses elementos, como observa Jean Pierre Vernant, na análise do palácio micênico, são “símbolos de poder, instrumentos de prestígio pessoal, exprimem na riqueza um aspecto propriamente régio” (VERNANT, 1986, p. 19). Íon assume as funções reais em todos os campos: administrativo (desde a construção da tenda ao seu abastecimento); político (convocação dos magistrados délfios para comunicar o ato de infração de Creúsa); religioso (observância do ritual da libação. É ele, após ser servido, o primeiro a realizar a libação e ordenar que os outros façam o mesmo, verso 1192); social (o dever da hospitalidade com os convidados); militar (a defesa do espaço). Íon assume a função de protetor, enquanto os fiéis súditos (os convidados), com o dever da lealdade, prontamente, transformam-se no exército real e marcham sobre o inimigo (Creúsa). Nesse palácio-tenda ou tenda-palácio as obras de arte (tapeçarias) contribuem decisivamente para a afirmação do poder de Íon e da nova Atenas, criando um ambiente de ostentação, de admiração e contemplação por parte dos súditos ao lembrar, em cada detalhe, o poder e a glória de Atenas. E é nesse espaço, com toda a sua estrutura material e simbólica do poder e das convenções (políticas, religiosas, culturais) que será gestado um novo Íon, que munirá Atenas de uma nova identidade e será capaz de solucionar os problemas da cidade à luz da lei, como o vemos agindo na tenda (EUR., Ion, v. 1218ss).

3.4.5 A gruta como espaço da intervenção divina

O cenário escolhido por Eurípides para situar o *Íon* é Delfos, mas esse é o cenário fictício, enquanto o espaço real, aquele em que atores e audiência se encontram, é Atenas. Eurípides transfere a ação da peça para Delfos, deslocando Atenas¹⁰⁵; entretanto a cidade de Palas está no centro da tragédia do princípio ao fim.

O espaço físico ateniense evocado é a gruta, “nas rochas voltadas para o norte, sob o monte de Palas na terra dos atenienses; os senhores do território ático dão-lhe o nome de ‘Longas’” (EUR., *Ion*, v. 1015). A gruta está localizada perto do santuário de Pan (EUR., *Ion*, v. 938). Segundo Heródoto (VI, 105), lembrado por Camp (2001, p. 50), após a batalha de Maratona os atenienses erigiram um santuário a Pan depois de ouvir o relato de Feidípides (o corredor ateniense) do seu encontro com o deus. Pan teria chamado Feidípides pelo nome e o exortado a saber dos atenienses o motivo de sua negligência em relação a ele que tanto os estimava. Camp (2001, p. 50) informa que a adoração a Pan nesse santuário¹⁰⁶ não foi um fenômeno isolado, pois é possível atestar cultos ao deus espalhados em vários pontos da Ática. Camp (2001, p. 119) diz que uma das cavernas da acrópole tem forte associação com Apolo e o rapto de Creúsa.

Vejamos o desenrolar dos acontecimentos na gruta. Creúsa no que parece uma necessidade de desabafar e ao mesmo tempo de conseguir um oráculo às escondidas de todos, mantendo o seu segredo, e almejando ter notícias do seu filho, conta a *Íon* a sua história (estupro, gravidez, parto, exposição do bebê). No entanto, ela faz crer ao jovem que se trata de um acontecimento passado com uma amiga muito cara. Hermes já havia narrado esse episódio no Prólogo e a rainha o retomará mais tarde, de forma diversa, em um grito desesperado ao coro, ao velho e ao próprio Apolo.

Creúsa não se contém ao tomar conhecimento de que o marido havia tido um filho em segredo, reencontrou com ele em Delfos e usufruía da felicidade plena. Nesse contexto, quando o mundo de Creúsa parece ruir, ela explode. Não lhe era mais possível suportar o carga assaz dolorosa; segundo ela: “sentir-me-ei mais leve, depois de ter tirado este fardo de cima do peito! Meus olhos destilam lágrimas, dói-me a alma” (EUR., *Ion*, v. 875-876).

O relato de Creúsa começa quando ela se dirige ao próprio deus denunciando-o. Deixamo-la entoar o seu grito e atentemo-nos ao seu desabafo:

¹⁰⁵ Se tivermos em mente que a *Creúsa* de Sófocles teve a ação situada em Atenas.

¹⁰⁶ No Santuário de Apolo em Delfos há também uma gruta dedicada a Pan e as Ninfas, onde se tem encontrado muitas oferendas de baixo custo: centenas de anéis de bronze e ferro e milhares de figurinhas de terracota (AMANDRY, 1984, p. 12).

Ó tu que celebras o som da lira de sete cordas, a mesma que faz ecoar nos rústicos cornos sem vida os cantos melódiosos das musas, a ti, filho de Leto, à luz deste dia te acuso! Vieste a mim fazendo cintilar os teus cabelos com ouro, quando eu colhia nas pregas do meu manto flores de açafraão, para tecer grinaldas luzentes de reflexos dourados. Enxertaste as tuas mãos nos meus alvos pulsos e arrastaste-me sem vergonha para o teu leito numa gruta, enquanto eu gritava ‘ó mãe!’, para fazeres, deus sedutor, o que dá prazer a Cípris. Desgraçada dou-te à luz um rapaz que devolvo ao teu leito por medo da minha mãe, lá onde atrelaste esta infeliz a uma união desventurada. Ai de mim! E agora, como presa apanhada pelas aves desapareceu o filho que era meu e teu. Temerário. Pela tua parte vais tocando a lira, cantando hinos. Oh! Invoco o filho de Leto, tu, que proferes oráculos no teu trono de ouro e ocupas o centro da terra. Proclamo este grito ao sol! Ó sedutor covarde, que sem favor instalas em casa um filho ao meu marido! Ao passo que o meu filho e o teu – insensível – pereceu, levado pelas aves de rapina, afastado das fraldas da mãe. Odeia-te a tua Delos, tal como os teus ramos de louro, junto à palmeira de requintados cabelos, lá onde Leto te deu à luz nos jardins de Zeus (EUR., Ion, v. 859-920).

Os sofrimentos terríveis (EUR., Ion, v. 340-345) e a infelicidade (EUR., Ion, 364) de Créusa emergem em uma espécie de ira e revolta contra o deus. O humano e o divino em planos tão diversos eclodem no palco: Créusa e Apolo. O deus oracular não está presente fisicamente, nem aqui e nem em parte alguma da peça; entretanto, o Sol sob o qual Créusa grita no verso 910 pode ser entendido como a sua personificação (na representação Créusa poderia estar dirigindo-se ao sol). Créusa expõe toda a fragilidade humana frente à onipotência apolínea. Enquanto ela sobrevive desgraçadamente arrastando o doloroso fardo, o deus continua tocando a lira e proferindo oráculos em sua suprema intocabilidade.

O velho e o coro atônitos, surpreendidos com o teor da revelação, continuam ouvindo a rainha, que, envergonhada, conta com o ombro amigo do ancião. Ela detalha o que já havia exposto quando se dirigiu a Apolo: 1. Deu à luz sozinha na mesma gruta em que fora violentada; 2. A criança morreu por que foi deixada às feras por ela, sem qualquer testemunha, na mesma gruta.

Créusa expôs o filho na gruta entre lamentos, não suportaria a censura da mãe e dos atenienses. O desespero, a imaturidade e a necessidade de salvar a honra levaram a jovem a expor o bebê. Notemos que o seu desejo mais íntimo não era esse, só o fez porque fora abandonada pelo deus. O deus a seu tempo fez tudo muito bem planejado, Créusa teria de viver todas as aflições para apenas no momento oportuno ter o filho de volta na mais alta honra e dignidade.

Créusa retornou à gruta várias vezes e não encontrando qualquer pista do filho, passou a acreditar que ele havia sido devorado por feras (EUR., Ion, v. 345-355). Íon sempre astuto e perspicaz lhe indaga, quando ela conta a história da suposta amiga (a sua própria): “Será que Febo o arrebatou e o criou em segredo?” (EUR., Ion, v. 357). O jovem parecia estar a frente

tanto de Creúsa quanto de Xuto. Em relação a ele quando o faz refletir sobre o oráculo e chegar à conclusão de que o filho era de uma délfia, fruto de uma união fortuita do passado; ou quando faz o pai refletir sobre a condição de um estrangeiro e bastardo em Atenas. No que respeita à Creúsa, ele sabiamente cogita da possibilidade de Apolo ter salvado o filho. Creúsa bem poderia ter suspeitado disso, mas, talvez por não achar certo apenas o deus alegrar-se com o que pertencia aos dois, o filho, (EUR., Ion, v. 358) afastou essa possibilidade, ou talvez porque comungava do saber do coro, quando este diz que mesmo no tear (espaço de efusiva circulação de acontecimentos) nunca conheceu qualquer relato em que filho de deuses e de mortais tivesse uma existência feliz (EUR., Ion, v. 505-509).

A despeito de Creúsa ter mantido o segredo intocável, o velho percebia que alguma coisa a jovem ocultava, o que lhe gerava muitos lamentos solitários (EUR., Ion, v. 944). É sintomático que no final do primeiro estásimo o coro entoe um canto sobre a “inexcedível felicidade” (EUR., Ion, v. 470-475) daqueles que possuem filhos. Até aí nada de estranho, pois o coro acompanhava os seus senhores cujo objetivo era consultar o oráculo sobre a possibilidade de o casal vir a gerar um filho. A partir daí ouvimos o coro cantar a história das amargas núpcias de uma jovem com Febo, com quem ela teve um filho e o expôs nas grutas de Pan como alimento às feras (EUR., Ion, v. 500-505). De alguma forma que o texto não nos deixa entrever a história de Creúsa era conhecida, mas o seu nome não aparecia.

As grutas de Pan na “rocha melodiosa de rouxinóis” (EUR., Ion, v. 1483) foi o espaço escolhido pelo deus para fecundar a princesa. A gruta é um símbolo ctônico por excelência, guardada por serpentes (LOURENÇO, 2005, p. 40; MASTRONARDE, 1975, p. 164), ligada ao deus Pan. Esse espaço tem sido apresentado como selvagem e ameaçador (CHALKIA, 1986, p. 129). Duas considerações cumpre-nos fazer: analisemo-lo sob o ângulo de Creúsa e em seguida sob a perspectiva de Apolo.

Sob o olhar de Creúsa, absolutamente legítimo, temos: 1) a gruta foi o local da violência cometida contra ela por um deus; 2) foi o local onde ela voltou e sofreu solitária a dor do parto¹⁰⁷; 3) na gruta ela expôs não sem muitos lamentos o filho; 4) à gruta ela retornou inúmeras vezes e se arrependeu, cremos, imaginando a terrível cena das aves devorando o seu filho. Segundo Mastronarde (1975, p. 168) por tudo isso (o rapto, o nascimento solitário e a miséria da exposição) esse espaço é carregado de fortes emoções para Creúsa; ele envolve o misto de horror e temor. Todo infortúnio da rainha que desde muito jovem suporta tamanha

¹⁰⁷ Notamos que no Prólogo Hermes diz que Creúsa deu à luz no palácio, *oikos* (EUR., Ion, v. 17), mas em seguida ouvimos da rainha que foi na gruta, *antron*, que ela teve o filho (EUR., Ion, v. 949).

dor a autoriza a ver aquele ambiente como hostil e horrendo. Entretanto, outra análise é possível.

Antes de qualquer coisa o ambiente da gruta é amado pelo deus. Seria amado se o deus visse nele o mesmo horror visto por Creúsa? Íon não entende nada quando pergunta sobre Penhas Longas à rainha e ela age de forma repulsiva. Informa-o de que desejava nunca ter conhecido aquele lugar e sabe coisas terríveis sobre ele (EUR., Ion, v. 283ss). O jovem perplexo afirma: “O Pítio, assim como os píticos relâmpagos, honra esse local” (EUR., Ion, v. 285) e em seguida acrescenta: “O que? Tu detestas as coisas que o deus mais ama?” (EUR., Ion, v. 287). A reação de Creúsa e o espanto de Íon faz o jovem mudar completamente a direção do seu interrogatório, abortando abruptamente qualquer referência a Penhas Longas.

Vejamos o que podemos perceber desse espaço se o observarmos a partir do ato apolíneo: 1) A gruta foi o ambiente sacro (localizada na acrópole), o espaço por excelência da deusa patrona da cidade, escolhido por Apolo para engravidar a princesa; 2) a gruta foi o espaço que acolheu a mãe e recebeu o bebê em um parto “tranquilo”, sem que ninguém estivesse presente, o deus por certo assistia a tudo; 3) a gruta protegeu o bebê da possível ira da família de Creúsa e da ação da cidade, que poderiam desejar eliminá-lo para salvaguardar o trono das mãos de um bastardo. Quase podemos ver as serpentes, que outrora cuidaram de Erictônio, a vigiar o cestinho e afastar do bebê qualquer perigo. Assim, é esse lugar aparentemente inóspito e hostil que acolherá o futuro rei de Atenas e precursor dos jônios.

Chalkia (1986, p. 128) afirma que o ato de exposição revela todos os aspectos da exclusão e da negação do espaço familiar e cívico. Ela se diz tentada a afirmar que há uma oposição entre o palácio e a gruta. Se por um lado Creúsa nega a Íon o espaço familiar e cívico quando o abandona na gruta, ela o faz por força da contingência, na esperança de que Apolo salve a criança. Ela afirma textualmente ao velho porque teve a ideia da exposição: “Pensava que o deus viesse salvar o seu próprio filho” (EUR., Ion, v. 965). Não foi um mero abandono às aves de rapina, se assim o fosse, ela o teria deixado absolutamente como nasceu. Entretanto, ela foi cuidadosa e o protegeu tanto quanto lhe foi possível: ele estava em um cestinho fechado que Hermes só abriu quando chegou ao templo em Delfos (EUR., Ion, v. 40). Ela cuidou de colocar no cesto objetos que pudessem facilitar o reconhecimento do filho. Por fim, ousamos afirmar, ao contrário do que sugere a autora, que a gruta, por tudo que acentuamos, é a continuação do palácio da mesma forma que Íon (o fruto da gruta) é a continuação da linhagem erectida. Logo, sob a ótica apolínea, a gruta transformou-se no leito real, espaço divino onde o futuro rei foi gerado; ambiente que o viu nascer e o protegeu até ele ser transportado em segurança ao Santuário pan-helênico, espaço em que ele deveria ser

preparado e educado até estar pronto a retornar ao seu rincão de origem – Atenas - como rei e bem feitor.

A gruta também é associada à escuridão. Para C. Wolff (1965, p. 181) a história começa na escuridão de uma caverna e se desdobra na beleza natural de Delfos. Em seguida Wolff (1965, p. 182) associa os relâmpagos píticos à violência quando na gruta Apolo tomou Creúsa à força (EUR., *Ion*, v. 285). Para Rush Rehm (1994, p. 143) tanto a gruta como a tenda são espaços de escuridão. É verdade que no verso 500 ouvimos do coro que nas “grutas escondidas do sol” uma jovem deu à luz ao filho de Apolo. Por seu aspecto ctônico por óbvio a gruta é um espaço escuro. A luz, entretanto, estava presente simbolicamente nos raios cintilantes do deus, nos relâmpagos píticos. Assim, é em meio à intensa luz que Apolo toma Creúsa em seus braços, e sem ela nada entender, presenteia aos Erectidas e a todos os atenienses e jônios com um filho, o seu filho mais ilustre (ela terá outros com Xuto).

Íon não só repete a história de Erictônio, Erecteu renasce em Íon (ZEITLIN, 1996, p. 294), como salva o trono erectida. Erictônio nasce na acrópole de Atenas e é recolhido pela deusa Atena, “junto deste a filha de Zeus colocou como guarda duas serpentes, entregando-o às virgens Aglaurides para tomarem conta dele” (EUR., *Ion*, v. 21). Apesar da advertência às jovens para não abrir o cesto, elas o fizeram e morreram ensanguentando o cume do rochedo.

A pítia é a contraparte de Atena: ela cuida de Íon enquanto Atena cuidou de Erictônio (ZEITLIN, 1996, p. 295). O solo sagrado da acrópole, reverenciado por todos os atenienses, o espaço identitário da cidade frente às demais cidades gregas e estrangeiras, o lugar de nascimento de Erictônio e o *locus* de Palas e da sua oliveira sagrada. Eis que não poderia haver melhor espaço para situar o nascimento do futuro rei de Atenas e de todos os jônios. Mais uma vez é a própria Atenas a se mostrar por inteiro frente à audiência euripidiana, com a completa aprovação dos deuses, Hermes, Pan, Apolo, Atena, e porque não acrescentar Zeus e Éolo, avô e pai de Xuto respectivamente.

3.5 Considerações finais

Nosso objetivo nesse capítulo foi tratar a identidade ateniense a partir do estudo dos espaços na tragédia *Íon* de Eurípides. A peça foi escrita e encenada em um momento particularmente crítico da história de Atenas, após a derrota da sua armada na expedição à Sicília. Imbuído do seu contexto sócio-político, o poeta discute a história contemporânea da cidade, o papel do estrangeiro e o modelo autóctone, centrado em uma política fechada e voltada para a necessidade de derrotar o ‘outro’, que é, como ele, um heleno.

O início do século V a.C. testemunhou a união de todos os gregos e o papel fundamental de Atenas para afastar a ameaça persa/bárbara que sacudia a Hélade. No momento seguinte, Atenas assume o controle da situação, transforma-se em uma grande potência, e subjuga vários povos gregos, assentada em um modelo identitário fechado da autoctonia, em que parece predominar o pensamento Atenas para os atenienses. Nesse contexto eclode a Guerra do Peloponeso, quando o inimigo já não é o persa ou outro bárbaro, mas o heleno. No momento em que Eurípides escreve a sua peça, possivelmente 412 a.C., o mundo grego já se digladiava internamente há cerca de vinte anos e, muito recentemente, Atenas se vê destruída moralmente com uma das mais cruéis derrotas militares da sua história. Não é por outro motivo que Delfos abrigou inúmeros monumentos que comemoravam a vitória de gregos sobre gregos (AMANDRY, 1984, p. 18) e, particularmente Atenas teve de suportar a sua derrocada frente à Sicília estampada no tesouro comemorativo dos siracusanos em Delfos (SCOTT, 2010, p. 105).

O poeta usou da sua criatividade artística ímpar e da possibilidade de levar uma mensagem aos compatriotas¹⁰⁸ atenienses no festival da cidade e, com uma peça, no mínimo desconcertante (para os atenienses), atingiu sobremodo o âmago do problema que dominava Atenas. Tocando na questão do estrangeiro na cidade, discutindo o modelo autóctone e modificando a genealogia, ele apontou aos atenienses a necessidade de repensar a sua política a partir da construção de uma nova identidade, que, como a velha identidade Helênica, cabia principalmente aos atenienses promover. Infelizmente desconhecemos a reação do público ao assistir uma peça trágica. Teodoro, no diálogo com Sócrates, fala da vantagem que tem o seu discurso livre sobre o dos tribunais e sobre o dos poetas, cujos espectadores censuram e dão ordens (PLATÃO, *Teeteto*, XXIII). Concordando com Goldhill (1987, p. 69), certamente a audiência não era uma massa homogênea que oferecia uma única resposta. Logo, não imaginamos que a mensagem euripidiana tenha sido alcançada em sua inteireza por toda a sua audiência, mas é plausível supor que muitos comungassem das mesmas ideias do poeta.

Eurípides, o poeta à frente do seu tempo, como que pressentindo a destruição da Grécia, conclama aos atenienses a prescindir da autoctonia vigente e da crença de que é o modelo de cidade por excelência e, a partir daí, a traçar novos rumos políticos que, necessariamente, estão vinculados à cooperação helênica. Não nos esqueçamos de que muito embora a ameaça bárbara tenha sido banida da Hélade, o inimigo estava próximo e, de certa

¹⁰⁸ Não sabemos exatamente em que festival a peça foi apresentada, mas lembremos de que, se encenada nas Grandes Dionísias, a repercussão da mensagem do poeta teria um apelo bem maior, visto que esse festival era aberto aos estrangeiros.

forma, atuante. Tucídides (VIII, 18, 36-37) nos fala dos tratados de aliança da Pérsia com Esparta, cujo objetivo era reconquistar os aliados perdidos durante as Guerras Pérsicas. Alguns lacedemônios demonstraram certo temor em relação ao conteúdo dos tratados com os persas. Tucídides (VIII, 43) afirma que onze conselheiros lacedemônios se reuniram com Tissafernes em Cnidos, após um confronto com os atenienses, e discutiram os pontos dos acordos já negociados com os persas que não lhes pareciam satisfatórios. Licas, um dos conselheiros,

achava intolerável que o Rei ainda pretendesse exercer autoridade sobre territórios que ele e seus antepassados tinha dominado anteriormente – isto significaria que todas as ilhas voltariam a ser escravizadas [...] e que em vez de trazer liberdade aos Helenos os lacedemônios os poriam sob o domínio persa (TUCÍDIDES, VIII, 43).

A inconstância da aliança persa-espartana pode ser observada através da influência que Alcibíades exerceu sobre Tissafernes, aconselhando-o, dentre outras coisas, a reduzir o soldo às tropas aliadas à Esparta (TUCÍDIDES, VIII, 46).

O cenário da representação da peça é exíguo em si. O poeta lança mão da força da palavra, da memória e da imaginação para trazer o espaço representacional ao palco; a monódia de Íon é um bom exemplo dessa constatação. Por outro lado, o tragediógrafo não deu descrições sempre precisas dos lugares; ele usou da liberdade afeita aos poetas para “inverter” os frontões leste e oeste do templo de Apolo. Criou magistralmente em uma écfrase (e não a única), o cenário poderoso da tenda e utilizou exaustivamente a simbologia a favor do seu discurso. A simbologia nunca apareceu desconexa, mas alinhavada em todo o texto, como aquela utilizada na tenda e aquela presente na fachada do templo; ambas estão consonantes com o tema central da peça e traduzem a vitória do grego sobre a barbárie; em acréscimo, em toda a simbologia podemos encontrar elementos significativos da identidade de Atenas. Dessa forma, o poeta fez os espaços “falarem” em seu favor. É possível perceber quão ricamente ele introduz a discussão da construção de uma nova identidade a partir da história da vida do herói e dos espaços percorridos por ele. Não era outro o intuito de Eurípides que não o de sugerir aos atenienses que repensassem a sua identidade autóctone. Assim, de forma sublime, o poeta mescla Delfos e Atenas, elementos pan-helênicos e atenienses. Ele retira Íon de Atenas para educá-lo no cenário pan-helênico, estranho à autoctonia, para, por fim, o herói exercer o poder na cidade de Palas. Íon investirá Atenas de uma nova identidade. Ele próprio já não é o descendente puro da autoctonia, mas uma mescla de elementos estrangeiros, pan-helênicos e autóctones, esboçada na tríade, Apolo, Xuto e Creúsa. Ao romper com a

autoctonia em sua forma original, o poeta rompe com o discurso dicotômico entre o ateniense e o estrangeiro, o que na prática cotidiana da cidade já não fazia qualquer sentido.

A discussão espacial começa já na escolha do lugar de ação da peça. Como anotamos, (CHALKIA, 1986, p. 97), Sófocles situou a sua *Creúsa* em Atenas. Ao modificar o espaço, fazendo de Delfos o cenário, centro pan-helênico grego, e nomeando a peça *Íon* (passando Íon a ser o protagonista e não mais Creúsa), Eurípides amplia a possibilidade de discutir o modelo autóctone, a questão do estrangeiro e os rumos políticos da cidade convulsionada por uma guerra suicida.

Eurípides escolhe cinco espaços específicos, todos ligados ao destino do herói e da renovação política ateniense. Tudo passa por uma questão de identidade: identidade de Atenas e identidade de Íon. Segundo pensamos, Eurípides joga com a construção de uma nova identidade para Atenas, cuja responsabilidade cabe a Íon. Para tanto, é a identidade do próprio herói que deve ser precisada primeiramente. Apenas após seu processo de crescimento, de amadurecimento, que culmina com essa precisão da identidade, ele estará apto a assumir o destino de uma Atenas, que ele renovará. Acreditamos que os espaços que escolhemos para estudar são utilizados insistentemente pelo poeta para transmitir a sua mensagem; vemo-los agindo como sujeitos ativos e passivos da cena trágica.

Cada espaço atua de maneira significativa sobre o jovem herói e o prepara para assumir o trono em Atenas, de modo que não haveria, por exemplo, como sugerir uma hierarquia entre eles. Relembremos rapidamente o importante papel que exerce cada um desses espaços. 1) A gruta: é o espaço da concepção e é o ambiente acolhedor, tanto quanto pode sê-lo, que o protege e o mantém a salvo até Hermes transportá-lo em segurança para o templo de Apolo. 2) A fachada do templo: a fachada representando a cooperação pan-helênica e a repulsão da barbárie, propiciava ao jovem uma consciência política de conciliação; ela guarda a própria casa de Íon: “Toda a casa (*domos*) do deus é minha quando me toma o sono” (EUR., *Ion*, v. 315). 3) Degraus: ultrapassando os degraus do templo, Xuto recebe Íon como filho, e Apolo sela o iluminado destino do seu rebento. 4) Altares: ao redor dos altares o jovem cresce brincando e é aí alimentado. No altar assistimos a dupla salvação: Íon é salvo duas vezes (o altar o alimenta e o protege de cometer o assassinato da mãe) e Creúsa é salva da execução. O altar, assim, protege a ambos até o momento exato do reconhecimento e do posterior aparecimento da deusa Atena e da “leitura” do destino dos heróis euripidianos (Xuto, Íon, Creúsa). 5) A tenda: esse ambiente lhe propiciará um segundo nascimento e assistiremos, envoltos nos símbolos de Atenas (como Cécrops) e da vitória grega sobre os

bárbaros (como os trabalhos de Héracles), a uma importante etapa do processo de amadurecimento de Íon, ao deslindar de uma nova identidade.

Atenas nunca deixou de ser o centro da peça, mas foi preciso ir a Delfos e observar a si mesma a partir desse lugar, para, finalmente, encontrar a solução para a cidade devastada pelos próprios gregos. Principalmente, foi necessário que o rei de Atenas fosse educado nos moldes pan-helênicos, e fosse ele próprio fruto da fusão com o estrangeiro para propiciar a Atenas uma nova identidade. A nova cidade de Atenas já não é a cidade que venceu os persas, já não é a cidade fechada hermeticamente sob a autoctonia Erectida, mas uma cidade pronta para se refazer e, assentada em um novo modelo, de abrangência pan-helênica, será capaz de salvaguardar a si e toda a Grécia da barbárie. Ao final, a peça mostrará que o futuro está sob o controle de Íon e dos seus descendentes.

4 CAMINHANDO COM EURÍPIDES NAS FRONTEIRAS DE ARGOS: O CASO DE ELECTRA

Figura 6 - Vista do Leste da Planície Argiva. Fotografia do Departamento de Arqueologia da Universidade de Boston, Coleção Saul S. Weinberg.

Fonte: Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/image?img=Perseus:image:1987.09.0443>>. Acesso em: 01 abr. 2014.

4.1 Considerações iniciais

Das três peças que versam sobre o mito de Electra e Orestes - *As Coéforas* de Ésquilo, a *Electra* de Sófocles e a peça homônima de Eurípides - apenas a última tem como cenário exclusivamente a *khóra*¹⁰⁹. Exatamente por ser exceção, fixamos como objetivo estudar neste capítulo a organização do espaço físico a partir da *Electra* euripidiana. A referida peça já foi objeto da nossa análise no capítulo que tratamos sobre espaço e cena de reconhecimento¹¹⁰. Portanto, nos absteremos de delongar sobre seus aspectos gerais, já expostos; quando necessário, remeteremos o leitor ao capítulo retro mencionado ou, excepcionalmente, repetiremos informações já prestadas.

A propósito do título deste capítulo – Caminhando com Eurípides nas Fronteiras de Argos: o caso de *Electra* – devemos salientar alguns pressupostos básicos que nos nortearão com respeito à utilização do termo “fronteiras”. Desde 2006 o Labeca vem estudando sistematicamente a cidade antiga grega dando especial ênfase ao mundo rural. No afã de bem adequar o nosso repertório conceitual a esses estudos, fazemos uma rápida incursão a alguns pontos para clarificar especialmente o que estamos entendendo por fronteira¹¹¹. A cidade, enquanto realidade física, compreende um conjunto de espaços, assim distribuídos:

[...] um centro (*ásty*: área central, local da acrópole, da ágora e da maioria dos edifícios públicos, bem como área residencial e de produção de bens), por subúrbios (*proásteia*) e, às vezes, por um ou vários portos (*limén*); de outra parte, pela zona rural (*khóra*), com seus campos cultivados e suas terras de pasto, suas pedreiras e suas minas, seus bosques e seus pântanos, até os limites muitas vezes contestados pelo território vizinho (*eskhatiai*: área limítrofe, fronteira, usualmente inabitada). Entre as duas partes [o centro e a zona rural] havia as muralhas (*teikhe*), que marcavam, frequentemente, os limites entre aglomeração urbana e zona rural (KORMIKIARI et al., 2011, p. 131).

¹⁰⁹ Como em toda nossa pesquisa, seguimos as definições do Glossário do Labeca: *ásty* é o espaço urbano da cidade grega enquanto a *khóra*, como veremos, é o território, o campo em oposição à área urbana (<http://labeca.mae.usp.br/pt-br/glossary/>). Na *Electra* encontramos a palavra *ásty* em três passagens, nos versos 246, 298, 715, todas fazem referência ao espaço urbano da cidade: v. 246, Orestes interroga Electra: “Por que habitas aí, longe da cidade (*ásty*)?”; no verso 298, o coro fala sobre o seu desconhecimento do que se passa no interior dos muros: “Pois, estando longe da urbe (*ásty*), não conheço os males da cidade (*pólis*)”; no verso 715 vemos: “no alto da cidade (*ásty*), a pira brilhava sobre o altar dos argivos”. A palavra *pólis* aparecerá inúmeras vezes. Segundo o levantamento de Chalkia (1986, p. 175) o termo *pólis* assumirá o sentido de totalidade da cidade, o que engloba os espaços urbano e rural (v. 298, 412, 587, 595, 611, 835, 1024, 1250, 1334), como designativo do conjunto de habitantes (v. 644, 904) e no verso 1313 com o genitivo ‘argivo’: *pólis* argiva. O termo *khóra* não aparece na *Electra*; para designar o espaço rural, o poeta utiliza a palavra *agrós* (voltaremos a esse ponto).

¹¹⁰ “Electra e Orestes: Reconhecimento e Espaço na Tragédia Grega”.

¹¹¹ Consultar MACHADO (1998) e a bibliografia produzida pelo Labeca, vide site labeca.mae.usp.br, especialmente as publicações: Aldrovandi et al. (2011) e Florenzano (2014, no prelo).

Figura 7 - Esboço de uma cidade grega

Fonte: Araújo de Lima (2015).

Podemos observar no resumido esboço (acima) a abrangência da *khóra* – espaço de atuação de todos os personagens da *Electra*. Diante dessa importância, acrescentamos à definição acima postulada que, de forma ampla a *khóra* pode ser entendida como o

território apenso aos núcleos urbanos das várias pólis gregas; a hinterlândia ‘rural’ controlada por uma pólis ou, ao menos, sujeita à expectativa de controle por uma pólis. Entendemos que a *khóra* em uma pólis era parte estruturante da sociedade e que depende do conhecimento das formas de sua ocupação e uso e da sua interação com a *ásty* a nossa compreensão da natureza mesma da cidade antiga (FLORENZANO, 2014, p. 3).

Nesse mundo, apenas aparentemente ordenado, poderíamos inferir a existência de uma fronteira física bem delimitada, aprisionada em uma representação cartográfica. Todavia, como nos chama a atenção Maria Beatriz Florenzano (2014, p. 6), há de se destacar que os gregos antigos desconheciam a noção de fronteira como uma linha demarcatória que separa um território sob determinada jurisdição, ideia concebida apenas no século XIX com o Estado moderno. Logo, é necessário cautela para aplicar o termo fronteira à Antiguidade. Devemos partir primeiramente da própria acepção da palavra. Etimologicamente, fronteira quer dizer ‘aquilo que está na frente’, o que permite pressupor que a fronteira seja um ponto a partir de onde é possível uma expansão. Em seguida, é importante diferenciar fronteira de limite, normalmente tomados como sinônimos (MACHADO, 1998, p. 1-2; KORMIKIARI et al., 2011, p. 126-131; FLORENZANO, 2014, p. 9-10). Segundo Lia Osório Machado (1998, p.

1), enquanto o termo fronteira historicamente não se apoia em um conceito legal, jurídico e não comporta o fim (territorial) do Estado, mas o seu começo, pelo contrário, o termo limite traz em si uma conotação política

designa o fim daquilo que mantém coesa uma unidade político-territorial, ou seja, sua ligação interna [...]. As diferenças são essenciais. A fronteira está orientada ‘para fora’ (forças centrífugas), enquanto os limites estão orientados ‘para dentro’ (forças centrípetas) (MACHADO, 1998, p. 1).

Para Maria Beatriz Florenzano (2014, p. 7-10) o grego não sentia a necessidade de linhas estritas demarcando o território; a fronteira seria, portanto, fluida, flexível.

[...] A realidade material pesquisada não apenas na Ática, território da maior pólis grega que era Atenas, mas em todo o mundo grego no Mediterrâneo, tem mostrado em que pese a existência de um núcleo menor rodeado por muros, as cidades gregas, abriam-se ao território e o tornavam acessível ao domínio, ao poder, sem necessariamente marcar uma fronteira linear, de controle territorial contínuo. E sem sujeitar necessariamente a periferia ao centro em uma relação de dependência (FLORENZANO, 2014, p. 7).

Para a autora, não significa, evidentemente, que em contexto de grandes conflitos políticos e militares não houvesse a possibilidade de definir um limite, uma linha contínua, cuja expressão mais precisa fosse talvez “áreas de influência”. O tratado de 480 a.C. entre gregos e púnicos, estabelecendo uma linha divisória no curso do rio Himera entre esses povos é um bom exemplo dessa demarcação territorial (FLORENZANO, 2014, p. 7). Com relação à *Electra*, pensamos que a localização da moradia do velho soa como um desses casos – às margens do rio Tânau. Parecia ser de conhecimento comum tal “linha”, pois o esposo de Electra não faz perguntas e não vê dificuldade em encontrar a casa. Eurípides (EUR., El., v. 410-412) situa o nosso personagem em uma fazendola entre duas cidades – Argos e Esparta, na representação poética muito precisa, enquanto na realidade a história de conflitos pela posse da região da Tireatide é bastante conhecida do poeta e da sua audiência, e perdurará por séculos (LONIS, 1994, p. 4; BERNAND, 1985, p. 246). O texto euripidiano não deixa margem de dúvidas para se suspeitar que a propriedade do velho estivesse fora da jurisdição de Argos. Sabemos o poeta não se preocupava em oferecer ao seu público localizações exatas. À audiência algumas pinceladas sugeridas sobre o espaço eram suficientes para a compreensão do enredo, quer porque o mito fosse do domínio de todos, quer porque a espacialidade, ainda que completamente alterada, tomando por base o relato dos antecessores, como no caso da *Electra* de Eurípides, fosse de alguma forma de conhecimento do espectador. Ao reescrever o mito, era possível então, ao poeta, com referências mínimas, tanto

no texto falado quanto do cenário, compor um quadro espacial que fizesse sentido a quem comparecesse ao teatro para assistir à representação.

Feitas essas considerações, salientamos que o termo fronteiras aqui é pensando no sentido de espaços além dos muros, o que engloba um conjunto bastante diversificado, que varia desde as áreas da *khóra* mais próximas às muralhas aquelas mais distantes, como a *eskhatiá* e que, evidentemente, não podem ser pensadas se não em sua heterogeneidade. À medida que nos distanciamos da *ásty* o modo de viver e de pensar se diferenciam. A distância do centro urbano e do seu cotidiano propicia novos laços de integração entre as comunidades interioranas e entre povos que habitam as divisas da cidade. É sintomático o registro de M. Gras (1995, p. 144) recordando a passagem de Aristóteles (Política 1330a), quando o filósofo menciona a diferente visão que os habitantes do território têm sobre a fronteira, motivo pelo qual havia em algumas cidades a proibição àqueles habitantes das proximidades das fronteiras de deliberarem sobre conflitos com povos vizinhos, pois que o seu particular interesse não lhes possibilitaria um julgamento isento.

Da mesma forma que não podemos pensar em um mundo rural uniforme e estático no tempo e no espaço nem para uma mesma cidade nem para o conjunto das cidades gregas, não podemos admitir o modelo dicotômico da organização física da cidade, opondo o centro urbano ao território, cujas muralhas representariam o elemento de segregação dessas duas grandes áreas. Os estudos que vêm sendo empreendidos pelo Labeca permitem-nos ampliar a visão, não só acerca das inter-relações entre a *ásty* e a *khóra*, como também perceber as muralhas com um sentido mais amplo, açambarcando um leque de significados, muito além de uma mera separação física entre dois espaços:

[as muralhas] eram estruturas construídas e defensivas, mas podiam também desempenhar uma função como elemento delimitador do espaço civilizado que os gregos ocupavam e que estava sob a proteção dos deuses. Ao mesmo tempo que criavam uma barreira simbólica entre civilizados (helenos) e não-civilizados (bárbaros) – com todas as implicações de que esse fato possa ser revestido –, serviam de defesa militar contra o outro e contra os próprios gregos de outras pólis (TACLA, 2011, p. 168).

Maria Beatriz Florenzano (2014, p. 7) enfatiza um desses aspectos:

[...] poderíamos compreender a existência de muralhas nas cidades gregas como resposta a uma necessidade ideológica de definição de um terreno mínimo indispensável para a sobrevivência de uma comunidade; a área circunscrita pela muralha seria a materialização de uma ideologia em que o registro de um quinhão de terreno como área administrável e passível de organização direta seria indispensável ao estabelecimento de um *kosmos* harmônico e regular.

As muralhas possuíam inúmeras portas, o que permitia a cidade assumir feições tanto de uma cidade aberta quanto de uma cidade fechada. Nesse sentido, Aristóteles (ARISTÓTELES, Política 1330b-1331a; TACLA et al., 2011, p. 176; FLORENZANO, 2014, p. 7) acreditava ser mais vantajoso uma cidade amuralhada, posto que ela pudesse assumir as duas faces – cidade aberta ou cidade fechada – conforme suas conveniências. As portas davam acesso a vias que ligavam várias partes do centro urbano a outras tantas no espaço rural, às vezes até a outras cidades (FLORENZANO, 2014, p. 7). A hinterlândia se abria ao mundo estrangeiro, ao contato com o grego e com o não-grego; era por vezes um grande espaço de passagem com diversas rotas interioranas e trilhas percorridas tanto a pé quanto em carro de tração animal (TACLA et al., 2011, p. 157). Em síntese, a muralha representava uma linha de demarcação; contudo, ela não se restringia a uma delimitação física com o sentido de segregação entre a *ásty* e a *khóra*, visto que as portas funcionavam como instrumento de ligação entre esses espaços em tempos de calma e em caso de conflito elas podiam ser cerradas para proteger o perímetro da *ásty*.

Parece-nos perfeitamente possível constatar muitos dos pressupostos mencionados acima sobre o espaço dos muros e além-muros (as fronteiras da cidade) ao analisar a *Electra* de Eurípides. Diferentemente dos seus antecessores, Ésquilo e Sófocles, ao reescrever o mito de Electra, o poeta se detém com minúcias ao problematizar a *khóra*, evidenciando a profunda riqueza de um espaço dinâmico, complexo e vivo: um universo absolutamente contraditório e complexo, excludente e inclusivo concomitante e sucessivamente. Uma cidade circundada por muralhas fortemente vigiadas, mas que permite o vai e vem de pessoas e a circulação de ideias/notícias; uma *khóra* aberta ao exterior, visto que é uma rota de passagem tomada por Orestes para o Alfeu (EUR., El., v. 780-785). Trata-se de uma *khóra* heterogênea, com suas necrópoles (a de Agamenão), seus santuários (o de Hera) e suas propriedades em níveis diversos de abundância, que variam desde o pobre casebre de Electra, passando pela fazendola bem guarneçada do ancião, na *eskatiá*, à fazenda suntuosa de Egisto. Em que pese essa diversidade, em nenhum momento o poeta contrapõe a *ásty* à *khóra*, nem imprime qualquer valoração negativa ao âmbito rural.

Analisaremos o espaço rural da *Electra* a partir da trajetória dos heróis – Electra e Orestes. Acreditamos que seja plausível observar esse espaço a partir de um jogo muito bem elaborado de inclusão e exclusão. Os protagonistas vivenciam nessa fronteira sucessivas fases, onde ora são incluídos ora excluídos. No intuito de tornar o texto mais compreensível, tentaremos delimitar cada uma dessas fases.

Primeira fase (exclusão): Os protagonistas, Electra e Orestes, nascem no palácio de Argos, seu espaço legítimo. No entanto, após o assassinato de Agamenão, ambos são excluídos, cada um de uma forma particular. Orestes, ainda muito menino, é subtraído do palácio pelo antigo preceptor do seu pai e levado ao exílio na Fócia, como medida protetiva. Electra cresceu no palácio. Contudo, tão logo alcança à idade casadoira, Egisto toma uma severa medida. Com o artifício de um casamento, o rei afasta a princesa da *ásty* para o espaço fronteiriço da cidade. Tratava-se de uma ação enérgica frente às atitudes impetuosas da jovem em relação ao então soberano de Argos. A partir desses episódios os heróis passam a ter uma identidade imprecisa: Orestes é um exilado errante e Electra uma “exilada” dentro da sua própria pátria; ambos destituídos dos pais, dos bens, do seu *oikos* enfim. Electra a despeito de casada é na verdade uma pessoa da margem – casada e não casada, princesa e não princesa a um só tempo.

Segunda Fase (inclusão): Para Electra o seu banimento para a fronteira soava como um castigo amedrontador. Destituída do circuito da *ásty*, da vida em sociedade e do seu patrimônio, tudo parecia chegar ao fim. Entretanto, não é isso que observamos na prática. Longe da tutela de Egisto e da órbita do palácio, assistimos à contradição do castigo: Electra torna-se a mais livre de todas as Electras, em comparação às personagens homólogas - esquiliana e sofocliana; a jovem é plenamente incluída nesse espaço.

Por outro lado, o herói, Orestes, atirado ao limbo, cresce vagando no exílio. Ao tornar-se adulto, o jovem se aconselha junto ao deus Apolo. De porte de um oráculo, ele retorna à cidade paterna. Os irmãos, excluídos que são do seu espaço legítimo – o palácio, irão se reencontrar em um cenário *sui generis* – a fronteira da cidade. Nesse ambiente, os jovens passam pela fase mais difícil e dolorosa de suas vidas – uma etapa de amadurecimento: cumprem o oráculo apolíneo, assassinando os matadores de Agamenão, a própria mãe, Clitemnestra, e Egisto, o rei usurpador. Acreditamos que até essa altura dos acontecimentos podemos denominar de Segunda Fase – etapa em que a fronteira propicia a inclusão desses personagens e facilita seus planos. Se podemos falar de exclusão nessa etapa cabe apenas no âmbito do discurso de Electra, plenamente justificado pelo não adequamento da princesa à situação que lhe é imposta ao ser submetida a uma existência de penúria habitando a fronteira da cidade, visto que há evidentemente um rebaixamento sociocultural, econômico e religioso do seu padrão de vida. Contudo, no texto, observamos um personagem plenamente incluído nesse ambiente. Todos que a cercam conservam o seu *status* de nobre, como o camponês que a mantém virgem e preserva a sua condição de princesa; de igual forma, as moças do coro, filhas de cidadãos argivos, que continuam amigas de Electra e a veem plenamente apta a

participar do Festival de Hera, clara demonstração de um tratamento distintivo para com a jovem; finalmente, o ancião, que com os mesmos sentimentos de outrora para com Agamenão, rapidamente corre em auxílio à jovem tão logo é requisitado.

Terceira Fase (exclusão): Tendo a trama praticamente chegado ao fim, quando tudo parecia sem espaços para mais surpresas, e a audiência esperava assistir à ratificação da coroação de Orestes (EUR., El., v. 854, 861, 872, 881), presenciemos uma reviravolta. A fronteira que incluiu os jovens, favorecendo o desenrolar da ação, transformar-se-á em espaço de exclusão. Na pena euripidiana, o destino dos heróis muda a partir do ato do matricídio, como podemos ouvir de Electra: “A maldição do assassinato da mãe atrelou-nos na direção oposta ao teto ancestral” (EUR., El., v. 1323-1325). Electra e Orestes, que se sacrificaram pela pátria¹¹², deverão mais uma vez fazê-lo: serão ambos expatriados do solo ancestral para todo o sempre. Tal exclusão pode soar contraditória, pois os irmãos são banidos da pátria, que eles libertaram do jugo dos usurpadores obedecendo a ordens divinas.

Quarta Fase (inclusão atípica): Expatriados, nem tudo estava perdido. Os protagonistas terão um final feliz, segundo as Divindades (EUR., El., v. 1291). Electra e Orestes serão incluídos em uma comunidade de cidadãos, embora em outra cidade: Electra na cidade fócia de Pílade, seu futuro esposo, e Orestes em uma cidade da Arcádia. Reforcemos um aspecto: muito embora a opção do poeta tenha sido pela exclusão após o ato do matricídio, ele constrói uma inclusão. Se assim não o fosse não poderíamos afirmar que os heróis completaram o ritual da efebia (analisaremos esse tópico), cujo fim último é alcançar a cidadania ao encerrar o processo de marginalização temporária. A marginalização dos nossos efebos finaliza com o que estamos chamando de inclusão atípica, uma vez que a solução euripidiana foi incluí-los em cidades estrangeiras enquanto sabemos que o jovem efebo era integrado em sua pátria.

O drama de exclusão-inclusão - que nasce a partir da exclusão dos jovens do espaço palacial e passa sucessivamente pela inclusão, nova exclusão e se encerra com uma inclusão atípica - somado ao espaço de ação, a fronteira¹¹³, leva-nos a conjecturar que a *Electra* bem

¹¹² A princípio pode soar como certo exagero a utilização da palavra pátria, cuja amplitude de sentido só é alcançada no período moderno. É importante, portanto, frisar que o poeta a utiliza inúmeras vezes: nos versos 209, 588 e 1323 a palavra parece apresentar o sentido de casa do pai; no verso 1315 vemos uma conotação mais explícita de cidade. De qualquer sorte a ideia é sempre de casa do pai, o lar de Agamenão, que não se restringe por óbvio ao espaço palacial, mas a toda Argos. Consultar a versão grega: Euripides. Euripidis Fabulae, Gilbert Murray. Oxford. Clarendon Press, Oxford, 1913. v. 2. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0095%3Acard%3D1>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

¹¹³ O espaço de fronteira era o ambiente natural para os rituais de passagem da puberdade: Na *Arcteia*, as meninas se retiravam para o santuário da deusa Ártemis, na *khóra* ática. Os rituais masculinos, a efebia ateniense e o equivalente espartano, a *Cripteia*, se passavam tanto na *khóra* como na *eskhatia*. Espaços

pode ser pensada em termos de uma peça com nítidos traços da instituição grega conhecida como Efebía. Logo de partida, acentuamos que a efebía era uma instituição militar importante nos tempos de Eurípides e, como temos reiterado, os poetas mesclavam aspectos do mito tanto à pura ficção quanto à referências do seu cotidiano. Nesse sentido, Eurípides bem pode ter tido em mente a iniciação dos jovens em seu tempo quando teceu a sua obra. O efebo, embora fosse o sujeito das fronteiras, era uma presença viva na cidade e, claro, todos os cidadãos hoplitas foram efebos um dia. Eles estavam presentes nas Dionísias Urbanas, muito próximo, portanto dos poetas trágicos. Winkler (1992, p. 37) informa que os efebos faziam parte da abertura do festival e tinham um papel importante no cerimonial do advento de Dioniso – tomavam assento no sacrifício em um altar próximo da Academia, participavam de uma procissão com tochas transportando a estátua de culto e possivelmente do sacrifício de um touro.

Em nossa interpretação, Electra e Orestes seriam os efebos lançados na fronteira e obrigados a usarem as armas de que dispunham para sobreviver. Justifiquemos desde já a proposta de leitura da tragédia que compreende os heróis como efebos trágicos.

Na análise de Vidal-Naquet (1988) acerca da *Oresteia*, especialmente o capítulo intitulado – A caça e o sacrifício na ‘Orestia’ de Ésquilo, o autor cognomina Orestes de “caçador e guerreiro” (p. 156) e de “o pré-hoplita, o efebo, aprendiz-de-homem e aprendiz-de-guerreiro que usa a astúcia antes de adquirir a moral da batalha” (p. 157, grifo nosso). Em Eurípides não é diferente, uma vez que sabemos que, muito embora o poeta faça uma reescrita do mito de forma sobejamente original, ele sorve e atualiza passagens importantes não só das *Coéforas* como da épica homérica. Ademais, alguns aspectos inatos ao mito de Orestes subsistem nas três versões, o que garante ao herói o papel de efebo por excelência, quer nas *Coéforas* quer nas *Electras*, sofocliana¹¹⁴ e euripidiana; evidentemente, cada um ao seu modo. Katerina Zacharia (2003, p. 124) lista vários heróis da épica e da tragédia que possuem o caráter efébo: Telêmaco, Hipólito, Neoptólemo, Penteu, Orestes e Íon.

Porém, se para Orestes existe certa zona de conforto, passível de transformá-lo em efebo com alguma facilidade, não podemos dizer o mesmo em relação à Electra, uma mulher. Resta-nos então demonstrar que a heroína pode desempenhar a função de efebo ao lado do irmão. A premissa básica é perceber Electra e Orestes como uma unidade, partindo do princípio de que um complementa o outro. Busquemos de antemão uma sustentação explícita

considerados propícios para a marginalização temporária dos jovens, quando eles eram afastados do seu grupo para posterior integração e assunção dos seus papéis na sociedade.

¹¹⁴ Consultar GASTI, Eleni. L’Oreste sofocleo e l’efebía. In: La Parola Del Passato. **Rivista di studi antichi**, CCCXX. Napoli: Gaetano Macchiaroli, 2001. Disponível em: <<http://www.academia.edu/1533930/LOrestesofocleoelefebía>>. Acesso em: 03 jul. 2014.

no texto euripídiano. Trata-se de uma afirmação postulada por uma divindade. Castor (EUR., El., v. 1305) ao se referir à determinação de exílio imposta aos irmãos após o matricídio: “o ato é comum a ambos e comum também o destino”. Não há, portanto, como desvincular a ação de Orestes àquela de Electra; ambos passam por um ritual de passagem¹¹⁵ que darão a eles o estatuto de adultos: Electra estará pronta, enfim, para casar e procriar e Orestes para assumir um novo *oikos*. Poder-se-ia conjecturar que, ao se concordar com a possibilidade de Electra vivenciar um ritual, seria esse especificamente feminino¹¹⁶. A semelhança e a complementaridade da ação desempenhada pelos personagens, porém, leva-nos a acreditar que ambos se submetem a um único ritual – a efebria. Os irmãos formam parte de um todo, uma espécie de alter ego, lutando por um ideal comum e sujeitos às mesmas desventuras. Nesse sentido, seguimos observando como um complementa o outro, e juntos resguardam os valores humanos e cívicos essenciais: por vezes Electra é viril, perspicaz e racional enquanto Orestes é sensível, sensato e emotivo; ambos conjuntamente são aguerridos, valentes e patriotas. Enfim, eles são dupla e unidade a um só tempo. Certamente não por acaso que Vidal-Naquet (1988, p. 157) afirmará: “Na verdade, pode-se efetivamente confundir Orestes com Electra, seu duplo¹¹⁷”. Eurípides parece desenvolver profundamente esse sentido de unidade, de uma única *persona* - o vingador/justiceiro - representado em sua dualidade – Electra e Orestes.

Se, por um lado, a instituição da efebria é exclusiva do cosmos masculino, por outro, nesse mundo de inversões, tal qual o do mito euripídiano, ela porta aspectos femininos: “o travestir feminino que nós encontramos um exemplo na procissão das Ocofórias tem sido para as sociedades gregas arcaicas, como de resto para outras sociedades, um meio de dramatizar o acesso do jovem à virilidade e à idade do casamento” (VIDAL-NAQUET, 1983, p. 167). Não só aos meninos estava reservado o espaço de inversões na procissão mencionada – as “mulheres se banqueteavam com homens” (FLORENZANO, 1996, p. 38). A antítese virilidade-feminilidade pode ser atestada em diversas passagens da peça em análise: em um

¹¹⁵ Maria Beatriz Florenzano (1996, p. 6-7) tratou de diversos rituais de passagem, entendido como momentos de transição, ruptura de uma etapa a outra da vida, cercados de rituais e cerimônias específicos, como o nascimento, a puberdade, a maturidade e a morte; etapas que são sempre alvo da atenção de todas as sociedades.

¹¹⁶ Sabemos que meninos e meninas passavam por rituais iniciáticos intrínsecos a cada gênero, como a *Arcteia* (ritual das meninas ursos) a que eram submetidas as meninas, filhas de cidadãos da Ática, antes do casamento; as meninas vivenciavam momentos de selvageria, quando ficavam nuas e se faziam passar por ursos. Consultar Florenzano (1996) e Theml (2005).

¹¹⁷ Restituindo o contexto da transcrição: Vidal-Naquet (1988, p. 157) faz menção à passagem das *Coéforas* (ÉSQ., Coef., v. 165-170), quando Electra e o coro encontram um cacho de cabelo sobre o túmulo e o coro questiona se a oferenda era de um homem ou uma mulher. Eis que Vidal-Naquet conclui, “Na verdade, pode-se efetivamente confundir Orestes com Electra, seu duplo”. O autor está fazendo referência a um contexto de caça e efebria em que o Orestes esquiliano é o protagonista.

extremo, ao incitar o irmão a matar a mãe, não se acovardando (EUR., El. 980-985), e segurar com ele o punhal matricida, tornando-se co-autora do sacrifício (El., v. 1220-1225), papel designado exclusivamente ao sexo masculino¹¹⁸, Electra assume posturas eminentemente de homem; em outro extremo, ao demonstrar piedade excessiva para com a mãe, tanto antes do assassinato quanto no momento posterior (EUR., El., v. 1205ss), inclusive cobrir os olhos com um pano no exato instante em que cometia o crime (EUR., El. 1220-1225), Orestes desvela atitudes típicas do universo feminino. Nada disso, entretanto, faz de Electra menos mulher ou de Orestes menos homem. Por um lado, ambos atravessam uma fase de transição, estando sujeitos a distorções/inversões; por outro lado, esses comportamentos, de certa forma, invertidos ilustram bem essa complementariedade, esse duplo que defendemos.

Corroborar com a nossa proposta pensar a tragédia a partir de algumas situações de inversão, particularmente sob a ótica de Froma Zeitlin. Em 1965, a autora publicou o artigo “The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus’Oresteia” (ZEITLIN, 1965) em que defendeu para a trilogia esquiliana, prenhe de imagens e metáforas, o conceito de “sacrifício corrompido”, entendido como “as ações violentas de derramamento de sangue são retratadas não como assassinato, mas como assassinato com roupagem sacramental, isto é uma chacina ritual” (ZEITLIN, 1965, p. 464). Para a autora, inúmeros assassinatos mencionados estão associados a sacrifícios, uma verdadeira inversão ritual. A primeira tragédia que compõe a trilogia – *Agamemnon* – descreve sete assassinatos, todos expressados em termos sacrificiais: “a morte dos homens em Tróia, a festa das águias sobre a lebre, o sacrifício real de Ifigênia, o abate das ovelhas pelo filhote de leão, a chacina dos filhos de Tieste, e os assassinatos de Agamenão e Cassandra” (ZEITLIN, 1965, p. 480); nas *Coéforas*, a morte de Clitemnestra também ocorre no contexto de um sacrifício e nas *Eumênides* – as erínias veem Orestes como um sacrifício (ZEITLIN, 1965, p. 485).

Em artigo publicado em 1970 e reeditado em 2003 – “The Argive Festival of Hera and Electra” – Froma Zeitlin (2003) retoma o tema do sacrifício corrompido e o aplica à *Electra* euripidiana. Para a autora, a exceção dos dois rituais funerários – um feito por Orestes no início da peça e o outro pelo ancião, ambos sobre o túmulo de Agamenão, os assassinatos de Egisto e Clitemnestra são rituais invertidos, sacrifícios corrompidos (ZEITLIN, 2003, p. 268) – o de Egisto ocorre no exato momento do sacrifício em honra às Ninfas e o de Clitemnestra é efetuado no instante em que se deveria sacrificar pelo nascimento do suposto filho de Electra. O que se percebe é que as mortes são retratadas como rituais, os animais que efetivamente

¹¹⁸ Sobre o papel exclusivo do homem enquanto agente do sacrifício, consultar Silva (2011, p. 76; 133-134; 138).

deveriam ser sacrificados às divindades são, em termos, substituídos pelos algozes da trama – Egisto e Clitemnestra.

A inversão ritual na *Electra* de Eurípides não se prende apenas aos sacrifícios dos monarcas. Assistimos também ao “matrimônio corrompido”. Para Zeitlin (2003, p. 281) o tema do “casamento distorcido” é bastante explorado na peça, quer na alusão à Helena, a esposa adúltera; quer na menção a Aerope, seduzida por Tiestes, na intenção de roubar o cordeiro dourado; quer na referência à Ifigênia, que é conduzida à Aulis sob o pretexto de se casar com Aquiles. A autora atém-se aos casamentos distorcidos de Clitemnestra e Electra. Zeitlin aponta três elementos inerentes ao casamento expostos na peça – o nascimento de uma criança, o status social (Electra se casa com um camponês) e a paixão sexual. Electra é penalizada em todos esses aspectos enquanto Clitemnestra é plenamente satisfeita.

Os casamentos de mãe e filha voltam com muita força na surpreendente metáfora da morte (ZEITLIN, 2003, p. 283). Electra, ao ser submetida a um casamento tão atípico quanto possível, considerava-o como a própria morte: “Contraí núpcias, estrangeiro, núpcias mortais” (EUR., El., v. 247). A jovem, ao atrair a sua mãe ao seu casebre com a pretensa finalidade de realizar o ritual pelo nascimento do suposto filho, pretende ir além do cumprimento do oráculo apolíneo que vaticinava o matricídio. Electra aproveita-se da oportunidade para propiciar à mãe um casamento tão mortífero quanto o seu. Exatamente o que ela faz, através da linguagem, quando Clitemnestra se põe ingenuamente a entrar em sua casa para se apossar do cesto ritual. A filha anuncia enigmaticamente à mãe a sua morte funesta fazendo uso da metáfora do casamento: “Desposarás também no palácio de Hades aquele com quem te deitavas em vida” (EUR., El., v. 1140-1145), alusão ao encontro da mãe com Egisto, já assassinado, no reino dos mortos. Mãe e filha: a jovem morreu ao se casar com um camponês, transformando o casamento em morte; a mãe morreu ao assassinar o próprio marido, transformando a morte em casamento no Hades.

Partindo do princípio de que a peça comporta inúmeras inversões (de que voltaremos a falar) e está fortemente ancorada na ideia de ritual corrompido, vislumbramos a possibilidade de interpretar a trama euripidiana a partir de um novo prisma – a efebria de Electra, entendendo a passagem de uma mulher pela efebria como uma corrupção ao ritual, de cunho exclusivamente masculino. Metáfora amparada, em parte, na ação de Electra ao co-empunhar o punhal matricida (EUR., El., v. 1225), transformando-a em agente de um sacrifício. Nessa perspectiva, vejamos então como é possível, a partir da leitura poética da tragédia, buscar em um subtexto elementos para tornar sustentável a nossa abordagem.

Evidentemente que a opção interpretativa nesta pesquisa - de investir Electra em roupagens de efebo - em nada desmerece ou diminui o papel da mulher na sociedade grega, nem afasta a possibilidade de uma interpretação que permita pensar Electra, absolutamente feminina, detentora de uma coragem ímpar, que a torna exemplo de uma das tantas mulheres que transgrediram o ideal masculino de mulher, de esposa bem-nascida, assemelhando-se em grande medida a sua mãe. Dentre outras ações, é a jovem rebelde que articulará o assassinato da sua genitora e participará ativamente do crime, fazendo-a provar do próprio e amargo veneno: ela será morta em um sacrifício que em muito revive o ritual sacrificial imposto pela rainha a Agamenão¹¹⁹, com um diferencial, salientado por Vidal-Naquet (1988, p. 155) – o matricídio foi uma ordem do oráculo.

Muitas pesquisas tem demonstrado que a mulher do ideário masculino grego não corresponde exatamente à realidade dos séculos V e IV (a.C.). O modelo ideal primava por certas virtudes esperadas pela esposa legítima, porém nem sempre aceitas com passividade. Dentre essas virtudes vemos:

o exercício das atividades domésticas: a submissão ao homem; a abstinências aos prazeres do corpo, considerados como masculinos; o silêncio; a fragilidade e a debilidade; a reprodução de filhos legítimos – preferencialmente do sexo masculino; a vida sedentária e reclusa no interior do *oikos* (grupo doméstico); e a sua exclusão da vida social, pública e econômica (LESSA, 2010, p. 15).

Fábio de Souza Lessa, em uma pesquisa precursora e de referência no Brasil, que alia documentação imagética à literária, pode constatar a fragilidade da rigidez do modelo ideal que, segundo ele, resulta da ideologia da sociedade políade (LESSA, 2010, p. 20). Na prática cotidiana era possível atenuar muitas das premissas do modelo mélixa, estudado pelo autor: havia maior flexibilidade a esse modelo, as esposas bem-nascidas não se restringiam exclusivamente ao espaço interno do *oikos*. Em muitas oportunidades era possível o encontro de mulheres e consequentemente as trocas de experiências, não só em reuniões exclusivas das esposas bem-nascidas, como na ida à fonte, na colheita de frutos, dentre outros. De igual forma, constata-se que a esfera de atuação dessas mulheres não estava circunscrita ao âmbito doméstico, e perpassava uma atuação ativa em festas religiosas (LESSA, 2010, p. 108). Contudo, em que pese a flexibilidade do modelo, o pesquisador conclui que não é possível se afastar em demasia desse ideal masculino:

¹¹⁹ Consultar especialmente Vidal-Naquet (1988), o capítulo: A caça e o sacrifício na “Orestia” de Ésquilo. E Zeitlin (1965).

O papel primordial da esposa na Atenas clássica, por exemplo, continuou sendo o de ter filhos, principalmente do sexo masculino. Ela permaneceu [séculos V e IV a.C.] [...] a ser vista como depositária do esperma masculino, aquela que guarda e alimenta a semente engendrada pelo marido, ou seja, ela continuou, no geral, passiva e silenciosa (LESSA, 2010, p. 110).

Não podemos esquecer, ademais, que, se por um lado a mulher não é detentora da cidadania, prerrogativa masculina, por outro, ela é responsável pela preservação/reprodução da cidadania masculina, visto que, a partir de 451 a.C. tornar-se cidadão equivalia a ter pai e mãe atenienses sem exclusão.

Feitas essas necessárias considerações, voltemos ao palco da *Electra*. Por entre rasgos de aparente contradição da representação euripídiana, encontramos uma *khóra* dinâmica e complexa, como temos reafirmado, capaz de nos revelar os mais sugestivos meandros. Seus espaços construídos apresentam inúmeras nuances que demonstraremos ao longo do capítulo: a) caráter econômico da fronteira, especialmente com o estudo da *eskhatiá*¹²⁰, onde habita o ancião; b) caráter político: Egisto mantém uma propriedade na *khóra*, escolhida por ele para realizar rituais religiosos; atitude que remete possivelmente ao desejo de integração cidade-campo e notadamente para um controle efetivo do território; c) caráter religioso, presente na menção ao Festival de Hera e no ritual realizado por Egisto em sua fazenda; d) caráter social: o ancião, o coro, o camponês, Electra – todos são habitantes da *khóra* e estão a ela integrados; e) caráter militar: a peça bem pode ser lida como uma tragédia da Efebíada. Electra e Orestes são os efebos postos na fronteira da cidade, empreendendo uma dura prova de sobrevivência com o objetivo final de salvar a pátria das mãos dos assassinos de Agamenão e usurpadores do trono argivo.

O capítulo está dividido em duas seções, além das considerações iniciais. Na primeira - Espaços de Fronteira na *Electra* de Eurípides - procuramos traçar um esboço da *khóra* euripídiana a partir da análise de alguns espaços por onde circulam os heróis, Electra e Orestes, seus amigos e seus algozes. Por óbvio, a riqueza do texto apresenta-nos outros espaços, sobre os quais não nos deteremos integralmente. Nossa seleção está assentada na importância desses espaços focalizando a questão tratada na segunda parte do capítulo, isto é, a ação que os heróis desenvolverão no espaço fronteiriço enquanto efebos. Eis os ambientes selecionados por nós: a) as muralhas: elo *ásty-khóra*. Importante espaço para delimitar o raio

¹²⁰ Terra de extrema fronteira pertencente a *khóra* (vide Glossário Labeca, disponível em <http://labeca.mae.usp.br/pt-br/glossary/>). Oportunamente, retornaremos a esse conceito. Antecipamos que dos trinta e dois textos trágicos que temos na íntegra apenas o *Filoctetes* de Sófocles apresenta a palavra *eskhatiá* (SOF., Fil., v. 144): “o lugar nos extremos em que ele [Filoctetes] jaz”. A propósito dessa peça, P. Vidal-Naquet analisou o personagem Neoptolemo passando pelo ritual da efebíada, consultar o capítulo – O “Filoctetes” de Sófocles e a efebíada (VIDAL-NAQUET, 1988).

de ação dos personagens, confinados ao espaço além-muros; b) a casa de Electra: espaço de planejamento dos crimes e cena de matricídio. Ambiente fundamental, onde os planos de assassinatos são traçados e palco do matricídio, além de nos oferecer um quadro econômico da vida de Electra; c) a propriedade do ancião: economia rural na *eskhatiá*. Ambiente significativo na medida em que se consagra como espaço fornecedor de alimentos para o grupo de Orestes enquanto os crimes são planejados; d) a propriedade de Egisto: religião e poder no território. Lugar do reencontro entre Egisto e Orestes e da cena do crime que Orestes levará a termo. Na segunda seção, Electra e Orestes: os efebos trágicos, experimentaremos comparar alguns aspectos da efebia grega à ação desencadeada por Orestes e Electra nas fronteiras de Argos, ação essa que os conformaria como efebos trágicos; aqui objetivamos delimitar cada uma das fases a que chamamos anteriormente de inclusão e exclusão protagonizadas pelos jovens irmãos.

Relembremos brevemente como os heróis foram afastados do palácio. Após o assassinato de Agamenão, o ancião, antigo preceptor do referido rei, antecipando-se a Egisto, que, tão logo fosse possível, eliminaria também Orestes, rapidamente retira a criança de Argos e a encaminha a Estrófilo, na Fócia (EUR., El., v. 15-20)¹²¹. Electra crescia no palácio. Porém, tão logo a jovem alcançou a idade casadoira, tornou-se cobiçada pelos mais nobres de toda a Hélade. Temendo uma possível ameaça proveniente de um casamento nobre fortalecer Electra, propiciando o nascimento de um herdeiro vingador do trono de Agamenão, Egisto afasta os pretendentes, escolhendo o marido de Electra longe do que convencionalmente previa a sua linhagem (como a antiga promessa de casamento com Castor, antes de ele se tornar uma Divindade, El., v. 310ss). Assim, Egisto oferece-a em matrimônio a um camponês (*autourgós*), micênio e pobre. Com esse artil, afasta-a do palácio paterno para as fronteiras da cidade. Livrando-se, acreditava ele, da sua última ameaça. É para esse espaço além-muros que devemos nos dirigir a partir de agora.

¹²¹ Utilizamos a tradução da *Electra* de Eurípides de Karen Amaral Sacconi, a quem agradecemos a gentileza de nos ceder o texto antes da sua publicação (SACCONI, Karen Amaral. *Electra de Eurípides: estudo e tradução*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) - Universidade de São Paulo, 2012).

4.2 Espaços de fronteira na *Electra* de Eurípides

Mapa 1 – O mapa de Eurípides e *Electra*.

Fonte: LEWIS, D. M. 'Mainland Greece, 479-451 BC'. Cambridge Ancient History, v. 5, p. 98, mapa 2). Adaptado por Araújo de Lima (2014).

4.2.1 As muralhas: elo *ásty-khóra*

Eurípides nos apresenta uma cidade dominada pelo espaço rural. As muralhas que divisavam o centro urbano (*ásty*) do território (*khóra*), fortemente vigiadas, representavam a segurança da *ásty* de uma forma geral e especificamente do palácio de Egisto. Porém, ao mesmo tempo, era um espaço do constante ir e vir: o rei ultrapassa os longos muros e se dirige a sua propriedade no campo; Clitemnestra deixa o palácio e com um grupo de servas segue tranquilamente para o campo; o ancião, que habita a *eskhatiá*, fará o trajeto oposto sem qualquer dificuldade, ele se encontrará com a rainha no palácio para levar uma mensagem de Electra. Não só o vai e vem de pessoas pode ser constatado entre esses espaços, mas a circulação de notícias é constante: o que ocorre no interior dos muros é de conhecimento de pessoas que habitam em rincões distantes e vice-versa.

Após consultar o oráculo de Apolo, em Delfos, e tomar conhecimento de que deveria matar a mãe e seu amante, Orestes segue em direção a Argos (EUR., El., v. 85-90). É em um espaço de fronteira com outra localidade que vamos encontrá-lo: “cheço aos limites desta terra [*térmonas gês*], de onde partirei a pé para outra se algum dos vigias me reconhecer” (EUR., El., v. 95-100). Determinado a guardar segredo sobre seu retorno, ele não pretende ultrapassar o circuito de muralhas – *teikhos* (EUR., El., v. 94), “ciclópicas e celestes” (EUR., El., v. 1158), “e dentro das muralhas não coloco os pés” (EUR., El., v. 94). Orestes estava certo. As muralhas eram vigiadas com um forte esquema de segurança e o espaço rural também o era (EUR., El., v. 546), em menor medida, sem dúvida. Cômico do perigo, o ancião o advertirá que nem se fosse do seu desejo poderia ultrapassar os longos muros, Egisto estava a postos - “bem munido com guardas e filas de lanceiros” (EUR., El., v. 615-618).

Orestes planeja inicialmente encontrar-se com Electra, torná-la cúmplice do assassinato e tomar conhecimento do que se passava no interior dos muros (EUR., El., v. 101). Ele sabia que a irmã habitava o espaço rural. Ao chegar às fronteiras de Argos, ele dirá: “dizem que ela mora aqui (*phasì gár nin ... oikēîn*)” (EUR., El., v. 98-99). Cumpre-nos salientar que embora o ancião, Electra e as jovens do coro habitem o espaço rural não nos é dado a saber quão afastada estava uma morada da outra; de igual forma, não sabemos quão distante dessas moradas estava a propriedade rural de Egisto. Quaisquer considerações se baseiam em meras conjecturas, uma vez que através do texto não nos é permitido delinear com precisão a localização dessas pessoas e/ou ambientes.

Contudo, independentemente dessas distâncias, as notícias circulavam com maior ou menor intensidade. O ancião, a despeito de morar em uma fazendola, localizada na *eskhatiá*,

estava informado sobre alguns aspectos do que se passava dentro da *ásty*. De porte dessas informações ele conseguirá auxiliar Orestes no planejamento e na execução de seus planos, como veremos adiante. De igual forma, Electra tinha conhecimento do que se passava no interior dos muros, o que será de grande valia na maquinação dos assassinatos. Parece-nos que as notícias se propagavam rapidamente, vindas de todas e destinando-se a todas as direções. Algumas vezes através de arautos. As jovens micênicas, filhas de cidadãos, que compõem o coro e também moram no espaço rural, procuram Electra para dar-lhe uma notícia que acabaram de ouvir: “... veio um homem bebedor de leite, um micênico caminhante das montanhas [oreibátas, *de óros*= *montanha*]. Traz a mensagem que agora anunciam o sacrifício para daqui a três dias ...” (EUR., El., v. 165-170). Provavelmente se tratava de um pastor que soube da celebração do Festival de Hera, possivelmente em suas andanças nas mediações do Heraion¹²², na extensa *khóra* de Argos, distante do centro palacial, portanto. As moças tentavam, sem sucesso, convencer Electra a participar das festividades mais importantes da cidade.

Entretanto, nem todos os acontecimentos do centro urbano eram tão fáceis de serem conhecidos em lugares mais distantes. Quando Orestes, na condição de mensageiro, incita Electra - “Vamos, fala!” (EUR., El., v. 292) a que discorra sobre os males que afligem a ela e à cidade, na intenção de bem entender por onde ele está se movendo, as moças do coro, curiosas, demonstram desconhecimento sobre o que se passa no espaço urbano: “Estando longe da urbe [*ásty*], não conheço os males da cidade [*pólis*], mas agora desejo aprender” (EUR., El., v. 298-299). Electra, no anseio de que o irmão saiba das suas desventuras e, compadecido, retorne rapidamente para salvar a cidade e a ela, põe os seus novos

¹²² Cabe-nos um pequeno esclarecimento sobre a situação do Heraion e da Argólida no período em que Eurípides escreve a *Electra*, o que fazemos em uma nota demasiada extensa. Pausânias (XVII) situa o Heraion: “O próprio santuário está na parte baixa da Eubea. Chamam este monte de Eubea porque dizem que o rio Asterión teve três filhas, Eubea, Prosimna e Acrea e que elas foram nutrizes de Hera. De Acrea recebe nome o monte que está em frente ao Heraion, de Eubea a zona que está em torno do santuário, e de Prosimna a região abaixo do Heraion”. O Heraion é um santuário de fronteira e uma espécie de marcador de limite, localizado entre três cidades: a 8 km de Argos, a 5 km de Micenas e a 9 km de Tirinto; assim esse santuário não servia exclusivamente a uma cidade, antes se constituía em uma comunidade de culto mais ampla (DE POLIGNAC, 1995, p. 36-37). Nesse sentido, De Polignac (1995, p. 38) acentua como a noção de fronteira era crucial, era fundamental demarcar o espaço reservado a um grupo de pessoas, detentoras não só do direito sobre a terra, mas do dever de defendê-la. A configuração política espacial da Argólida muda no século V a.C. sob a hegemonia de Argos. Os argivos reescreveram sua história, fundindo várias cidades da Argólida, étnica e politicamente, em torno de Argos, reestruturando arquitetonicamente o Santuário e instituindo novos jogos, estabelecendo, portanto, uma nova comunidade de culto (HALL, 1997, p. 104). Argos ampliava o seu domínio, estendia o seu território: Micenas, Tirinto, Asine e Midea foram as principais cidades cuja *khóra* foi anexada pelos argivos (KRITZAS, 1992, p. 240). Kritzas (1992, p. 234) sugere que uma parte desses novos domínios passava às mãos de grupos políticos e a outra era consagrada e ficava sob o poder dos santuários, que podia arrendá-las; ao final, dinheiro ou produtos advindos desse arrendamento ficava em poder da cidade. A administração do Heraion, que cabia à Micenas, destruída pelos argivos, passou ao governo de Argos. Consultar Hall (1995; 1997), De Polignac (1995), Antonaccio (1992) e Kritzas (1992).

companheiros a par das notícias tanto do centro urbano como do espaço rural, suplicando para que elas cheguem até o irmão (EUR., El., v. 303; v.332). Inteiramo-nos na sequência sobre a moradia de Electra, a que ela tanto faz questão de que o irmão saiba quão diferente é do palácio real de onde ela foi expulsa (EUR., El., v. 305-306).

4.2.2 A casa de Electra: espaço de planejamento dos crimes e cena de matricídio

Orestes chegou à cidade à noite e foi ao túmulo do pai. Mal nasce a manhã, o herói, Pílade e o grupo de escravos caminham pela estrada. Orestes desejava encontrar um camponês ou uma escrava para saber onde era a casa de Electra. Nesse intento, ele se desvia: “mudemos enfim o passo para fora deste caminho” (EUR., El., v. 103). Próximo a um riacho, ele vê Electra sozinha; para e observa às escondidas, reconhecendo naquela que imaginava ser uma escrava a própria irmã. Várias moças se aproximam (coro) e alegremente conversam com Electra. Repentinamente, a princesa se assusta ao perceber a presença de estranhos de tocaia. Orestes apresenta-se e principia um relato enganoso, fazendo-se passar por um mensageiro do próprio Orestes (Orestes/mensageiro) (EUR., El., v. 112ss). A casa de Electra está muito próxima desse local, o esposo de Electra assim o afirma quando concorda com que ela vá buscar água no riacho: “A fonte (*pegé*) não fica longe do nosso teto” (EUR., El., v. 77-78).

Por óbvio que Eurípides não menciona distância ou tempo com exatidão, como temos anotado reiteradamente. Ele nos dá um retrato geral do cenário. Assim, não nos é possível conjecturar quão distante do centro urbano e próximo à fronteira por onde Orestes chegou a Argos está situada a casa de Electra. Orestes/mensageiro questiona Electra: “Por que habitas aí longe da cidade (*ásty*)?” (EUR., El., v. 246). Está claro nessa fala o estranhamento do jovem com relação à distância da casa ao centro urbano. Egisto não só expulsou a princesa ardilosamente da *ásty*, em acréscimo, por certo, calculou com engenho uma distância considerável, que lhe parecesse segura para eliminá-la da órbita do palácio e consequentemente de toda *ásty*, o centro de poder principal.

Electra cuida da casa enquanto o marido sai para o trabalho. Apesar de o camponês não fazer nenhuma exigência, é a jovem, muito agradecida com o tratamento cordial que lhe é dispensado, quem toma a iniciativa. Transportando o vaso de água na cabeça raspada, ela se encarrega de manter o abastecimento da casa (EUR., El., v. 75-80), bem como os afazeres domésticos – limpar, lavar, cozinhar e tecer (EUR., El., v. 305-310).

Trata-se de uma casa rústica (*agroter*, El., v. 168; v. 342), “em cima de uma montanha escarpada (EUR., El., v. 210): o ancião tem muita dificuldade em alcançar a pé a casa de

“íngreme acesso” (EUR., El., v. 490); uma morada mais apropriada a criados (EUR., El., v. 205-210), ou a um lavrador ou pastor (EUR., El., v. 252). Não sabemos se há uma vizinhança. Quando Clitemnestra chega e toma conhecimento de que Electra teve um filho sem qualquer auxílio, a mãe lhe pergunta: “A casa está situada assim tão longe de vizinhos e amigos?” (EUR., El., v. 1130). Ao que Electra responde: “Ninguém quer ter pobres como amigos” (EUR., El., v. 1031). Como bem observa J. Roy (1996, p. 105), “no pensamento de Electra a implicação parece ser não que a casa seja completamente distante de outras, mas que ela é excluída por sua pobreza”. Devemos acrescentar que Electra foi banida do palácio por uma determinação real, todos certamente sabiam que ela era inimiga do rei; logo, as pessoas podem querer se proteger de possíveis retaliações por parte da realeza, evitando o seu convívio.

Nessa casa humilde o camponês não se furta de ser o melhor dos anfitriões, dispensando um tratamento hospitaleiro, tanto quanto lhe é possível, a Orestes/mensageiro e ao seu pequeno grupo (EUR., El., v. 358-363). Orestes/mensageiro agradece a recepção e entra na casa, não antes de tecer um longo comentário de como julgar a virtude de uma pessoa, de tão espantado que está com o desprendimento econômico do camponês em colocar todo o pouco que possui à disposição dos seus hóspedes. Acima de tudo, porém, é o elevado caráter desse homem simples com aura e atitudes nobres que chama a sua atenção e o conquista definitivamente. Segue então um longo discurso sobre a virtude e a nobreza de caráter, a pobreza e a riqueza (não entraremos nessa questão).

A princesa, preocupada com o tratamento que o marido dispensa aos recém-chegados, considerando um erro acolhê-los em casa tão pobre, decide buscar auxílio material junto ao velho preceptor do seu pai, o ancião, e solicita ao marido: “Chama-o, já que eles chegaram, para vir e oferecer um jantar de boas-vindas” (EUR., El., v. 410-415). Antes de partir, o camponês, demonstrando mais uma vez a sua hospitalidade, faz as últimas considerações, preocupado em oferecer o que há de melhor aos hóspedes. Ele pede a Electra para entrar em casa e bem rápido preparar a refeição. Acrescenta que uma mulher, se se dispuser, é capaz de habilmente improvisar e encontrar em uma casa mesmo desguarnecida o bastante para um jantar; de fato, ele sabe que os víveres da sua dispensa são suficientes apenas para aquele dia (EUR., El., v. 420-425). Vemos na cena duas concepções distintas: o camponês na sua ingenuidade está preocupado unicamente em saciar a fome dos convivas: “de alimentos diários um pouco chega, pois todo homem que se sacia, o rico e o pobre, leva o mesmo” (EUR., El., v. 425-430) enquanto Electra está presa ao velho molde de recepção e hospitalidade da nobreza.

Se por um lado a casa de Electra se presta tão bem às honras de hospitalidade, especialmente dispensada pelo camponês, assistimos nesse mesmo espaço o extremo oposto, a total ausência de hospitalidade, reportamo-nos a recepção de Electra à mãe na emboscada que ela lhe arma. Clitemnestra, acreditando ir realizar o ritual pelo nascimento do suposto neto, é assassinada no interior da casa, justamente quando a mãe demonstra alguma generosidade. Clitemnestra tinha um pacto com Egisto, o que possibilitou a ela eliminar o seu esposo. Para manter o pacto, pensamos, ela tinha de ceder a Egisto, tomando medidas que talvez não lhe agradasse muito. Era indispensável afastar todos aqueles que pusessem em perigo os seus interesses, inclusive os filhos. Contudo, ela protegeu Electra, não permitindo que Egisto a matasse (EUR., El., v. 25-30).

Atentemo-nos, então, para a chegada de Clitemnestra a casa de Electra. De dentro da sua portentosa carruagem, ela solicita às escravas, despojos de Tróia, para auxiliá-la na descida do carro. Clitemnestra dispõe-se a cumprir o ritual desejado pela filha, visto que Electra teve a criança sozinha, não contou com uma parteira, amigas ou vizinhas (EUR., El., v. 1128). Clitemnestra está ansiosa, pois dali seguirá para encontrar-se com o esposo em sua propriedade rural, onde o acompanhará na realização do rito às Ninfas¹²³ (EUR., El., v. 107ss). A rainha ordena às servas guardar os carros e só retornar quando supuserem que o ritual foi concluído (EUR., El., v. 1035ss). Ela entra na casa depois da advertência de Electra: “Segue para a pobre casa. Por favor, atenta para que não sujes o peplo com o teto enfumaçado. Sacrificarás como é preciso que seja o sacrifício às Divindades” (EUR., El., v. 1139-1141). É inconteste ao bom observador o quadro dissonante da rainha e da filha: por um lado, a mais alta representação do luxo e da riqueza da rainha e por outro, o retrato de penúria e desolamento de uma Electra quase escrava.

O camponês sustenta a família com o seu trabalho no campo. A tarefa parece árdua, pois Electra afirma que se encarrega dos cuidados da casa porque ele tem muito a fazer fora (EUR., El., v. 70-75). Ele não reclama, sabe que “nenhum preguiçoso, mesmo tendo os deuses nos lábios, seria capaz de ganhar a vida sem trabalho (EUR., El., v. 80-81). Assim, muito bem disposto, parte logo ao amanhecer para levar o gado ao campo e semear a terra (EUR., El., v. 75-80), só retornando a casa após o termino do trabalho (EUR., El., v. 340). O camponês, que

¹²³ Com referência às Ninfas, consultar o estudo da *Electra* de Karen Amaral Sacconi (2012), especialmente o capítulo 2. A peça faz alusão às Ninfas em vários momentos. Quando o ancião diz para Orestes que Egisto parece que irá realizar um rito às Ninfas (v. 625), Orestes pergunta se é por uma criança que já nasceu ou uma vindoura (v. 626), alusão às Ninfas como protetoras das crianças. A autora enfatiza: “tanto Egisto quanto Clitemnestra são mortos por Orestes, que faz as vezes da criança vingadora, e ambos em um contexto que remete ao nascimento de um filho: Egisto durante o sacrifício às ninfas – que, como foi visto, presidem os cuidados com as crianças – e Clitemnestra prestes a realizar o ritual de purificação pelo nascimento do suposto filho de Electra” (SACCONI, 2012, p. 36).

não recebe do poeta um nome específico, é chamado de *autorgós*, do grego: “que faz ele próprio o trabalho, que trabalha sua própria terra” (MALHADAS, 2006, p. 149). Ao que parece, eles vivem sozinhos, isolados de qualquer convívio social; o contato das amigas que compõem o coro foi algo episódico. Eles não possuem escravos, de modo que Electra tem de realizar sozinha as tarefas da casa ao passo que o homem cuida dos animais e da terra. Ela sabe que o esposo espera encontrar toda a casa em ordem e a refeição preparada ao chegar (EUR., El., v. 75-76). Já mencionamos a dificuldade em lidar com distâncias e localizações exatas no texto. Não sabemos, por exemplo, a distância do campo, local de trabalho do camponês, da sua casa; porém, não nos parece que se tratasse de uma casa dentro da propriedade rural ou nas imediações. Era manhã quando Electra se encontrou com Orestes e permaneceu conversando com ele até que o camponês regressasse do trabalho, possivelmente no meio da tarde. Seria natural que Electra chamasse o seu esposo se ele estivesse nas proximidades, pois não era de bom tom uma senhora casada, desacompanhada, receber visitas de homens jovens (EUR., El., v. 340-345). Egisto certamente escolheu muito criteriosamente não só o espaço, mas o esposo de Electra, e a puniu com uma vida de extrema penúria. Ele só não imaginava que aquele camponês fosse uma pessoa de caráter nobre, que a mantivesse virgem, se tornasse um aliado e amigo e, sobretudo, conservasse o seu status de princesa.

Quando tratarmos, na segunda parte do capítulo, sobre a efebria de Orestes e Electra, veremos que a casa (de Electra) funciona de modo análogo a exedra: uma grande sala destinada à educação dos efebos atenienses, localizada no ginásio¹²⁴, que no século V a.C. se situava fora dos muros da cidade (MARTIN, 1956, p. 5). Foi no espaço da casa que o grupo planejou os assassinatos dos monarcas sob a tutela direta do ancião.

4.2.3 A propriedade do ancião: a economia rural na *eskhatía*

Visitemos a partir de agora um personagem protagonista do mito euripídiano e conheçamos a sua propriedade rural: nosso anfitrião foi o preceptor de Agamenão. Como tantas outras potenciais ameaças, embora não no mesmo nível (a princípio) ao governo de Egisto, eliminadas do circuito da *ásty* ou de toda cidade por assassinato ou por banimento, ele foi expulso. É sintomático que no texto original grego Electra mencione a expulsão do ancião da *pólis* e não unicamente do espaço da *ásty*, como em seu caso (EUR., El., v. 410-412). Isso

¹²⁴ Em Eurípides, Helena faz menção aos ginásios espartanos: “ginásios do juncoso Eurotas, onde treinam os mancebos” (EUR., Hel., v. 205-210); em *Troianas*, o coro lembra “as pistas dos ginásios [de Tróia] se foram” (EUR., Tro., v. 830-835).

significa em tese que o ancião deveria abandonar não só o recinto palacial, mas toda a circunscrição de Argos. Entretanto, não é o que acontece. A jovem indica-nos o seu endereço: “está próximo ao rio Tânao que separa os limites [óros] de Argos das terras espartanas e acompanha os rebanhos tendo sido expulso da cidade [pólis] (EUR., El., v. 410-412)”. De forma geral, o termo *pólis*, citado pouco mais de uma dezena de vezes pelo poeta¹²⁵, designa o conjunto da cidade, o que inclui a *ásty* e a *khóra*; a dedução lógica, por conseguinte, é que o ancião foi banido para fora da totalidade da cidade. Na condição de exilado, contudo, desejoso, queremos crer, de não abandonar a pátria, que em alguma medida era a sua, assentou-se na extrema fronteira de Argos, permanecendo em seus arrabaldes, porém distante do alcance imediato de Egisto, na *eskhatiá*, onde mantém uma propriedade privada¹²⁶. Indiscutivelmente, portanto, tratava-se de um espaço intrínseco à cidade de Argos e se constituía numa área limítrofe, uma *eskhatiá*. É notoriamente estranho que o ancião, uma vez banido, permaneça na cidade; e igualmente perturbadora é a facilidade com que ele percorre a *khóra*, tão bem monitorada por guardas, visita o túmulo de Agamenão, ultrapassa sem problemas as portas da cidade, e chega ao palácio como mensageiro de Electra junto a rainha. Restam-nos algumas suposições. A questão chave reside em o ancião ser um homem de origem servil, conquanto diferente de seus pares pela honrosa insígnia de ter sido não menos que o preceptor de Agamenão. O exílio¹²⁷ era um expediente essencialmente político, aplicado aos cidadãos através do voto. Nessa condição, não só o exilado perdia a posse dos seus bens como não podia retornar à cidade por período estabelecido - dez anos. Logo, não é apropriado conferir ao ancião o estatuto de exilado sob nenhum aspecto, se o fazemos é tão somente por força de expressão. Por um lado, ele não era um cidadão e, por outro, ele não representava uma ameaça política à corte de Egisto. É plausível inferir, nessa linha de raciocínio, que o soberano, em tempos turbulentos, tenha se preocupado essencialmente com possíveis remanescentes do grupo político de Agamenão. Assim, tão somente como adendo tenha banido o ancião, muito mais no intuito de eclipsar a memória do grande comandante da helenidade do que por qualquer medida de proteção, como a preocupação em uma retaliação por parte do velho, imaginando que ele viesse a formar um grupo de oposição. Pautada nessa indiferença de Egisto para com o ancião está justificado tanto a permanência do ancião nas

¹²⁵ Conforme versos: 298, 386, 412, 587, 595, 611, 644, 835, 848, 935, 1014, 1250, 1334.

¹²⁶ Há uma discussão em torno da existência ou não de propriedade privada na extrema fronteira, consultar Rousset (1994). Nas inscrições estudadas pelo autor a exploração agrícola nas terras de confins é rara e a propriedade privada quase não aparece; quando aparece não aponta para a existência ou não de construções (ROUSSET, 1994, p. 122-123).

¹²⁷ Consultar: FORSDYKE, Sara. Exile, Ostracism and the Athenian Democracy. *Classical Antiquity*, v. 19, n. 2, p. 232-263, 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25011121>>. Acesso em: 16 jul. 2013.

fronteiras longínquas da cidade, quanto a liberdade de trânsito não só no território como no espaço intramuros. Certamente o rei tinha maiores inquietações, como a do retorno de Orestes, tão acentuado na peça, do que com um miserável em avançada idade, aparentemente inofensivo.

Eurípides dá a direção aproximada da moradia do ancião. Não há dúvidas de que se trata de uma propriedade localizada na divisa de duas cidades, pertença da última porção da *khóra* de Argos, portanto uma *eskhatiá*¹²⁸, como já falamos. Quanto às duas outras propriedades rurais presentes no texto – a do camponês e a de Egisto – não nos é possível entrever uma localização aproximada. Embora saibamos que as propriedades de Egisto e de Electra não devam estar muito distantes entre si. Segundo o ancião, Egisto está “vizinho a estes campos [da casa do camponês], próximo aos haras” (EUR., El., v. 623). Não dispomos de mecanismos para mensurar a distância entre cada um desses espaços; acreditamos, entretanto, que apenas a propriedade do ancião esteja situada sobre uma *eskhatiá*. A propriedade de Electra, por mais que saibamos que está distante do centro urbano, não nos parece seguro afirmar que esteja também na *eskhatiá*.

Partamos de uma definição clássica de *eskhatiá*, postulada em 1960 pelo epigrafista L. Robert colocada em discussão atualmente. Para Robert (1960, p. 304-305):

A *eschatiá* em uma cidade grega é a região para além das culturas, dos domínios e das fazendas que ocupam as planícies e os vales; é a região da extremidade, as terras de baixa produtividade e de utilização difícil ou intermitente, nas proximidades da montanha ou na montanha que sempre margeia o território de uma cidade grega; elas se situam ao lado da região fronteira ou se fundem a ela, aquela região de montanha e de florestas que separa dois territórios de cidades, deixada para uso dos pastores, dos lenhadores e dos carvoeiros.

A concepção de uma *eskhatiá* à margem da cidade, ventilada por L. Robert (1960, p. 304-305), possivelmente ancorada no retrato de uma *eskhatiá* fora do espaço da *khóra*, como preconizava Adolf Wilhem (GIANGIULIO, 2001, p. 335), parece tomar fôlego e ser reproduzida por vários estudiosos desde então, como um “abre-te sésamo” criticado por Rousset (1994, p. 97). Pierre Vidal-Naquet (1981, p. 156), para delinear o espaço fronteiro (*eskhatiá*) da Beócia com Atenas, o que ele denomina de “*bouts du monde*” recorre à conceituação de L. Robert. Em 2011, Nadia Coutsinas (2011, p. 249), analisando os territórios

¹²⁸ Existem duas vertentes de análise a respeito da inserção ou não da *eskhatiá* no território da cidade. Para alguns estudiosos trata-se de um espaço além da jurisdição da cidade (ELLINGER, 1981, p. 70-71); para outros, como Rousset (1994, p. 125) ela faz parte do território da cidade e está integrada politicamente. Para uma nova perspectiva sobre o estudo da *eskhatiá*, consultar também Daverio-Rocchi (1988); no Labeca assumimos seu posicionamento: a *eskhatiá* está integrada política e economicamente à cidade.

e fronteiras das cidades cretenses no Período Helenístico, afirma que “a definição mais completa de confins (*eskhatiá*) foi dada por L. Robert”.

No quadragésimo ‘Convegno di Studi sulla Magna Grecia’ na cidade de Tarento, em 2000, Giangiulio (2001) retoma o tema e se propõe a uma nova análise sobre o espaço da *eskhatiá*¹²⁹. Para o referido autor (2001, p. 335) o modelo dicotômico de L. Robert falha ao opor a planície à montanha, a agricultura ao pastoreio e a extração da madeira e o centro à periferia. Na perspectiva de Giangiulio (2001, p. 335-336), tal visão é fruto de uma ideologia da cidade que vê o centro urbano como centro civilizacional. Assim, de um lado está a *eskhatiá* - montanhosa e inóspita - e do outro o centro político (e agrícola). Giangiulio (2001, p. 347) insiste para que se observe mais detidamente a documentação, particularmente a epigráfica, pois essa “recomenda pensar em uma pluralidade de *eskhatiá* inserida na paisagem agrária, coinvolta no contexto da atividade econômica do mundo da cidade e não periférica em relação ao território da *pólis* em seu complexo”. Concluindo, o referido autor (2001, p. 355) afirma:

Se a ‘margem’ selvagem e inóspita ocupa um papel sobre o plano simbólico e ideológico no imaginário da coletividade e/ou de qualquer ambiente, a realidade da organização territorial da *pólis* e a sua representação parecem substancialmente prescindir da dicotomia que coloca simplesmente em campo o centro e a periferia, enquanto fornece articulação mais complexa e diferenciada.

Perfilando com os estudos revistos sobre a *eskhatiá*, retornemos ao mito euripidiano e conheçamos um pouco o seu ilustre habitante – o ancião – o preceptor fiel de Agamenão, amigo e aliado dos seus filhos, o homem imprescindível ao desfecho da trama. Dois aspectos importantes devem ser postos em enlevo: primeiro, o papel de destaque que ele ocupa no desenrolar da tragédia; segundo, o aspecto econômico/produtivo da sua propriedade na *eskhatiá*.

Observemos o papel de primeiro escalão ocupado por nosso personagem. Inicialmente o ancião é um agente importante do ponto de vista econômico. Ele responde sem demora à solicitação de Electra e fornece suprimentos para manter Orestes e sua comitiva na casa da princesa enquanto traçam os planos e executam os crimes. Em segundo lugar, o ancião é a peça chave de um dos momentos áureos do drama - o reconhecimento (*anagnórisis*) entre os irmãos, como tivemos oportunidade de tratar em capítulo precedente. Lembremos, aliás, que Orestes é salvo pelo ancião que o envia ao exílio depois do assassinato de Agamenão (EUR.,

¹²⁹ Em 1993 Denis Rousset, em uma comunicação apresentada no Centre Gustave Glotz, já havia recobrado o tema da *eskhatiá* sob novas bases (ROUSSET, 1994), cujo trabalho de Giangiulio (2001) é devedor. No referido trabalho, Rousset analisa mais de duzentas inscrições sobre as fronteiras das cidades gregas.

El., v. 16-17). Em terceiro lugar, o ancião desempenha um papel vital nos assassinatos do rei e da rainha. Orestes retorna a Argos com o oráculo que dizia que ele deveria matar Egisto e a sua mãe, mas ele é auxiliado pelo ancião, que endossa o seu desejo de vingança, afirmando categoricamente que ele deve cometer os homicídios (EUR., El., v. 613). O assassinio de Egisto é orquestrado minuciosamente pelo ancião, que mune Orestes de praticamente todos os passos da ação no intuito de “tomar a casa paterna e a cidade” (EUR., El., v. 610-611). A Orestes caberá uma parcela, pois como todo bom mestre, o ancião o prepara para tomar as medidas que fogem ao seu alcance: “Pensa tu mesmo a partir daí” (EUR., El., v. 639). Em relação à morte da rainha, todo plano é traçado por Electra, porém o ancião é seu cúmplice e é ele quem leva a mensagem do falso nascimento do filho de Electra à rainha, atraindo-a arditamente à casa da princesa, onde os irmãos cometerão conjuntamente o matricídio. Teremos oportunidade de retomar o papel do ancião, quando tratarmos do caráter militar da fronteira.

Nesse segundo momento, passemos ao aspecto econômico/produtivo da propriedade do ancião. Observemos no mapa 1 a região de fronteira, a *eskhatiá*, nas bordas do rio Tânao. Na expectativa de bem guarnecer os seus hóspedes, Electra solicita ao marido buscar o providencial auxílio material junto ao ancião: “Chama-o, já que eles chegaram, para vir e oferecer um jantar de boas vindas” (EUR., El., v. 410-415). Trata-se da única pessoa a quem ela pode recorrer, pois como afirma, “do palácio paterno, junto à mãe, não obteríamos nada” (EUR., El., v. 417).

O ancião prontamente atende ao chamado de Electra. É ele que deixa a sua propriedade em direção à casa da princesa para levar-lhe pessoalmente os víveres, mesmo sentindo os males do peso dos anos e arrastando com dificuldade “a espinha dobrada e o joelho vacilante” (EUR., El., v. 490-495), como acentua. A despeito da sua aparente fragilidade física, ainda há disposição para desviar do seu percurso e visitar o túmulo de Agamenão para homenagear o homem de quem ele muito se orgulhava: “Libei, abrindo o odre que trago aos hóspedes, e ao redor do túmulo espalhei ramos de mirto” (EUR., El., v. 511-512).

Observemos a partir de agora o que podemos entrever da *eskhatiá* onde o ancião da *Electra* euripidiana reside. Não vemos no referido texto o termo *eskhatiá*, conforme dissemos acima. Para localizar a área de confins da *khóra* onde encontraremos nosso personagem, o poeta utiliza um termo equivalente - *óros*, a fronteira/limite. No verso 410, vemo-lo exatamente com o sentido de marco divisório: “ele [o ancião] está próximo ao rio Tânao que

separa os limites [óros]¹³⁰ de Argos das terras espartanas” (EUR., El., v. 410-411). Cansado, emocionado, tomado de ternura e compaixão, o ancião chega enfim à morada de Electra: “Ó filha [...], chego e trago a ti, subtraído do meu rebanho de carneiros, este filhote recém-nascido, estas coroas, os queijos retirados da prensa, e este antigo tesouro de Dioniso, rico em aroma” (EUR., El., v. 493-498, grifo nosso).

O ancião, além de cuidar do seu rebanho, produz queijos e possui vinho de boa qualidade em sua propriedade, além de flores (EUR., El., v. 496) e mirto (EUR., El., v. 511). Para tanto, seria indispensável uma extensão razoável de terra para poder facultar o trabalho em mais de uma frente. Além de campos aráveis, seria necessária uma estrutura, ainda que mínima, para a produção do queijo e outra para a fabricação do vinho. O velho homem demonstra possuir o básico para subsistência, aquilo que é possível a ele produzir. Portanto nada indica uma pobreza extremada; pelo contrário, sua situação econômica é bem melhor que a do camponês, que só tinha em casa o indispensável para um dia (EUR., El., v. 425). Contudo, por óbvio, sua fazendola está significativamente distante das condições da propriedade rural de Egisto, muito mais próspera. É sintomático ainda que o ancião possua de pronto os produtos em seu estoque para atender sem dificuldade à Electra, o que pode significar uma produção constante e excedente ao seu consumo imediato, revelando uma condição econômico/financeira estável. Não pode ser outra nossa conclusão a partir do fato de que tanto o fabrico do queijo quanto a produção do vinho demandam um tempo próprio, dado que ao ser solicitado, o ancião já dispunha desses produtos em sua reserva. Em relação as suas vestes, vemo-lo com o peplos em farrapos (EUR., El., v. 501), mas, como um velho homem confinado à lide no campo, não poderíamos imaginar que os trajes fossem diferentes. Todavia, há indicativos de que também houvesse meios de confeccionar, mesmo que rudimentarmente, as próprias roupas.

Homero (Od. XIV) irá nos apresentar uma propriedade abastada, comandada por um servo. Eumeu, vendo a situação lamentável do palácio, invadido pelos pretendentes de Penélope, constrói um recinto para a criação de porcos do amo sem o conhecimento da rainha e de Laertes (Od. XIV, 5-15). Como ele afirma, se o amo tivesse envelhecido ali, faria o que um rei benevolente costuma fazer com um estimado servo – ofertar-lhe uma casa, um terreno e uma boa mulher (Od. XIV, 60-70). Na impossibilidade desse reconhecimento do seu senhor, ele próprio construiu com grandes pedras o seu espaço – amplo e belo – com suas doze

¹³⁰ A palavra “óros” aparece com o nítido sentido de fronteira, limite, divisa. Outro termo que designa fronteira/limite na *Electra* euripídiana é “térimon”: “Chego aos limites [térimonas] desta terra” (EUR., El., v. 96).

pocilgas e trezentos e sessenta porcos, com os quais ele abastecia o palácio (Od. XIV, 5-20); ali estava o seu casebre simples (Od. XIV, 45-50). Será nesse espaço – um rincão belo, arborizado, por cima das serras, afastado de tudo, que Odisseu irá procurar pelo velho (Od. XIV, 1-5). Obviamente que, embora Eumeu tenha construído a sua propriedade, há que se frisar que ela pertencia ao *oikos* do seu amo; essa foi a fórmula encontrada pelo servo para preservar o tesouro do amo querido, tão devastado pelos rivais. Portanto, essa propriedade “de Eumeu” difere da propriedade privada que estamos a tratar. Deixemos em aberto uma questão: teria Agamenão presenteado seu fiel preceptor antes de partir para Tróia? Feita a comparação entre o velho da epopeia homérica e o da tragédia, retornemos ao ancião da *Electra*.

Das margens ao centro da ação – o ancião, tanto no que se refere a sua origem servil quanto ao banimento para os confins da cidade, portava todos os requisitos para ser um personagem menor; contudo ele cresce em magnitude nas mãos de Eurípides. Necessariamente temos de pensar que o espaço exerce forte influência sobre ele. Habitar a extrema fronteira de Argos dá a esse homem a liberdade que o ambiente palacial dominado por Egisto lhe restringiria. Vulto de maior mobilidade física dentro da tragédia, ele conhece os espaços e os hábitos de todos; por esse motivo é o conselheiro ideal para Orestes, alçado a este posto pelo jovem príncipe que nele deposita plena confiança (EUR., El., v. 618). O ancião é o segundo nome na hierarquia da casa real que o “futuro” rei Orestes pretende restabelecer. O extraordinário informante/consultor conhece os vícios e as virtudes dos nobres (EUR., El., v. 550-551) e o comportamento vacilante dos escravos (EUR., El., v. 632-633), sabe de alguma forma o que se passa no espaço intramuros da cidade argiva, informa a Orestes sobre o rígido esquema de segurança das muralhas, precavendo-o para se manter afastado delas; viu Egisto a caminho de sua propriedade, sabe que o rei leva tão somente escravos consigo; é ele quem visita o túmulo. Ele sabe que Clitemnestra não acompanhou o esposo à propriedade rural porque temia a censura do povo, porém se juntaria a ele em seguida. Por outro lado, considerando a condição anterior do ancião, de preceptor de Agamenão, Eurípides, ao colocá-lo novamente em posição de destaque, restaura a importância do personagem na concepção, desenvolvimento e desfecho da tragédia, restituindo-lhe em certa medida a condição de preceptor, desta feita em relação a Orestes (por que não guindá-lo a preceptor também de Electra, como veremos no excerto sobre efêbia).

4.2.4 A propriedade de Egisto: religião e poder no território

Muito possivelmente em *Coéforas* e com certeza na *Electra* sofocliana, Egisto está no território e é chamado ao palácio. Em Eurípides, entretanto, Orestes o encontrará em sua propriedade rural, o que facilitará os planos do jovem, circunscritos ao espaço extramuros. No percurso que fez da sua propriedade à casa de Electra, o ancião viu Egisto (na *Khóra*) e informou a Orestes o local, pelo visto não muito distante da moradia de Electra: “Vizinho a estes campos (*agrós*), próximo ao haras” (EUR., El., v. 623). O ancião não tinha certeza do que o rei estava fazendo, mas lhe pareceu que estava preparando uma celebração em honra às Ninfas (EUR., El., v. 625). Entretanto, ele estava certo de que Egisto “armava-se para degolar bois” e tinha consigo apenas escravos, nenhum argivo (EUR., El., v. 629). Isso tornava os planos de Orestes mais factíveis, sobretudo quando o ancião afirma que se tratava de escravos que jamais o tinham visto e estes poderiam apoiá-lo, pois a inconstância é própria da escravaria (EUR., El., v. 631-633). Depreendemos que o rei organizava uma cerimônia privada, levando em consideração que apenas um séquito de escravos o acompanhava. Parece-nos, porém, que o ritual era bastante relevante pela aguardada presença da rainha que, por temer a censura do povo, não queria ser vista ao lado do marido, devendo seguir para a fazenda apenas com um grupo de escravas (El., v. 641-643).

O ancião guia Orestes ao local onde está Egisto: “é hora de pôr-se a caminho” (EUR., El., v. 684). A propriedade real se encontra junto à estrada, lugar escolhido para a realização dos ritos às Divindades. Podemos pensar que essa escolha espacial, provavelmente um local de rotas, seja uma medida política do rei: uma preocupação em acentuar o poder real no território, em um local estratégico – uma rua de mão dupla (EUR., El., v. 775), onde a presença do palácio pode ser constatada facilmente pelos viajantes e pelos moradores do campo. Lembremo-nos: Orestes não desperta qualquer desconfiança quando se põe na condição de atleta tessálio a caminho do rio Alfeu (EUR., El., v. 781-782). Retornemos ao mapa 1 para observarmos a posição geográfica estratégica escolhida por Eurípides, Argos seria uma parada natural no trajeto da Tessália ao Alfeu. Entrevemos, pois, que a localização da propriedade real soa como um mecanismo planejado de articulação entre os espaços da *khóra* e da *ásty*, de modo a que o rei tenha completo controle sobre a totalidade da cidade. Por um lado, o monarca mantém a presença de uma guarda espalhada pelo território (EUR., El., v. 546); por outro, ele pessoalmente se encarrega de ultrapassar os muros e seguir para a sua propriedade do campo, privilegiando esse espaço para a realização de um ritual religioso. Em

suma, a rica elaboração poética redonda em retrato de uma *khóra* viva, pujante e integrada politicamente à cidade como um todo.

Orestes encontrará a sua vítima “em pé nos jardins irrigados, colhendo punhados de delicados ramos de mirto para a cabeça” (EUR., El., v. 775-780), em sua propriedade rural - seu *agrós*¹³¹ (EUR., El., v. 636). O vingador/justiceiro de Agamenão será conduzido com hospitalidade para o interior da casa (*dómos*), onde, no espaço do altar (EUR., El., v. 801; 791-792), assassinará seu anfitrião. Era um dia especial. Todos os servos se agitavam na preparação do cerimonial do sacrifício às Ninfas: “Uns carregavam o vaso para o sangue, outros traziam o cesto, outros ainda acendiam o fogo sobre o altar e endireitavam os caldeirões, e toda a casa ressoava” (EUR., El., v. 800ss).

J. Roy (1996, p. 106) observa que a propriedade possui uma economia rural mais rica se comparada a do camponês. Evidente que a representação da casa campestre real não poderia se assemelhar a de um camponês depauperado. Não só no referente à infraestrutura da propriedade, com seus possíveis campos de pastagem, de onde vinham os animais para o sacrifício (EUR., El., v. 785), mas seus jardins irrigados e bem cuidados, a casa mobiliada e o vai e vem de escravos no altar. Tudo isso denota certo requinte na propriedade, apta a receber a luxuosa rainha. Bem diferente da casinha humilde, de teto enfumaçado, que Electra pede à mãe para ter cuidado para não se sujar (EUR., El., v. 1140). A casa real estava pronta em todos os aspectos para hospedar sem nenhuma dificuldade o grupo de Orestes, que chegou de surpresa: o rei ofereceu acomodações para os convivas pernoitarem (EUR., El., v. 785-790); sem demora, chamou um grupo de servos para conduzi-los ao interior da casa e cuidar da sua purificação para o ritual. Esse quadro mostra exatamente o inverso do que vemos quando o camponês recebe Orestes em sua choupana: a preocupação de Electra com a pobreza das instalações e a escassez de alimentos para oferecer aos hóspedes. Ademais, todo serviço doméstico, inclusive a preparação do jantar, cabe a Electra, que não possui escravaria tal qual Egisto.

De porte do pequeno retrato que tentamos esquadrihar dos espaços da *khóra* euripidiana, partamos para a nossa incursão na segunda etapa desse capítulo – analisar sob um ângulo particular a ação dos jovens, observando o espaço fronteiro como um agente de mão dupla, absolutamente atuante sobre os heróis e ao mesmo tempo moldado por esses mesmos atores, a quem chamaremos de efebos trágicos.

¹³¹ O termo *agrós* aparece nos versos 623, 636, 704, 1134 sempre como designativo de um espaço no âmbito rural, com o sentido de campo: “os campos guardados por Pã” (EUR., El., v. 704); ou no verso 636 e 1134 designando especificamente os campos, a propriedade rural de Egisto e, no verso 623, refere-se ao espaço onde está a casa de Electra. A palavra *khóra*, utilizada por nós, não aparece no texto euripidiano.

4.3 Electra e Orestes: os efebos trágicos

Figura 8 - Representação de um efebo. Ânfora de figuras vermelhas, atribuída ao Pintor de Aquiles, cerca de 460 a.C. - 455a.C.

Fonte: Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ephebe_uniform_MNA_Inv11107.jpg>. Acesso em: 31 mar. 2014.

Retomemos a nossa premissa básica: a *Electra* euripídica brinda-nos com uma visão privilegiada do espaço geográfico de fronteiras: um espaço absolutamente contraditório e complexo, excludente e inclusivo concomitantemente. Pretendemos nessa seção mostrar como o poeta retrata essa fronteira duplamente viva e dinâmica: por um lado, esse ambiente é habilmente manipulado pelos protagonistas - Electra e Orestes. Por outro, ele é um espaço agente, com regras próprias, capaz de exercer forte influência sobre seus atores. Partindo dessa premissa, queremos crer que podemos dividir os acontecimentos na fronteira em quatro fases sucessivas, como já afirmamos anteriormente: uma primeira fase onde os heróis são excluídos do palácio, seu espaço natural e legítimo; uma segunda fase – quando a fronteira propicia a inclusão dos jovens, tornando-os capazes de executar o oráculo apolíneo; uma

terceira fase – de exclusão a partir do momento em que eles executam a mãe e, por fim, uma quarta fase - de nova e diferente inclusão, quando a eles é prometida a integração/inclusão em um novo *oikos*, estrangeiro. Tentaremos demonstrar cada uma dessas fases a partir da análise do caráter cívico/militar da peça, isto é o ritual da efebia, protagonizado por Electra e Orestes.

Exporemos sucintamente o que representava a Efebia grega e em que medida ela pode ser comparada à vivência dos nossos heróis, vistos a partir de agora como efebos trágicos, no espaço fronteiriço de Argos. Cabe salientar que não é nossa pretensão fazer um estudo da instituição grega da efebia, apenas tomar de empréstimo alguns tópicos passíveis de serem comparados à *Electra* euripídiana. É do século IV a.C. a primeira inscrição que nos chegou com o termo efebia (FLORENZANO, 1996, p. 31). Temos poucas informações sobre a efebia no século V a.C., mas há certo consenso de que informações posteriores a esse século sejam também aplicáveis a ele em grande medida. O efebo possui um leque de atribuições no funcionamento da cidade (conforme citado anteriormente). Giuseppe Cambiano (1994, p. 93-94) aponta: participação nas procissões escoltando os objetos sagrados, no serviço de guarda nas fortalezas, na patrulha do território da Ática, na segurança nas assembleias, nos sacrifícios, em competições.

O homem grego para atingir o pleno estatuto de cidadão – a sua “agregação definitiva” à comunidade deve, por um lado, casar-se e, por outro, participar da falange de hoplitas, do exército ou da marinha (VIDAL-NAQUET, 1983, p. 152). Para Vidal-Naquet (1983, p. 152-153) enquanto essas duas condições não se realizam, sobretudo a segunda, especialmente na Atenas clássica, restava uma grande ambiguidade - o jovem participava e não participava da cidade a um só tempo. Ou seja, ele tinha uma identidade imprecisa; imprecisão muito semelhante à que queremos ver em nossos efebos trágicos.

Para alçar à condição de hoplita, o jovem deve passar pelos ritos iniciáticos da efebia. Havia duas modalidades de efebia: uma primeira mais arcaica, que consistia na inscrição do jovem de dezesseis anos em sua fratria (VIDAL-NAQUET, 1983, p. 155). O ritual, realizado pelo pai, ocorria anualmente na festa das Apatúrias, no mês de Outubro (*Pianepsión*): consistia do *Coureion* – o sacrifício animal e a oferenda do cabelo do jovem. A segunda efebia era a oficial, aquela que se iniciava aos dezoito anos e tinha a duração de dois anos – sobre a qual nos debruçaremos mais detidamente, comparando-a com a efebia de Orestes e Electra.

Antes, porém, detenhamo-nos rapidamente em dois versos (EUR., El., v. 90-91) nada desprezíveis no contexto da discussão sobre efebia: o curto relato de Orestes da sua visita ao túmulo paterno, sua primeira medida ao chegar a Argos. Embora possa passar despercebido,

esse momento é crucial. É o instante em que ele reassume o posto de filho de Agamenão, especialmente como seu herdeiro patrimonial e político. Reconhecendo-se como filho de Agamenão, ele reassume também a sua ligação com a terra de Argos, a sua fratria, superando a sua condição até então de exilado. Diante do túmulo, com o rosto tomado em lágrimas, Orestes inicia um ritual: corta uma mecha de cabelo e a depõe sobre o altar; em seguida imola um carneiro e esparge o sangue nesse mesmo local. Ao observar com mais acuidade, poderíamos conjecturar que toda essa encenação equivaleria à primeira efebia: estava realizado o *Coureion*, a que Orestes se incumbiu sozinho, pois seu pai jazia há muito dentro da tumba, e só nessa condição podia assistir ao filho. Tendo a sua identidade restabelecida para si, para o pai e para a terra natal, Orestes podia, enfim, dar sequência aos seus planos, em uma segunda efebia.

No capítulo 42 da *Constituição de Atenas*, Aristóteles nos apresenta um esboço do ingresso do jovem na efebia e o seu funcionamento. Filhos de pai e mãe atenienses são inscritos em seus démotas ao completarem dezoito anos. Verificado o preenchimento dos pré-requisitos, o Conselho homologa as inscrições. Em seguida, deve-se formar o corpo ‘técnico’, que cuidará da educação dos efebos. Os pais dos efebos reúnem-se por tribo e elegem dentre os membros da tribo aqueles com mais de 40 anos, três dos melhores para se encarregarem dos jovens. Dentre esses, o povo elege um preceptor para cada tribo, e dentre a totalidade dos atenienses, um diretor sobreposto a todos. Em acréscimo, o povo elege dois treinadores e os instrutores que os ensinam a combater como hoplita, a atirar com o arco, a lançar o dardo e a disparar a catapulta. Resumindo, a cidade dispensa à educação do efebo um diretor geral, dez preceptores, dois treinadores e um número não identificado de instrutores. Francisco Murari (1995) explica em sua tradução da *Constituição de Atenas* a função de alguns desses instrutores:

O preceptor [um de cada tribo] (*‘sophronistés’*) cuida de infundir nos jovens cidadãos as virtudes condizentes com a ‘prudência’ (*‘sophrosýne’*), corrigindo exemplarmente suas falhas a esse respeito [...] Já o diretor (*‘kosmetés’*) [um sobreposto a todos] estaria encarregado de ensinar os preceitos respeitantes à ordem e a disciplina, preceitos esses especialmente condizentes com os princípios de formação e modos de combate da falange hoplita (MURARI, 1995, p. 239).

Orestes e Electra são os nossos *peripolos*. Segundo Vidal-Naquet (1983, p. 153) este era o nome oficial dos efebos nos séculos V a.C. e IV a.C., isto é, aqueles que giram em torno de, fazendo referência tanto a sua condição ambígua de estar e não estar na cidade, como dissemos acima, quanto ao espaço fronteiro de atuação dos efebos. Os nossos heróis, tais quais os efebos de Atenas, não estão sozinhos. Podemos afirmar que o espaço de fronteira possibilita a formação de um grupo, cujos membros são plenamente incluídos, desde o

camponês pobre, passando pelo ancião exilado até chegar aos servos de Orestes. Cada membro desempenha uma função, e o comando, como no caso dos efebos de Aristóteles, cabe a um diretor geral. Conheçamo-los: Pílade e o séquito de servos que Orestes trouxe consigo: enquanto desse séquito sai o mensageiro, Pílade, a despeito de não possuir uma única fala na trama, é o mais fiel de todos os companheiros, a sombra de Orestes. Electra chega a coroá-lo afirmando sem hesitação, que ele lutou ao lado do seu irmão “de igual para igual” (EUR., El., v. 885ss) no assassinato de Egisto. Electra, por seu turno, estava casada com um camponês que, ao contrário do que previa Egisto, era o mais nobre dos nobres, um membro ideal para engrossar o exército de Orestes: sensato, piedoso, virtuoso, corajoso (EUR., El., v. 43ss; 253; 261) e trabalhador (EUR., El., v. 78ss). Ele foi capaz de receber Orestes e a sua comitiva na choupana humilde de sua propriedade (EUR., El., v. 251), dispensando-lhes a mais alta hospitalidade (EUR., El., v. 358ss) e ainda, ele foi o responsável por ir buscar o ancião em sua fazendola, personagem fundamental na trama. Os efebos trágicos podiam contar também com o leal coro de mulheres argivas (EUR., El., v. 273), que comungavam do mesmo desejo dos irmãos - a morte de Clitemnestra (El., v. 485-486) e alegrou-se com o assassinato de Egisto (EUR., El., v. 860ss). São amigas de Electra, convidam-na para os festejos de Hera e, a oferecem roupas e acessórios para a princesa se apresentar de forma adequada à celebração, livrando-se da aparência deplorável (EUR., El., v. 167ss). Fechando o grupo, estava o elemento mais importante deles, a quem denominamos de diretor dos efebos: o ancião. Como já falamos desse personagem anteriormente e do papel sobressalente que ele ocupa na trama, atenhamo-nos aqui a dois aspectos: primeiro, à preparação de Orestes para a sua mais difícil caçada: Egisto; por último, a importância do ancião nos planos matricidas de Electra, sem falar do quanto ele foi imprescindível do ponto de vista econômico.

Orestes sabia que retornava à cidade para cumprir o oráculo. Tudo que tinha em mente, no entanto, era encontrar a irmã, torná-la cúmplice do assassinato, e entender o que estava acontecendo na *ásty* (EUR., El., v. 98-101). Nesse sentido, o Orestes de Eurípides é muito diferente daquele homônimo sofocliano, que chega à cidade absolutamente decidido e com todo plano muito bem arranjado. No entanto, Eurípides nos revela uma agradável surpresa: ele faz ressurgir o velho preceptor de Agamenão em uma posição de absoluto relevo na peça. Ausente da versão esquiliana do mito, ele se faz notar em Sófocles de modo enaltecido¹³². Contudo, em que pese a grande relevância do personagem sofocliano para o

¹³² Vejamos o papel do ancião na Electra de Sófocles: a) ele é o responsável pelo Prólogo; b) A pedido de Electra, temendo o assassinato do irmão pelos inimigos de Agamenão, ele retirou o jovem do palácio e o levou ao exílio na Fócida; c) ao que tudo indica, ele sempre esteve com Orestes enquanto esse vagava em terras

conjunto da peça, e particularmente para a execução dos assassinatos, ele está abaixo do personagem homônimo euripidiano. Basta-nos atentar para o nível de participação na maquinação/execução dos planos: em Sófocles assistimos a autonomia ímpar de Orestes, e em Eurípides, vemos a preponderância do ancião, liderando bravamente Orestes.

Conheçamos a trajetória daquele homem triste e amargurado com o fim que teve Agamenão e com o destino de seus filhos. O ancião, sob a pena de Eurípides, estava diante agora da chance de ver restituída a função que outrora ocupara (preceptor de Agamenão), não mais do velho Agamenão, que ele soube instruir tão bem, mas dos seus filhos, Electra e Orestes. Caberá a essa figura dramática grande parte dos planos de assassinatos. Ouçamos o príncipe e tiremos as nossas conclusões:

E tu, velho – pois na hora certa vieste – fala: o que faço para me vingar do assassino de meu pai? E da mãe, participe de casamentos profanos? Tenho algum apoio dos amigos em toda Argos? Ou em tudo estou arruinado, como os meus fados? A quem me unir? De noite ou durante o dia? Para qual via nos voltamos contra meus inimigos? (EUR., El., v. 595-605).

Orestes, embora determinado, como um efebo nas montanhas, precisa ser capacitado. O herói sabe o que deve fazer, porém ignora a forma de atuação: ele não possui um plano, não sabe se tem com quem contar e nem a que horas deve agir. Urge que o ancião assuma o comando e, a um só tempo, torne-se o seu preceptor, o instrutor, o diretor e treinador. Em síntese, ele assume todos os postos citados por Aristóteles. Serenamente, o sábio ancião lhe diz que ele não tem ninguém ao seu lado, porém “nas tuas mãos [de Orestes] e no teu destino tens tudo para tomar a casa paterna e a cidade [*pólis*]” (EUR., El., v. 610-611). O jovem continua sem entender o alcance das palavras do velho homem. Pacientemente, como todo bom instrutor, o ancião o instrui passo a passo e quando sente, enfim, que o seu efebo está pronto, diz-lhe: “Pensa tu mesmo a partir daí, conforme os acontecimentos” (EUR., El., v. 630).

A tarefa designada pelo ancião a Orestes é matar Egisto e Clitemnestra (EUR., El., v. 613), como já previra o oráculo. Acompanhemos as instruções do ancião: 1) Tudo deve ser feito além das muralhas tomadas pelos guardas e lanceiros de Egisto (EUR., El., v. 616); 2) Orestes deve ir à propriedade rural onde Egisto irá realizar um rito às Ninfas (EUR., El., v. 623-627); 3) em seguida, Orestes deve deixar que Egisto o veja naturalmente, e vendo-o o

estrangeiras; d) ao retornar a Argos na companhia do príncipe, ele é parte fundamental dos planos de Orestes: vemo-lo assumir a figura de mensageiro, responsável pelo relato enganoso que anuncia no palácio a morte de Orestes; e) é esse ancião que protege os irmãos e o plano de assassinato consequentemente, chamando-lhes à atenção para o silêncio e a discrição, quando estes, tomados pela euforia, após o reconhecimento, quase põem todo plano a perder.

convidará para o banquete (EUR., El., v. 637); 4) Apenas escravos acompanham Egisto e estes passarão para o lado de Orestes se ele vencer (EUR., El., v. 629-633).

Orestes, pensando que fosse encontrar as vítimas – Clitemnestra e Egisto - no mesmo lugar, fica sem saber como efetivar os dois assassinatos (EUR., El., v. 646). Nesse momento Electra assume as rédeas da trama: “Eu mesma prepararei o assassinato de minha mãe” (EUR., El., v. 647). Nesse instante, o ancião dará os seus préstimos a Electra ao se dispor a levar uma mensagem da princesa à mãe com o objetivo de atraí-la a sua casa. O recado tem o seguinte teor: a princesa teve um filho há dez dias e pede à mãe para ir a sua casa realizar o ritual de nascimento. Nesse ambiente de fronteiras, Clitemnestra deverá morrer (EUR., El., v. 652-662).

Por fim, segundo Aristóteles (*Constituição de Atenas*, XLII), cada um dos preceptores recebe a quantia relativa aos membros de sua tribo e compra as provisões para todos em comum; eles se alimentam conjuntamente por tribo e tomam todas as demais providências. Na peça, o ancião é chamado à casa de Electra para oferecer um jantar de boas vindas. Ele responde de pronto, levando consigo comida, bebida e coroas de flores para a manutenção do grupo. Todos se alimentam coletivamente. O ancião, portanto, preenche mais essa função, apontada por Aristóteles como sendo a do preceptor dos efebos – prover materialmente o grupo. Assim sendo, parece-nos que boa parte das atribuições do corpo de preparadores dos efebos pode ser distinguida em alguma medida no ancião, permitindo-nos afirmar que o homem velho, expulso da cidade e de origem servil, é o personagem de maior envergadura na trama eurípidiana, sem o qual Orestes e Electra teriam muitas dificuldades em sobreviver jogados às feras (Clitemnestra e Egisto) nas fronteiras, tanto quanto os efebos aristotélicos se não dispusessem de bons instrutores.

Traçados os planos, Electra diz ao irmão: “Já tens o teu trabalho. Cabe a ti o primeiro assassinato” (EUR., El., v. 668). Orestes responde com firmeza que já estaria a caminho se houvesse um guia para lhe mostrar o local da propriedade onde ele encontrará Egisto; o ancião rapidamente se põe a postos como seu guia (EUR., El., v. 669). Antes da partida, juntos, suplicam aos deuses da família – Zeus (ancestral e afugentador dos inimigos, v. 671), Hera (padroeira de Micenas, v. 674) e Gaia (a soberana, v. 678) – e aos mortos aliados para a boa fortuna da empreitada. Na sequência Electra dá ao irmão o último conselho/aviso: “É preciso que te tornes homem¹³³ para isso. Anuncio a ti: Egisto deve morrer” (EUR., El., v. 684-690, grifos nossos). Tornar-se homem - cidadão pleno, apto a tomar as decisões que a

¹³³ Eurípides não utiliza termos designativos da Efebria, como *efebos* ou *peripolos*. No entanto, a leitura dessa passagem reforça sobremaneira a interpretação que quer ver em Orestes um adolescente passando por um processo de iniciação efébrica.

vida políade exige - é exatamente o objetivo da efebia, justamente o que Electra impele o irmão a não se esquecer, a tomar como sua meta prioritária. Para tanto, é necessário ao jovem a marginalização temporária, o afastamento do seio da sociedade para vivenciar um ritual de iniciação, aquilo que Vidal-Naquet (1983, p. 163) denomina de ‘inversão simétrica’. Sabemos por intermédio de Aristóteles (*Constituição de Atenas* XLII, 4-5) que no primeiro ano da efebia o jovem era treinado pelos instrutores, no segundo ano ele deveria fazer uma demonstração de manobras militares, exibindo o resultado do aprendizado, em uma assembleia realizada na orquestra do teatro, quando recebia do Estado um escudo e uma lança para patrulhar o campo, estacionado nos postos de guarda, trajando as suas clâmides negras.

Electra, como se consciente de tudo isso, está chamando a atenção do seu irmão como que reforçando a ideia de que urgia superar a infância e ultrapassar de vez da adolescência para a idade adulta. Ou seja, exatamente esse período de transição a que corresponde a efebia, quando, ao final, o jovem encontra-se apto a se integrar completamente à vida social ao lado dos demais cidadãos (ARISTÓTELES, *Constituição de Atenas*, XLII, 5; VIDAL-NAQUET, 1983, p. 152). O tempo em que os protagonistas corriam brincando, crianças que eram, atrás de pequenos animais, como a corcinha (EUR., El., v. 574) ficou para trás. Era chegada a hora de empreender grandes caçadas na orquestra do teatro convertida em fronteira argiva, momento único de adquirir e expor a sua honra (*timé*) à altura de autênticos herdeiros de Agamenão: a Orestes cabia destruir o touro, Egisto (EUR., El., v. 816), enquanto Electra se incumbia de vencer a leoa (EUR., El., v. 1163)¹³⁴ com o auxílio do irmão. Orestes nada responde ao último apelo da irmã e, tal qual o efebo da figura 8, com passos firmes e armado tanto quanto possível (ele reage aos escravos de espada em punho, verso 847), ele está

¹³⁴ As analogias das quais lançamos mão para identificar os animais, objetos da caçada dos protagonistas, devem ser justificadas. No caso de Egisto, o touro, duas passagens abalizam a nossa assertiva: a) quando o rei usurpador se refere à fama dos tessálios, crendo ser Orestes um deles, de bons destrinchadores de touros (EUR., El., v. 815-816), Orestes o provará que sim. No entanto, eis que o touro que ele “destrinchará” é o próprio Egisto; b) Quando Electra encaminha Clitemnestra para a morte lhe revela que a “cesta esta pronta para o início do sacrifício e a faca está afiada, aquela própria para abater o touro, perto de onde cairás golpeada. Desposarás também no palácio de Hades aquele com quem te deitavas em vida” (EUR., El., v. 1142-1145). Somos levados a pensar que o touro a que se refere Electra seja exatamente Egisto, que já foi abatido. Froma Zeitlin (2003, p. 276) também faz alusão a Egisto como touro: “Electra, antes do assassinato de Clitemnestra, fala do touro sacrificial, Egisto (1142-1144)”. Quanto à analogia de Clitemnestra, a leoa, observemos no *kommós*, quando tudo dentro da casa de Electra está preparado para o momento fatal do matricídio, o coro relembra a morte impiedosa de Agamenão pelas mãos da rainha. Nesse momento, a rainha é assim comparada: “Tal qual leoa de uma montanha de terras férteis que habita a mata” (EUR., El., v. 1163-1164). Será no encaixe dessa leoa que Electra, nas montanhas, levará às últimas consequências o seu plano de caça. Tratam-se, portanto, de “sacrifícios corrompidos”, como vemos na interpretação de Froma Zeitlin (2003), quando na verdade os animais são substituídos por pessoas: primeiro, Egisto é sacrificado às Ninfas e em seguida é a vez de Clitemnestra ser a vítima sacrificial do ritual da décima lua; tratamos desse tema no capítulo “Electra e Orestes: Reconhecimento e Espaço na Tragédia Grega”. Sobre vocabulário de caça e sacrifício na Oresteia, consultar “A caça e o sacrifício na ‘Orestia’ de Ésquilo (VIDAL-NAQUET, 1988, p. 138-167).

preparado e sem dar palavra alguma segue resoluto. Dessa forma, resta à Electra concluir o Segundo Episódio, tecendo conjecturas sobre o desfecho do plano, se venturoso ou fracassado. No entanto, nesse instante, no exato momento em que Electra o desafiava a tornar-se homem, Eurípides bem poderia ter colocado na boca do seu herói/efebo algo como o juramento¹³⁵, pronunciado pelos efebos quando, provavelmente, concluído o estágio de aprendizado, recebiam as suas armas na festa das Apatúrias, e eram alçados enfim ao estatuto de hoplitas (VIDAL-NAQUET, 1983, p. 164).

I - Não desonrarei essas armas sagradas; II - não abandonarei o meu companheiro de combate em qualquer linha de batalha que eu estiver; III – Eu defenderei nossas instituições sagradas e públicas; IV – e eu não transmitirei (aos descendentes) uma pátria diminuída, mas ainda maior e melhor, tanto quanto eu seja capaz sozinho ou com a ajuda de todos; V- Obedecerei àqueles [aos magistrados] cujo exercício seja razoável, às leis estabelecidas e as que forem razoavelmente estabelecidas no futuro; VI - se alguém pretender anulá-las, eu não admitirei tanto quanto eu seja capaz sozinho ou com a ajuda de todos; VII - Honrarei as instituições sagradas tradicionais [...] (SIEWERT, 1977, p. 103)¹³⁶.

Nada seria mais apropriado a Orestes do que esse discurso, como fizera Sófocles, segundo Siewert (1977, p. 105-107), inserindo em sua *Antígona* (SOF., Ant., v. 663-671) ecos do juramento cívico. Não foi esse o desejo de Eurípides, embora em seu efebo caiba cada uma das premissas presentes nesse extrato: o herói das montanhas argivas não desonrará a lei divina preconizada no oráculo que traz consigo; não abandonará a irmã e a cidade aos desmandos de Egisto – um rei injusto. Pelo contrário, libertá-la-á dos usurpadores do trono, lutando incansavelmente com o auxílio daqueles que se postarem ao seu lado; ele também não questionará as leis justas da cidade quando tiver de abandonar definitivamente a sua pátria e honrará as instituições sagradas como um todo.

Assistamos então a caça dos protagonistas euripidianos. Lembremos antes, porém, que Egisto também caçava Orestes. Entretanto, por tudo que temos visto da sua personalidade, tal caçada fugiria aos padrões de um verdadeiro herói. O rei não empreenderia a caça, antes,

¹³⁵ Conforme P. Siewert (1977, p. 102) trata-se de um texto de uma inscrição do *demos* ático de Acarnas do século IV a.C. publicada primeiramente por L. Robert em 1938 (ROBERT, 1938). Ademais, o juramento foi transmitido por Pollux (VIII 105ss) e Estobeu (IV 1.8). J. Winkler (1992, p. 29) afirma que o juramento de 342 a.C. vem de uma fórmula aparentemente antiga de um juramento que os hoplitas deveriam fazer em suas falanges, concluindo que “a linguagem do juramento do efebo não somente tem uma pátina de antiguidade mas também parece ressoar, pelo menos vagamente, na literatura do século V a.C.”. Consultar capítulo “The Ephebes’ Song: *Tragoidia* and *Polis*”, páginas 20-62 e particularmente Siewert (1977, p. 102-111) que busca em excertos das obras de Tucídides (*Guerra do Peloponeso*), de Sófocles (*Antígona*) e de Ésquilo (*Persas*) ecos do juramento dos efebos, concluindo que o juramento cívico era familiar em Atenas, sobretudo no período pericleano.

¹³⁶ Siewert (1977, p. 102-103) nos adverte acerca das ambiguidades e obscuridades desse texto e informa que está utilizando a versão de G. Daux (1971, p. 370-383) com alteração em várias frases segundo o seu entendimento do texto epigráfico. Esse juramento pode ser encontrado com algumas poucas alterações baseado em Flacelière (apud FLORENZANO, 1996, p. 33).

terceirizaria a ação: “prometeu ouro a quem o [Orestes] matasse” (EUR., El., v. 33). Voltamos, assim, a uma caça verdadeiramente heroica. Para Vidal-Naquet (1983, p. 169) a caça está ligada ao *agrós*, a região da *eskhatiá*, a atividade normal dos heróis, o modelo dos efebos, e parafraseando F. Orth (1914), Vidal-Naquet diz que todos os heróis são caçadores e todos os caçadores são heróis; a iniciação espartana conhecida como Cripteia¹³⁷ é em certo sentido uma caçada aos hilotas. André Leonardo Chevitarese (2000, p. 209) registra a importância da caça como um dos pilares da educação tradicional e sua centralidade na introdução do jovem aos valores morais políades.

A caça pairava não só na realidade de uma elite como no imaginário, inclusive infanto-juvenil¹³⁸. Eurípides, como já vimos, opta por um elemento absolutamente novo, em se comparando com Ésquilo e Sófocles, para nos apresentar a cena de reconhecimento (*anagnórisis*) entre Orestes e Electra: um sinal proveniente de uma situação singular. É observando detidamente o hóspede de Electra que o ancião reconhecerá nele, através de uma cicatriz, Orestes. A princesa resistiu de forma implacável a acreditar em inúmeras evidências, entretanto, rendeu-se cabal e imediatamente à prova daquele sinal no supercílio do irmão, provocado pela queda da então criancinha ao perseguir um filhote de corça, quando ambos brincavam (EUR., El., v. 570-575). Se, por um lado, quando o ancião a instigou sobre a possibilidade de ter feito um traje para o seu irmão, que agora servisse como prova do seu retorno, ela não se lembrava, e ainda zombou do velho, afastando tal possibilidade (EUR., El., v. 535-545), por outro, porém, estava vívida em sua memória a caça empreendida por ela e pelo irmão quando pequenos. Duas atividades igualmente fundamentais na educação dos jovens: à menina cabia a tecelagem e ao menino a caça. É revelador que a memória de Electra volte-se tão só à tarefa masculina – a lembrança da caça – muito apropriado para um personagem absolutamente viril, como já anotamos.

A caçada infantil foi malograda e terminou por deixar sequelas no nosso herói. Aquela cicatriz representa mais uma vez um sinal – sinal de que só a vitória interessa. A estes jovens efebos, novamente reunidos em uma caçada, postos agora a uma prova definitiva, cabe unicamente o sucesso da empresa; caso contrário, bem sabem, aguarda-os a morte (EUR., El., v. 686ss) e não outra cicatriz. Parte da caçada cabe apenas a Orestes; em seguida, ele deve retornar trazendo a sua caça abatida (Egisto). Na sequência, sem descanso, é a vez de, junto com a irmã empreender nova caçada e subjugar mais uma presa (Clitemnestra).

¹³⁷ Plutarco (Licurgo, 28ss), Platão (Leis I 623), Xenofonte (A constituição dos Atenienses), Vidal-Naquet (1983) e Florenzano (1996).

¹³⁸ “A caça solitária com redes aparecia muitas vezes como característica do adolescente” (VIDAL-NAQUET, 1983, p. 179).

Duas estratégias de caça são utilizadas: Orestes sai para a sua caçada noturna¹³⁹ em perseguição a sua presa, enquanto Electra monta uma armadilha para atrair a sua. Em ambas, contudo, vemos um elemento comum: a *apatè*, um ardil. O ardil é o oposto do comportamento leal, adequado ao hoplita (VIDAL-NAQUET, 1983, p. 157; FLORENZANO, 1996, p. 37-38).

Segundo Vidal-Naquet (1983, p. 155-157) e Florenzano (1996, p. 37-38), as festas das fratrias – as Apatúrias – relembram a disputa da fronteira entre a Ática e a Beócia, uma *eskhatiá*. O conflito tem como objeto o domínio tanto sobre Oinoé e Panacton quanto sobre Mélainai (um demos da fronteira). O rei ateniense, Timoites, e o rei beócio, Xântio, conhecido como o loiro, decidiram resolver a querela em um duelo individual (*monomakhia*). Como Timoites, o último representante de Teseu, já estava em idade avançada, Melântio, um campeão negro, dispôs-se a combater em seu lugar, segundo alguns textos, devido à promessa de sucessão. Com a substituição, o combate deveria ser decidido entre Melântio, o Negro, e Xântio, o Loiro. Melântio, fugindo às regras do modelo heroico de combate previsto, valeu-se de um ardil (*apatè*) para vencer Xântio. No momento decisivo Melântio desviou a atenção do seu adversário quando lhe disse: ‘Xântio, você não respeita as regras, tem alguém ao seu lado’, insinuando que ele tivesse trazido alguém para ajudá-lo no combate. Quando o rei se distraiu para verificar acerca do que o seu adversário lhe questionava, foi surpreendido por Melântio, que o matou. O relato varia de um texto a outro. Vidal-Naquet (1983, p. 157) menciona que a maior parte deles faz referência à intervenção de Dioniso – “que é o Dioniso noturno em pele de cabra preta”. Façamos um breve esclarecimento/parêntese: Dioniso é frequentemente associado à efebria (WINKLER, 1992, P. 20-62) tanto quanto Apolo, um deus ambivalente, porquanto ligado tanto ao efebato quanto à ordem cívica dos já iniciados, os cidadãos (ZACHARIA, 2003, p. 116-124). Cornelia Isler-Kerényi (2007, p. 135) propõe Dioniso como patrono da efebria e analisa várias imagens nos vasos gregos apontando uma ligação entre o deus e o efebo (embora coubesse perfeitamente uma análise da divindade ligada à efebria, especialmente Apolo, não pretendemos adentrar nessa discussão nesse momento).

Retornando à assertiva de Vidal-Naquet, três aspectos chamam a sua atenção no relato acima, possibilitando-o relacionar o mito de Melântio com a festa das Apatúrias e com os efebos (VIDAL-NAQUET, 1983, p. 159-160): 1) a localização fronteiriça do relato do mito que corresponde com o espaço de fronteira do juramento dos efebos; 2) o lugar que ocupa a

¹³⁹ Presumimos que seja noite quando Orestes e Egisto se encontram. Egisto acredita ter persuadido os estrangeiros a participar do banquete: “Se levantardes da cama cedo, chegareis na mesma hora. Vamos, entremos na casa” (EUR., El., v. 786-787).

apatè, comportamento oposto ao que se esperava do hoplita; 3) o dominante negro do relato, ou seja, o próprio nome de Melântio (de melanina), o lugar do combate, em alguns textos - *Mélainai* e a evocação ao Dioniso *Mélanaigis*. Para Vidal-Naquet (1983, p. 159) “o negro não está isolado”. Nas *Helênicas*, Xenofonte (I, 7, 8) nos diz que no contexto das Arginusas, durante a festa das Apatúrias, Terâmene e seus amigos organizaram uma manifestação em que apareceram de roupas de luto e cabeças raspadas passando-se por parentes dos mortos, o que, segundo Vidal-Naquet (1983, p. 159-160), pode dar a entender que no curso das Apatúrias os homens vestiam um hábito de luto e raspavam a cabeça assemelhando-se aos efebos, que usavam a clâmide negra e raspavam a cabeça. Conforme Vidal-Naquet (1983, p. 173). “O efebo ateniense é, em certo sentido, o herdeiro do caçador negro”. No esteio da bem tecida assertiva de Vidal-Naquet, verifiquemos o quanto do caçador negro está presente em nossa efebica trágica. Iniciemos investigando o traje dos nossos efebos.

Não há uma referência explícita quanto à cor dos trajes dos nossos efebos – Electra e Orestes. Contudo, não há como se duvidar de que as vestes de Electra, sempre descritas como muito sujas e confeccionadas por ela mesma (EUR., El., v. 300; 1107; 1108) representavam o luto paterno infindo vivido pela jovem. Não por acaso, as portadoras de libações de Ésquilo trajam “mantos negriemais” (ESQ., Coef., v. 10-15) e Electra se distingue com “pranteado luto” (ESQ., Coef., v. 15-20). Kubo (1967, p. 23), registra que uma das distinções entre as jovens que compõem o coro e Electra, em seu encontro na cena do Párodo, é exatamente o contraste entre as vestes coloridas e alegres das jovens e o traje de luto da princesa. Quanto a Orestes, as alusões são ao seu estado geral de expatriado: “é fraco um homem exilado” (EUR., El., v. 352). A exceção é a menção a uma capa afivelada que Orestes retira para facilitar os seus movimentos na hora do sacrifício (EUR. El., v. 819-826). Se observarmos a imagem da ânfora que abre essa seção, veremos um jovem imberbe, por certo a representação de um efebo. Ele está descalço e nu, envolto em um manto, tem uma fita em torno da cabeça e um chapéu (pétaso) caído para trás; ele carrega armas e caminha firmemente em direção leste.

Em relação à cabeça raspada dos efebos trágicos, vemos Electra fazer referência em mais de um momento a sua cabeça raspada (EUR., El., v. 148); no verso 241, ela se compara a uma cita: “E a cabeça raspada com a navalha como uma cita” (EUR., El., v. 241). Diante dessas considerações, poderíamos afirmar que Electra se caracteriza perfeitamente como um efebo – trajando a sua “clâmide” negra e com os cabelos raspados. Poderíamos acrescentar que Orestes também tem os cabelos “raspados”. É evidente que temos de frisar em letras garrafais que o jovem cortou os cabelos em um contexto absolutamente ritual/religioso; todavia, ele o fez exatamente quando entrou na cidade, reassumiu o lugar de herdeiro de

Agamenão, como já dissemos acima, e especialmente, para o nosso propósito, quando começa todo o processo de efebia, um ato do *Coureion* (advindo do verbo *keiro*, que significa cortar os cabelos), como afirmamos acima.

Entendamos como foi possível aos efebos trágicos vencer o homem (Egisto) que não dormia (EUR., El., v. 616), o rei meticuloso que se cercou de todos os cuidados, mantendo um forte esquema de segurança (EUR., El., v. 616), atormentado pelos temores de uma armadilha por parte de Orestes (EUR., El., v. 831-833), e como foi fácil atrair à morte Clitemnestra, a rainha cercada de servos por todos os lados. Os nossos protagonistas tanto quanto Melântio, o caçador negro, lançam mão da *apatè*.

Guindado pelo ancião à primeira *apatè*, Orestes surpreende e faz desse recurso a sua arma mais poderosa. O ancião diz para Orestes que ele deve ir até o local onde Egisto está como se fosse um mero passante e deixar que o rei o veja naturalmente; ao vê-lo o convidará para o banquete (EUR., El., v. 634-636). O ancião estava certo, Egisto comportou-se como previsto. Dado o passo inicial, era necessário Orestes conquistar a confiança da sua presa, fazendo-a crer que estava entre amigos. Desse modo, Egisto se voltaria completamente ao ritual às Ninfas, esquecendo momentaneamente a ‘grande ameaça’ que pairava sobre sua cabeça e, conseqüentemente, facilitando os planos do caçador. Com esse objetivo, Orestes se fez passar por um tessálio a caminho do rio Alfeu para sacrificar a Zeus Olímpico (segunda *apatè*). A sua origem chamou a atenção de Egisto, que logo associou o seu hóspede à fama dos tessálios de bons destrinchadores de touro e domadores de cavalo (EUR., El., v. 815-817). No momento do sacrifício, Egisto degola uma novilha e, no que acreditamos uma gentileza do anfitrião para com o seu conviva tanto quanto um desafio ou uma provocação, ele pede a Orestes para comprovar a boa fama do seu povo de hábeis destrinchadores:

E ele [Orestes] tendo apoderado-se da faca dórica com a mão e jogado para longe dos ombros a capa afivelada, escolheu Pílates como ajudante nos trabalhos, repelindo os escravos, e, segurando o pé da novilha, despojou a carne branca estendendo a mão. Esfolou o couro mais rápido que um corredor termina o percurso duplo de ida e volta da corrida hípica, e deixou descobertos os flancos (EUR., El., v. 819-826).

Orestes faz toda uma teatralização (terceira *apatè*), criando um cenário favorável ao assassinato: ele se livra do excesso de roupas, afasta habilmente os escravos de Egisto e com extrema perícia faz-se assemelhar a um atleta. Uma constatação, contudo, inquieta o rei, havia algo estranho no animal esfolado: “o lóbulo do fígado não estava entre as vísceras, e os orifícios de entrada, próximos à vesícula biliar revelavam um ataque iminente ao observador” (EUR., El., v. 826-829). Diante da reação de estranhamento de Egisto, Orestes o indaga: “Por

que estás preocupado?” (EUR., El., v. 831). Ele, então, confessa a situação limítrofe em que vive: teme uma armadilha do seu maior inimigo (EUR., El., v. 831-834). Orestes mais uma vez tenta aplacar os temores da sua presa, minimizando-os, deixando o poderoso rei em situação constrangedora: “Então temes a armadilha de um exilado, sendo tu o senhor da cidade?” (EUR., El., v. 834-835). Assim, sincero ou não, desconfiado ou não, o rei, temendo o ridículo, não poderia demonstrar fraqueza; então ele continuou do alto da sua majestade como se nada soasse anormal e o pavor não o dominasse por completo. Orestes, como bom ator, finge superar completamente o episódio e prossegue: “Então, para nos banquetearmos com a vítima, não trará alguém o cutelo da Ftia em vez do dórico, para fender o tórax?” (EUR., El., v. 835-837) (Tal qual o cripto¹⁴⁰ espartano, Orestes usou os mecanismos ao seu alcance). A substituição da faca pode ser considerada mais uma medida ardilosa (quarta *apatè*), com o objetivo de novamente desviar a atenção da presa, prestes a receber o bote. Por fim, Egisto pega as vísceras para fazer a partilha e quando ele se inclina, Orestes o atinge pelas costas, rompendo a sua coluna vertebral (EUR., El., v. 839-842). O efebo, Orestes, age exatamente como o caçador em relação à caça. Valendo-se de um conjunto de estratagemas, o herói pacientemente acua a presa e quando ela já não oferece nenhuma resistência, sem lhe dar qualquer chance de defesa, ele desfere o golpe mortal¹⁴¹.

Electra planeja o matricídio (EUR., El., v. 652ss) usando uma dose ciclópica de *apatè*: ela finge ter dado a luz a um bebê (sua isca) sem qualquer ajuda e, sozinha e desamparada, necessita da mãe para realizar o ritual da décima lua da criança. Em seguida, ela envia o ancião como seu mensageiro ao palácio e consegue atrair Clitemnestra a sua casa. Electra e a mãe conversam trocando duras farpas. Nesse ínterim, Orestes, seus servos e Pílade estão escondidos no interior da casa, onde também está ocultado o corpo de Egisto.

Coube a Orestes afastar os escravos das proximidades de onde o crime seria cometido (de Egisto), temendo alguma reação por parte deles. Electra terá a sua ação facilitada pela

¹⁴⁰ “Na Criteia, as oposições são ainda mais evidentes [do que na efebria ateniense], pois essa é uma instituição praticamente inversa à instituição hoplítica. O hoplita espartano, por exemplo, anda armado, *o cripto é desarmado*; o hoplita é membro de uma falange, o cripto é um homem só, isolado; um luta no verão, no tempo bom, o outro vive em pleno inverno; um é combatente leal, o outro é um assassino de hilotas, esperto; o primeiro faz refeições comunitárias com os companheiros, o segundo se alimenta sozinho, como pode; o primeiro frequenta lugares socialmente delimitados, o segundo vive em terras de inimigos, nas fronteiras e lugares desconhecidos” (FLORENZANO, 1996, p. 38).

¹⁴¹ Em Ésquilo, Egisto é surpreendido pelo assassino assim que ultrapassa a porta do palácio e parece reconhecê-lo antes da morte, mas não há diálogo entre eles, apenas a sua reação estupefata: “È è otototói”; em seguida o servo anuncia a sua morte (TORRANO, Ésq., Coef., v. 869). Em Sófocles, Egisto é atraído ao palácio com a notícia da morte de Orestes. Ao chegar depara-se, inebriado de felicidade, com um corpo que imagina ser o de Orestes. Tomado pelo desespero, descobre que se trata do cadáver de Clitemnestra e prontamente decifra o enigma, a armadilha montada por Orestes. O príncipe o leva para dentro do palácio, porém a sua morte não é narrada e a peça termina com um indicativo de que isso acontecerá naquele instante (VIEIRA, *Electra*, v. 1480ss).

própria Clitemnestra, que dispensa as servas, ordenando-as retornar apenas após a conclusão do ritual (EUR., El., v. 1035-1037). A princesa caçadora encaminha a presa à armadilha: pede para a mãe entrar em sua choupana. Toda a cena está montada, o gatilho está prestes a ser disparado. Electra sentencia: “A cesta está pronta para o início do sacrifício e a faca está afiada, aquela própria para abater o touro, perto de onde cairás golpeada. Desposarás também no palácio de Hades aquele com quem te deitavas em vida” (EUR., El., v. 1142ss). Electra e Orestes permaneceram firmes no ato do matricídio. Orestes que sabia que a sua luta seria amarga e a sua marcha dolorosa (EUR., El., v. 984-986), uma vez incitado por Electra, leva a cabo o assassinio da mãe sem dar ouvidos à suplica de Clitemnestra (EUR., El., v. 1165).

A *apatè*, o ardil, contrário ao procedimento leal e justo do hoplita¹⁴², como dissemos acima, está presente na trama de caça tecida pelos efebos trágicos. Contudo, resta-nos uma indagação: eles poderiam ter agido de forma diferente? Não, por óbvio. De um lado, Egisto e Clitemnestra, seus opositores, ocupavam o trono, eram os senhores da cidade, dispunham de todo aparato burocrático/administrativo, possuíam um verdadeiro exército espalhado pelas muralhas e por toda cidade; constituíram uma nova família, com filhos que ocupavam o lugar dos verdadeiros herdeiros do palácio. Do outro lado, Orestes e Electra (na figura do caçador negro). O primeiro vagava desde tenra idade na condição de exilado e, como qualquer um sob esse jugo, é fraco (EUR., El., v. 236), além de ter sua vida sido colocada a prêmio por Egisto (EUR., El., v. 33); a segunda, malgrado o seu “*status*” de princesa, vivia como uma escrava, casada com um camponês de baixa extração social. Marginalizados, destituídos de uma família, despojados da cidadania¹⁴³, privados da sua fortuna e do palácio paterno, sem exército (embora estejamos definindo o seu grupo como exército), sem o apoio do povo argivo. Sem dúvida, restava aos heróis lançar mão das armas ao seu alcance. Nesse sentido, a caça, a armadilha e a *apatè* são plenamente justificáveis tanto quanto aos jovens espartanos, durante a Cripteia, lançados às margens, obrigados a sobreviver em condições atípicas, roubando e matando (PLUTARCO, Vida de Licurgo). Segundo pensamos, os protagonistas estão longe de perder o heroísmo ou a simpatia do público pela forma como agiram, conforme afirmam alguns críticos¹⁴⁴.

¹⁴² O hoplita é o combatente diurno, leal, que se põe ao lado dos seus companheiros em fileiras para o combate nas planícies; o seu inverso, o efebo, é o guerreiro noturno, solitário, usuário de táticas condenáveis pela moral hoplítica e cívica, o combatente das montanhas (VIDAL-NAQUET, 1983, p. 192).

¹⁴³ Orestes exilado e Electra, no que pese o sexo feminino não possuir cidadania, a mulher está integrada à cidade como filha de cidadão ou mulher de cidadão (CAMBIANO, 1994, p. 81); Electra se encontra expurgada da ásty, sendo reconhecida enquanto tal apenas pelos amigos.

¹⁴⁴ Segundo Vickers (1973, p. 560-561) Electra e Orestes angariam a simpatia do espectador na primeira parte da peça para perdê-la no momento seguinte com os assassinatos violentos de Egisto e Clitemnestra.

Além das Apatúrias, os efebos participavam também das Osofórias – um espaço de inversões, de antíteses, que acontecia logo depois das Apatúrias. O festival comemorava o retorno de Teseu após a vitória sobre o minotauro e seus ritos reviviam o mito desse herói em sua saga cretense. Teseu venceu a fera, porém nem tudo saiu como o esperado, pois o príncipe, embebido em seu feito, esqueceu-se de içar a vela que simbolizava o seu retorno seguro. O pai, Egeu, desesperado, acreditando que o pior acontecera ao filho, atirou-se do rochedo (PLUTARCO, Teseu, 22). Ao saber do que havia se passado, o herói foi tomado por sentimentos contraditórios: de um lado ele estava feliz por vencer o terrível minotauro, porém, de outro, a tristeza assolava a sua alma pela inesperada morte do pai (VIDAL-NAQUET, 1983). Em situação semelhante estava o povo: de um lado, muitos gritavam de alegria com a vitória de Atenas e queriam coroar Teseu; por outro, muitos choravam a morte do rei. Plutarco diz que ainda em seu tempo, na festa das Osofórias, no momento do sacrifício e das libações, aqueles que estão presentes gritam para rememorar esse episódio: ‘Eleleu! Iou! Iou!’ – os primeiros gritos são de alegria e os seguintes de consternação e confusão (Plutarco, Vida de Teseu, 22).

Na *Electra* nós assistimos a duas situações que nos remetem às Osofórias ou ao mito de Teseu. Partindo da ideia de Vidal-Naquet (1983, p. 160) de que Teseu é o efebo por excelência, nada mais apropriado do que a analogia entre aspectos do mito desse herói-efebo no que respeita às Osofórias com os efebos trágicos. A primeira situação de que falamos, nos leva a gritos de confusão. Orestes parte da casa de Electra com a missão de executar a parte inicial do plano, assassinar Egisto, enquanto Electra permanece a sua espera, apreensiva, aguardando notícias. Passado um tempo, o coro ouve gritos ao longe e chama Electra, que está dentro dos seus aposentos. O coro diz apenas que escutou um gemido de morte. Quando Electra pergunta se o gemido é argivo ou dos seus amigos, o coro responde: “Não sei, pois todo som do grito está misturado” (EUR., El., v.756). A tensão atinge seu ponto mais crítico: todo futuro dos efebos euripidianos dependia do resultado que aqueles gritos confusos faziam ressonar ao longe. Diante do desespero de Electra, sentindo pairar a derrota, mas sem certeza alguma, as amigas pedem para ela aguardar, pois não é simples matar um rei (EUR., El., v. 757-760).

A segunda situação que nos remete às Osofórias é a alternância de sentimentos de Orestes diante da decisão do matricídio. Se no que tange à morte de Egisto a alegria é generalizada a começar por seus próprios escravos (EUR., El., v. 855), o mesmo não podemos dizer da morte de Clitemnestra. Performado a quatro mãos o matricídio, Electra e Orestes estavam certamente aliviados e felizes por terem cumprido condignamente o desafio que lhes

impôs o oráculo, embora o príncipe sempre o tivesse questionado (EUR., El., v. 967-981; 1190-1191). Quase todos os seus desejos estavam realizados, a morte do pai estava finalmente vingada e o trono argivo liberto dos tiranos¹⁴⁵. Entretanto, alguma coisa acontecia - não tão fora do esperado, levando em consideração as reiteradas ponderações de Orestes sobre o matricídio: uma comoção tomou conta do cenário, que a princípio deveria ser de festa. Orestes, que sempre resistiu à ideia de matar a mãe era o que, incomparavelmente, mais sofria: o herói chora e Electra se dá conta do quão excessivo foi o seu ódio (EUR., El., v. 1182-1183). O coro, como noutros momentos, acompanhou os seus amigos: “Também eu choro por ela [Clitemnestra] que é subjugada pela mão dos filhos” (EUR., El., v. 1168).

Feito o paralelo entre a instituição da efebia e elementos correlatos (como os festivais das Apatúrias e das Osofórias) com a efebia dos protagonistas do nosso drama, cabe-nos investigar se os efebos trágicos, tendo executado passo a passo o ritual de iniciação, encontram-se, enfim, aptos a serem reintegrados à cidade, objetivo ímpar da efebia.

Cumpriu-se o oráculo apolíneo. Entretanto, o que parecia uma promessa para solução de todos os males ainda não havia chegado ao fim. Parte da audiência de Eurípides por certo aguardava os passos seguintes: ver Orestes perseguido pelas Erínias; na sequência, ser salvo pelo Conselho do Areópago em Atenas; e, finalmente, retornar feliz ao lar paterno, como lhes mostrara a clássica *Orestéia* de Ésquilo. Contudo, outra parte da audiência já devia suspeitar que o poeta mais uma vez surpreenderia mesmo no apagar das luzes. Eurípides conservou apenas a primeira parte do desfecho: o príncipe, perseguido pelas terríveis deusas, deverá seguir para a cidade de Palas e apresentar-se ao Conselho; submetendo-se a julgamento, será salvo, pois Lóxias assumirá a culpa (EUR., El., v. 1254ss). Quanto a ser reintegrado à pátria argiva e retomar a posse dos bens do pai ao molde de Ésquilo (Eum., v. 754ss), o poeta optará por outra solução: os jovens serão banidos perpetuamente da sua cidade.

Nesse sentido, o espaço rural que assistiu aos efebos, que incluiu os heróis, tornou-os livres e combativos, mostrar-se-á hostil – os jovens serão excluídos. O marco delimitador desse processo de inclusão para exclusão, o que denominamos de terceira fase, é certamente o matricídio. Para comprovar a nossa assertiva é necessário retroceder ao momento do assassinato de Egisto, anterior à execução de Clitemnestra, portanto.

¹⁴⁵ Apresentamos Clitemnestra e Egisto como reis tiranos seguindo a leitura de tirania de Newton Bignotto (1998), especialmente ao classificar os anti-heróis acima mencionados de tiranos. O próprio Ésquilo em *Agamemnon*, verso 1355, utiliza o termo para se referir ao governo que ambos instaurarão após a morte de Agamenão (BIGNOTTO, 1998, p. 54). Na sequência o coro esquiliano volta a repetir o tema, afirmando que “a morte é mais doce do que a tirania” (ESQ., Agam., v. 1365). Apesar de o foco de Bignotto recair sob a análise do Egisto de Ésquilo nada impede de tomá-la de empréstimo ao Egisto euripidiano, que, como acentua o estudioso, terá importância maior ainda (BIGNOTTO, 1998, p. 52). O tirano assassina o rei, usurpa o trono, os bens palaciais e governa os súditos com violência, exilando e matando os inimigos.

Como vimos, o clima era de tensão e expectativa na casa de Electra enquanto ela e as amigas aguardavam o desfecho da parte do plano que cabia exclusivamente a Orestes: a eliminação de Egisto. A chegada do mensageiro, entretanto, foi capaz não só de colocar um fim àquela angústia, mas de imprimir no cenário algo absolutamente novo, uma verdadeira reviravolta. O mensageiro mais se assemelhava àquele arauto esquiliano da tragédia *Agamemnon*, antecipando o retorno de Agamenão após a sua vitória em Ílion e relatando os seus grandes feitos (ESQ., *Agam.*, v. 503-537). Observemos a transformação dos heróis, pois se no que se refere ao retorno do grande comandante da Hélade as expectativas foram frustradas, aqui assistiremos exatamente o contrário, uma espécie de compensação àquele momento, como se fosse possível em alguma medida restituir a Agamenão as honras a que a sua esposa lhe privou.

Orestes é recepcionado com honras de chefe de estado: de exilado errante ascendeu a rei. Os servos são os primeiros a coroá-lo em clima festivo, quando o reconhecem ainda na cena do crime (EUR., *El.*, v. 854). Na sequência, o coro, após ouvir do mensageiro o relato da vitória de Orestes sobre Egisto, afirma “conquista o direito à coroa, teu irmão é o melhor daqueles junto aos rios de Alfeu, tendo cumprido sua tarefa” (EUR., *El.*, v. 860-865). Nesse mesmo instante, Electra pede às amigas para trazer do interior da casa os ornamentos de cabelo para ela coroar o irmão (EUR., *El.*, v. 870-872). Imediatamente ao chegar, Orestes é recebido efusivamente por Electra, cujo primeiro ato é a coroação do irmão. Ela depõe sobre seus cachos a coroa recém-confeccionada enquanto pronuncia um lisonjeiro discurso, elevando a vitória de Orestes ao nível dos feitos guerreiros alcançados por Agamenão (EUR., *El.*, v. 880ss). A princesa parece tentar resgatar nesse momento o retorno de Agamenão a Argos, depois da vitória sobre os troianos, quando Clitemnestra se furtou às honras ao grande guerreiro, como nos lembra a jovem, ao dirigir-se ao pai no início da peça: “Não com laços ornamentais tua mulher recebeu-te, nem com coroas, mas com punhal de duplo gume”. (EUR., *El.*, v. 162-164). Nesse sentido, não só a morte do pai estava vingada, mas cumpriam-se, através do ritual em homenagem à vitória de Orestes, as honras que não foram concedidas a Agamenão, como dissemos.

Electra, por seu turno, metamorfoseara-se, de triste cisne sonoro, que chorava a beira do lago, na monódia de lamento e súplica ao pai, no início da peça (EUR., *El.*, v. 150ss), em uma corcinha alegre e saltitante para o céu, como o coro pede para que ela se assemelhe ante a notícia do triunfo alcançado por Orestes frente a Egisto (EUR., *El.*, v. 860-861). Desse modo, acendem-se as luzes da fronteira para a grande festa: a choupana lúgubre de Electra transformara-se momentaneamente em palácio real, onde assistimos a entronização do novo

rei e o entusiasmo da jovem com direito a dança e canto (EUR., El., v. 874-874). Nessa casa, transmutada em palácio real, assistimos ao “julgamento” de Egisto, condenado a perder o seu posto de senhor da cidade e, em vertiginosa derrocada, retroceder à posição de escravo (EUR., El., v. 899).

É o próprio Orestes quem, entregando o cadáver do rei à irmã, diz-lhe: “Pois venho e mato Egisto não com palavras mas com ações [...] trago-te o próprio morto [...] pois agora é teu escravo, ele que antes era chamado de senhor” (EUR., El., v. 895ss, grifo nosso). O homem que em tudo diferia da princesa, era agora subjugado por ela; se coube a Orestes matá-lo com ações cabe a Electra matá-lo uma segunda vez – com palavras. Para Electra, Egisto alicerçava o seu poder em bases frágeis: “E algo te enganavas sobretudo, a ti que és ignorante, gabavas-te de ser alguém, sendo poderoso por tua riqueza. Mas esta, a riqueza, é nada senão uma breve companhia, pois a natureza é constante e não as posses” (EUR., El., v. 938-941). Como se pode depreender ao longo do texto euripidiano, Egisto era medroso (EUR., El., v. 268); bêbado (EUR., El., v. 326), covarde (EUR., El., v. 337-338), cuja aparente valentia escondia a submissão à Clitemnestra, “o homem da esposa e não a esposa do homem” (EUR., El., v. 931), como se ouvia na cidade; seus filhos eram chamados não pelo patronímico, mas pelo nome da mãe (EUR., El., v. 931-937). Um homem efeminado, desprovido de virilidade (El., v. 931; 946-949), que não contava em sua história de vida com a maior das honras a que um cidadão pode alcançar, o de guerreiro patriota: Egisto não lutou em Tróia (EUR., El., v. 917), antes, traiu o supremo defensor da Helenidade. Em resumo, Egisto representava tudo que uma mulher não queria para esposo (EUR., El., v. 940-950) e que a cidade não via como herói.

Toda Argos sabia que era Clitemnestra que mandava tanto no trono quanto em casa (EUR., El., v. 930-931); ela era censurada pelo povo que a odiava (EUR., El., v. 644-645). Egisto, o rei submisso, parecia instaurar na cidade um clima de medo e repressão. Nem um argivo, conquanto amasse Agamenão, honrou o seu túmulo (EUR., El., v. 517), nem às escondidas dos vigias (EUR., El., v. 545-546). Por certo temiam o exército espalhado por todos os lugares. Nessa conjuntura, Orestes não possuía qualquer aliado na cidade, pois os amigos já não depositavam esperança em seu retorno (EUR., El., v. 608-609). A situação imposta aos argivos e o governo da cidade podem bem ser mensurados pelas palavras do coro quando Orestes é reconhecido: “Vieste, vieste, ó dia tardio, iluminaste, mostraste um visível archote para a cidade [*pólis*], o qual fora, em antigo exílio, para longe do palácio paterno, infeliz, errando. Um deus, de novo um deus traz nossa vitória” (EUR., El., v. 585-591). Visto por esse ângulo, o retorno de Orestes representa a esperança de toda a cidade, obra não do

acaso, mas da benevolência de um deus. Por tudo isso, o antigo senhor de tudo e de nada ao mesmo tempo teria, através das mãos dos seus mais ferozes inimigos, um fim mais cruel do que os vencidos de guerra; enquanto estes ou eram mortos ou se transformavam em escravos, Egisto teve a soma desses dois destinos – ele não só foi assassinado como depois de morto foi transformado em escravo.

Por todas as mazelas impingidas aos filhos de Agamenão, o assassinato de Egisto era um acerto de contas, uma questão de justiça; e ninguém mais apropriado do que os herdeiros de Agamenão para tal pleito. Em Ésquilo, Orestes está preocupado em provar sua inocência frente ao tribunal pela morte da mãe, porém está absolutamente tranquilo em relação ao assassinato de Egisto: “Não menciono a morte de Egisto, punido por adultério como diz a lei” (ESQ., Coef., v. 985-990). Além do crime de assassinato, Egisto havia se tornado amante de Clitemnestra enquanto Agamenão estava em Tróia. Assim, Egisto era duplamente criminoso. A lei de Atenas dava amplos direitos ao homem traído sobre o seu rival, incluindo a prerrogativa de matar e submeter a abusos físicos, inclusive sexuais (CAREY, 1994, p. 175). Se a lei ateniense prescrevia a impunidade para o assassino do amante, o mesmo não equivalia para a adúltera¹⁴⁶. Contudo, a despeito do crime de adultério e da execução sumária de Agamenão, Clitemnestra não poderia ter morrido pelas mãos dos filhos. Na versão de Eurípides, o destino dos heróis muda a partir desse momento, quando eles levam os planos para além do assassinato de Egisto e atingem mortalmente a mãe.

Em que pese Orestes ter sido considerado pusilânime (RONNET, 1975, p. 69), talvez ele seja a figura mais sensata da peça. Ele não vacilou em matar Egisto, foi firme e corajoso. Matar a mãe, porém, implicava não apenas romper os laços sentimentais intrínsecos às relações filiais, como perpetrar um crime de natureza gravíssima, que Orestes, no uso da razão, sabia, antecipadamente, que o levaria ao exílio (EUR., El., v. 975); ele e a irmã lamentam essa consequência logo depois do crime (EUR., El., v. 1190-1200). Nesse sentido, é salutar que o herói se considere um inocente mesmo depois de ter matado Egisto (EUR., El., v. 975). Tudo vai mudar apenas a partir do matricídio.

Quando Electra, já satisfeita de jactar-se sobre o cadáver de Egisto, ordena aos escravos levarem-no para o interior da casa, ocultando o corpo do alcance da mãe que estava por chegar (EUR., El., v. 958-960), Orestes, de súbito, chama a atenção da irmã: “Espera.

¹⁴⁶ Em Demóstenes, LIX, *Contra Neera*, 87, vemos: “E aquele que pega em flagrante o adúltero, não lhe é lícito continuar vivendo com sua mulher, se o fizer, será privado de seus direitos civis. E a mulher que cometeu adultério não é dado assistir ao sacrifício público; se o fizer, poderá sofrer qualquer castigo, com exceção da morte, e quem lhe aplicar o castigo não sofrerá qualquer punição” (APOLODORO, *Contra Neera* [Demóstenes] 59; ARNAOUTOGLU, 2003, p. 25).

Tratemos de outro assunto” (EUR., El., v. 961). No obstinado desejo de matar a mãe, Electra jamais imaginaria que Orestes traria à baila a reflexão do quão acertado ou não seria o assassinio da sua genitora. Surpresa, Electra argumenta, tenta convencê-lo: primeiro, ela apela para o fato de Clitemnestra ter matado o seu pai; em seguida, quando o irmão coloca em dúvida a veracidade do oráculo, ela chama a atenção para tal impossibilidade, pois o oráculo foi proferido na trípode sagrada, o que lhe confere autoridade plena. Nesse momento, Orestes tenta argumentar sobre a punição legal do matricídio: o exílio (EUR., El., v. 975). Obcecada, Electra, que rebateu anteriormente os questionamentos de Orestes sobre o teor do oráculo, não leva em consideração a preocupação do irmão acerca do exílio e, em derradeiro esforço, é definitiva e implacável, atingindo-o sobremaneira em sua honra masculina: “Que não caias na falta de virilidade acovardando-te mas vai colocar-te à espreita com a mesma armadilha para ela com a qual abateste o esposo Egisto, matando-o” (EUR., El., v. 982-984). Diante de tão mordaz apelação, não cabia a Orestes, o jovem efebo, que tentava a todo custo alçar ao reino dos homens adultos guerreiros, provar que finalmente estava pronto: “Entrarei. Inicio uma terrível marcha e farei mesmo um ato terrível. Se isto parece bem aos deuses, que seja. Amarga, e não doce, será a luta para mim” (EUR., El., v. 984-986).

Electra, a despeito do firme propósito de trucidar sua caça, parece tentar dar à presa/mãe uma última oportunidade de salvação. Quando Clitemnestra chega a sua casa, ambas travam um duro embate sobre o passado, a mãe chega a mostrar-se arrependida pelo tratamento dispensado aos filhos (EUR., El., v. 1105ss). A princesa então lhe põe à prova: “Meu pai morreu. Mas como não resgatas o teu filho que vaga fora da pátria?” (EUR., El., v. 1112-1113). Electra, sincera ou não, chama a mãe à razão e em um lampejo de lucidez, admite que nada mais há por fazer em relação ao pai. Podemos interpretar esse passo como se ela quisesse dizer: ‘traga Orestes de volta e esqueçamos tudo o mais’. Assim, Electra submete a mãe a um duro teste - do arrependimento que a matriarca demonstrou ter. Nesse momento Clitemnestra teria tido, provavelmente, a oportunidade de salvar a sua vida. A resposta da rainha, entretanto, é desoladora aos ouvidos da filha: “Temo. Zelo pelos meus interesses e não pelos dele” (EUR., El., v. 1114). Com essas poucas palavras, queremos crer, Clitemnestra assinou a sua sentença de morte. Nenhuma dúvida mais poderia persistir ante sua reação: Clitemnestra fez a opção de permanecer com Egisto, que ela não sabia que já estava morto, e de frisar que ela e Orestes estavam em arenas opostas. Não restou a Electra outra alternativa se não dar continuidade à segunda parte do plano – executar o matricídio.

Seria possível a Orestes e Electra, tendo matado Egisto, salvar a mãe? Poderiam eles ter recobrado o trono com a ajuda dos argivos? Duas objeções: inicialmente havia um oráculo

que previa os assassinatos de Clitemnestra e Egisto e, como bem acentua o coro, se for da vontade de um deus ele dispensa a punição (EUR., El., v. 1169), porém em nenhum momento essa possibilidade foi ventilada. Segundo, o matricídio é o cerne do mito. Como sabemos, Eurípides é o mestre da surpresa; contudo, não teria o poeta angariado grande prestígio, junto a Aristóteles especialmente, se tivesse modificado a essência da *Electra*. Aristóteles (*Poét.* XIV) nos fala da necessária liberdade poética, mas frisa exatamente a importância da sensibilidade artística para não ferir a essência do mito. O mais interessante é que seu exemplo é tomado de empréstimo justamente da *Electra*: “Se por um lado o poeta pode usar da liberdade para transitar pelo mito, por outro, não deve fazer alterações drásticas nos mitos tradicionais, como, por exemplo, mudar o destino de Clitemnestra e ela não ser assassinada pelo seu filho” (ARISTÓTELES, *Poét.* XIV, 1453b, 25). Dessa forma, Eurípides respeita dois princípios importantes ao colocar na mão dos heróis o punhal matricida: a obediência aos deuses, fazendo-os cumprir o oráculo apolíneo, e a fidelidade à essência do mito.

Interessa-nos, pois, frisar que o matricídio abre uma nova etapa na história dos protagonistas do drama: eles serão excluídos da cidade paterna. A fronteira que anteriormente os inclui, mostrará sua outra face. Electra é categórica: “A maldição do assassinato da mãe atrelou-nos na direção oposta ao teto ancestral” (EUR., El., v. 1320-1325). Cumprido o que preconizava o oráculo de Apolo, nada sairia como possivelmente os irmãos pressupunham. A alegria contagiante de Electra ao ver o cadáver de Egisto logo daria lugar a outro tipo de sentimento. As suas palavras “ó terra e noite, para a qual eu olhava outrora, agora meus olhos estão abertos e livres” (EUR., El., v. 867-868) rapidamente mudariam após o matricídio, pois a terra pela qual lutara ardentemente jamais seria sua. A afirmação do coro, nesse mesmo instante, ante a notícia da morte do tirano, “Agora, os amados reis de outrora governarão nossas terras, tendo derrubado os injustos” (EUR., El., v. 875), não ecoariam aos ouvidos da cidade. O canto de liberdade de Electra ao ultrajar o defunto exala toda a sua ira incontida contra aquele que por muito tempo foi seu algoz, mas a musicalidade do seu grito de “Agora sou livre” do verso 912 soará vazio quando ela experimentar as palavras de Castor, o Dióscuro, porta-voz da Moira e de Zeus. De igual forma, o desabafo, envolto em dor e em remorso que tomam Orestes ao cobrir o corpo estendido da mãe, clamará por um futuro que não existirá: “é o fim de grandes males para a minha casa (*domoisin*)” (EUR., El., v. 1232), embora ele tivesse consciência, antes de executar sua mãe, de que tal ato equivaleria ao banimento da cidade (EUR., El., v. 975). A punição é pelo crime de matricídio em si e não pela morte de Clitemnestra. Segundo Castor, “Justiça houve para ela [Clitemnestra], mas não no que tu [Orestes] fizeste” (EUR., El., v. 1243).

Não há dúvidas de que os heróis agiam conscientes do possível alcance dos seus atos, embora a racionalidade não faça parte de momentos de extrema tensão humana. Porém, como exímios soldados, lutaram bravamente e salvaram a terra pátria ainda que, em alguma medida, soubessem que poderiam ser expatriados. Imediatamente após o assassinato da mãe, entre muita angústia e sincero lamento, Orestes diz: “Mas vou para qual outra cidade? Que anfitrião, que homem piedoso olhará para o meu rosto sendo eu o assassino da minha mãe?” (EUR., El., v. 1190-1198). O príncipe antevia o exílio e, diferentemente daquele experimentado outrora, esse trazia em seu bojo um agravante – ele era um assassino incomum, um matricida. Electra, por seu turno, passado o fogo dos sentimentos que a invadiram (EUR., El., v. 1180-1185), dá-se conta do grande pesadelo: “E aonde irei eu, a que coro, a que casamento? Que esposo me receberá em seu leito nupcial?” (EUR., El., v. 1198-1200).

Castor, em sua epifania, reprova o deus Apolo (EUR., El., v. 1244, 1246, 1297, 1302) e, igualmente, reprova o ato matricida, conquanto não desaprove a morte da rainha (EUR., El., v. 1244), como afirmamos acima. A maior desdita, entretanto, estava por vir no que foi estabelecido pelos deuses tanto para Orestes quanto para Electra. Eis a sentença:

Para Orestes: ‘E tu deixa Argos, pois não é possível que pises nesta cidade [*pólis*] depois de matar tua mãe’ (EUR., El., v. 1250-1251) (...) É preciso que tu vivas em uma cidade [*pólis*] da Arcádia junto às correntezas de Alfeu, perto do Santuário do Liceu. E a cidade [*pólis*] será chamada pelo teu nome’ (EUR., El., v. 1273-1275).

Para Electra: ‘Que Pílates, então, com sua esposa virgem, saia da terra aqueia e vá para a sua casa [na Fócia], que ele leve consigo o teu cunhado de nome [o camponês] para as terras dos fócios e lhe dê ampla riqueza’ (EUR., El., v. 1284-1287).

Quando Orestes lamenta ter tão tardiamente se reaproximado da irmã e no instante seguinte ter forçosamente de se afastar, Castor lhe diz: “Ela tem esposo e casa e não há o que se lamentar, exceto que está abandonando a cidade [*pólis*] de Argos” (EUR., El., v. 1311-1313). Mas o que soava como uma simples exceção para a Divindade, cujo universo físico é evidentemente mais amplo que o humano¹⁴⁷, era o que de maior e mais sagrado os irmãos poderiam perder. É Electra quem afirma: “E que outros gemidos são maiores que deixar as fronteiras [*horoi*] da terra pátria [*ges pátrias*]?” (EUR., El., v. 1314-1315). E Orestes, que por anos havia amargado o exílio, desabafa: “E eu que me retiro da casa do pai e a votos alheios submeterei o assassinato de minha mãe” (EUR., El., v. 1316-1318).

¹⁴⁷ Para Whitehorne (1978, p. 12). A exceção (v. 1311-1313) “serve sim para sublinhar o abismo que existe entre o entendimento dos deuses e o dos humanos”.

O diálogo segue e a cidade persiste como motor central. Electra conclui sofregamente, repitamos: “A maldição do assassinato da mãe atrelou-nos na direção oposta ao teto ancestral” (EUR., El., v. 1323-1325). O desejo inicial de fazer justiça, libertar a casa paterna e toda a cidade, conquanto beneficie o conjunto dos argivos, redundando, em termos, na destruição dos irmãos, que serão obrigados a se separarem mais uma vez, agora definitivamente, e a se exilarem perpetuamente, sem novas esperanças de retornar à pátria.

Parece-nos que estamos diante de uma contradição: de um lado, um decreto divino que profetizava a Orestes a execução da sua genitora; por outro, a expatriação dos jovens que cumpriram rigorosamente o que determinava a lei divina. Como entender essa aparente discrepância entre o agir em conformidade com os desígnios dos deuses e ser punido pela ação? O Dióscuro (EUR., El., v. 1238ss) culpabiliza Apolo em primeiro plano e no tribunal especializado em crimes de homicídio – o Areópago ateniense – o próprio deus se inculpará e Orestes será absolvido. Não obstante, os heróis, ambos assassinos, são partícipes do mesmo destino (EUR., El., v. 1305) e serão expatriados. Resta-nos, então, conjecturar sobre a medida tomada por Eurípides. Para Brian Vickers (1973, p. 565) e Whitehorne (1978, p. 6) o poeta fez um acréscimo desnecessário e a peça poderia se encerrar mais satisfatoriamente com o lamento de Orestes após o matricídio, versos 1206ss, entretanto, para o crítico, o interesse do poeta era ir além da tragédia, levantando uma polêmica contra Apolo. Para Whitehorne (1978, p. 14) a situação é tanto mais complexa: Eurípides pretende registrar especialmente nos últimos cem versos

a sua própria visão de um universo moralmente confuso em que tanto deuses quanto humanos, usuário e usado, gastam muito de seu tempo tateando na escuridão [...] somente na última cena Eurípides apresenta personagens humanos e divinos face a face, para revelar-nos o quão insensível é a atitude dos deuses, que ele levanta Electra da órbita do particular para uma declaração geral sobre a relação insatisfatória dos homens com os deuses, por quem são tradicionalmente manipulados (WHITEHORNE, 1978, p. 14).

Cerca de quarenta anos separam as *Coéforas* das duas *Electras* (da de Eurípides e da de Sófocles). Dentre elas, unicamente a peça de Ésquilo nos apresenta uma trilogia completa. Diante das peças isoladas dos dois outros poetas, até onde é possível ir nosso entendimento? Faziam elas parte de trilogias? Na *Electra* de Sófocles, Clitemnestra morre antes de Egisto; ele é atraído ao palácio e a peça se encerra com Orestes conduzindo-o à cena do crime (SOF., El., v. 1505-1507). A despeito de apenas aparentemente inconclusa, o poeta dá conta de encerrar a trama sem maiores dificuldades. O final não oferece nenhum indicativo de qualquer elemento novo. Pelo contrário, na última fala, que cabe ao coro, o poeta foi conclusivo:

“Estirpe atrida, quanta provação para ser livre, enfim! Com essa meta se realiza o fim” (SOF., El., p. 77). Desse final feliz dos heróis, podemos entender a salvação da casa dos Atridas, absolvida do miasma, a liberdade dos heróis, que retomam o lar paterno com a coroação definitiva do herdeiro legítimo do trono de Agamenão – Orestes.

Eurípides quis ir além, provocou a sua audiência com o exílio dos heróis e certamente foi alvo de críticas e elogios. É plausível presumir que no universo de reviravolta cultural, intelectual e religiosa dos tempos de Eurípides, diferentemente daqueles de Ésquilo, o poeta opte por fazer valer o aparato legal do crime de matricídio, que segundo Arnaoutoglou (2003, p. 82), em *Nomina* I, 02 (= IGI3 104), de 409-408 a.C., lê-se na primeira coluna: “Mesmo que uma pessoa mate sem intenção será exilada”. Embora, como sabemos, o exílio dos heróis seja uma inovação de Eurípides, um problema a mais para a nossa compreensão, Ésquilo não está destituído da problemática que envolve as questões de justiça. Newton Bignoto (1998, p. 53-55) ao analisar a *Oresteia* já nos chama a atenção para a concepção de justiça presente em Ésquilo – a das Erínias, as antigas divindades, contra os novos deuses, Apolo e Atena; entretanto, acrescenta o autor, no ato do julgamento de Orestes Atena apela para um tribunal cidadão e não para uma assembleia de deuses, concluindo que

Para uma plateia em meio a uma revolução dos costumes e das estruturas mentais, a representação da *Oresteia* não tinha certamente o sabor de uma disputa erudita sobre questões teológicas. Era o destino da cidade inovadora que estava em jogo nas alterações profundas que ocorriam nas estruturas sociais e políticas, como no universo de valores e símbolos (BIGNOTO, 1998, p. 55).

Cerca de quarenta anos antes da *Electra* de Eurípides Atenas vivia uma reviravolta por certo, mas bastante diversa daquela que sacudiu a cidade na segunda metade do século V a.C.. O regime jurídico desse último período talvez se encontrasse consolidado ou em vias de consolidação e, nessas circunstâncias, portanto, podemos pensar que a inserção do tema do exílio e a consequente condenação dos jovens estejam de acordo com o aparato legal dos atenienses à época em que Eurípides escreveu a sua peça.

Nesse sentido, a agência da fronteira que incluiu os heróis, mostra a sua complexidade, e assistirá à exclusão dos príncipes, que jamais reinarão na cidade paterna. A aparente contradição do espaço fronteiro ainda está por ser desvendada. Se, por um lado, no primeiro momento, a fronteira integrou os protagonistas e os dotou de condições de modo a fazê-los cumprir a missão divina imposta pelo oráculo, por outro, a cidade e a pena de Eurípides impuseram-lhe mais uma vez o afastamento físico da terra natal. Contudo, os príncipes que se dispuseram a arriscar a liberdade em nome da salvação da cidade, uma vez que, como

dissemos, Orestes sabia que seria banido pelo matricídio (EUR., El., v. 975), de alguma maneira seriam acalentados através de uma fórmula nova e diferente de integração a um *oikos*.

Não se pode negar que os efebos euripidianos, entrincheirados nas fronteiras da cidade, cumpriram com maestria o ritual de iniciação. Nesse sentido, não resta outra solução que não seja a sua incorporação à comunidade como cidadãos plenos, como qualquer efebo que tenha passado condignamente por esse ritual de transição. Diante da negação de reintegração à terra natal que os expatriou, caberá ao poeta encontrar outra solução. Por esse motivo, os deuses estão a postos para reparar o “erro” de Apolo, que “não profetizou sabiamente” (EUR., El., v. 1246): os heróis serão integrados em cidades estrangeiras que os acolherão como cidadãos¹⁴⁸ plenos. Ouvimos de uma Divindade a promessa de que Orestes não só será homenageado e reconhecido, emprestando o seu nome a uma cidade da Arcádia, como será feliz quando terminar a sua missão (EUR., El., v. 1290-1291). Por um lado, nomear a cidade implica o reconhecimento a Orestes, um distintivo ao herói e a sua incondicional integração a um novo *oikos*; por outro, restabelece a identidade do jovem como filho de Agamenão – guerreiro e patriota à semelhança do pai. Electra, por seu turno, livrar-se-á da sua grande preocupação: ela terá um lugar que a acolherá, um coro e um casamento (EUR., El., v. 1198-1200). Cumpre-se assim aquilo que chamamos de quarta fase – os efebos trágicos são finalmente incluídos de um modo bastante singular, em terras estrangeiras, que em breve serão suas casas: Electra será incorporada à comunidade do seu esposo, usufruindo de todos os benefícios de uma senhora sem exclusão, e Orestes dará o seu nome a uma cidade da Arcádia, tornando-se por assim dizer o seu primeiro cidadão.

4.4 Considerações finais

A *khóra* euripidiana longe de ser um espaço de exclusão ou de segunda categoria, inferior à *asty*, se nos mostra de profunda riqueza e complexidade ímpar, como tentamos demonstrar ao longo do capítulo. Tanto quanto a tragédia *Íon*, analisada no capítulo anterior, podemos pensar na *Electra* como uma peça de autoafirmação da identidade, onde o espaço é o motor central. Os heróis – Electra e Orestes – são encontrados no início da tragédia sem uma identidade precisa, talvez em situação ainda mais adversa que *Íon*, o qual, como vimos,

¹⁴⁸ Por óbvio frisamos que há um exagero em falar da cidadania em relação à Electra, tanto quanto falamos até aqui da personagem como efebo, papéis, como sabemos, absolutamente masculinos, porém estamos tratando conjuntamente de Electra e Orestes enquanto uma unidade, pois eles agem conjuntamente e tem o mesmo destino, segundo Castor (EUR., El., v. 1305), conforme já mencionamos.

possuía uma família encabeçada pelo pai, Apolo, e pela mãe, a Pítia. Orestes, não obstante, a sua condição de filho do mais nobre dos helenos, a quem por direito pertence o trono argivo e todo o tesouro palacial, padece na condição de exilado, um errante fraco pelas circunstâncias, e com um agravante, o risco de ser assassinado a qualquer momento, uma vez que Egisto havia oferecido recompensa a quem o matasse (EUR., El., v. 236). Electra, por seu turno, expulsa do palácio paterno, vivia no limiar entre o ser e o não ser. Como bem analisou Froma Zeitlin (1970, p. 645-669) em tudo a jovem diferia da mãe, quer pelo contraste entre a riqueza e a pobreza, quer pela privação da família, da casa e do *status* social. A princesa, embora casada, permanece virgem, privada de sexo e de filhos, ainda que utilize da falsa maternidade para atrair a mãe; enquanto isso, a mãe está completa, portando o título de esposa, satisfeita em seus desejos sexuais e com nova prole. Portanto, conclui a autora, Electra se vê completamente à margem do festival de Hera – a deusa da fertilidade humana e agrícola, da transição da adolescência para a idade adulta, aquela que preside o casamento, a moralidade e o bem-estar; tais infortúnios são motivos suficientemente fortes para Electra se negar a participar dos festejos à Divindade, tão distante que está de tudo que representa a deusa Hera.

Nessas circunstâncias, tanto quanto os efebos da realidade, os heróis possuem uma identidade imprecisa. Caberá ao espaço de fronteira a atuação necessária e decisiva no processo de amadurecimento dos jovens, que em doloroso estágio de efebia alcançam a plenitude e restabelecem a identidade paterna e argiva. Se o espaço exerce forte agência sobre os personagens, estes atuam ativamente sobre esse espaço, fazendo-o agir em seu favor. Como vimos, Orestes, a criança que se feriu ao perseguir uma corcinha, muito possivelmente ao brincar nas redondezas ou no pátio do palácio, transformou-se em um bravo caçador na *khóra*, capaz de abater a sua presa como um perito magistral, sem no entanto perder a sensibilidade e a sensatez própria ao bom guerreiro que se sacrifica em nome da pátria. Electra, a despeito de sua aparente fragilidade e das suas condições materiais que a aproximam sobremaneira de uma escrava, é a mais livre e libertária não só das personagens homólogas (esquiliana e sofocliana); mas ela incorpora o rol das mais ilustres heroínas gregas. Já falamos em capítulo anterior sobre o papel significativo que a jovem desempenha na tragédia, em detrimento das suas personagens homônimas. Resta-nos acentuar a contradição do castigo imposto por Egisto à princesa, que longe da sua batuta, pode transformar um ambiente que, aos olhos do rei usurpador, seria o mais adverso e inóspito, em um espaço propício para sua maturação até o ponto em que ela enfim cumpriu cada um dos seus objetivos e conquistou a liberdade. Nesse jogo entre *khóra-asty*, temos necessariamente de acentuar esse caráter libertador da *khóra*, ou seja, a capacidade de agência desse espaço sobre

os heróis que, em contrapartida, aprenderam a atuar nele, absorvendo nos mínimos detalhes suas benesses. Tal constatação reforça e justifica o aparato teórico sobre o estudo do espaço, assentado na leitura de Rapoport, com o qual estamos trabalhando ao longo da nossa pesquisa.

Nesse sentido, a fronteira - complexa, ativa e dinâmica – mostrou variadas facetas no processo de formação da identidade dos heróis, tornando-os ora absolutamente completos e felizes, incluídos, ora fazendo-os retroceder ao ponto de partida – excluídos, apátridas, para, finalmente, prontos, estarem aptos a uma nova vida, longe da cidade natal, pela qual eles se sacrificaram, em uma espécie de inclusão a que denominamos inclusão atípica. Sob a pena de Eurípides importava essencialmente colocá-los à prova da obediência divina e da necessária devoção à cidade e, especialmente, testar a sua capacidade de sacrifício em nome do conjunto, ou seja, em nome da cidade, transformada em primeiro ator. Em síntese, os jovens cumprem irrepreensivelmente a missão que lhes é imposta, quer a divina, o cumprimento do oráculo, quer a de efebo que luta e resiste bravamente com o fim de ser aceito na comunidade de cidadãos, capazes que foram de abrir mão do desejo individual para salvar a pátria argiva de um governo tiranícida. Cabe-nos, sem sombra de dúvida, na mesma medida em que acentuamos a situação anômala de Orestes ao fim da peça, destituído dos bens e do trono paterno a que por direito fazia jus, atenuar uma possível visão negativa que se possa levantar sobre o destino de Electra: ela terá, de certa forma, o futuro esperado por todas as jovens – casar e ser incorporadas ao *oikos* do cônjuge. Todas sabiam, deveriam segui-los em sua cidade ou em terras estrangeiras. Contudo, se esse destino feminino de Electra soa como uma regra, não nos esqueçamos, por outro, que há uma ressalva: quando uma jovem deixa a casa paterna para seguir o seu esposo, não importa em que lugar, ela não está sendo expatriada. Pelo contrário, ela passa por um rito de passagem¹⁴⁹ extremamente importante e complexo para ela, para os familiares e para a sociedade; além disso, o noivo recebe um dote. Em alguns casos de divórcio, ela pode retornar ao lar paterno de porte do dote que o ex-marido deve devolver à família. Electra não só está destituída de qualquer ritual social/religioso, como a Pílade não caberá nenhum dote e, finalmente e mais grave - ela nunca terá um lar paterno para retonar, nem visitar a cidade lhe é permitido.

A *Electra* euripídiana também permite-nos pensar a *khóra* como um espaço de inclusão e de inversão ao mesmo tempo, como já afirmamos. A peça já em sua abertura nos proporciona esse olhar, apresentando-nos um personagem inédito do mito, notadamente uma pessoa simples, do campo, aparentemente desprovida dos atributos da nobreza – o esposo de

¹⁴⁹ Consultar Florenzano (1996, p. 41-62).

Electra. Em *Coéforas* é Orestes diante do túmulo de Agamenão que se encarrega do Prólogo; na *Electra* de Sófocles cabe ao preceptor de Orestes abrir a peça, mostrando ao príncipe cada um dos lugares que muito provavelmente ele já não se lembrava. O lavrador euripidiano nos dá as boas vindas em uma cena de mais de cinquenta versos, o maior dos Prólogos¹⁵⁰ das três versões do mito de Electra. É esse personagem absolutamente incluído nesse espaço, soerguido ao primeiro plano, que irá colocar a audiência a par de toda a trama. Saudando o Ínaco e Argos, ele relembra os feitos de Agamenão em Tróia, o seu desastroso retorno ao lar e a atual situação da cidade em mãos de Egisto. Por fim, na altura do verso trinta e cinco ficamos sabendo realmente quem é ele – um micênio, pobre de bens, consequentemente excluído da nobreza, um desconhecido, sem prestígio, escolhido por Egisto para esposo de Electra exatamente por suas características (EUR., El., v. 34-40).

A prerrogativa da inclusão não cabe exclusivamente ao lavrador, mas a todos aqueles que vamos encontrar na fronteira. Primeiro, o coro de moças argivas, filhas de cidadãos, sem nenhuma exclusão, portanto, e, muito provavelmente, com boas condições financeiras (elas oferecem roupas e enfeites para Electra participar adequadamente do Festival de Hera, EUR., El., v. 190-192). Em nenhum momento as jovens mencionam qualquer sentimento negativo por pertencer a esse espaço. Em seguida, o ancião que transforma o seu rincão na *eskhatiá* em uma fazendola plenamente produtiva, é um personagem de primeiro escalão na trama, fundamental para a boa empresa dos protagonistas. Em suma, é nesse cenário que Electra, Orestes e o seu grupo estarão plenamente incluídos, o que lhes facilitará a execução dos crimes.

Todavia, esse espaço rural inclusivo, como vimos, é concomitantemente um espaço de inversões. A fronteira, em sua amplidão, que comporta a *khóra*, a *eskhatiá*, nos oferece uma ‘escrava’ livre e um rei escravo: ao tempo em que a Electra quase escrava torna-se a mais livre, imponente e viril das Electras¹⁵¹; o seu inverso, Egisto, o poderoso rei, um efeminado, não só é assassinado nesse ambiente como é transformado em escravo. Quanto a Clitemnestra, ela é atraída à pobre casa de Electra e descendo ao nível da filha, a quem tanto desprezou, destituída de suas servas e de suas riquezas, a rainha é sacrificada.

¹⁵⁰ Karen Amaral Sacconi, em sua dissertação de mestrado, conjectura sobre a existência de dois prólogos na *Electra* de Eurípides: no primeiro o poeta surpreende, apresentando o Lavrador, e no segundo segue o modelo de Ésquilo e Sófocles (SACCONI, 2012, p. 26). Independente do número de prólogos, interessa-nos aqui frisar a opção de Eurípides em privilegiar um personagem de baixa extração.

¹⁵¹ Não nos esqueçamos que a Electra sofocliana também tem esse veio da coragem, da virilidade. Lembremos de quando ela fugia do palácio (SOF., El., v. 328-329; v. 516-520) ou quando ela, ao saber da morte de Orestes e da indisposição da irmã em ajudá-la na vingança aos assassinos do pai, ela afirma valentemente: “o que deve ser feito será feito por mim sozinha, do começo ao fim” (SOF., El., v. 1019-1020).

Esse espaço de complexos contrastes apresenta-nos todas as facetas da sua sociedade:

a) aspectos sociais – como ambiente de inclusão que é; aspectos políticos – subjacentes na opção da casa real em manter uma propriedade no campo, interligando esse espaço à *ásty*; b) aspectos religiosos – uma *khóra* que é o centro da maior homenagem a principal divindade de Argos, o Festival de Hera e espaço de rituais vertidos em sacrifícios (o ritual às Ninfas transformado no sacrifício de Egisto e o ritual do suposto filho de Electra transformado em sacrifício de Clitemnestra); aspectos econômicos – a aparição de uma *eskhatiá* produtiva e pujante, importante como mantenedora de todo grupo de Orestes.

Como tentamos reforçar ao longo do texto, o poeta privilegia em vários sentidos o espaço rural construído por ele – com túmulo, casa, propriedades, santuário, estábulos, estradas, rios, e, se acaso nos é dado o direito de falar em espaço de segunda categoria nessa peça, espantem-se, certamente o título caberia a *ásty*. Diferentemente dos seus antecessores, Eurípides transportou engenhosamente o túmulo de Agamenão para o espaço da *khóra* e substituiu o palácio pela casa de Electra para que assistíssemos a tudo em um ambiente rural. Em adição, Egisto não teve de deixar a sua propriedade rural em direção à casa real (como em Ésquilo e Sófocles); pelo contrário, o seu algoz foi ao seu encontro. Contudo, longe de postular uma hierarquia sobre os espaços rural e urbano, resta-nos concluir: caminhando com Eurípides na fronteira de Argos encontramos uma cidade com espaços, urbano e rural, profundamente imbricados, que em nada autoriza uma esquematização dicotômica entre a *ásty* e a *khóra*.

5 MOBILIDADE E IDENTIDADE NA TRAGÉDIA GREGA: A TRAJETÓRIA DE MENELAU

Mapa 2 - Mapa de Menelau

Fonte: Araújo de Lima (2015)

5.1 Considerações iniciais

Após transitar por entre espaços da cidade – a *ásty* e a *khóra*, examinemos o tema da mobilidade na tragédia – a movimentação por tantos lugares distintos. Eis que Menelau se nos afigura um bom protótipo de análise, o espartano que está sempre em viagem. Diga-se de passagem - nunca o encontraremos em casa (Esparta), exceto se deixarmos as tragédias rumo à *Odisséia*. Sua trajetória, marcada por deslocamentos, faz dele um profundo conhecedor da Hélade, de terras estrangeiras, do mar, de inúmeras ilhas, portos e cabos. O micênico de nascimento, filho de Atreu, eis que deixou a casa do pai e assumiu o trono de Esparta ao lado de Helena. Desde o início, sua história carrega o distintivo dessa mobilidade: uma viagem à Creta, quando ele foi participar da sucessão do seu avô, Creteu. Em *Troianas*, Helena sustenta em sua defesa a condição de vítima dos deuses e não perde a oportunidade de imputar a Menelau seu quinhão de responsabilidade sobre seu malfadado destino: “deixando-o [Páris] em tua casa, ó maldito, de navio partiste de Esparta rumo a Creta¹⁵²” (EUR., Tro., v. 940-945). Dessa imprudência Peleu o acusará em *Andrômaca*: “Onde te é possível entrar no número dos varões dignos? Tu que por um Frígio te viste privado de esposa, por não deixar a mansão do teu lar fechada, nem guardada por escravos, como se tivesses em casa uma mulher casta e não a pior de todas¹⁵³” (EUR., And., v. 592-633).

Para conhecer um pouco das andanças do herói selecionamos todas as tragédias em que ele aparece como personagem, um total de seis peças, das trinta e duas cujos textos possuímos na íntegra. Cinco delas são de autoria de Eurípides: *Andrômaca* (EUR., And., 428 a.C.), *Troianas* (EUR., Tro., 415 a.C.), *Helena* (EUR., HEL., 412 a.C.), *Orestes* (EUR., Or., 408 a.C.) e *Ifigênia em Áulis* (EUR., IA., 405 a.C.); a sexta tragédia - *Ájax* (SOF. Aj., 447a.C.?) é de Sófocles. Todas as peças, direta ou indiretamente, estão ligadas à Guerra de Tróia.

A documentação cobre certamente mais de dezessete anos da vida do herói, evidentemente de forma bastante fragmentária: desde a partida para Tróia, passando por episódios vivenciados durante o cerco aos troianos, o findar da guerra e a consequente destruição da cidade após dez anos de conflitos. Depois, encontramos o herói na situação de naufrago nas costas do Egito, na ilha de Faros, ao fim de sete anos navegando a esmo sem

¹⁵² Todas as citações da peça *Troianas* (Tro.) são extraídas da tradução de WERNER, Christian. *Duas tragédias gregas: hécuba e troianas*. Tradução, introdução Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Qualquer alteração será anunciada.

¹⁵³ Todas as citações da peça *Andrômaca* (And.) são extraídas da tradução de FERREIRA, José Ribeiro. *Andrômaca*. In: PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Eurípides – Alceste, Andrômaca, Íon, As Bacantes*. Lisboa: Verbo, 1973. p. 73-135. As exceções serão devidamente mencionadas.

conseguir retornar à pátria. Em *Andrômaca*, vemo-lo chegar à Ftia após deixar Esparta, em data incerta, porém, por óbvio, já se passaram mais de dezessete anos, dentre os quais dez na Guerra de Tróia, sete empenhado no retorno (*nostos*) e um tempo desconhecido, embora suficiente para cumprir a antiga promessa de casar a filha com Neoptólemo e ela já se dar por estéril.

Quanto à cronologia das tragédias em análise, há um transcurso de mais de trinta anos do *Ájax* de Sófocles, de data incerta, algo em torno dos anos 440 a. C., a *Ifigênia em Áulis* de Eurípides (405 a.C.). Do ponto de vista da realidade contemporânea aos poetas, significa passar por contextos muito diferentes, que vai da Paz dos Trinta Anos (446-445 a.C), assinada entre Esparta e Atenas, à fase final da Guerra do Peloponeso (431 a.C. - 404 a.C.).

Das andanças de Menelau, afora, poucas menções que são feitas aos lugares não gregos, servem de cenário estrangeiro ao herói – Tróia¹⁵⁴ (Tro. e Aj.) e Faros, no Egito (Hel). Nas demais tragédias, vamos encontrá-lo nos domínios da Hélade: ao norte, na Ftia, região da Tessália (And.); em Argos, na planície da Argólida, no Peloponeso (Or.); e em Áulis, na região da Beócia (IA.). Em Esparta propriamente não o encontramos. Afora os espaços de cenário/ação, contamos com algumas menções por onde ele passou. Citamos anteriormente que ele estava em Creta quando Páris levou Helena de Esparta. Depois, para formar a expedição à Ílion, ele percorreu “toda a Hélade” (EUR., IA., v. 75-80) a conclamar os antigos pretendentes da esposa, que juraram a Tíndaro defender sua honra (EUR., IA., v. 55-70). Murari (2006, p. 124) cita diferentes documentos¹⁵⁵ onde é possível ver o espartano “junto a Nestor em Pilos, a Odisseu em Ítaca, a Aquiles em Ciros, a Ciniras em Chipre [...], tendo estado inclusive na Arcádia”. Finalmente, temos várias menções esparsas a lugares por onde ele circulou. No mapa 2 (no início do capítulo) é possível ter uma ideia dos lugares que serviram de cenário a Menelau nas tragédias por nós analisadas. Antecipamos que a nossa opção foi observar Menelau a partir da cronologia dos acontecimentos em sua vida.

Menelau – o homem da terra e do mar, conquanto Esparta diste do Mediterrâneo cerca de quarenta quilômetros, é um bom protótipo para se examinar a mobilidade, como já acentuamos; sobretudo por se tratar de um personagem bastante complexo. Frisemos de início que não existe um Menelau, mas muitos Menelaus, ou as várias facetas de um homem-mito. No *corpus* trágico, suas histórias nos são apresentadas por dois poetas – Sófocles e Eurípides.

¹⁵⁴ “Em toda tradição literária desde Homero, Tróia é indicada por dois nomes, Tróia e Ilios ou Ílion” (CHALKIA, 1986, p. 190). Consultar a referida obra, especialmente 189-194, sobre a evocação do nome Tróia ou os diferentes empregos das palavras frígios e troianos, nem sempre aceitos como sinônimos, como no *Rhesos* de Eurípides (CHALKIA, 1986, p. 194).

¹⁵⁵ Pilos, *Cípria*, fr. 1 (Proclo); Ítaca, Apolodoro. *Epítome*, III.7; Ciros, Apolodoro. *Biblioteca*, III.13; Chipre, Apolodoro. *Epítome*, III.19; Pausânias, *Descrição da Grécia*, VIII.23 (MURARI, 2006, p. 124).

Eurípides apresenta uma variedade deles, não só nos aspectos mais gerais como nos detalhes. Em *Electra*, o poeta afirma que Menelau enterrará Clitemnestra, mas em *Orestes*, Menelau chega a Argos no sexto dia do assassinato e Clitemnestra já havia sido enterrada. Também em *Electra* ele adianta a versão do mito de *Helena* ao afirmar que a rainha espartana nunca esteve em Tróia e sim no palácio de Proteu. Em *Andrômaca*, ele é acusado de ter voltado de Tróia sem nada ter sofrido e trazendo consigo intactas as armas que levou e a esposa infiel; em *Helena*, Menelau aporta no Egito na situação de náufrago, destituído de todos os bens conquistados. Diante desse mosaico de informações desconexas e a observar atentamente cada peça, constataremos que Menelau se apresenta, muitas vezes, com diversas facetas em uma única tragédia. Contudo, se o poeta não se preocupou com esses pormenores, não devemos, nós, fazê-lo; não nos cabe buscar uma unidade onde não existe. Perceberemos que Menelau não é o herói, no sentido de protagonista, das tragédias, até a *Helena*, em que ele é um personagem de primeiro escalão, a esposa lhe retira a primazia, porém, ele se nos afigura um ator bastante importante, um interlocutor contumaz de diversos agones. Sublinhemos ainda, por óbvio, que nosso texto não se pretende biográfico. Portanto, viajemos com os muitos Menelaus, e com um só pois obviamente, conquanto díspare de um a outro drama, é de um mesmo herói que estamos a tratar. Claro que o poeta não tem essas inquietações e a liberdade afeita a seu ofício lhe isenta de qualquer “culpa”. Em uma rápida incursão no esquema que se segue é possível visualizar um pouco daquilo que estamos falando.

Figura 9 - Esquema com a trajetória de Menelau na tragédia grega

Fonte: Araújo de Lima (2015)

Queremos crer que a mobilidade de Menelau possa de alguma forma ser estudada em estreita consonância com o tema da identidade. Não nos passa despercebido que em todos os lugares por onde ele transita há uma marca comum: a sua identidade é questionada e ele precisa se empenhar para reafirmá-la enquanto homem e enquanto grego. Menelau é um personagem complexo. Ele é um herói trágico, embora não seja nunca o protagonista da trama, não sofre muita catástrofe, mesmo em *Helena*, em que o seu papel é preponderante, ele é ultrapassado pela esposa – a protagonista. Tal fato não o torna menos herói trágico. Ele é o homem dos agones, o interlocutor por excelência, aquele que está sempre defendendo um ponto de vista, algo bem ateniense. Menelau, segundo pensamos, é um homem de várias facetas – ora sobressai sua identidade de comandante, ora de chefe de família. Falemos sucintamente sobre a mobilidade antes de retornarmos a essa questão.

5.1.1 Mobilidade

Ao muito que o tragediógrafo sorve da épica na reescrita do mito, ele busca inspiração na realidade de seus dias. Eis, então, que, de repente, no mais recôndito passado mítico, vemos um traço de uma construção contemporânea ao poeta, a alusão a uma cidade ou a um porto, ou simplesmente uma prática democrática. Não por acaso, Michel Gras (1998, p. 98)

afirma que a *Odisseia* é uma transcrição poética das navegações de duas cidades da Eubeia – Cálcis e Erétria.

O passeio de Menelau, voluntário e involuntário, por entre tantos lugares não está distante da realidade dos gregos desde os micênios até os tempos áureos dos trágicos. A partir de meados do segundo milênio a.C. pode-se atestar a circulação de micênios pelo Mediterrâneo (GRAS, 1998, p. 19) e de Eubeus no século VIII a.C. a batizar o estreito de Gibraltar com o nome do herói Briareu (GRAS, 1998, p. 33), ou a navegar para longe de suas bases a comercializar com os fenícios de Cartago e realizar casamentos mistos (GRAS, 1998, p. 45). Todavia, devemos salientar que Menelau tinha objetivos específicos em suas viagens – vencer Tróia e regressar à Hélade ou, como vemos em *Andrômaca*, conservar o trono da Ftia nas mãos de seus descendentes. Diferente, portanto, dos objetivos dos gregos e outros que se lançaram ao mar no século VIII a.C. para fundar, instalar e comercializar (GRAS, 1998, p. 43); diferente também dos objetivos de Persas e gregos nas Guerras Médicas no século V a.C., e da Guerra do Peloponeso, com suas inúmeras batalhas navais a sacudir o Mediterrâneo.

Por terra ou por mar, o grego esteve sempre em movimento: poetas, atletas, médicos, filósofos e outros profissionais viajavam frequentemente. Uma viagem de Heródoto ao Egito entre 450-430 a.C. rendeu o Livro 2 de suas *Histórias*, dedicado inteiramente a esse reino (GRAS, 1998, p. 64). Eurípides faz Orestes enganar Egisto em Argos, passando-se por um atleta, de forma insuspeita, que vai da Tessália para o rio Alfeu sacrificar em honra a Zeus olímpico (EUR., El., v. 680-685). Era preciso desenhar esse mundo que se descortinava em termos singulares; logo temos notícias dos primeiros esboços de mapa com Hecateu e Anaximandro no início do século V a.C. a indicar tantos novos lugares sob olhares muitas vezes incrédulos (GRAS, 1998, p. 18). Conhecer esse mundo significava poder fazer escolhas, às vezes forçadas, como no caso dos exílios e das emigrações. Pitágoras abandonou Samos, quando a cidade passou às mãos de tiranos em 532 a.C.. Daí seguiu para o Egito, depois para Crotona e morreu em Metaponto; o músico Arion de Lesbos fez várias andanças – Corinto, Itália, Sicília e Tarento (GRAS, 1998, p. 234). Nesse sentido, o Mediterrâneo é um espaço central para o grego; colocado sob a proteção primeiro de Briareu e depois de Hércules, eis o mar de Posidão, o deus que sacudiu as águas para destruir os aqueus sacrílegos que profanaram templos e altares sagrados em Tróia.

Conforme Michel Gras (1998, p. 8-9), o Mediterrâneo condiciona a vida social, a vida relacional do mundo conhecido e essa centralidade não implica afirmar uma exclusividade política ou cultural do grego sobre o mar; inúmeros povos, como fenícios e egípcios compartilhavam dessa paisagem. Diversas cidades gregas se puseram a desbravar e a fundar

apoikias espalhadas em várias direções. Quer ao oriente, ao ocidente, ao norte ou ao sul, o espaço grego se estendia para o mundo além Balcãs. A cidade de Menelau deu seu contributo: Esparta arcaica fundou algumas dessas *apoikias* no Período Arcaico: Cnido, Tarento. Em 510 a.C. Dorieus, membro de uma família real espartana fez várias tentativas de conquista, inclusive da Líbia, porém foi derrotado pelos fenícios e segestanos (GRAS, 1998, p. 69-70). Aos poucos, os gregos vão tomando conhecimento de lugares longínquos, como o Fásis. O desejo de Menelau em se livrar de Andrômaca era tão grande que, diante de Peleu a defender a cativa, sugere que o velho deveria enviá-la para além das correntes do Nilo e do Fásis (EUR., And., v. 634-636). Fásis era uma fundação grega do VI a.C. na costa leste do Mar Negro, tinha o mesmo nome do rio que a banhava (GRAS, 1998, p. 63).

O mar tem uma importância central na história de Menelau. A história que dele conhecemos através das tragédias começa exatamente com uma preocupação: o mar tornara-se inavegável, os aqueus estão acampados em Áulis, impedidos de singrar as águas salgadas do Egeu em direção à Tróia (EUR., IA.). Na planície troiana, o mar será o grande cenário do espartano durante dez anos de cerco à cidade de Príamo (SOF., Aj.; EUR., Tro.); e, se não fosse o bastante, será nas águas de Posidão por um período de sete anos que ele se baterá com as ondas na procura desesperada da direção da Hélade (EUR., Hel.; EUR., Or). Finalmente, assistiremos a sua morte nas águas marinhas, conforme trama de Helena para fugir do Egito; na sequência, nesse mesmo espaço – em uma embarcação em alto mar – assistiremos seu renascimento, conforme interpretação desenvolvida abaixo na análise da *Helena*.

O mar de Menelau é um espaço singular, governado pelos deuses: de partida, por Ártemis e ao final da guerra – por Posidão. Para concluir seu retorno, apenas sob olímpicos auspícios, terá o espartano a escolta divina dos Dióscuros até sua pátria (EUR., Hel). Os deuses estavam presentes também na fundação de novas cidades, quer na consulta ao Apolo arquequeta antes da partida, ou no altar fixado na nova fundação, ou no nome com o qual se batizavam certos lugares. Diante de tão intensa mobilidade, desse contato com o outro, o grego desenvolveu uma ética de respeito ao estrangeiro, colocado sob a proteção de Zeus. Daí porque Menelau, com o arraigado preceito da hospitalidade, inocentemente confia em sua condição de náufrago e estrangeiro para receber ajuda ao aportar no Egito (EUR., Hel.).

Como acentua Gras (1998, p. 233) o Mediterrâneo, lugar de troca e encontros, é marcado pelas incessantes partidas. Partidas na maioria das vezes fruto de rupturas e atritos:

dificuldades sociais, a falta de terras, as lutas e as tensões políticas, as pressões externas vindas de populações do interior, como a dos Assírios sobre as cidades fenícias, ou as dos Lídios, depois dos Persas sobre as cidades jônias são a causa destes abandonos forçados da cidade de origem.

Nesse espaço de ir e vir, não surpreende que não encontremos Menelau em nenhuma das seis tragédias em sua cidade, Esparta.

5.1.2 Identidade

Por um lado Menelau é o homem de muitos lugares; por outro, é o homem de um único lugar – da Hélade, de Esparta precisamente. Seu objetivo é sempre retornar ao seu *oikos*, ser heleno. A despeito dessa constatação, deparamo-nos com um homem que tem a sua identidade amiúde colocada sob suspeição de alguma forma, quer por obra humana, em cinco das nossas tragédias, quer por obra divina, na *Helena*. Se nas demais peças vemos simples mortais aviltar contra a identidade do espartano, atingindo sua masculinidade, sua coragem, sua helenidade, seu potencial guerreiro, na *Helena* assistimos a um caso bastante particular de discussão de identidade; aqui, são os deuses que retiram dele não só todas as riquezas materiais bem como o transformam em um naufrago, absolutamente anônimo, a-identitário. A vingança divina atinge o ápice, os deuses levam à exaustão o afã de destituir o herói de todo e qualquer traço que constitui a *timé* (confira definição abaixo) de um homem. Nessa trajetória entre diferentes caminhos, queremos crer que em todas as tragédias em que o espartano figure como personagem, ele precise empreender esforços no sentido de provar a todo o tempo não só o que o caracteriza como homem distinto, como um *aristoi* - virilidade, coragem, nobreza - como sua própria helenidade.

Conforme Vernant (1994, p. 19), nas sociedades regidas pela vergonha e honra, o conhecimento de si e a relação consigo mesmo não é direta e depende da imagem projetada pelo outro. Nesse sentido, a *timè* é a palavra-chave grega para entender essa necessidade e relevância do olhar do outro sobre si, do valor que se lhe é atribuído. Para o Vernant (1994, p. 20), a *timè* designa:

[...] o ‘valor’ que é reconhecido ao indivíduo, ou seja, tanto os sinais sociais da sua identidade – o nome, a filiação, a origem, a condição no interior do grupo e as honras que lhe estão associadas, os privilégios e a consideração que tem o direito de exigir – como a sua superioridade pessoal, o conjunto das qualidades e dos méritos (beleza, vigor, coragem, nobreza de comportamento, autodomínio), que, no seu rosto, no seu porte e nas suas atitudes, revelam que pertence à elite dos *kalokagathòi*, os belos e bons, dos *àristoi*, os melhores.

Segundo constata o estudioso “É-se o que os outros veem. A identidade de um indivíduo coincide com a consideração social que conquistou: desde a troça ao aplauso, do

desprezo à admiração” (VERNANT, 1994, p. 20). Menelau é sempre retratado como o covarde, o vilão, o ninguém, o pior dos guerreiros, dentre outros atributos de igual monta.

Neide Theml (2005, p. 261) declara que a tradição grega estava presa a um conjunto de valores que firmava uma relação social de honra. Constan desse conjunto:

[...] o respeito e proteção aos pais; o reconhecimento por um favor concedido, isto é manter a confiança (*pistis*) do amigo; o respeito aos deuses, cumprindo rigorosamente o culto e os ritos (*eusébeia*); o respeito ao hóspede, a prática da hospitalidade é um dever de todo cidadão; a proibição de fazer mal a um homem, mesmo criminoso, que se refugiasse num altar, templo ou santuário; não atacar um arauto ou um suplicante; não violar um juramento, num contrato privado; não matar em combate aquele que se rendesse; sepultar os mortos, ser moderado em suas ações (*sophrosýne*) e obedecer às leis da pólis.

É verdade que, por vezes, Menelau ameaça romper com um ou outro desses preceitos (voltaremos algumas vezes a mencionar esse código de conduta): Orestes o acusa de não reconhecer o favor que Agamenão lhe concedeu, ao não prestar auxílio a ele (EUR., Or); em *Andrômaca*, vemo-lo usar de um ardil para retirar uma refugiada - suplicante - do altar (EUR., And); em *Ájax*, ouvimos do espartano uma ordem para deixar insepulto o herói de Salamina (SOF., Aj.). O que percebemos, contudo, é que essa ameaça é sempre contornada de alguma forma e que o herói sai dessas situações com mínimas arranhaduras, como tentaremos demonstrar ao longo da nossa análise. Teremos necessariamente de enxergar em Menelau um personagem profundamente humano, com todas as implicações que a palavra (humano) traduz: ele é mortal, sujeito aos desígnios divinos, à boa e à má fortuna, a erros e acertos, a paixões e a intempéries de toda sorte. Enfim, ele é sempre suscetível ao que é próprio da condição humana, a vulnerabilidade, como tão bem compreende Odisseu: “nada mais somos do que fantasmas, quantos vivemos, ou sombras leves¹⁵⁶” (SOF., Aj., v. 125-130). Menelau é o homem escolhido dentre os pretendentes por Helena. E Helena é a bela que os deuses - em particular as deusas, Afrodite, Atena e Hera - escolheram para estar na raiz da Guerra de Tróia. Se Menelau é, por um lado, o responsável pela guerra, como acusado por Peleu (EUR., And), é, por outro, um alvo indireto dos deuses. Em função de ter sido o homem a ganhar o leito de Helena, mas ao mesmo tempo, o marido que a “deixou” escapar, ele carrega em si o desprezo de muitos gregos, quem sabe especialmente dos pretendentes/perdedores da tindarida; Agamenão afirma que o juramento estabelecido por Tíndaro visava contornar o clima tenso, de ciúmes e ameaças, entre os pretendentes (EUR. IA. v. 50-60). *Andrômaca*

¹⁵⁶ Todas as citações do *Ájax* são extraídas da tradução de Flávio R. de Oliveira (OLIVEIRA, Flávio R. *Aias*. Sófocles. Apresentação e tradução Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iuminuras, 2008). Qualquer alteração será devidamente mencionada.

projeta em Heitor o retrato de um esposo ideal: “Em ti, amado Heitor, tive o marido que me bastou, perspicaz, nobre, rico, corajoso – muito: tomando-me intacta da casa de meu pai, foste o primeiro a subjugar a cama virgem” (EUR., Tro., v. 650-680). Heitor não só tomou a esposa virgem bem como preservou a sua fidelidade até a morte. Esse retrato do esposo ideal parece não caber em Menelau e, repetidamente, ele é injuriado por falhar nesse particular (EUR., IA., v. 380-390; EUR., And., v. 592-633).

Menelau é uma figura trágica fundamental. Ele é o responsável por congregar todos os helenos em torno da manutenção e do respeito a uma ética grega – hospitalidade/reciprocidade, rompida por Páris; e em Tróia, ele comanda os gregos ao lado do irmão e vence os troianos. O espartano está inserido em uma cultura guerreira, com um código próprio e como declara Finley (1988, p. 108):

‘Guerreiro’ e ‘herói’ são sinônimos, e uma cultura guerreira organiza-se à volta desses dois temas fundamentais: a coragem e a honra. A coragem é a virtude essencial do herói, a honra o seu objetivo essencial. Toda a norma, todo o juízo e toda a acção, todas as aptidões e talentos têm por função definir a honra ou seja realizá-la. A própria vida não pode constituir obstáculo [...] a própria vida deve ceder perante a honra.

Não apenas Menelau teve a sua honra abalada. Em nossas incursões/viagens com Menelau podemos presenciar a fúria de Ajax com o que ele acreditava ser um deslustramento à sua honra – a entrega das armas de Aquiles a Odisseu e não a ele. Em nome da honra Ajax se suicida. Aquiles é outro guerreiro que também não escapa de ter a sua honra ferida pelos companheiros e se enfurece em razão de ter sido dado como noivo de Ifigênia sem que nada ele soubesse, trama do alto escalão da expedição.

Viajemos com Menelau, conheçamos os lugares e espaços por onde ele transita. Vejamos os questionamentos que são feitos a sua identidade, a sua coragem e a sua honra. Atentemo-nos especialmente aos mecanismos utilizados pelo herói para reafirmar insistentemente a sua aderência a esse código guerreiro, que faz dele um heleno e não percamos de vista as várias nuances que sobressaem da sua identidade.

Optamos por subdividir o capítulo; entre parênteses elencamos as tragédias a serem tratadas nesse segundo momento: 1) Considerações iniciais; 2) Antes da partida para Tróia (EUR., IA.); 3. Nas muralhas troianas (SOF., Aj.; Tro.); 4. O Retorno à Hélade (EUR., HEL., Or.); 5. De volta à Esparta (EUR., And.). Apresentamos o quadro 3, abaixo, na tentativa de melhor visualizar a mobilidade do herói, bem como o mapa 2 (no início do capítulo) a nos orientar nessa odisseia trágica.

Quadro 3 - Movimentação de Menelau nas tragédias

Tragédia/número aproximado de versos em que Menelau atua	Lugar/ itinerário	Espaço de ação	Itinerário	Lugares apenas mencionados
<i>Ájax</i> (110 versos)	Tróia	Próximo à praia, em um lugar afastado do acampamento grego.	Áulis-Tróia	Não
<i>Andrômaca</i> (430 versos)	Ftía, Tessália	Títideion - Templo de Tétis com um altar e uma estátua; Palácio de Neoptólemo	Esparta-Ftía-Esparta	Creta
<i>Troianas</i> (415 versos)	Tróia	Acampamento grego	Áulis-Tróia	Creta
<i>Orestes</i> (490 versos)	Argos, Argólida	Palácio de Agamenão	Tróia-diversos lugares (<i>nostos</i>)-Argos	Náuplion/ porto de Náuplion Maléa.
<i>Ifigênia em Áulis</i> (200 versos)	Áulis, Beócia	Em frente a porta da barraca de Agamenão	?-Áulis-Tróia	Por toda Hélade.
<i>Helena</i> (1250 versos)	Ilha de Faros, Egito	Túmulo de Proteu Palácio	Tróia-diversos lugares (<i>nostos</i>)-Egito-Esparta	Maléa; Mar Egeu; Líbia; Náuplion; Eubeia; Creta; picos da Atalaia de Perseu.

5.2 Antes da partida para Tróia (EUR., IA.)

Nosso objetivo é examinar duas passagens específicas de *Ifigênia em Áulis*: primeiro, a participação direta de Menelau na peça, cerca de duzentos versos (EUR. IA. v. 303-542); na sequência, uma referência feita ao herói por Aquiles (EUR., IA., v. 944-947).

Depois de percorrer toda Hélade conclamando os helenos, irmanados pelo juramento prestado a Tíndaro, encontraremos Menelau com a frota grega reunida em Áulis. Estamos na terra de Ártemis (EUR., IA., v. 50-60; 90-95), bem localizada pelo poeta: na asa da Eubeia (EUR., IA., v. 120-125), no estreito de Êuripo (EUR., IA., v. 165-170), em frente à cidade de Cálcis (EUR., IA. v.165-170). Segundo Bernand (1985, p. 217) as condições naturais de Áulis explicam a escolha estratégica desse lugar para reunião da frota pan-helênica: a travessia para a rota do Norte se efetuava pela Península da Magnésia, depois Lemnos e a Troade, caminho mais direto e mais certo.

A paisagem vazia e monótona de Áulis transforma-se em um acampamento bélico – armas, cavalos, escudos e carros constituem o ambiente. O acampamento tornara-se um espaço central de discussão, uma espécie de ágora, onde os guerreiros transitam entre os muitos passatempos e colocam em pauta a ordem do dia – a guerra. Aqui Agamenão foi eleito comandante da frota pelos helenos. Menelau, o mentor da expedição, segue ao lado do irmão,

compartilhando do cetro. Em diversos momentos das tragédias assistimos o campo de batalha se transmutar em espaço político, nada diferente do século V a.C.. Mossé (1982, p. 68) recorda que as “assembleias de soldados são frequentes, no exército ateniense, e o (ou os) estrategista (s) e magistrados eleitos dirigem-se aos soldados como se dirigissem aos seus concidadãos, reunidos na Pnyx”.

Mais do que a descrição topográfica em si de Áulis, Eurípides nos apresenta no longo Párodo (IA, v. 164-302), em uma éfrase, o retrato vivo e pujante daquele ambiente. As mulheres casadas que compõem o coro, ardendo em curiosidade, deixam suas casas em Cálcis, viajam pelos estreitos do Êuripo, percorrendo uma distância de cerca de sete quilômetros¹⁵⁷ até chegarem ao acampamento. De um lado para o outro, a tudo bisbilhotar, elas nos presenteiam com um vívido testemunho daquele espaço, uma paisagem dominada pelo mar.

Pelos bosques de Ártemis, onde se via tantos sacrifícios, elas espreitam as inúmeras barracas estendidas. Muitos cavalos se agitam. Nada foge ao interesse daquelas mulheres. Elas observam pequenos detalhes daqueles animais, como os freios trabalhados em ouro, a pelagem e os duros cascos. Os mais nobres da Hélade são reconhecidos e nomeados e uma multidão de anônimos; todos armados, estão espalhados pela praia. Eles passavam o tempo como podiam, a esperar pela ordem de embarque: jogos de tabuleiros, lançamento de disco, corridas de homens contra quadrigas.

Não satisfeitas, as moças vão até o espaço das naus. Elas veem ancorados nas costas de Áulis os mil navios de madeira a remo; observam com acuidade a disposição das embarcações. Notam na ala direita a frota de Aquiles bem pertinho da argiva. Falam em termos de números de navios por cidade e constataam – são “navios de alto-mar¹⁵⁸” (IA, v. 170-175), imponentemente adornados. O olhar atento e sagaz percorre os diversos emblemas de popa: as Nereidas das naus do pelida; Palas em sua carruagem alada de cavalos da Ática; Cadmo com uma serpente de ouro dos Beócios e outros mais, quantos a vista alcança.

Tudo era possível de se ver naquela paisagem nova, atraente e essencialmente forte para aquelas mulheres. Quase podemos sentir os grãos de areia da praia, ouvir a algazarra das diferentes vozes masculinas, entre gritos e risadas, e engasgar com a poeira levantada pelos cavalos. Ali, em um único lugar, reunia-se toda a Hélade, onde cada um e todos ao mesmo

¹⁵⁷ Cálcis está a aproximadamente sete quilômetros ao norte de Áulis (BERNAND, 1985, p. 216).

¹⁵⁸ As citações dessa peça foram extraídas da tradução de RIBEIRO JÚNIOR, Wilson Alves. *Iphigenia avlidensis de Eurípides*: introdução, tradução e notas. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Usp, 2005. Exceções serão devidamente mencionadas.

tempo ambicionavam a glória e a liberdade do mundo helênico, lembrada por Agamenão entre os versos 1265-1275. Para além desse ideal, o desejo incalculável pelas pilhagens das riquezas do outro em muito contava. Certamente, como afirmam essas moças ao final do relato, elas guardarão lembranças do que viram nessas bandas do Êuripo e dos comentários que ouviram em casa dos maridos sobre a expedição (EUR., IA., v. 295-305). Acreditamos, entretanto, que o sentido visual ultrapassa em muito o auditivo nesse experimento. Mais do que possam ter ouvido, serão aquelas imagens, de que foram testemunhas oculares, que se perpetuarão em suas mentes. E é o relato minucioso da experiência visual que proporciona à audiência do teatro, na qualidade de ouvinte, apreender a magnitude daquele ambiente. A nós, modernos, façamo-lo com o olhar atento sobre as palavras na leitura do texto. Pois, sem pretender descrever o espaço em moldes tradicionais, Eurípides magicamente o descortina diante de nossos sentidos. No espreitar da força visual¹⁵⁹ descritiva do tragediógrafo, que pode ter trazido à arte poética a herança de um possível ofício de outrora – a pintura (SOUSA E SILVA, 2005, p. 225; 285-395), aos poucos, esse ambiente trágico vai perdendo a opacidade e se mostrando em tons mais e mais translúcidos.

Apreender o significado do espaço do acampamento exige-nos estender nosso olhar tanto quanto o coro o faz (e nos permite fazer) – aos objetos, aos símbolos estampados nas mil naus, ao ouro, às tendas. Enfim, todos os espaços – fixos e móveis – em seu conjunto transmitem-nos antes de tudo o poder e a força da cooperação helênica, cujo porta-voz é o herói em análise – Menelau. A autoridade com que ele enfrenta seu irmão, como veremos, é em parte fruto desse espaço construído em torno dele e a partir dele (com a iniciativa de conclamar os helenos a cumprir o juramento de Tíndaro). Menelau exhibirá em *Helena* o orgulho do seu empreendimento: “não falo para me gabar – ter sido a maior das expedições a que eu levei a Tróia por barco, comandando não como tirano, e nem liderando as tropas à força, mas conduzindo os jovens gregos com consentimento deles” (EUR., IA., v. 390-400). A formação da coalizão está na base da conformação do seu personagem, tantas vezes injuriado tragédias afora por ser o patrocinador da guerra.

Continuemos nessas paragens. Longe da delicada descrição do coro, o dia nem bem amanheceu e tudo parece desconcertantemente calmo: “ruído nenhum, nem de aves, nem do mar, o silêncio dos ventos” (EUR., IA., v. 5-10). Agitado só Agamenão, arrependido pelo ardil perpetrado contra sua família. Ele havia mandado buscar a filha, Ifigênia, em Argos, com o pretexto de oferecê-la em casamento a Aquiles, quando, na verdade, a intenção era

¹⁵⁹ Consultar especialmente o capítulo “Elementos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípides” (SOUSA E SILVA, 2005, p. 285-395).

sacrificá-la. O exército estava impedido de zarpar. A calmaria no mar indicava a impossibilidade de navegação, fruto de uma ação divina arranjada por Ártemis. Apenas o sacrifício de Ifigênia, reclamado pela deusa, poderia reverter a situação e propiciar a vitória helênica sobre os frígios (EUR., IA., v. 85-95). Dentre os aqueus - Calcas, Menelau e Odisseu - sabiam do artifício enganoso do comandante para atrair a filha à cilada (EUR., IA., v. 105-110). Segundo Agamenão, ele foi convencido por Menelau, “empregando todo tipo de argumento” para empreender repudiável ação (EUR., IA., v. 95-100).

Entre honrar o compromisso com os companheiros, com quem ele maquinou o ardil, e com a deusa, e salvar a filha, o Atrida argivo oscila. Em seguida, arrepende-se de trair a família e resolve enviar nova carta à esposa, exortando-a a não mais mandar a jovem à Áulis. Nessa altura dá-se a entrada do nosso herói, Menelau, em cena.

O espartano surpreende o mensageiro em frente à porta da tenda de Agamenão e intercepta a correspondência/tabuinha (EUR., IA., v. 317), arrancando-a à força de suas mãos. Ao perceber algo estranho, o comandante sai dos seus aposentos e se dá conta do que está acontecendo. Embalde os Atridas discutem¹⁶⁰. O agon apresenta acusações mútuas (EUR., IA., v. 320ss): de um lado, Agamenão é o homem sem palavra, o mau político, que preza tão somente por chegar ao poder e se esquece de quem o alçou a tanto; do outro lado, Menelau é aquele que administrou mal o leito conjugal, que preza apenas mesquinhos prazeres, sem levar em consideração o raciocínio e a honra, um louco, que por um leito maldito quer destruir os amigos. Sem chegar a um consenso, Menelau resolve por fim à contenda: “Vangloria-te então com teu cetro, após desertar teu irmão! Eu vou é procurar algum outro plano e outros amigos” (EUR., IA., v. 410-415).

Tarde demais. Um mensageiro chega nesse instante e avisa a Agamenão: Ifigênia acabou de chegar a Áulis, juntamente com Clitemnestra e Orestes, e “como percorreram longo caminho, junto às águas abundantes de uma fonte refrescam o delicado pé, elas e seus potros, que na verdura dos prados soltamos para experimentarem o pasto” (EUR., IA., v. 420-423).

O Atrida argivo sofre, dá conta da sua perversidade; aflige-lhe o fato de não saber como reagir frente à esposa, tão zelosa com as núpcias da filha. De repente começa a imaginar seu encontro com a família: as súplicas da menina a indagar se o pai vai matá-la e os gritos do

¹⁶⁰ Benjamim Sammons (2014, p. 1-27) analisa em seu artigo “*Quarrel of Agamemnon & Menelaus*” a discussão entre os Atridas na *Ifigênia em Áulis*, comparando-a a uma passagem do Canto III da *Odisseia* (HOM., Od., III 130-200), quando Nestor declara a Telêmaco os desentendimentos entre os irmãos. Os Atridas convocaram os Aqueus para uma assembleia depois da derrocada de Tróia, mas os irmãos divergiram quanto ao retorno: Menelau queria regressar imediatamente enquanto Agamenão queria permanecer até aplacar os deuses. O autor conclui que a menção à discussão em Eurípides não é uma invenção do poeta, mas uma caracterização tradicional da relação controversa entre os irmãos.

pequeno Orestes. Por fim, responsabiliza Páris por seu infortúnio, ele o destruiu ao se casar com Helena (EUR., IA., v. 445-468). Assistindo de perto ao sofrimento do irmão, tomado pelas lágrimas, Menelau muda de opinião. Aquele homem firme, balizado pelo poder engendrado pelo espaço bélico de Áulis, que com Odisseu e com o irmão confabulou o sacrifício da sobrinha, que acabou de trocar duras farpas com seu parente, também chora ao se colocar no lugar de Agamenão (IA, v. 473-503): aconselha-o a não matar a filha, considera o parentesco, sugere que a expedição parta desmobilizada e conclui (EUR., IA., v. 481-503): “É natural o que acabo de sentir. Por afeição a quem foi gerado pelo mesmo pai, eu mudei. De homem não perverso são tais reviravoltas: é necessário adotar sempre as melhores atitudes”.

Menelau muda de opinião – de ferrenho defensor do sacrifício, ele passa a pensar em estratégias, algumas radicais, para proteger esse lado da família. Agamenão fica muito feliz com a sua atitude: “Felicito-te, Menelau, pois contra minha opinião mudaste acertadamente o discurso – e de modo digno de ti” (EUR., IA., v. 505-510). Os insultos trocados são esquecidos, apenas ornamentaram o cenário beligerante.

Agamenão sabe que está diante de um dilema insolúvel, já não pode se esquivar do sacrifício. Diante da constatação, ele refuta as sugestões “salvadoras” de Menelau: enviar Ifigênia de volta à Áulis e até matar o adivinho Calcas para ele não alardear o oráculo filicida aos demais. Muitas seriam as consequências e o comandante bem as conhece. Primeiro, a traição certa de Odisseu seria desastrosa – ele espalharia as palavras de Calcas pelo exército, contaria que Agamenão voltou atrás da palavra empenhada, inflaria todos contra os Atridas, que seriam, finalmente, assassinados e o sacrifício realizado. Segundo, se ele fugisse para Argos, os aqueus o perseguiriam e destruiriam sua cidade (EUR., IA., v. 525-535). Enredado, Agamenão decide dar continuidade ao plano; apenas pede ao irmão para guardar silêncio de modo a tudo ocultar de Clitemnestra (EUR., IA., v. 535-540).

Alguns estudiosos têm se dedicado a mensurar as reais intenções de Agamenão e de Menelau ao mudarem de opinião: Agamenão planejou o sacrifício e se arrependeu; Menelau defendeu ardentemente a imolação tanto quanto a salvação de Ifigênia instantes depois. Segundo Romilly (2008, p. 136) a discussão inicial da peça entre os Atridas “fá-los descer a ambos ao nível dos mais medíocres”.

Examinemos rapidamente a postura de Agamenão, embora nosso foco seja Menelau; afinal, juntos eles formam, segundo o próprio Menelau, a “célebre parelha”, gerada por Atreu e Aérope (EUR., Hel., v. 390-395). Ademais, compreender o comportamento de Agamenão ajuda-nos a entender melhor o comportamento do espartano, pois cremos que o poeta esculpa com a mesma matéria ambos os personagens.

Há quem acredite que Agamenão só estava preocupado com a manutenção do poder e a oportunidade de adquirir fama (RYZMAN, 1989, p. 114). Indiscutivelmente, todos eram favoráveis à guerra: aos nobres, a busca da glória e das honrarias é uma obrigação (EUR., IA., v. 15-20; 445-455), e aqui mais precisamente se somava o destino e a honra de todos os helenos. Tenhamos sempre em mente – a guerra, mais que reaver Helena, tem o sentido de reafirmar o caro preceito grego de respeito à hospitalidade e a reciprocidade, rompida por Páris (EUR., IA., v. 1265-1275). Devemos nos perguntar então sob quais circunstâncias Agamenão concordou em sacrificar Ifigênia, visto que sua reação instantânea ao ouvir as palavras de Calcas, foi dar ordem para Taltíbio dispersar todo exército, sob alegação de que nunca mataria a própria filha (EUR., IA., v. 90-100).

Possivelmente um ensaio de análise psicológica do personagem e do ambiente nos dê pistas mais consistentes para compreendê-lo. O personagem está diante de realidades conflitantes que se equiparam a espaços conflitantes. Ele está no acampamento, envolto em um clima bélico e tenso; diante da pressão dos combatentes por uma solução, posto à prova pelo vaticínio de uma deusa que lhe exigia um doloroso sacrifício (EUR., IA., v. 350-355), e frente ao irmão que o aconselhava com toda sorte de argumentos a sacrificar a filha (EUR., IA., v. 95-100). Tal era a realidade desenhada naquele ambiente, e ela pesava sobre os ombros de um homem. Homem que naquele ambiente, há muito tempo distante do seu palácio, deixou que prevalecesse uma decisão ditada pelo espaço - decisão do comandante, posto honorífico que ocupava, e, portanto, era seu dever honrar. A leitura do espaço fê-lo tomar uma atitude, a única possível. Contudo, foi no silêncio da madrugada, sozinho, no espaço privado da sua tenda, que ele pôde abstrair da sua condição de comando e assumir temporariamente, em sua imaginação, o papel de marido e pai; nesse instante ele pôde repensar a extensão dos seus atos, quem sabe, a recordar do espaço doméstico e privado da sua casa, do seu *oikos*. Talvez sobreviessem ao seu espírito a lembrança da doçura da mais amorosa e mais velha de sua prole e os muitos carinhos trocados entre pai e filha (EUR., IA., v. 630-640, v. 1220-1235) no recinto seguro da família. E nesse momento de tanta inquietação, o servo, de modo absolutamente pertinente, bem resume o lastimável estado do seu senhor: “nada te falta para estares louco” (EUR., IA., v. 40-45). Agamenão, segundo pensamos, vivia um conflito íntimo e doloroso entre duas realidades conflitantes em que ele deveria eleger apenas uma – a guerra/salvação da Hélade e a preservação da filha/família. Melhor dizendo, se o herói optasse por salvar a filha, o que seria impossível, o máximo que ele conseguiria seria manter a “metade da sua consciência” tranquila, não carregando o fardo de ter contribuído para o

sacrifício; porém, seu “resto de consciência” haveria de lhe gritar incessantemente sua desobediência à Ártemis.

Embora possa pesar sobre Agamenão o fato de ter tomado uma decisão conjunta com Odisseu, Menelau e Calcas e posteriormente ter voltado atrás sem o conhecimento deles, o comandante é sincero em todas as decisões, por mais contraditório que possa parecer: primeiro, quando opta por sacrificar a filha; segundo, quando se arrepende e encaminha uma carta pedindo a Clitemnestra para não mais enviar Ifigênia; terceiro, quando ao final, ele avalia a impossibilidade de não levar adiante o sacrifício. E acima de tudo, ele é sempre um homem tomado de incertezas e de uma dor profunda em cada momento de decisão.

Em relação a Menelau, questiona-se quão sincera foi a sua transformação. No artigo “The Reversal of Agamemnon and Menelaus in Euripides’ Iphigenia at Aulis”, Marlene Ryzman (1989, p. 118) conclui, concordando com Grube¹⁶¹, que “a mudança de Menelau está longe de ser honesta”. Ao abordar o tema, Wilson Alves Ribeiro Júnior (2005, p. 109) repassa algumas opiniões de estudiosos modernos sobre o comportamento do herói. Para o autor, Eurípides apresenta um Menelau fraco e ambicioso o suficiente para fazer prevalecer a sua vontade a qualquer custo, versos 381-7. Segundo ele,

o diálogo entre Agamênon e Menelau (317-542) não permite, por si só, uma conclusão definitiva sobre a sinceridade do súbito amor de Menelau pelo irmão e pela sobrinha (487-488, 491-2; 501-2). Dependendo da interpretação que se dá a sua reviravolta, podemos talvez acrescentar ao seu perfil um caráter oportunista e até mesmo calculista, que se aproveita das fraquezas do irmão, que ele tão bem conhece (326-32) (RIBEIRO JÚNIOR, 2005, p. 109).

Mais a frente o autor avança em suas considerações (RIBEIRO JÚNIOR, 2005, p. 125-126). Em síntese, sua ideia gira em torno da descrença nas boas intenções do espartano. Primeiro, é possível que a audiência do teatro não tivesse acreditado em Menelau. Segundo, nem o próprio espartano teria se achado tão convincente nos versos 473-479¹⁶², necessitando justificá-los posteriormente. Terceiro, o coro e Agamenão, por seu turno, reagiram ironicamente: o primeiro ao compará-lo com o enganador Tântalo e o segundo ao felicitá-lo por sua solidariedade. Finalmente, o autor acredita que Menelau esteja sendo cínico entre os versos 513-527, quando projeta algumas soluções (mencionadas anteriormente) para livrar a sobrinha do sacrifício.

¹⁶¹ A autora Concorde com G. Grube, para quem Menelau é absolutamente insincero nas propostas que faz ao irmão, como debandar o exército; ele teria a vantagem de se isentar de qualquer responsabilidade sobre o derramamento de sangue na família (GRUBE, 1973, p. 426; RYZMAN, 1989p. 113.).

¹⁶² Versos 473-479: “Juro por Pélops que é chamado de pai do meu e do teu pai, e por Atreu, que nos gerou, que vou te falar de coração, sinceramente e sem nenhum estratagema, tudo o que penso. Vendo as lágrimas caírem de teus olhos, senti piedade e eu mesmo, por minha vez, deixei-as cair por ti. Retiro as palavras anteriores ...”.

Apreciemos os comentários supra. Inicialmente, não nos parece que o retrato do espartano pintado por Eurípides seja de um fraco, oportunista. Para além de todas as interpretações subjetivas, e esquecendo a imagem negativa que o herói já traz consigo de outras searas, restringindo-nos, portanto, apenas ao que diz o texto na curta participação de Menelau, não nos é possível presumir que ele esteja fingindo e/ou mentindo ao mudar o seu discurso em prol da salvação da sobrinha.

Por razões óbvias, nosso herói devia ser o maior interessado em levar a Guerra à Tróia, mas não apenas ele. A praia estava tomada de soldados ansiando ardentemente pela partida. Certamente exigiriam do comandante cumprir com a obrigação de levá-los à Tróia, sacrificando Ifigênia, tão logo tivessem conhecimento do oráculo, pois é isso exatamente o que vemos entre os versos 1345 e 1360. Inscientes das predições divinas, os mirmidões estavam inquietos, nervosos, há muito tempo aguardando ali, ociosos, e cobravam de Aquiles uma medida enérgica, por isso o pelida foi em busca do comandante (EUR., IA., v. 800-820). Somada a essa realidade de tensão havia a inquebrantável decisão de Ártemis. Motivos fortes o suficiente para Menelau não precisar fingir uma adesão desnecessária à causa do irmão. Uma causa que já nasce perdida, afinal, como sabiam os mortais: “Ainda que não queiras, os desejos dos deuses prevalecerão” (EUR., IA., v. 30-35). Se ainda assim ele se irmana com Agamenão, ele o faz sinceramente, queremos crer. Naquele ambiente sombrio, conquanto luminoso fosse o dia, o apelo às sensibilidades era excessivamente prevalecente. Seria possível assistir ao desespero de Agamenão (EUR., IA., v. 440-470) sem que ele produzisse minimamente um desconforto no espectador? Se no início vimos um homem sofrer, tomado por dúvidas optar por salvar a filha, vemos agora alguém absolutamente sem perspectiva, arruinado – Clitemnestra, Ifigênia e Orestes estavam ali. A audiência por certo se comoveu.

Menelau, que guarda em comum com Agamenão não só laços políticos, mas a própria ancestralidade – o avô (Pelops) e o pai (Atreu), repensa sua postura anterior e muda o discurso. Se Agamenão viveu o conflito entre dois espaços e duas realidades distintas – o acampamento e a guerra (a Hélade) de um lado e o palácio e a família (o *oikos*) de outro, Menelau de certa forma o repete. O espartano está no acampamento e também (e principalmente) anseia pela guerra como qualquer outro; ele é performado pelo poder e pela autoridade engendrada por esse espaço. Contudo, nesse momento, diante da aflição do irmão, provavelmente suas lembranças se voltam para outro espaço – a casa de Atreu, onde ele e Agamenão nasceram e cresceram. O sentido de pertencimento à mesma família se sobrepôs, e como bem sabemos, a ancestralidade tem um peso considerável no conjunto dos valores gregos. Lembremos de Menelau no Egito a falar carinhosamente da “célebre parelha” de

Atreu (EUR., Hel., v. 390-395). Por certo, com o retrato do espaço da casa do seu pai e de um leque de recordações a invadir a sua mente, ciente do princípio - a reviravolta nas atitudes é própria do homem não perverso (EUR., IA., v. 500-505) – ele experimenta essa transformação repentina, fazendo sobressair ante nossos olhos a sua identidade de família. Pensemos: todos participam de uma rede bastante ampla. Fundamentalmente Menelau é um micênico, seus laços originários são com a casa de Atreu, como dissemos. Tornado adulto, contudo, o casamento e a participação no exército torna-o um cidadão em sua inteireza. Assim, ele assumirá o trono de Esparta, sua pátria por excelência, aquela que ele deverá defender em primeira instância. Nada pode nos garantir evidentemente que ele não tenha agido só por impulso, no calor do momento, guiado por um espaço cuja aura exigia dele uma nova postura. Talvez ele mudasse de opinião mais tarde, em outra circunstância, nunca saberemos. Contudo, não há vestígio no texto que nos faça ver o espartano como um falso, um hipócrita, e sim como alguém capaz de mudar, de se adequar a nova situação sem ser necessariamente um oportunista. Por fim, é importante sublinhar a reação de Agamenão, para nós, também verdadeira: ele não só acredita na mudança sincera do irmão, como afirma que sua nova postura está condizente com sua dignidade (EUR., IA., v. 505-510). Caminhando para o final da peça, quando Clitemnestra e Ifigênia acusam Helena e Menelau de serem a causa da guerra e de deverem eles sacrificar Hermione, mais uma vez ouvimos Agamenão sair em defesa do irmão – não é Menelau que o escraviza, a causa é muito maior – a liberdade da Hélade, o respeito que o bárbaro deve ter pelo leito heleno (EUR., IA., v. 1265-1275). Agamenão e Menelau são gerados com a mesma substância pelas mãos de Eurípides – humanos acima de tudo, portanto, como recorda Knox (1961, p. 19-20), sujeitos às alternâncias e instabilidades próprias do mundo dos homens.

Muito embora Menelau esteja sob suspeição para alguns estudiosos modernos, não é dessa parte da tragédia que extrairemos esse retrato negativo do Atrida. Caberá a Aquiles esse papel. Ator de uma trama construída sem o seu consentimento, ele se indigna ao tomar conhecimento do enredo (EUR., IA., v. 125-130, v. 835-840): um falso casamento em que ele é o protagonista. Quando subitamente o pelida descobre o escuso plano, ele se dispõe a ajudar Clitemnestra a salvar a jovem (EUR., IA., v. 920ss). Interessante é que nesse primeiro momento, todo o diálogo estabelecido entre ele e a rainha argiva gira em torno da proteção/salvaguarda do seu bom nome. Enquanto externa contundente defesa desse nome, de inopino ele lança outro (nome) ao abismo. Ouçamo-lo: “Eu seria o pior dos guerreiros argivos, um nada, um Menelau entre os homens, nascido não de Peleu, mas de uma divindade

vingadora se meu nome eu desse ao teu esposo para que ele mate” (EUR., IA., v. 944-947, grifo nosso). Passamos à análise desses versos, aos quais voltaremos.

O herói está duplamente revoltado: por um lado, seu nome foi envolvido em abominável maquinação sem seu consentimento. Ele se sente reduzido a um nada, indiferente aos comandantes. Para Aquiles resta incontestado que a sua *timé* não é reconhecida por seus pares; eis o motivo da sua ira. Por outro, ele se compadece da causa da rainha argiva e julga sensato defender aquela que na ficção é sua noiva: “pois eu não permitirei a teu marido implicar na trama a minha pessoa, pois o nome, se a espada também não pegaram, o meu nome matará tua filha” (IA, v. 935-940, grifo nosso). Atente-se! A maior preocupação dele não é o sacrifício de Ifigênia em si, mas o sacrifício daquela que porta o título de noiva de Aquiles. Afinal, se necessário, ele próprio teria dado o seu nome aos aqueus¹⁶³. Ele o diz textualmente (IA, v. 960-970, grifo nosso):

Não é por causa das núpcias - incontáveis moças buscam meu leito – que falo assim; mas pelo abuso que o senhor Agamêmnon cometeu contra mim. Era necessário que ele me pedisse o meu nome para atrair tua filha; Clitemnestra, mais por meu nome do que pela persuasão do esposo entregou a filha em casamento. Eu o teria dado aos Helenos, se a viagem a Ílion disso dependesse; não me recusaria a contribuir com a causa comum dos companheiros de armas.

O nome do guerreiro é aquilo que primeiro o identifica, portanto, somente a ele cabe tomar as decisões que a sua linhagem perpetuará. Clitemnestra sabe bem disso. Em sua súplica ao suposto genro, ela frisa a importância de ele defender seu nome (EUR., IA., v. 905-910). Nesse caso, trata-se de Aquiles, filho da deusa Tétis e do ilustre Peleu; um nobre, educado pelo mais piedoso dos centauros, Quíron (EUR., IA., v. 925-930). Ele é também o jovem que trazia na memória as palavras pronunciadas pelo pai antes de partir: “que primasse pela valentia e fosse superior aos outros todos” (HOMERO, *Iliada*, XI 780-785). A excelência guerreira (*areté*), a glória (*kléos*) imortal eram os objetivos do jovem Aquiles. Tudo para o qual ele havia se preparado durante toda a sua existência e agora colocava em prática, rumando a uma guerra e nela empenhando a própria vida.

Entretanto, se o nome Aquiles deve pairar sobre o éter, outro deve descer aos inferos, Menelau. Para o pelida, ao espartano é digno um ato tão abjeto como emprestar o nome a esse tipo de vilania. O excerto que transcrevemos acima retrata exatamente aquilo que Aquiles abomina, que ele acredita ser o seu oposto. As três sentenças, *o pior dos guerreiros argivos* (1ª), *um nada* (2ª), *um Menelau entre os homens* (3ª) são equivalentes. Em síntese, o discurso

¹⁶³ Sabemos que mais tarde, Aquiles será apedrejado por todos os Helenos, inclusive pelos Mirmidões, por defender Ifigênia, pois ao saberem do oráculo todos clamavam pelo sacrifício (EUR., IA., v. 1345ss).

pelida põe em evidência dois tipos de homem: o herói por excelência - Aquiles, e o anti-herói, encarnado na pele do Atrida espartano. Um é o guardião dos valores gregos, filho de uma divindade e de um nobre, nascido para triunfar, um heleno em sua essência; o outro é desprovido de substância, um nada na multidão, indigno da identidade helênica por assim dizer e de qualquer traço que beneficie a sua *timé*. Por óbvio, não foi o fato de interceptar a correspondência “salvadora” de Ifigênia que lhe valeu tal deslustre, pois Aquiles não menciona nada a esse respeito, embora no relato o velho o tenha dito (EUR., IA., v. 890-895). Ao que parece, já havia certa indisposição com a figura de Menelau – o homem fraco, traído; sua *timé* já estava abalada frente ao grupo, ou parte dele, e a sua identidade guerreira e helênica colocadas em xeque antes da partida para Tróia. Todavia, como podemos anotar, não há nessa tragédia elementos que possam depor contra a identidade do espartano. A súbita invocação nada prestigiosa de Aquiles - um dos pretendentes de Helena (EUR., Hel., v. 99) - ao nome de Menelau não se sustenta com nenhuma falha de caráter ou de ação cometida pelo espartano nessa tragédia; o código de conduta grego permanece, portanto, irretocável por Menelau. Pelo contrário, sua atitude perante o sofrimento do irmão demonstra respeito a sua linhagem e um sentimento de piedade (valores absolutamente gregos), capazes de fazê-lo colocar em segundo plano os seus interesses mais gritantes. É verdade que ele ameaça romper com o conjunto de valores do grego. Ele sugere ao irmão duas saídas não muito honrosas: ele cogita da possibilidade de matar o adivinho e aconselha a Agamenão a enviar a filha de volta para casa, desobedecendo à ordem divina do sacrifício (EUR., IA., v. 515-520).

Diante do exposto, vemos a parelha absolvida: Menelau o é pelo texto, por sua prática. Enquanto Aquiles jacta a ancestralidade pelida e macula a honra do herói espartano, esse se mostra em sua inteireza como heleno – a salvaguardar o caro princípio grego de “respeito e proteção aos pais” (THEML, 2005, p. 261) quando protege piedosamente a família do irmão. Quanto a Agamenão, ele é redimido de qualquer culpa pela maior implicada no sacrifício, Ifigênia, que se entrega de livre vontade em nome da liberdade da Hélade (EUR., IA., v. 1365-1405).

Tudo arranjado, segue o cortejo aos prados de Ártemis ao embalo das invocações do coro para que a divindade, saciada com o sacrifício, conduza o exército à terra dos frígios e conceda a vitória aos helenos (EUR., IA., v. 1510-1531).

E a deusa cumpriu sua parte. Os aqueus deixaram a baía de Áulis e singraram o Mar Egeu com o ruído dos ventos favoráveis: “com navios velozes a remo, atracando em portos helenos de bom abrigo ao som do peã dos *aulos* e das siringes, os gregos chegaram à Tróia” (EUR., Tro., v. 120-130).

5.3 Nas muralhas troianas (SOF., Aj.; EUR., Tro.)

No décimo ano da Guerra do Peloponeso, encontramos o herói em momentos bastante diferentes: na tragédia sofocliana, *Ájax*¹⁶⁴, ainda no curso da guerra, e em *Troianas*, de Eurípides, quando a cidadela de Ílion, capitulada, arde em chamas abaixo dos lamentos das cativas. Em ambas, a participação do nosso herói é curta, porém, não o bastante para a sua identidade permanecer incólume. Logo, ele terá de se investir de valores helênicos para salvaguardar a sua “nacionalidade”.

Ájax retrata a sublevação do herói que empresta seu nome à peça, o rei de Salamina, contra os chefes gregos acampados em Tróia. O herói não suportou o que ele acreditava ser uma desonra promovida pelos companheiros: a entrega das armas de Aquiles, após a sua morte, a Odisseu e não a ele. Urdiu macabro plano de chacinar o exército com uma verdadeira carnificina. Na calada da noite, chegou às portas das tendas de Agamenão e Menelau (SOF., Aj., v. 45-50). Nesse instante, Atena o deteve, desviou sua rota para os rebanhos dos gregos e lançou sobre o homem enfurecido imagens que o faziam crer estar diante dos argivos (Aj., v. 50-55). Tão rapidamente o herói se pôs a destroçar toda sorte de animais - bois, carneiros, equinos, cabras, touros e cães de boieiros (SOF., Aj., v. 62, 241, 295-300, 375), ele não poupou nem os encarregados de cuidar do rebanho (SOF., Aj., v. 230-235). Imaginava, em seu delírio, abater cada um dos chefes argivos. Assim, julgou ele matar com as próprias mãos os dois piores adversários – os irmãos Atridas. Como se não bastasse tal massacre, *Ájax* conduz parte dos argivos (na verdade, parte do rebanho) como verdadeiros animais, para a sua tenda. Era nessa condição de animais, que os companheiros deveriam agora ser sujeitados aos seus açoites, especialmente, seu pior inimigo, aquele que injustamente detinha as armas de Aquiles, Odisseu.

Quando o herói desperta da doença lançada por Atena dá-se conta dos impropérios cometidos, embora não demonstre arrependimento em ter desejado dizimar o exército grego. Nada mais restando, toma uma nobre medida, já que honra não mais lhe resta entre os seus: *Ájax* suicida-se¹⁶⁵, atirando seu corpo sobre a espada, fruto da troca de presentes com Heitor, a quem ele entregou o seu cinto (SOF., Aj., v. 1025-1035). Antes, porém, ele invoca as

¹⁶⁴ Consultar especialmente a introdução da tradução do *Ájax* de Flávio Ribeiro de Oliveira: SÓFOCLES. *Aias*. Apresentação e tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008; O capítulo “*Ájax*, Atena e os (des)caminhos da métiis”: PIRES, Francisco Murari. *Mithistória*. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2006. v. 1.; KNOX, Bernard M. W. *The Ajax of Sophocles*. Harvard Studies in Classical Philology. 1961. v. 65. p. 1-37. Disponível em: <www.jstor.org/stable/310832>. Acesso em: 13 abr. 2011.

¹⁶⁵ Segundo Helena (EUR., Hel. v. 295ss), dar cabo da própria vida é uma saída honrosa ante situações insolúveis, porém nem todos os tipos de morte eram bem vistas: enquanto morrer pela espada é nobre e belo, o enforcamento é indigno até de escravos.

Erínias contra os Atridas, imputando a eles seu trágico fim. Impreca-os mal semelhante aquele de que agora é vítima: sua autodegolação deve ser respondida com a autodegolação dos filhos de Atreu por seus parentes (SOF., Aj., v. 835-845).

Dez anos haviam passado em torno das muralhas de Tróia. O poeta atualiza o mito e de repente a paisagem “bárbara” serve de cenário para as práticas da cidade democrática, Atenas. No acampamento, os chefes dispunham as suas amplas tendas, e ao centro uma praça fazia as vezes da ágora. Contudo, Ajax escolherá para sua automutilação um espaço bastante isolado, não haverá testemunhas (SOF., Aj., v. 655-660): “irei aos banhos e justamarítimos prados” (SOF., Aj., v. 650-655). Nos prados da terra hostil na Troade (SOF., Aj., 815-820), o herói de Salamina, em um caminho sem volta, deseja se despedir e aí receber sepultamento. A espada troiana fincada no solo o ligará para sempre à planície estrangeira, embora não fosse a bela morte que o espreitava. Decidido, suplica a Zeus para seu cadáver ser encontrado por um amigo antes de um adversário atirá-lo aos cães e pássaros (SOF., Aj., v. 830). Suas súplicas são endereçadas também a Hermes Ctônio, às Erínias, ao Sol que ele vê pela última vez, à Morte; mas será na paisagem que ele se deterá em seu derradeiro suspiro – “estas fontes e rios! E também aos troianos prados falo! Adeus, ó nutrízes meus!” (SOF., Aj., v. 860-865). Anteriormente, o herói já havia chamado a nossa atenção ao evocar a paisagem quando, possivelmente, se preparava para o suicídio:

Ai estreitos maretronítruos, grotas marinhas, prado sobre promontórios por muito, muito tempo já me retivestes ao redor de Tróia – mas não mais, não mais respirando! Quem estiver são que o saiba. Ó curso do Escamandro próximo, benevolente para os argivos, não mais deves ver este homem (SOF., Aj., v. 410-420).

Esse espaço de morte se exhibe sublime aos olhos do herói. O dia claro, ensolarado, a praia, parecem amenizar seu sofrimento. Ele permanece revoltado contra todos os aqueus, porém, como soldado impetuoso e destemido que sempre se mostrou, ele está decidido e bravamente armado (com sua espada) para a grande partida. Tudo isso faz com que esse ambiente tão pleno de emoção nos transpareça também sereno. E assim não somos capazes de discordar da decisão suicida do herói.

Seu corpo autodegolado é encontrado por Tecmessa e aquele ambiente um tanto sereno perde a luminosidade. O cadáver caído sobre a espada em rápida decomposição, a expelir líquidos e sangue negro, visão suportável apenas aos amigos, não deve ser visto. Rapidamente a concubina estende sobre ele um manto (SOF., Aj., v. 915-925). Diante das

demoradas lamentações de Teucro frente ao defunto, o coro pede pressa para pensar em um modo de sepultar o chefe, pois aproxima-se um inimigo – Menelau.

É nesse ambiente, desprovido de construções, distante das tendas, cujo ornamento é o cadáver estendido na terra a entrar em decomposição, que Menelau atua por pouco mais de cem dos 1420 versos que compõem a peça. Em seguida, ele deixa o palco, e entram em cena Agamenão e Odisseu. Não pretendemos discorrer sobre a estrutura da peça, a estética, ou quais motivações levaram Sófocles a estender a tragédia para além da morte de Ajax, considerada por alguns¹⁶⁶ um adendo desnecessário e que não faz justiça à beleza do restante da peça. Vamos nos ater ao embate que permeia toda parte final – o destino do cadáver, e de que forma os personagens vão resolver a contenda. Acrescentamos que todos os envolvidos na trama final são escolhidos muito criteriosamente por Sófocles, embora Kito (1990, p. 229) pense que Menelau fosse desnecessário ao enredo, mas Sófocles o queria vulgar e mesquinho a apregoar vingança sobre um morto. Vejamos! Menelau é o propulsor da expedição contra Tróia e compartilha do comando com o irmão; em IA, entre os versos 175-180, o coro fala expressamente que a chefia da expedição cabe aos irmãos Atridas. O papel do herói é abrir a discussão sobre o destino do corpo e encaminhar a questão aos aqueus. Em seguida, vemos Agamenão, comandante supremo da tropa. Por fim, Odisseu, o dono das armas de Aquiles, que no início da peça desvendou o crime contra o rebanho, e nesse segundo momento ganha o papel de mediador entre as posições dos Atridas e de Teucro, defendendo o último. Nosso objetivo é dirigir o olhar para o desempenho de Menelau.

Conforme afirma Knox (1961, p. 36), na nota de rodapé 110 – A tragédia *Ájax* está marcada aqui e ali por uma certa aura de um tribunal¹⁶⁷ de justiça do século V a.C., como bem denunciam alguns termos utilizados, e a parte final é tomada por uma atmosfera de “*courtroom*” (especialmente o julgamento sobre as armas de Aquiles tem ares de tribunal, como veremos). Seguindo essa linha de pensamento, defenderemos a ideia de a discussão sobre o destino do corpo de Ajax ser pretensamente uma ‘simulação’ sofocliana de um tribunal em um cenário *sui generis* – uma praia deserta.

Menelau toma assento nessa sala de justiça na primeira Sessão (embate entre Teucro e Menelau), quando ele postula o direito de deixar insepulto, às aves marinhas, o cadáver de Ajax, enquanto Teucro se levanta em defesa do enterramento. Ouçamos as partes em litígio.

¹⁶⁶ A propósito, consultar Flávio Ribeiro de Oliveira (2008, p. 41ss), para quem a última parte da peça tem um sentido profundo. Ele repassa diversas opiniões sobre o assunto e analisa minuciosamente a importância da última parte no conjunto da tragédia.

¹⁶⁷ Paula Debnar (2005, p. 4) acredita que o *Ájax* se move em duas direções: até o suicídio do herói, o poeta direciona seu público ao passado épico; na sequência, os personagens Agamenão e Menelau mais se assemelham aos políticos da segunda metade do século V a.C., com sua mesquinhez e falsa retórica.

Tudo se inicia quando Menelau ordena a Teucro: “Tu aí! Falo a ti! Este morto com tuas mãos não recolhas, mas deixa-o como está” (Aj., v. 1045-1050). Eis o fulcro da segunda parte da tragédia, o que move os personagens a partir desse momento – o destino do corpo do herói.

Ao tempo em que observamos como esse tribunal de justiça se move nas areias da praia, atentemo-nos ao objetivo do capítulo – o especial interesse sobre a identidade do espartano; nesse caso, a desconstrução da identidade perpetrada por Teucro.

Menelau sustenta três argumentos no discurso exordial. Em primeiro lugar, Ajax mostrou-se um inimigo pior que os troianos, embora tivesse sido incorporado à expedição como um aliado. Não fosse um deus jazeria todo o exército grego na emboscada noturna. Em segundo lugar, Ajax era insubmisso ao comando; agora morto, cabe ser comandado pelo Atrida. Em terceiro, o castigo é pedagógico, ele “quer que se estabeleça o temor oportuno” (SOF., Aj., v. 1080-1085) em quem pensar em sublevação.

Teucro, por seu turno, ampara sua defesa: primeiro, afirma que Ajax zarpou por si mesmo e nega qualquer possibilidade de autoridade dos Atridas: Menelau poderia comandar Ajax tanto quanto o inverso. Segundo, Ajax, diferentemente dos demais, não veio à guerra por Menelau e sim por um juramento ao qual estava preso. Teucro finaliza seu diálogo com uma atitude desafiadora e difamatória: “Ajax não honrava os ninguém [referindo-se a Menelau]! Diante disso, pega mais arautos – e até o chefe – e volta aqui! Para teu estardalhaço não me voltaria, enquanto fores tal qual és!” (SOF., Aj., v. 1110-1120). Após réplicas e tréplicas, Teucro levanta novo argumento: deve-se honrar aos deuses e permitir o enterramento. Ao que Menelau objeta – seria desonra quando se tratar de amigos e não de inimigos. Teucro investe em outro ataque virulento a Menelau, acusando-o de manipular a assembleia que decidiu dar as armas de Aquiles a Odisseu: “Um ladrão, manipulador de seus votos tu te mostraste!” (SOF., Aj., v. 1135-1140). E Menelau responde: “Pelos juízes, e não por mim, assim tropeçou” (SOF., Aj., v. 1135-1140). Quando Menelau diz que mais jactância ele teria se portasse escudo (Teucro era arqueiro), ele responde: “Mesmo nu eu enfrentaria a ti armado” (SOF., Aj., v. 1120-1125). É desse modo, entre argumentos plausíveis e ataques pessoais, que as partes litigantes se digladiam no tribunal.

Em desconcertante libelo, Teucro, cujo corpo do irmão se decompõe ante seus olhos, ataca violentamente Menelau. Há em todo discurso de Teucro uma tentativa de atingir a honra do herói, rebaixando-o. Os desqualificativos são de várias ordens: no aspecto político, ele é um desonesto, manipulador, um guerreiro píffio, talvez semelhante a um anônimo qualquer da tropa (Teucro o enfrentaria até nu); no aspecto social, ele é um ninguém, não alcança os demais em nobreza. No cômputo geral, sua *timé* é atingida sobremodo. Teucro insiste com a

ideia de que não deve satisfação aos comandantes da tropa. Acentua que Ájax era independente, estava preso apenas ao juramento prestado a Tíndaro. Por fim, afirma que a Menelau cabia comandar tão apenas o exército dos espartanos.

Há um exagero da parte de Teucro em negar a hierarquia do exército. Evidentemente, os gregos se congregaram a partir de um juramento. Contudo, Agamenão foi conclamado chefe da expedição (EUR., IA., v. 80-90); abaixo dele, comandava Menelau. Quanto à acusação de ‘ladrão’, Teucro e antes dele, seu meio irmão, Ájax, desconsideram uma decisão tomada em âmbito democrático. Conforme Knox (1961, p. 22), embora Sófocles não elabore sobre a natureza do tribunal, a descrição e os termos utilizados associam claramente a entrega das armas de Aquiles a uma deliberação de juízes, nos moldes de uma corte de justiça do século V a.C., entendida prontamente por sua audiência. Segundo pensamos, porquanto sempre seja possível alguma influência externa sobre uma decisão judicial, resta incontestado que o resultado, justo ou injusto, é fruto de uma sentença originária de uma esfera democrática. Ademais, ressaltamos que na Atenas democrática o papel do líder era sempre algo problemático, por vezes ele era questionado, colocado sob suspeição (FINLEY, 1988a). Conforme Kito (1990, p. 226) é óbvio que Ájax e seus amigos apontem desonestidade na decisão, porém Sófocles dirá que não. É evidente, em nossa linha de raciocínio, que em se tratando de uma sociedade assentada em um regime legal, qualquer contestação deve ser ajuizada na forma da lei e não segundo convicções particularistas. Em síntese, não importa se Ájax é ou não superior a Odisseu na prática (e não precisamos entrar nesse mérito); era imprescindível a ele convencer seus pares. Tudo se resume no reconhecimento do mérito, julgado por seus iguais. Nesse caso, Odisseu está acima de Ájax e é, portanto, o legítimo possuidor das armas de Aquiles.

Se Teucro é descomedido, orgulhoso e insolente, ou seja, age pela *hybris*, Menelau também o faz. Naquele ambiente sombrio, diante de um cadáver a se decompor, do gigante que já não oferece resistência, Menelau deseja exercer poder sobre o defunto (SOF., Aj., v. 1065-1070) e ameaça Teucro de morte caso o desobedeça (SOF., Aj., v. 1085-1090). O Atrida só consegue enxergar - no primeiro momento o crime hediondo de um aliado, que se transformou no pior dos inimigos – um traidor. A propósito, a reação de Menelau não está longe das investidas dos gregos quando uma cidade aliada se rebela. Em *Andrômaca* (EUR., And., v. 712-746), Menelau está apreensivo para partir da Ftia, pois uma cidade aliada a Esparta se sublevou e ele irá à frente de uma expedição para submetê-la. Na tragédia em apreço, Ájax tornou-se um traidor, pior que um inimigo, de quem se sabe o que se deve

esperar e como reagir; a rigor, não é injustiça deixar inimigos insepultos¹⁶⁸. O herói de Salamina era um grego, veio à Tróia como aliado e visava um fim – destruir os troianos e capturar Helena. Ele subverteu o objetivo maior da expedição. Sua ética heroica arcaica¹⁶⁹ não foi capaz de aceitar uma decisão de uma instância democrática, que o privou de um prêmio que ele acreditava seu. Inconformado, ele resolve fazer justiça por conta própria. Plano assustador, pois, se bem-sucedido, equivaleria à ruína dos gregos e à vitória dos troianos, ou seja, a submissão de toda Hélade. Concordamos com Knox (1961, p. 26), diferentemente de Odisseu, os três personagens - Menelau, Agamenão e Ájax - estão presos à velha moralidade, fazer bem aos amigos e mal aos inimigos. Os Atridas agem como Atena: eles exultam do fim trágico de Ájax, zombam sobre seu cadáver, pretendem-se superior ao morto e desejam deixá-lo insepulto. Há, entretanto, uma notória diferença entre Ájax e os Atridas, continua Knox, – enquanto o primeiro sempre esteve obcecado por essa moralidade (morre preso a ela), os outros não permanecem na obsessão. Consoante Knox (1961, p. 26), os Atridas e Odisseu, embora, os primeiros ajam com insensibilidade e o segundo com humildade e piedade, todos reconhecem e aceitam a instabilidade da condição humana no tempo:

Menelau como Odisseu reconhece e aceita o mundo do tempo e da mudança [...] Menelau como Odisseu pode se ver no lugar do inimigo. ‘Se um deus não tivesse extinto essa tentativa sobre nós, estaríamos deitados lá mortos e desgraçados’, ele diz ante o corpo de Ájax. Seu entendimento vai mais longe. ‘Essas coisas acontecem por alternância’, ele diz (KNOX, 1961, p. 26).

Dois aspectos nos chamam atenção ao observar o Menelau sofocliano: primeiro, ele é um personagem profundamente humano, sujeito a todas às vicissitudes da condição humana: ele pode ser insolente, injusto em um momento e mudar completamente no outro. Ele ameaça romper com o código de conduta grego ao desejar deixar insepulto o corpo do guerreiro, mas não o faz. Segundo, Menelau é um homem do século V a.C., conquanto homérico; ele é

¹⁶⁸ Consultar especialmente o artigo de Jean-Pierre Vernant, “*A bela morte e o cadáver ultrajado*”, sobre o ultraje ao corpo do inimigo, como o exemplo clássico (dentre outros) de Heitor arrastado por Aquiles; outras formas são cogitadas: deixar o corpo ao repasto das aves ou simplesmente abandoná-lo no processo natural de decomposição. De modo geral, os deuses cuidam para a preservação dos corpos dos defuntos (VERNANT, 1978). Recordemos que em *Coéforas* (ESQ., Coef., v. 439-443) o coro participa a Orestes detalhes sobre o pobre funeral de Agamenão e salienta que o seu corpo foi mutilado: “Ele foi mutilado, que o saibas tu! Mutilou-o quem assim o sepultou no anseio de tornar a morte insuportável para tua vida”.

¹⁶⁹ Consultar Knox (1961, p. 21-22) sobre a ética heroica de Ájax, tão preso aos moldes homéricos (“ser sempre o melhor e superior aos outros”), fora de sintonia com os novos tempos, diferente de Odisseu, por natureza mais adaptado à ordem e à vida na *pólis* dos iguais (obedecendo aos princípios de “tolerância, adaptabilidade, persuasão”). Consultar Vernant (1986, 34-47), especialmente o capítulo “O Universo espiritual da *pólis*”, em que ele situa os novos valores da comunidade *políade* em comparação com o modelo anterior. Atentar-se para o que ele chama de ideal austero de moderação (*sophrosyne*).

adaptável, aceita as regras da vida em comunidade. Assim sendo, sua vontade não prevalece sobre as leis da cidade, que imperam também no acampamento.

Movido por esse sentimento de pertencimento ao grupo, Menelau prossegue por vias democráticas, pois, não conseguindo convencer Teucro pela palavra - primeiro instrumento de poder sobre todos os outros na sociedade *políade* (VERNANT, 1986, p. 34), ele retorna ao acampamento. Então, participa aos outros a afrontosa discussão que teve com Teucro, talvez em uma assembleia, como aquela em que Odisseu comunicou aos argivos os crimes de Ajax (SOF., Aj., v. 720-735). Depois disso, dois dos seus pares, Agamenão e Odisseu, são destacados para prosseguir com o julgamento do pleito. Em síntese, Menelau não é o monarca absoluto, que até quer demonstrar em alguns momentos, posto que ele poderia ter levado sua decisão inicial adiante, mas optou por deixar que outros falassem como convém ao regime democrático. Eis que o homem adaptável ultrapassa a fronteira homérica com passos largos rumo à comunidade cívica: “Ir-me-ei! Pois é vergonhoso, se alguém souber, que quem pode forçar castigue com palavras” (SOF., Aj., v. 1155-1160). Muito sugestivo o conteúdo dessa fala: ele opõe dois modos de agir – pelo uso da força ou pelo uso da palavra. Menelau parece antecipar aqui que será a palavra que determinará a vitória. Ao final do julgamento prevalece o discurso de Odisseu, que reconhece o valor do inimigo e respeita os ritos fúnebres. O herói de Ítaca, como bem observa Knox (1961, p. 22), atua ancorado na persuasão (*peithó*), “o modo normal evidente de o homem agir em uma sociedade ordenada e sob a lei”. Através dessa ferramenta do discurso (persuasão), o herói convence Agamenão a permitir o sepultamento do guerreiro suicida. Entretanto, segundo queremos crer, resta sublinhar que não se trata de uma sentença individual de mérito exclusivo de Odisseu, mas de uma deliberação de um tribunal de justiça (a ‘*courtroom*’ de Knox), pautada no uso daquilo que Vernant (1986, p. 34-35) chamou de primeiro instrumento de poder da *pólis* - a palavra, tensiômetro da força de persuasão, respeitada por seus membros – plenamente helenos - dentre os quais se encontra o nosso personagem.

A despeito da diminuta participação de Menelau na peça, em termos de versos, menor que a de Odisseu e Agamenão (conjunta), ele se transforma em um personagem de extrema importância: é ele quem, no apagar das luzes, quando o público já se levanta para seguir para casa, “reinicia” a tragédia, ao impor como castigo ao herói de Salamina, visto como traidor dos gregos, deixar insepulto o seu cadáver a servir de repasto às famintas aves de rapina. Segundo, é ele, consciente do pertencimento a uma comunidade e da necessidade de um governo comum, quem leva a questão (sobre o destino do cadáver) ao conhecimento dos aqueus e possibilita a formação de um tribunal democrático. Portanto, a despeito de ter a sua

identidade infamada por Teucro, o personagem se movimenta no sentido de reafirmar através das suas atitudes sua lealdade ao código de conduta grego e especialmente ao regime que governa o acampamento.

Sessão encerrada no tribunal e conflito equacionado, prossigamos acompanhando Menelau e percebendo como em cada espaço ele vê sua identidade ameaçada de alguma forma, e quais instrumentos ele vai mobilizando para provar que age de acordo com os princípios helênicos.

Ao final da guerra, estamos em *Troianas*, hora de os aqueus retornarem aos lares: os troianos estão mortos, as mulheres foram transformadas em escravas e sorteadas entre os vencedores. Príamo jaz imolado no altar de Zeus da casa (EUR., Tro., v. 480-485). Aos poucos o retrato de Tróia capturada vai sendo pintado em tons sombrios ante nossos olhos.

Tudo se anunciava naquele carro quadrúpede: o cavalo de madeira com arreios de ouro, presente de grego, rapidamente levado ao templo de Atena. Ele atraiu todo povo troiano aos portões a cantar e festejar alegremente até chegar o sono; de repente ouvia-se o choro de morte por toda urbe (*pólis*) (EUR., Tro., v. 515-565). Os gregos antes acampados na planície da Troade ganham, com o ardil, o interior da cidade (*ásty*). Tróia graneleira, de campos fecundos (EUR., Tro., v. 745-775) é saqueada; muito ouro e riquezas incontáveis são levados às naus aqueias (EUR., Tro., v. 10-20). Altares (EUR., Tro., v. 480-485), templos (EUR., Tro., v. 550-555): nada é poupado. Em breve, os capitães atearão fogo à *asty* de Príamo e por todos os lados hão de se ouvir os estrondos, entre os gritos do Escamandro (EUR., Tro., v. 25-30), o rio que lavará as feridas do cadáver de Astianax antes do funeral (EUR., Tro., v. 1150-1155); certamente o outro rio da planície, o Simois, responderia aos gritos do Escamandro em igual tom. Tudo se esvai: “Reluz Ilíon, ardem em fogo os prédios do Pérgamo, a cidade e o topo da muralha [...] Com violência tetos são percorridos pelo fogo e pelo dardo destruidor” (EUR., Tro., v. 1295-1305). Eis a paisagem prenunciada pelo coro em Áulis, antes da partida: “Cercada Pérgamo, a cidade de torres de pedras dos Frígios, pelo sanguinário Ares, cabeças cortadas pela espada, a cidade de Tróia destruída desde o topo” (EUR., IA., v. 770-780). A liquidação será tão letal que Teucro dirá para Helena, no Egito: “não há vestígio evidente de suas muralhas¹⁷⁰” (EUR., Hel., v. 108). Jazem as “polidas fortalezas apolíneas” (EUR., Or., v. 1385-1390). Aos sobreviventes restarão as recordações de uma cidade próspera, organizada e

¹⁷⁰ Todas as citações de *Helena* são extraídas da tradução de CREPALDI, Clara Lacerda. *Helena de Eurípides*: estudo e tradução. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-28012014-120724/>>. Acesso em: 28 fev. 2014. Exceções serão devidamente mencionadas.

bem governada, como testemunham as palavras do escravo troiano ao deixar o palácio de Argos: “cidade frigia e sagrada montanha do Ida de belas glebas, como lamento a tua devastação” (EUR., Or., v. 1381-1385).

Antes do derradeiro suspiro da terra da Dardânia, Menelau vai à tenda das cativas, verso 860, saudando o sol e dizendo que recebeu Helena, do exército, dentre as prisioneiras para matá-la¹⁷¹ em Tróia ou reconduzi-la consigo. É o prêmio da vitória que há dez anos os gregos aguardavam; e o prêmio (*gêras*) particular de Menelau. Ele decidiu levá-la à terra argiva para ser morta por aqueles que perderam seus entes queridos na guerra. Hécuba retruca que o elogio se ele matar a esposa, porém é necessário que ele não a veja, pois os seus encantos o submeterão. Surge Helena, trazida com violência pelos servidores do esposo. Logo, ela pergunta: o que há de ser da vida dela (EUR., Tro., v. 895-900). Sem delongas, Menelau lhe dirá que a morte a espera. Helena retruca que isso é injusto e o espartano é firme e conciso: “Não estou aqui para falas, mas para te matar” (EUR., Tro., v. 905).

De inopino, Hécuba intervém pedindo a Menelau para ouvir a tindarida antes de assassiná-la e dá às troianas o direito de rebatê-la (Tro., v. 905-910). Por que Menelau tão decidido, um homem que não está para falas (não quer ouvir a tindarida), mas para a ação (quer matá-la), de repente permite o debate? Eis o que ouvimos de Menelau ao responder o pedido de Hécuba: “Meu presente é o tempo livre; se ela [Helena] quer falar, pode: pelo que tu falaste, para que saibas, dar-lhe-ei isso; não darei graças a essa aí” (EUR., Tro., v. 910-915). Menelau recusou o pedido da tindarida para ouvi-la, contudo, acatou rapidamente o apelo de Hécuba. Não se trata de um ato de piedade do espartano, segundo Werner (2004, LIII-LV) sentimento (piedade) deixado a Taltíbio, em palavras e ações.

Pensamos que, mais do que Hécuba, Eurípides, que oferece ao seu público um *agôn* performado pelo uso da retórica, quer estender o mundo para além dos limites de Atenas e da Hélade, valendo-se do instrumento por excelência que move o regime democrático – a fala. O poeta aponta em muitas de suas obras uma certa adesão à ideia do pan-helenismo. Agora ele parece pensar mais longe – e integra uma bárbara dando-lhe o direito de fala. Evidentemente que não se trata de o poeta estar advogando a inclusão de mulheres e estrangeiros ao regime, mas, acreditamos, que ele esteja apontando para uma possibilidade de abertura da Atenas autóctone. O estrangeiro, bem sabemos, é uma realidade constante na cidade, como já tivemos oportunidade de mencionar no capítulo sobre o *Íon*. Portanto, nada mais propício ao Menelau (aqui do século V a.C.) permitir, simbolicamente, o direito cidadão da fala a uma bárbara.

¹⁷¹Eurípides reporta-se à tradição épica da *Pequena Ilíada* (fr. 28), segundo a qual Menelau pretendia matar Helena, porém se rendeu a sua beleza, deixando cair a espada (ANDERSON, 2005, p. 131).

Para a construção do personagem que cede o direito da palavra à estrangeira, o poeta oferece um quadro espacial justificador. Recordando Rapoport (1978) – temos de observar a percepção do usuário sobre o espaço que o cerca, as informações que esse usuário troca com o meio. Pensamos que a leitura do espaço a partir da perspectiva de Menelau (o usuário) contribuiu para permitir-lhe essa liberalidade – ceder o direito à fala.

Duas percepções¹⁷² concorrentes do espaço são possíveis de se perscrutar. De um lado, a que está latente e visível diante de nossos olhos – Tróia sucumbida, dilacerada pelas chamas – a dolorosa percepção de Hécuba (acima descrita). Por outro, a possível imagem que Menelau experimenta desse lugar. Diante da Tróia visível, o espartano catalisa, lê, o “invisível”; ou seja, conforme Rapoport (1978, p. 39) existe um meio ambiente “real” e a forma de apreensão desse meio. Essa percepção do ambiente é uma propriedade mental e inclui vários elementos – naturais, artificiais, reais, irreais etc. (RAPOPORT, 1978, p. 43).

Examinemos o espaço sob a perspectiva de Menelau. De um lado, a cativa Hécuba, o símbolo maior da derrota de Príamo, estendida no solo, em prantos, exortando a si mesma a levantar e seguir o curso da vida (EUR., Tro., v. 95ss). Por outro lado, a entrada triunfante de Menelau a saudar o Sol. Duas imagens – a mulher prostrada no solo a recordar o passado e o homem com o olhar voltado para o éter a bem agradecer a brilhante luz e, supomos, imaginar toda glória que o espera. O astro luminoso anunciava aos ventos a vitória dos helenos sobre os troianos e encerrava um ciclo de dez longos anos de intermináveis batalhas e morticínios nas planícies de Príamo. Visto por esse ângulo, o espaço das tendas, cujo ornamento sofisticado se constitui das mais nobres mulheres do reino de Príamo a estampar a derrota dos seus homens (pai, esposo, filho, irmão) contribui para a construção da percepção do espaço sob o olhar de Menelau. O cenário se completava com muitos aqueus a transportar as diversas riquezas troianas às naus aqueias. Para coroar tudo isso, o espartano que congregou todos os helenos, tinha exposto diante de si seu prêmio de guerra, Helena, humilhada, tratada como escrava, arrastada pelos cabelos com violência de dentro dessa tenda de onde estamos a tudo observar. Eis, portanto: sob a ótica de Menelau, em detrimento daquela de Hécuba - o espaço é propício e benévolo. Bem de acordo com o que sugere Rapoport (1982, p. 13) “parece que as pessoas reagem ao ambiente de acordo com o significado que o ambiente tem para elas [...] a avaliação ambiental é mais uma questão de resposta afetiva”. Assim, a primeira reação ao ambiente é afetiva e global e é baseada no significado do ambiente e dos aspectos particulares dele para a pessoa (RAPOPORT, 1982, p. 14).

¹⁷² O termo percepção é usado aqui como nos sugere Rapoport (1978, p. 170) “a conscientização através dos sentidos”.

Deixemos então as mulheres com o direito à fala sob os auspícios de um juiz, Menelau. A rainha espartana faz um retrospecto com um verdadeiro dossiê dos culpados para reafirmar a sua inocência (EUR., Tro., v. 904ss): primeiro Hécuba, que gerou o mal, Páris; depois Príamo, que ciente do sonho da esposa que dava à luz a um tição não o matou; na sequência, são as deusas que disputavam a primazia da beleza o alvo de Helena. A espartana se coloca como vítima e salvadora da Hélade ao mesmo tempo: Cípris venceu a disputa, o que valeu aos helenos a destruição de Tróia. Se, contudo, Atena fosse a eleita, seria a ruína grega, pois a divindade ofereceu a Páris o comando dos Frígios para despovoar a Hélade, e Hera o brindaria com a soberania sobre a Ásia e os limites da Europa (EUR., Tro., v. 920ss). Em síntese, à Hélade coube a fortuna em detrimento da destruição de Helena, a quem restou uma terrível servidão pela vontade exclusiva dos deuses (EUR., Tro., v. 960-965).

Em contra-ataque, Hécuba (EUR., Tro., v. 969ss) desconstrói o discurso da tindarida e sustenta a tese oposta - Helena é a raiz dos males que arrastaram gregos e troianos. Ela inicia pela defesa das deusas - Hera e Palas; diz que Helena se deixou dominar por Cípris ao ver o mais notável em beleza. Porém, foram as riquezas que a atraíram: abundância de ouro e a luxúria dos frígios. Prova-o a rainha espartana não ter esboçado nenhuma reação ante a pretensa violência usada pelo príncipe troiano. Pelo contrário, continua Hécuba, Helena sempre foi uma oportunista e pendia para o lado vencedor, quer Páris quer Menelau, importava-lhe a fortuna e não a virtude. Ela não tentou fugir de Tróia, não se comportou como uma mulher amante do esposo, transformada em escrava por outro. A rainha afirma tê-la aconselhado a partir para as naus helenas e evitar o confronto, entretanto, nada a persuadia, apenas o luxo e a ostentação visava. Finalizando, Hécuba reafirma a necessidade de Menelau matar a esposa traidora com dupla justificativa – coroar a Hélade e disciplinar as mulheres em relação ao adultério. Não o bastante, o coro procura mexer com os brios do rei, apelando para a sua honra: “Sendo digno de teus ancestrais, da tua casa, Menelau, pune tua esposa e afasta, pela Hélade, a pecha de efeminado, mostrando-te nobre ao inimigo” (EUR., Tro., v. 1030-1035, grifo nosso).

Mais uma vez a *timé* de Menelau está em questão. Agora um vencedor, é preciso agir de forma enérgica a recompor a sua identidade, fazer justiça aos antepassados e se mostrar digno dos seus pares. Dessa forma, Menelau dá ganho de causa às troianas: concorda que Helena partira por vontade própria e deve morrer pelo imenso sofrimento que causou aos aqueus e para aprender a não o envergonhar (EUR., Tro., v. 1035-1045). Pensamos que a própria Helena (ou as deusas) seja a causadora da má fama de Menelau. Ele carregava a pecha

de efeminado possivelmente porque não conseguiu ser viril o suficiente para manter o leito inviolável.

Entretanto ainda restava o último conselho de Hécuba a Menelau - não viaje na mesma nau que a esposa para não ser traído pelo sentimento amoroso (EUR., Tro., 1049-1051). O espartano afirma que a fala da anciã não é vil e ele acatará o seu conselho; por fim, em Argos Helena será morta. Visto por esse ângulo, sobressaiu a palavra da bárbara sobre a palavra da grega - ou a palavra de Eurípides a mostrar os limites da autoctonia ateniense.

Conforme recorda Michael R. Halleran (2005, p. 177), Menelau é juiz e marido, e, como consta da tradição, ele não mata a esposa e se reconcilia com ela, o que torna a vitória de Hécuba apenas aparente. Seja como for, o retrato de Eurípides aqui aponta para a decisão firme do espartano em se vingar de Helena em nome de todos os gregos. Em seu íntimo, talvez, ele já tivesse a disposição de castigar a esposa, talvez realmente tenha sido o discurso da troiana que o convenceu, talvez ele tivesse refletido sobre as palavras do coro para afastar de si a pecha de efeminado, agora de domínio de outros povos; quem sabe a soma de todas essas alternativas.

5.4 O retorno à Hélade (EUR., Hel.; EUR., Or.)

Com respeito aos longos anos sobre as ondas do mar, em uma das raras oportunidades que teríamos de conhecer o itinerário do herói, ele é taxativo e nos deixa em suspense; trata-se de quando Helena deseja saber como o esposo sobreviveu desde que saiu de Tróia (EUR., Hel., v. 761-771):

Sobre muito me perguntaste em uma só palavra e em uma viagem só. Para que te contaria sobre as destruições no Egeu e de Náuplio na Eubeia os faróis e de Creta e da Líbia as cidades que tenho circundado e a atalaia de Perseu? Porquanto não te saciaria de histórias, mas, contando-te dos meus males, mais me afligiria (como sofri quando os vivenciei; duas vezes nos entristeceríamos).

Curioso que Menelau se recuse a falar sobre os infortúnios sob a alegação de duplo pesar, contudo alguns passos antes, ele interroga Helena sobre como ela foi parar em Tróia, e, quando ela diz que abomina tal história, ele retruca: “Mesmo assim, conta. É agradável ouvir sobre males passados” (EUR., Hel., v. 665). Por óbvio, a opção de restringir ou alongar determinados relatos obedece a diversos critérios, especialmente a extensão da tragédia.

A viagem de retorno de Menelau está associada a outros retornos dos heróis aqueus, que, tendo desrespeitado os altares e templos troianos, a exemplo de Ájax, que arrancou à

força Cassandra do templo de Atena (EUR., Tro., v. 70) devem ser punidos. É a deusa Atena que, sob os auspícios de Zeus, e se aliando a Posidão, afirma (EUR., Tro., v. 75ss):

volta sem volta contra eles quero lançar [...] Quando de Ílion navegarem para casa, Zeus enviará chuva, granizo indizível e lufadas escurecedoras do céu: a mim diz que dará fogo relampejante para lançar nos aqueus e queimar as naus a fogo. E tu [Posidão], tua parte, fornece um percurso egeu fremindo em vegalhões e remoinhos do mar, e enche de corpos o curvo baixio da Eubéia.

Posidão aceita de imediato o pacto com a deusa: “turbarei o salso Egeu. As falésias de Míconos, os escolhos Délios, Ciro, Lemnos e o cabo Cafareu terão os corpos de muitos mortos – cadáveres” (EUR., Tro., v. 85-95). O desejo de uma catástrofe marítima não foi prerrogativa apenas dos deuses, as troianas, transformadas em escravas ao final da guerra assim se exprimem em relação a Menelau:

Oxalá na nau egéia de Menelau, singrando o alto mar, sacro arremesso, entre filas de remos, caia fogo luzente como um raio, de Ílion, pois a mim, mui chorosa, serva da Hélade, da terra exila, enquanto dourados espelhos, graças de virgens, a jovem de Zeus consegue possuir (EUR., Tro., v. 1101ss).

Logo saberemos, através das profecias de Cassandra, que Odisseu chegará sozinho à sua pátria dez anos após o final da guerra e de tantos penares vagando a esmo (EUR., Tro., v. 435-445). Agraciados por Homero, encontramos na *Odisseia* os pormenores dessa inóspita viagem do herói de Ítaca; infelizmente não contamos com relato equivalente para as desventuras do espartano no mar revolto, abalado pela tríade divina - Zeus, Posidão e Atena. Sabemos de um certo Hagias de Trezena, um poeta épico do século VII a.C. que escreveu uma história dos retornos dos heróis helenos. Infelizmente, de sua obra possuímos apenas poucos fragmentos; possivelmente ele escreveu sobre Menelau. Enfim, dos sete anos sob as tormentas divinas, conhecemos com detalhes apenas a sua passagem pelo Egito, a sua última aventura, antes de retornar à Hélade, retratada por Eurípides em *Helena*¹⁷³, uma reescrita bastante particular do mito. Em Homero (Od., IV 420-595) Menelau estava perdido na ilha de Faros, quando ouviu do Velho do Mar que deveria seguir para o Nilo e aí apaziguar os deuses com sacrifícios. Diferentemente do herói euripidiano, não foi na condição de naufrago que ele chegou ao Nilo. Após realizar o ritual aos deuses e erigir um túmulo para o irmão, ele chegou ao destino, conduzido por ventos benevolentes. No relato de Nestor a Telêmaco, Menelau

¹⁷³ Em *Electra*, Eurípides adianta o tema que retomará pouco tempo depois em *Helena* – a estadia da rainha no Egito, sendo que ela nunca esteve em Tróia, mas foi transportada de Esparta diretamente para o palácio de Proteu onde permaneceu até ser resgatada pelo esposo (EUR., El., v. 1275-1285).

vagueou com as suas cinco naus pelo Egito, onde obteve muitos víveres e ouro entre homens de modos estranhos, retornando a Argos com muitas riquezas (HOM., Od., III 295-315).

Findada a guerra, o caminho à Hélade era o mesmo para todos os argivos, entretanto “no meio da travessia do Mar Egeu” (EUR., Hel., v. 130) uma tempestade dispersa as naus gregas e a partir de então elas tomam caminhos diferentes¹⁷⁴ (EUR., Hel., v. 125-130). Ouvimos de Menelau (EUR., Hel., v. 400ss) como ele perambula paciente pelas ondas do mar, ainda que anseie chegar a casa, sabe que aos olhos divinos não é digno de tal sorte: “Naveguei por todos os atracadouros desertos e inóspitos da Líbia. E toda vez que estivesse perto de casa, mais uma vez, um vento me afastava, e nunca um sopro favorável atingia minha vela para me fazer chegar à pátria” (EUR., Hel., v. 400-410).

Menelau atingiu paragens de todos os tipos desde que deixou Tróia e se fez ao mar (EUR., Hel., v. 525-526). As divindades fizeram das águas marinhas o mundo de Menelau, um lugar assaz inóspito, para além do normal, posto que os deuses assim o desejavam.

Em *Helena*, depois de inúmeros infortúnios, a nau do Atrida espartano se despedaça contra as pedras e muitos de seus companheiros morrem. Menelau, Helena, ou melhor, o *eidolon*, uma imagem-fantasma de Helena (uma réplica), e alguns poucos soldados se agarram à quilha da nau e são arremessados às costas de uma cidade por ele desconhecida. Com o corpo envolto em farrapos, o vencedor de Tróia tornara-se um náufrago mendicante, como ele afirma – “dos peplos luxuosos e das vestes brilhantes de outrora o mar se apoderou” (EUR., Hel., v. 420-425).

Atentemo-nos a partir de agora para os detalhes, os poucos traços alinhavados por Eurípides para nos descrever esse lugar inóspito e distante: a ilha de Faros, no Egito, banhada pelas águas do Nilo que rega a terra (EUR., Hel., v. 1-5); de suas entrelinhas, vemos um lugar tão grego quanto “bárbaro”. Persigamos Menelau: um palácio luxuoso, um túmulo vizinho a ele, onde uma suplicante se agarra para fugir de um casamento indesejado.

Em sua última aventura do *nostos*, privado de tudo que Tróia lhe legou, o espartano é na aparência um mendigo (EUR., Hel., v. 511; 790-795), um ladrão saqueador, servo de malvados, tal como Helena pressupõe ao vê-lo diante de si e não o reconhecer (EUR., Hel., v. 550-555). Em estado deplorável, com o corpo praticamente desnudo (EUR., Hel., v. 420-425; 1079; 1204), ele sentiu vergonha de se aproximar da multidão (EUR., Hel., v. 415) e passou incólume pelos vigias de Teoclímeno (EUR., Hel., v. 1174). Nas costas egípcias nem a sua

¹⁷⁴ Nestor relatará a Telêmaco (HOM., Od., III, 275-315) como os gregos se dispersaram e Menelau teve um árduo percurso preparado por Zeus, quando se aproximava dos altos rochedos de Maléa, navegando rumo ao Egito.

condição de “estrangeiro náufrago, espécie inviolável” (EUR., Hel., v. 449) foi respeitada. Estrangeiros são protegidos de Zeus e devem receber todas as atenções, especialmente se ele se puser na condição de suplicante; a falta de hospitalidade nesse caso é ofensa aos deuses (GRAS, 1998, p. 168). Desse estrangeiro, do seu nome e renome, dos seus incontáveis feitos, nada restava. A sua reputação de destruidor dos troianos ainda ecoava por toda Hélade, porém, ali – nas costas do Egito - ela em nada lhe era benéfica. Em primeiro lugar, o seu aspecto físico era irreconhecível, e mesmo deplorável, ainda que ninguém desconhecasse seu nome, jamais o nome Menelau seria associado aquele maltrapilho. Resta que a sua identidade era pertença apenas sua, da réplica de Helena e de seus poucos companheiros. Em segundo lugar, aquele espaço era absolutamente hostil aos gregos (EUR., Hel., v. 150-160; 440-445; 465-480). Entretanto, confiando nas circunstâncias de náufrago inviolável e no peso do seu nome, ele procura um espaço seguro para guarida. Ele avista uma rica casa, cercada de muros e portões suntuosos (EUR., Hel., v. 430-435). Ele não sabe, mas trata-se do palácio de Proteu. O espartano solicita à anciã que lhe atende à porta que chame os soberanos e comunique sua situação. A serva constata que se trata de um grego e o expulsa dali. Quando ele insiste, ela reage com violência física; então ouvimos dele: “Ai! Não levantes o punho, nem me empurres à força!” (EUR., Hel., v. 445). Segundo Rapoport (1982, p. 139) “as pessoas leem os estímulos ambientais, fazem julgamentos sobre os ocupantes do lugar, e depois agem de acordo – os ambientes comunicam a identidade social e étnica, o status etc”. A reação do espartano nos faz pensar que ele tem dificuldade em ler o espaço – ele está sendo empurrado, possivelmente a serva está tentando fechar a porta. Contudo, Menelau ainda é refém de outro espaço, onde sua autoridade era incontestada – o acampamento na planície de Tróia. Diante dessa incapacidade de leitura espacial, afeito a dar ordens, ele é imperativo: “Não, eu vou entrar: e tu faz o que eu digo” (EUR., Hel., v. 450-455). Diante da hostilidade da serva e da ameaça de expulsão à força, o comandante-mendigo parece ter um choque de realidade. Pensamos que aqui ele toma consciência do espaço ao seu entorno: nesse ambiente ele é apenas mais um náufrago desesperado em busca de socorro; o status e o poder expressos naquele ambiente construído, de que nos fala Rapoport, pode ter sido percebido nesse instante por Menelau – outro e não ele era “comandante” daquele lugar. Entre os versos 450-460, vemos o herói em lágrimas, recordando a sua posição de outrora, e indagando a si mesmo sobre o paradeiro das suas célebres tropas, que ele bem sabe – a tudo o mar arrastou; assim, ele lamenta o seu destino e a desonra, segundo pensa, imerecida. Nada restava que lhe identificasse ao poderoso Menelau dos tempos de Tróia. É bastante revelador que ele busque em sua memória as suas tropas, o que muito provavelmente seja para ele exatamente o

símbolo maior de sua identidade. É com o orgulho latente, embora diga expressamente que não quer se “gabar” (EUR., Hel., v. 390-395), que ele fala da expedição que conduziu à Tróia, não uma expedição comum, mas a maior, formada por homens que lutaram voluntariamente e não à força, sob as ordens de um comandante não tirano, ele (EUR., Hel., v. 390-400). Nesse ínterim, a anciã conclui: “Com certeza, tu foste alguém venerável em outro lugar, mas não aqui¹⁷⁵” (EUR., Hel., v. 454). Sem supor que estivesse diante de Menelau, mas sábia o suficiente para entender a importância do outro no reconhecimento da identidade, a serva coloca um ponto final nesse assunto: “Então vai embora e vai chorar aos teus amigos” (EUR., Hel., v. 458). Menelau chegou como um náufrago em deplorável estado, porém imaginava que estando em terra firme logo fosse amparado. No portentoso palácio, tão semelhante àqueles da Hélade, que recorda a sua condição de nobre, vemos a contradição – aquele espaço não só lhe é desfavorável materialmente como é ali que ele toma consciência da perda completa de sua identidade, se levamos em consideração a premissa antes anunciada: “é-se o que os outros veem ... do desprezo à admiração (VERNANT, 1994, p. 20). Nesse caso, resta ao náufrago anônimo apenas o desprezo.

Diante de sua impotência, o herói muda o tom da conversa e quer saber onde ele está. Tratam-se das terras do Nilo, o Egito, e a morada é a casa real do falecido Proteu, sucedido por Teoclímeno, seu filho. O governante é hostil aos gregos por conta de Helena que ali habita, com quem ele deseja desposar. Perturbado no primeiro instante com as referências sobre a dita Helena, conclui que se trata de coincidências - duas Helenas, espartanas, filhas de Zeus e de Tíndaro; afinal, nomes de cidades e de pessoas idênticos são normais, o herói assim o afirma. Além disso, ele guerreou pela tindarida durante dez anos, sabendo que ela estava bem próximo, apenas as muralhas os separaram nesse decurso. Por fim, e inexcusável, ele trouxe consigo a esposa, arrastada pelos cabelos (EUR., Hel., v. 116), e ela estava, naquele exato instante, em uma caverna sob a vigilância dos soldados sobreviventes. De fato, diante de tudo isso e frente ao desespero que o toma, não pode prosseguir nessa história. Uma situação mais urgente clamava sua atenção – o débil estado em que se encontrava. Não obstante tomar conhecimento de que os gregos eram detestados e perseguidos naquelas paragens, ele continua a se apegar às memórias das suas vitórias nas terras de Príamo (EUR., Hel. 500-515):

[...] Não vou fugir da ameaça de uma serva. Não há homem que seja de coração tão bárbaro que, ouvindo meu nome, não me dê alimento. (O fogo de Tróia é famoso,

¹⁷⁵ Não há como não recordar aqui o retorno de Odisseu à Ítaca, disfarçado de mendigo por obra de Atena (HOM., Od., XIII, 395-405). Se a identidade de Menelau é restituída no mar, como veremos, a de Odisseu o é com o concurso do arco do herói, quando magicamente ele reassume a sua verdadeira fisionomia para desespero e espanto dos pretendentes (HOM., Od., XXII).

assim como eu que o ateei, Menelau não desconhecido por toda terra...). Este é para mim o pior de todos os males: sendo rei eu mesmo, ter que mendigar a outros tiranos pela subsistência; no entanto é preciso.

Embora a serva tenha sido incisiva o bastante para fazê-lo ver que ele nada representava ali, preso à glória troiana, ele é incapaz de aceitar em sua inteireza a sua nova identidade, ou melhor, a sua falta de identidade. Será apenas após o reconhecimento¹⁷⁶ entre o herói e Helena que ele adquirirá consciência do quão xenófobo ao grego é o soberano egípcio e o enorme perigo que ele corre nessas terras. Helena é definitiva quando lhe fala do espaço do palácio, perguntando-lhe “A que portas bárbaras paraste?” (EUR., Hel., v. 789). A partir daí ele deve aceitar sua condição de simples náufrago (e mensageiro) até que novas condições sejam criadas para ele reassumir a sua identidade. Ele deixará os companheiros de sobreaviso, caso haja necessidade de um enfrentamento com o faraó (EUR., Hel., v. 730-745).

As aventuras, ou desventuras, do espartano sobre as águas, em *Helena*, ainda lhe reservarão outros episódios, quando o mar será o grande cenário, real ou fictício: primeiro, a sua suposta morte; segundo, um ritual fúnebre em sua memória. Após o reconhecimento, era necessário um plano para deixar o Egito rumo à Esparta. À rainha cabe à boa urdidura do arranjo: primeiro, tudo passa por convencer Teônoe, sacerdotisa e irmã de Teoclímeno, a guardar sigilo sobre a presença de Menelau no reino. O passo seguinte era noticiar ao soberano a morte do rival espartano, e, enfim, Helena aceitar novo enlace matrimonial com ele. É fundamental que tudo passe pela morte do herói, grande ameaça às pretensões do soberano egípcio. Extinto o rei espartano, acabariam as esperanças de Helena e a possível ameaça que representaria o monarca vivo; a qualquer tempo ele poderia querer retomar a esposa, como aconteceu quando ele a supôs em Tróia. O tipo de morte escolhido por Helena, como afirma, é “a mais lamentável, nas marolas úmidas do mar [...] na Líbia, naufragou contra os rochedos inóspitos” (EUR., Hel., v. 1210-1215). Nada restou da embarcação. Um único sobrevivente, resgatado por marinheiros, estava ali presente para testemunhar a tragédia: um mensageiro. Na verdade, conforme os planos do casal, o próprio Menelau assumiria o disfarce de mensageiro (EUR., Hel., v. 1205-1220). Sem dúvida, uma dura prova para o herói, que se vê obrigado a se relacionar com a própria morte. Aos olhos gregos, o herói findava a vida de modo dramático, distante do ideal da “bela morte”, com tudo que isso implicava.

O mar foi o cenário do fim de Menelau, restava por parte de Helena, a casta esposa, prestar uma última homenagem ao amado e a um grande guerreiro – as honras fúnebres, cujas águas de Posidão o privaram. Prosseguem os espartanos no plano de fuga. Helena chora pelo

¹⁷⁶ Consultar DUARTE, Adriane da Silva. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2012.

esposo insepulto. Reconciliada com Teoclímeno, suplica-lhe um funeral ao morto. De pronto, ansiando o leito da espartana, o faraó permite a construção de um túmulo em qualquer parte da terra. A partir daí, ela esclarece como são os pretensos costumes gregos, desconhecidos no Nilo, para aqueles que morrem no mar (EUR., Hel., v. 1245ss). Tudo não passa, evidentemente, de uma construção dolosa para convencer o faraó. O ritual consistia em fazer um funeral não em terra, mas sobre as águas salgadas. Cabe a Menelau/mensageiro explicar em detalhes o que é necessário e, de muito bom grado, o monarca egípcio a tudo cede, não sabia ele que dava munição aos inimigos e preparava o cenário de fuga (EUR., Hel., v. 1250ss). O suposto ritual grego era realizado conforme os bens que as pessoas dispusessem. Primeiro, constava de sacrifícios aos inferos. No Egito, cavalos ou touros eram utilizados, porém, o costume grego rezava apenas que o animal em nada apresentasse deformações. Segundo, devia-se ainda levar ao mar um leito coberto, desprovido de corpo, representando o cenotáfio. Terceiro, diversos tipos de frutos deveriam ser oferecidos. Quarto, por fim, um símbolo que representasse o morto: armas de cobre por se tratar de um guerreiro, nesse caso. Teoclímeno esmerou-se em fornecer tudo o que havia de melhor em seu reino, imaginava que fosse suficiente lançar às ondas as oferendas. Menelau, ou o mensageiro, convincentemente, fala que o ritual deve ser realizado no mar, a certa altura da costa, e pede uma nau com remadores. Quando indagado por que os gregos obedecem a essa prática, o espartano é persuasivo: a distância é fundamental para não permitir que as ondas arremessem de volta à terra as impurezas. Logo, uma nau fenícia quinquerre, de Sídón, é prontamente arranjada¹⁷⁷. Faltava só um detalhe: Helena teria de estar na embarcação. Simples solução: foi dito que a cerimônia cabia à mãe, à esposa ou aos filhos. Tudo pronto. Menelau estava apto à grande viagem de volta ao lar, não sem antes se paramentar adequadamente para recobrar a sua identidade, conforme Helena reporta ao coro (EUR., Hel., v. 1375-1385):

Com efeito, as armas que ele deveria lançar ao mar, tendo passado seu nobre braço na correia, ele [Menelau] mesmo carrega, também apanhando a lança na destra, como se cooperando de fato nas oferendas ao morto. E adequadamente ataviou o corpo para a luta, para obter, com seu braço, troféus de inúmeros bárbaros, quando embarcamos nos barcos de remos. E tendo trocado as vestes naufragadas por peplos, eu mesma lhe paramentei e dei seu corpo ao banho, aguardadas águas puras de rio.

Não tarda, enfim, para tomarmos conhecimento do que aconteceu em alto mar. Se o palácio do faraó foi o espaço em que Menelau tomou consciência da sua completa perda de identidade, a embarcação fenícia, emprestada pelo monarca à Helena, será o espaço onde o

¹⁷⁷ Michel Gras (1995, p. 32) afirma que esse tipo de embarcação, tal qual a nau de Odisseu na *Odisseia*, remonta à tradição dos inícios do Arcaísmo; a era clássica, acrescenta Gras, assistira ao advento da triera ateniense para cento e setenta remadores.

espartano reaverá/reassumirá a sua identidade¹⁷⁸. Tudo havia sido minuciosamente orquestrado. O pretense ritual fúnebre, na verdade, foi substituído pela última batalha que o espartano deveria travar antes de retornar ao seu *oikos*, após dezessete anos. Para tanto, era imprescindível ressignificar o espaço hostil da nau. Aquilo que Rapoport (1982, p. 23-24) chama de personalização do espaço com o intuito de estabelecer um novo contexto de identidade, de status etc.

É através de uma écfrase que tomamos conhecimento de tudo o que ocorreu no mar (EUR., Hel., v. 1512-1618). Menelau acolheu na embarcação sob seu comando seus soldados, antes escondidos, como se fossem náufragos desconhecidos. A uma dada distância da costa, ao lado das suas tropas, paramentado como combatente, o herói está pronto para recuperar a identidade grega. Ele sacrifica o touro e suplica aos deuses (EUR., Hel., v. 1584-1586): “Ó tu que habitas o salgado mar, Poseidon, e reverendas filhas de Nereu, protegei-me em direção às praias de Náuplion e minha esposa, incólumes, desta terra”. Aqui o herói revela a sua verdadeira identidade. Contando com a benevolência divina, o bravo guerreiro Atrida e seus companheiros venceram os marinheiros de Teoclímeno, que a todo custo tentaram retornar a nau e empreender combate em meio à exortação de Helena para exibição da identidade helênica: “Onde está a glória de Tróia? Mostraí a estes bárbaros!” (EUR., Hel., v. 1600-1605). Respondendo com brilhante atuação, de armas em punho, Menelau exibiu a glória grega, acorrendo em auxílio aos companheiros em perigo, extirpando os indesejados inimigos daquele campo de batalha, a embarcação (EUR., Hel., v. 1505-1610). Por fim, guiada pelos bons ventos, emanados pelos deuses, a nau singra o mar rumo à pátria helênica, escoltada pelos Dióscuros.

Seguindo a nossa hipótese, acentuamos que a *Helena* é um caso particular de discussão de identidade, posto que enquanto nas demais tragédias são os humanos a macular a identidade do herói, aqui são os deuses, cuja vingança transforma o poderoso comandante em um ninguém. Da sua *timé*, até seu nome foi subtraído. A identidade de Menelau está ligada a

¹⁷⁸ Sabemos que as cidades mães estabeleciam leis para a partida dos “colonos”. Em geral eles perdiam o direito à cidadania. A cidade de Cirene proibiu o retorno dos “colonos”, exceto em algumas circunstâncias: em situação de extrema necessidade, ou quando a cidade mãe não pudesse prestar auxílio a sua apoikia, ou dentro de um prazo de até cinco anos os “colonos” não tivessem logrado sucesso (PUCCINI, 2008, p. 30). Aos que tentavam retornar, algumas cidades estabeleciam um julgamento que não podia ser feito em terra firme, mas na embarcação, na costa, antes que o julgado pusesse os pés em solo. A situação de Menelau, em sua retomada da identidade, sob julgamento dos deuses, em uma nau na costa, bem nos remete a essa situação do “colono”.

dois espaços fundamentais¹⁷⁹: primeiro, ao palácio de Proteu; aqui o espaço age sobre ele – e ele, inerte, toma consciência da sua perda de identidade. O segundo espaço (ecfrástico) é o da embarcação. Esse ambiente é ressignificado por Menelau e Helena - espaço estrangeiro, hostil, seria preciso moldá-lo. O casal leva para a nau alimentos, animais, armas, um cenotáfio e “recruta” os soldados (antes na caverna). Nesse espaço entra o Menelau paramentado pelas mãos da esposa. Como não dizer que as palavras de Helena fazem referência ao soldado que deixa a sua casa e parte para a guerra – “E adequadamente ataviou o corpo para a luta, para obter, com seu braço, troféus de inúmeros bárbaros” (EUR., Hel., v. 1375-1385). Todas essas medidas dão um novo tônus à nau, travestindo-a em campo de batalha, o espaço por excelência de Menelau, onde ele pode exibir sua coragem e sua honra, exatamente o que Finley (1988, p. 108) afirma estar na base do código de uma cultura guerreira. Logo, a recuperação da identidade do herói, de toda extensão do conceito de *timé*, oferecido por Vernant (1994, p. 19-20), está profundamente ligada ao espaço construído: o herói agiu sobre o espaço, e este, uma vez conformado, agiu sobre ele. O poder de Menelau no campo de batalha, a nau, em nada nos faz recordar aquele mendigo frágil sendo empurrado pela serva na porta do palácio. A nau – sujeito passivo e ativo da cena trágica - traz à nossa mente a tenda de Íon, fazendo-nos constatar a importância do espaço na construção de um personagem se movendo em terras hostis e tendo de criar um ambiente favorável a sua ação.

No espaço móvel da nau era preciso contar com a anuência da sua base – o mar. Concordamos com Bernand (1985, p. 395-397) quando ele analisa o mar no teatro de Eurípides – insensível, hostil e invencível; apenas os deuses são capazes de apaziguá-lo. Entretanto, se o mar representa o perigo iminente e, por conseguinte, impõe ao homem completa submissão, com o favor divino, o mar pode mostrar sua outra face. Vimos como cenário da suposta morte de Menelau as águas marinhas; contudo será nesse mesmo ambiente, após ter preparado as próprias exéquias, que o veremos renascer no espaço da nau. Pois que, vivo, no início da peça, ele estava de fato morto: primeiro, Teucro informa a Helena que Menelau desapareceu no mar e é dado como morto; segundo, quando o herói aporta na ilha, ele nada mais é que uma espécie de morto – um naufrago anônimo. Ele ainda não é o Menelau, mesmo depois da cena de reconhecimento do casal. No final da trama, contudo,

¹⁷⁹ Longe de algumas peças mais estáticas, como as *Troianas*, a *Helena* é uma tragédia de movimento. O mausoléu de Proteu está muito próximo do palácio. O conjunto dos personagens circula e atua tanto no palácio quanto no túmulo; além da nau, espaço de Menelau, de Helena e dos marinheiros do espartano e do faraó. Interessa-nos aqui, porém, ressaltar dois espaços – o palácio e a nau. Contudo, o túmulo é um espaço bastante significativo – onde se dá o reconhecimento entre Helena e Menelau (o que é evidentemente uma retomada de identidade, mas não é essa que nos prende agora) e onde todo o plano de fuga é orquestrado. Nossa ênfase recai, nesse momento, na tomada de consciência da perda da identidade do herói (o palácio) e a retomada (de forma mais ampla, pública) da sua identidade (a nau).

morto, ele revive, recuperando a sua identidade. Em alto mar, não assistimos apenas a uma espécie de reconhecimento, mais que isso, somos espectadores do renascimento¹⁸⁰ de um homem no momento em que recobra a sua identidade: seu nome, sua esposa, sua tropa e seu valor guerreiro por excelência. Nesse sentido, o mar essencialmente brutal, o vilão que despojou o herói das suas riquezas, inclusive das suas vestes, que o transformou em um mendigo irreconhecível, e o matou (pelo artifício salvador de Helena), mostra-se agora como um espaço benevolente. Sobre as águas salgadas, o herói venceu seus inimigos e se impôs como um vencedor – tal qual o vencedor de Tróia, um verdadeiro heleno. Nessa ordem, é seu perfil guerreiro que sobrepuja suas demais nuances (de esposo, de chefe de família, por exemplo).

Nas entrelinhas e aos poucos, o espaço se compõe a nossa frente: um rio, um vento, uma ave, um bosque. Nesse jogo do poeta, por entre a necessidade imperiosa de economia frente à extensão da tragédia e essa capacidade de tornar visível o quase invisível, surge o espaço. Assim, em *Helena*, Nilo – é a primeira palavra que ouvimos de uma mulher, que cerca de quinze versos depois se nos apresenta como Helena. Depois disso, aqui e ali uma cidade não tão “bárbara” é lançada sob nossos olhos¹⁸¹: naus fenícias, oboé líbio, cães selvagens guardiões do palácio, touros e cavalos sem defeito, dentre outros elementos, vão construindo mansamente um retrato espacial em nossas mentes. Para André Bernand (1985, p. 286-289) o espaço da *Helena* é uma retratação convencional e abstrata, ora tomada de Heródoto¹⁸² (especialmente de Heródoto), como a proximidade do túmulo e do palácio, conforme o historiador viu em Mênfis – o túmulo de Proteu e um santuário de Helena; ora uma reminiscência de Homero: na *Odisseia*, Proteu, a divindade marinha, habita a ilha de Faros, que, na verdade, não pode ser vista do Nilo, como afirma Helena (EUR., *Hel.*, v. 1-10; BERNAND, 1985, p. 286-288).

Desse retrato, mesclado do aparato mítico e do real, sob o olhar do poeta, André Bernand (1985, p. 287-289) levanta três realidades sobre o Egito expostas na peça: de ordem marítima, de ordem geográfica e de ordem zoológica. Primeiro, ele registra a hostilidade do

¹⁸⁰ Maria de Fátima Sousa e Silva (2005, p. 283) no capítulo “Vida e Morte na Helena de Eurípides” afirma que o objeto central da *Helena* está na antítese vida e morte. Segundo ela, Menelau passa por uma espécie de rito de passagem: “dado como morto na mensagem de Teucro, o senhor de Esparta pisa vivo o solo egípcio; mas para que, além da vida, possa recuperar o *status* de soberano e de herói, bem como as prerrogativas de marido, é preciso liquidar o naufrago, para que o verdadeiro Menelau renasça enfim das próprias cinzas”.

¹⁸¹ Teoclímeno não era um tirano irascível, perseguidor de estrangeiros. Seu ódio era focado apenas sobre os gregos e se justificava pela necessidade de preservar Helena para si. Em momento algum, o monarca age desrespeitosamente com a suplicante. Sobre esse aspecto ambíguo do Egito, ao mesmo tempo hospitaleiro/sereno e “bárbaro”, consultar Chalkia (1986, p. 211-220).

¹⁸² Para Chalkia (1986, p. 218) Eurípides seguramente conhecia as *Histórias* de Heródoto e seus relatos sobre o Egito.

mar e o capricho dos ventos, v. 459-463. Helena deseja que apenas ventos propícios soprem para o plano de fuga dar certo. O país é cercado por planícies, por isso Helena encontra dificuldade em pensar na possibilidade sugerida por Agamenão de fugir em uma carruagem (EUR., Hel., v. 1040-1045). Em adendo, Helena evoca os perigos do mar do Egito para tornar verossímil a Teoclímeno o naufrágio e a consequente morte do esposo (EUR., Hel., v. 1208-1211).

Continua Bernand (1985, p. 288), a segunda realidade é de caráter geográfico. Quando Menelau recorda os perigos que enfrentou, enumerando a Eubeia, Creta e a Líbia, ele alude à atalaia de Perseu, que certamente está em um ponto ocidental do Delta (EUR., Hel., v. 765-776). Por fim, a terceira realidade observada pelo estudioso (BERNAND, 1985, p. 288-289) é de ordem zoológica. Trata-se do voo dos grous, mencionado pelas companheiras de Helena: as aves vão passar o inverno na Líbia e depois retornam para o norte (EUR., Hel., v. 1478-1494).

A segunda tragédia que nos remete ao retorno de Menelau à Hélade depois da Guerra de Tróia é a peça *Orestes*. Há uma diferença importante sob o aspecto da chegada do herói à Hélade: em *Helena* toda tragédia está assentada em sua passagem por um mundo bárbaro e o feliz retorno à Esparta é mencionado no Êxodo; sob essa ótica, o Egito é, sobretudo, um espaço de incerteza e de perigo. Em *Orestes*, os príncipes argivos estão aguardando a chegada do herói a Argos, eles já sabem que o tio acaba de acostar no porto de Náuplion. Embora Menelau tenha se perdido no mar por muito tempo, ele chega à Hélade com muitas riquezas e trazendo a esposa, mas, especialmente sob a ótica do espaço – ele aporta em um lugar seguro, heleno.

Deixemos, portanto, o Egito para seguir Menelau até Argos. Menelau participa do *Orestes* em dois momentos distintos: no segundo Episódio (EUR., Or., v. 356-716) e no quinto (EUR., Or., v. 1554ss). O espartano é aguardado com ansiedade por Electra e Orestes em seu regresso da guerra. O quadro geral de Argos é bastante crítico. Observemo-lo com acuidade, ele é importante na conformação do personagem espartano. Por suposto, o palácio é o espaço central a ser observado, todavia, ele resta insignificante se não nos ativermos a toda a conformação do meio – e não só aos aspectos propriamente materiais.

Apenas seis dias se passaram dos assassinatos dos monarcas, Clitemnestra e Egisto. Uma assembleia logo terá início para decidir o destino dos homicidas; a chegada do atrida é a única esperança de salvação dos assassinos (EUR., Or., 50-55). A cidade está em convulsão: as ruas foram tomadas por homens armados (EUR., Or., v. 761) e os opositores de Agamenão, aliados de Egisto, inflam a população contra os matricidas. O pânico se alastrou com tal

intensidade que Orestes faz analogia da situação a um cenário de guerra: “os inimigos montaram um cerco a nossa volta, como se fôssemos uma cidade (*pólis*)¹⁸³” (EUR., Or., v. 760-765). O mensageiro ao chegar ao espaço onde ocorrerá a assembleia e ver a multidão em polvorosa, não pensa de forma diferente e indaga a um cidadão: “Que há de novo em Argos? Será que alguma mensagem inimiga excita a cidade dos descendentes de Dânao?” (EUR., Or., v. 875-880). O burburinho dá conta de que a hora da assembleia se aproxima: lavradores deixaram o campo em direção ao centro urbano (EUR., Or., v. 915-925) e a cidade já havia decretado pesadas sanções aos assassinos – não deveriam ser acolhidos nas casas, nem ao fogo doméstico e ninguém poderia dirigir-lhes a palavra (EUR., Or., v. 40-50). Somado à reação da cidade, Orestes agoniza, tomado pelas Erínias em um deprimente retrato, enquanto a irmã se esvai nos cuidados com o moribundo. Nesse cenário, só resta aos herdeiros de Agamenão aguardar pelo tio, que está bem próximo. Electra observa em todas as direções, desesperada, para ver chegar sua última esperança - Menelau (EUR., Or., v. 65-70):

Contudo, uma esperança ainda temos de não morrer: É que Menelau acaba de chegar ao país [Argos], vindo de Tróia, e está ancorado na costa, depois de ter atravessado o porto de Náuplia a remo; depois que partiu de Tróia por longo tempo andou perdido em desvios. E à funesta Helena ele já a mandou à frente para o nosso palácio, esperando pela noite, não fosse atirar-lhe pedras, se a visse avançar de dia, algum daqueles cujos filhos morreram junto das muralhas de Ílion (EUR., Or., v. 50-60).

Praticamente nenhuma informação é oferecida sobre o tortuoso retorno do herói. Ele já está no porto de Náuplion, sua primeira parada segura em terras da Hélade. E bem sabemos como o porto representava para o navegante um oásis; as tragédias estão repletas de metáforas que assim testemunham.

Na Odisseia (HOM., Od., III 245-315), Telêmaco questiona Nestor onde estava Menelau quando Agamenão foi assassinado. O ancião conta para o jovem sobre as desditas dos aqueus no retorno à Hélade e afirma que o amigo, Menelau, chegou a Argos, vindo do Egito, com muitas riquezas e “excelente em auxílio”, exatamente no dia em que Orestes dava um festim por ocasião do funeral da mãe. O texto não esclarece sobre a extensão desse auxílio; contudo, pouco a frente, Nestor aconselha Telêmaco a ir ouvir Menelau para dele saber a verdade pois, segundo afirma, “[Menelau] uma mentira nunca dirá: é demasiado prudente” (HOM., Od., III 325-330). Podemos depreender a partir daí que não pesava sobre o espartano a acusação de desamparar Orestes.

¹⁸³ As citações do *Orestes* foram extraídas da tradução de OLIVEIRA E SILVA, Augusta Fernanda. *Orestes*. Int., versão do grego e notas Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: Ed. UNB, 1999. As exceções serão devidamente referenciadas.

Diferentemente do Egito, ele não chega à cidade como um anônimo, porém, como qualquer pessoa, ainda hoje, distante da sua pátria por muito tempo, e especialmente na condição de soldado, ao retornar experimenta uma sensação de reassunção da identidade ao se deparar com símbolos identitários (a bandeira nacional hoje) que denunciam que novamente está pisando em solo pátrio. Decorridos tantos anos distante da paisagem grega, eis que Menelau se aproxima do palácio de Argos. O espaço do palácio, símbolo incontestado da cidade mítica, exprimia de alguma forma a reassunção de sua identidade helênica. Ouçamos o seu desafogo: “Ó palácio, como te olho com prazer, ao chegar de Tróia, mas como suspiro ao verte! Na verdade, nunca vi outro lar mais tristemente cercado, a toda a volta, de infortúnios” (EUR., Or., v. 356-359). Há uma mistura de sentimentos que invade a alma do herói, tão inebriada de nostalgia – e por estar vivo. O primeiro aspecto, por óbvio, é o deleite ao rever aquela casa, monumento e testemunha de que ele está de novo no solo da Hélade, de novo heleno¹⁸⁴. Não por outro motivo a primeira palavra que o herói pronuncia é *domus*. É em direção ao palácio que ele caminha, e é para esse espaço, como que personificado, que ele endereça com reverência suas palavras. Não é Orestes ou o coro, ali presentes, que chamam sua atenção, nem o espaço sujo da cama, mas o palácio. O segundo aspecto dessa dubiedade de sugestão do espaço indica a tristeza que aquele ambiente suscita. Logo vem à sua memória as mortes, cujo palácio serviu de palco, e como ele tomou conhecimento¹⁸⁵ delas ainda antes de retornar à pátria (EUR., Or., v. 355-375):

¹⁸⁴ Obviamente o herói não havia deixado de ser heleno, mas ouviremos Tíndaro a acusá-lo de ter se tornado um bárbaro ao conviver com eles.

¹⁸⁵ No canto IV da *Odisseia* (HOM., Od., IV, 345ss), Homero nos oferece um quadro mais completo do assassinato de Agamenão. Tudo passa pelo relato de Menelau a Telêmaco. O espartano estava há vinte dias retido na ilha de Faros, em frente ao Egito, com seus companheiros já desanimados. Havia um porto de bom ancoradouro, mas os deuses o prendiam ali, tornando o mar inavegável em represália à falta de hecatombes apropriadas. Idótea, filha de Proteu, o velho do mar, aparece para Menelau e diz que a única forma de conhecer o caminho de volta para casa é através de Proteu. Ela explica em detalhes como é possível detê-lo pois ele se evade assumindo formas diferentes. Então Proteu diz a Menelau tudo que ele pretende saber. Primeiro, não um único deus, mas todos penalizam o Atrida por causa da falta de sacrifícios ao zarpar de Tróia. Segundo, os infortúnios ainda não haviam chegado ao fim. Dali ele teria de ir ao Nilo, e só depois de oferecer sacras hecatombes estaria pronto para retornar à pátria. Finalmente, satisfeitas as suas necessidades, ele pergunta ao velho pelo regresso dos outros Aqueus. A divindade detém-se em três nobres: Ájax, Agamenão e Ulisses. Restrinjam-nos às desditas de Agamenão (aqui é em Faros e não em Maléa que Menelau sabe da morte do irmão): findas muitas desgraças no mar, espreitava-o a morte em sua chegada. Egisto preparou uma emboscada em meio a uma festa. Depois da grande recepção e do jantar, Egisto matou Agamenão e todos seus companheiros. Menelau chorou sentado na areia da praia, mas foi interrompido pelo velho, que o aconselhou a se apressar, talvez ele chegasse a tempo de encontrar Egisto vivo ou pudesse participar do seu funeral, tendo sido morto por Orestes. Reconfortado, o espartano continua a ouvir o deus. Por fim, o herói declara que preparou tudo e seguiu pelo rio do Egito, onde ofereceu sacrifícios apaziguadores, erigiu um túmulo para o irmão para perpetuar sua fama e retornou a sua casa soprado por bons ventos.

[...] De Agamemnon conheci o destino e a morte que o vitimou às mãos da esposa. Quando em Maléa¹⁸⁶ acostou o meu navio: pois anunciou-me, de entre as ondas, o adivinho dos homens do mar, o intérprete de Nereu, Glauco, deus que não engana. [...] E quando toco terra de Náuplia [...] eis que ouvi da boca de um dos pescadores o ímpio homicídio da filha de Tindáreo.

Pensamos que seja possível tentar compreender a construção do personagem Menelau examinando a partir do espaço que o cerca.

Orestes logo se apresenta ao tio. A lastimável aparência do jovem surpreende Menelau; ele não supõe que aquele morto vivo seja Orestes (EUR., Or., v. 385-386). O matricida expõe brevemente o que se passou desde o dia do crime (EUR., Or., v. 385ss) – seus tormentos, a violenta reação da cidade, a interdição a qualquer casa e a realização de uma assembleia. Menelau o indaga sobre uma possível fuga¹⁸⁷ pelas montanhas, mas Orestes fala da impossibilidade, toda a cidade está cercada de cidadãos armados que o querem morto, e resume: “a minha esperança encontra em ti o refúgio dos meus males [...] pela tua parte, acolhe também as nossas aflições, retribuindo os favores de meu pai a quem tu os deves” (EUR., Or., v. 445-455).

Nesse exato instante surge Tíndaro, pai de Helena e Clitemnestra, portanto, sogro de Menelau e avô de Orestes. O ancião estava fazendo libações no túmulo de Clitemnestra e quando soube da chegada de Menelau à cidade, apressou-se a vir saudá-lo como a um amigo. O ancião se espanta ao saber que o Atrida não rompeu relações com o sobrinho e é áspero com o genro (EUR., Or., v. 480ss, grifo nosso):

Tind.: (Tíndaro): “[...] Menelau, tu diriges-lhe a palavra, a este homem ímpio?!”

Men.: (Menelau): Por que não? De meu amado pai é um descendente.

Tind.: De verdade, pode ter nascido dele quem se tornou tão abjeto?

Men.: Nasceu! E, se é infeliz, deve ser respeitado.

Tind. Tornaste-te bárbaro, por teres estado muito tempo entre os bárbaros.

Men.: É helênico, por certo, respeitar, sempre, aquele que tem a mesma origem.

Tind.: E às leis não querer ser superior.

Men.: Aos olhos dos sábios, tudo o que nasce da necessidade é escravatura.

¹⁸⁶ Na edição grega do Diggle, traduzida para o português por Clara Lacerda Crepaldi, que utilizamos em nosso trabalho (CREPALDI, 2013, p. 91), não aparece o Maléa, e sim um substantivo comum *mélea*; entretanto a versão grega do G. Murray, verso 1132, traz Maléa, referindo-se a um lugar (Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Eur.+Hel.+1130&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0099>>. Acesso em: 09 dez. 2014). Maléa aparecerá novamente no verso 362 do *Orestes* indicando o lugar em que Menelau soube da morte de Agamenão. Na Odisseia (HOM., Od., III 285-295), Nestor fala para Telêmaco como Zeus sacudiu o mar e tornou o retorno de Menelau perigoso quando ele se aproximava dos rochedos de Maléa. Dessa forma, pode ser que faça algum sentido a versão do Murray. Subsiste outra questão relativo a Maléa: trata-se do cabo Maléa, localizado no Peloponeso ou do Promontório situado na península de Mitilene, em Lesbos, como acredita Augusta Fernanda de Oliveira e Silva (1999, p. 122) ao indicar em sua tradução do *Orestes* a que lugar Eurípides se referia. Lembremos de Menelau ao afirmar que pessoas com nomes idênticos e também cidades são comuns (EUR., Hel., v. 495-500). Apresentamos no Mapa de Menelau, acima, ambas localizações.

¹⁸⁷ Pílade também cogita da possibilidade de uma fuga (EUR., Or., v. 755-760).

Tind.: Pois aceita tu essa teoria, mas eu não a aceitarei.
Men.: Não é sensata a sua cólera, a que se junta a velhice.

Estamos diante de duas teses que se opõem: o direito de família, defendido por Menelau nesse instante, e o direito da cidade, postulado por Tíndaro. O *agôn* é duro, recheado de ataques de ambos os lados. Tíndaro não poupa o genro e o insulta de forma virulenta, negando sua identidade helênica – bárbaro que não respeita as leis. A partir de agora, o espartano sabe que terá de fazer uma opção entre os dois partidos: Orestes e a lei da família ou Tíndaro e a lei da cidade.

Tíndaro continua a advogar a lei da cidade e se inflama com Orestes ao ouvir sua defesa. Por fim, em relação a Menelau: primeiro o sogro declara que não aprova o que Helena fez e nem deseja falar com ela, depois confessa que não louva o genro por fazer uma guerra por uma mulher perversa (EUR., Or., v. 520-525); por último, exorta Menelau a obedecer aos deuses e deixar que Orestes “seja lapidado pelos cidadãos ou que não ponhas pé em terras de Esparta” (EUR., Or., v. 535-540).

A despeito da tentativa de Orestes em atrair a sua causa o avô com variados argumentos, ele só consegue agravar a situação. Tíndaro afirma que se dirigirá à assembleia e inflamará a cidade contra os netos (EUR., Or., v. 610-620). Quanto a Menelau, o sogro é veemente e exorta-o mais uma vez a não intervir e deixar que os sobrinhos morram ou “não ponhas pé em terra de Esparta” (EUR., Or., v. 625-630), ele retomou a antiga ameaça (compare versos 535-540 e 625-630).

A partir do verso 630 vamos encontrar um Menelau confuso, angustiado, agitado; Orestes capta a indecisão que se apodera do tio: “Menelau, por que andas às voltas, refletindo, partilhando entre dois pensamentos que seguem dois caminhos?” (EUR., Or., v. 634). Menelau está irrequieto, incomodado e responde: “Deixa-me! Refletindo comigo mesmo, não sei para que lado da fortuna me viro” (EUR., Or., v. 635).

Orestes se aproveita das incertezas de Menelau e da ausência de Tíndaro, que deixa a cena, e pede para o tio continuar ouvindo antes de emitir qualquer parecer. O espartano continua disposto a ouvi-lo. Orestes, versos 640-679, primeiramente diz que não lhe pede riqueza alguma, além da maior de todas elas e da qual o Atrida é devedor do seu pai – a vida. Argumenta que Menelau é devedor do irmão e pode agora restituir a paga, salvando seus filhos. Para tanto, bastaria aquele dia de empenho de Menelau contra os dez anos que Agamenão esteve bravamente ao seu lado. O direito da família é somado por Orestes ao dever de retribuição de um favor, princípio que move os gregos.

O Atrida parece se solidarizar verdadeiramente com o problema do parente (EUR., Or., v. 681ss), mas conseguimos sentir ainda suas dúvidas: ele pondera que apenas a argúcia pode prevalecer e não a força, pois ele retornara com um pequeno efetivo, não capaz de fazer frente aos argivos. Ademais, é preciso saber lidar com o povo, esperar o momento exato de agir. Por fim, promete: “Hei de encontrar-me com Tíndaro e tentarei, em tua defesa, persuadi-lo a ele e à cidade a que usem dignamente esse excesso de paixão” (EUR., Or., v. 700-705).

Nesse instante Menelau sai e Orestes sem acreditar em nada do que o tio falou/prometeu, começa a insultá-lo: “Ó coisa de nenhum valor, senão para combater por causa de uma mulher, ó tu que és o mais vil para vingar os amigos, voltas-te e foges-me, tornando vãos os favores de Agamenão?!” (EUR., Or., v. 715-725). Para o amigo Pílade, o jovem declara que Menelau agiu cautelosamente, como um falso (EUR., Or., v. 748). Juntos, começam um desfile de insultos ao espartano: “o mais infame dos homens para mim e para minha irmã” (EUR., Or., v. 735-740), segundo Orestes. Pílade retruca: “É natural: quem tem fraca mulher, fraco homem se torna” (EUR., Or., v. 735-740). Os insultos não param. Orestes acusa o tio de ser um falso com os amigos (EUR., Or., v. 735-750), pois “não nasceu lutador: entre mulheres é que é valente” (EUR., Or., v. 754). Quando Orestes lamenta os infortúnios de Pílade, expulso da casa dos pais por auxiliar o amigo, ele responde: “Não usamos os modos de Menelau! Sabemos suportar a desdita” (EUR., Or., v. 769).

Tíndaro agiu conforme a promessa: no espaço da assembleia incitou os cidadãos a votar pela execução dos netos (EUR., Or., v. 915-920). O máximo que Orestes conseguiu diante dos cidadãos reunidos foi reverter a pena para a autodegolação (EUR., Or., v. 945-955). Menelau não compareceu. Segundo pensa Orestes – Menelau não o socorreu visando o trono e por preferir o parentesco do sogro ao dele.

John R. Porter (1994, p. 45-89) apresenta ao longo do segundo capítulo do seu livro dedicado ao *Orestes* uma chave de leitura bastante interessante do personagem Orestes na tragédia em análise. Segundo Porter, Eurípides repete um modelo desenvolvido em outras tragédias (*Medeia*, *Heráclidas*, *Hipólito*, *Hécuba*, *Troianas*, *Íon*), o que ele denomina “psicopatologia do ultraje moral:” um dado personagem se rebela violentamente como única resposta à frustração, à traição dos amigos, à injustiça e ao sofrimento extremado. Na tragédia em análise, Orestes deposita toda esperança em Menelau, que se recusa a ajudá-lo. Assim, desfavorecido pelo deus, mandante do crime de matricídio, desamparado pelo parente consanguíneo, condenado por uma assembleia injusta, o herói vê nos planos de Pílade (o fiel amigo contrastado com o covarde Menelau) uma nova chance de salvação. Sua rebelião desmedida é uma resposta às injustiças sofridas e não tem na audiência contemporânea o

caráter de vilania que alguns autores modernos apresentam. A ideia de vingança contra os inimigos nos séculos V-IV a.C. era vista tanto como dever quanto com prazer. Na peça, segundo o autor, Eurípides acentua nessa leitura a frustração de muitos atenienses nos anos caóticos da Guerra do Peloponeso, marcados pela corrupção e pelo desamparo sofridos pelo povo ateniense tal qual o sofrimento de Orestes, que precisa se afirmar em um mundo hostil e corrupto.

As ideias desenvolvidas pelo supramencionado autor são demasiadamente sugestivas e plenas de lógica, porém não podem ser de todo considerada a sua avaliação sobre a recusa de Menelau em ajudar o sobrinho. Segundo Porter (1994, p. 71-72), Eurípides apresenta um exemplo de obra-prima de traição na figura de Menelau, um vilão covarde, porém inteligente, que usa de *gnomai* (máximas), símiles e metáforas para fugir desonestamente de suas responsabilidades para com o sobrinho. Segundo pensa, o espartano é favorável ao jovem inicialmente, sua posição se altera com as ameaças intimidadoras de Tíndaro. Conforme Porter (1994, p. 68-70) Menelau detinha tanto a autoridade moral quanto a autoridade política para salvar o sobrinho na assembleia e arranjar o ritual de purificação, mas não estava desejoso de arriscar seu bem-estar para tanto.

Provavelmente a decisão de Menelau de não socorrer os sobrinhos esteja em parte relacionadas à configuração espacial. Quando observamos a chegada do herói ao palácio, o primeiro monumento que o faz sentir de novo em solo heleno, as lembranças boas e ruins que dele advém reforçam seu sentimento de família e ele se aproxima da causa de Orestes – um moribundo, seu parente, negado pelo espaço palacial e por toda a cidade, jazendo estendido em uma cama putrefata. O jovem bem sintetiza sua “decomposição” – “o corpo foi-se, mas o nome não” (EUR., Or., v 390). Menelau demonstra sensibilidade e disposição para com o sobrinho. Ele não está apenas diante de Orestes a sucumbir. Ele está diante de um espaço que grita a sua helenidade, e ele bem sabe – “É helênico, por certo, respeitar, sempre, aquele que tem a mesma origem” (EUR., Or., v. 486), ou seja, é a lei da família que ele observa. O quadro de Orestes, estampado diante de si, bem pode levá-lo a rememorar todos os infortúnios que ele próprio experimentou (no mar) e fazê-lo repensar a dura condição humana – do movimento, da transitoriedade, da roda-viva da *tikhé*. Corrobora com a nossa reflexão as palavras do coro, exatamente antes da entrada de Menelau (EUR., Or., v. 340-350): “Lamento, lamento a tua sorte [de Orestes]. Como vela de navio célere em furiosas e terríveis ondas do mar, assim algum deus a sacode, inundando-a de medonhos sofrimentos, como se fora nas vagas do mar, furiosas e terríveis”.

Passado esse primeiro momento, conhecendo a história em sua inteireza, era preciso uma avaliação mais acurada. Depois de todos os problemas que o levaram à Tróia, de dez anos em guerra, sete anos em um retorno eivado de percalços (EUR., Hel., v. 77), tudo apresentado de forma muito reducionista pelo poeta, nos ínfimos versos que Electra menciona o seu retorno, enfrentar uma questão dessa monta exige mais que generosidade. Havia na cidade uma convulsão generalizada, pairava uma atmosfera de verdadeira guerra civil (*stasis*); somava-se a esse quadro a fúria ameaçadora de Tíndaro, incisivo o bastante para colocar o espartano diante de uma difícil opção. Vejamos a declaração de Kitto (1990, p. 289):

Tindáreo parte e agora Menelau, cujo embaraço duplicou devido à interrupção, tem de escutar o apelo complicado e estúpido de Orestes; apelo, cuja resposta, a única resposta possível, é recebida com uma torrente de insultos e será, mais tarde, a desculpa para o assassinato de sua mulher e filha.

Ainda que se possa falar de desacerto na decisão de Menelau e da solidariedade que nos impulsiona em direção ao sofrimento de Orestes, é impossível negar que se tratava de uma decisão onerosa. Ele precisava reassumir seu *oikos* (ele nem sequer chegou à Esparta e Tíndaro ameaçava não permitir o seu retorno). Não nos parece crível a afirmação de Porter (1994, p. 68-70) ao declarar a larga autoridade moral e política de Menelau. Dois detalhes nada desprezíveis chamam nossa atenção: primeiro, ele enviou a esposa antes dele, às escondidas e à noite, temendo a reação do povo, como dissemos acima. Electra diz para Helena que a situação dela é de temer, todos clamam contra ela (EUR., Hel., v. 100-105), por isso ela não vai ao túmulo da irmã e envia a filha. Segundo, Tíndaro reprovava Helena e não louvava o genro por ter movido uma guerra por uma mulher perversa. Em síntese, nada no texto nos faz supor que Menelau chegasse à cidade (que não é a dele) em uma situação muito favorável e muito menos que o seu discurso na assembleia pudesse mudar o destino de Orestes. Assim, por mais que se queira ver no personagem um traidor que foge às obrigações para não ameaçar sua prosperidade (PORTER, 1994, p. 70), temos de relativizar esse quadro. Menelau lê o espaço – todo o cenário a sua volta - e esse lhe dita como agir. Nesses termos, ele faz a opção que lhe parece mais cautelosa e certamente reconquista a confiança do sogro, embora esse não fosse o seu único objetivo, embora rompa o laço de *philia* com a família do irmão. Tendemos a crer que não se trata meramente de traição, covardia ou algo semelhante. Estamos mais uma vez diante de um homem do século V a.C. tendo a todo tempo de fazer escolhas. Nesse caso Menelau está entre duas teses opostas - a lei da família e a lei da cidade, com o agravante de ter a sua identidade colocada sob suspeição. Seguindo essa lógica, ele

opta por afastar de si a acusação, movida por Tíndaro, de bárbaro e de não respeitar as leis e, sim, defender os seus interesses em detrimento dos de Orestes. Então, ele deixa a cargo da assembleia democrática (é bom que se acentue) deliberar através do voto do conjunto dos cidadãos o destino dos matricidas. A decisão de Menelau pelas leis da cidade, acertada ou não, é, portanto, uma decisão política.

Na assembleia, os cidadãos condenam os jovens à morte. Quando Orestes pensa em um fim honroso, digno de seu pai – trespassar o fígado com a espada (EUR., Or., v. 1060-1065), irrompe Pílade com um plano de vingança contra a suposta traição de Menelau – matar Helena (EUR., Or., v. 1105).

A tragédia que parecia ter chegado ao final, toma nova direção. Electra burila o plano, objetivando além da vingança a salvação dos três envolvidos: matar Helena, conforme projeto inicial, e tomar Hermione como refém, de modo a forçar Menelau a libertar os três, e, se o monarca espartano se recusasse a princesa seria degolada (EUR., Or., v. 1183ss). Electra acreditava que muito embora o Atrida fosse titubear a princípio, acabaria por ceder; segundo pensava sobre o tio – “De natureza nem é ousado nem valente” (EUR., Or., v. 1200). Na primeira participação de Menelau vemos Tíndaro dirigir-se diretamente ao espartano ofendendo a sua honra, a partir daqui ouviremos de todos os personagens, a exceção do coro, insultos a Menelau, quase sempre em sua ausência.

Quando Menelau retorna à cena, em sua segunda participação, na altura do verso 1554, ele já sabe que o palácio foi tomado por Orestes, Electra e Pílade, que eles fizeram refém Hermione e acredita que Helena esteja morta. Na tentativa de assassinato da espartana, Orestes frisa: “Um perverso marido te mata, porque, em Argos, entregou à morte um filho de seu irmão” (EUR., Or., v. 1460-1465). Eis que Menelau grita valentemente:

[...] Que alguém abra o palácio! Aos escravos ordeno que forcem estas portas, para que, ao menos, salvemos minha filha da mão de homens homicidas e recuperemos a minha desditosa infeliz esposa, assim como é forçoso que morram, às minhas mãos, os que mataram a minha esposa (EUR., Or., v. 1460-1465).

Enquanto Menelau tenta forçar a porta do palácio para entrar (EUR., Or., v. 1570ss), Orestes o surpreende ao chamar sua atenção do alto das cornijas do palácio com a espada sobre o pescoço de Hermione. Examinemos mais uma vez o cenário. O espaço é o mesmo – o palácio de Argos, mas algo havia mudado. Voltemos à primeira entrada de Menelau. De pé, ele examina no mesmo nível (de altura) aquele espaço; a grandiosidade de um (do palácio) se assemelha à altivez do outro (Menelau). Enquanto isso, Orestes, o moribundo, está prostrado no leito; ele se levanta e de novo se curva aos joelhos do tio a suplicar pela salvação. Na

segunda entrada de Menelau há uma inversão significativa - o vingador, Orestes, ocupa a parte extrema no cume do palácio – o telhado - e Menelau, em contrapartida, é a figura diminuída a examiná-lo nas alturas. Embora o espaço seja o mesmo, a perspectiva muda, as portas se fecharam a Menelau a impor-lhe um limite de ação. Entra em cena o telhado (onde está Orestes) a contrastar com a base do palácio (onde está Menelau). Essa perspectiva do espaço (e da ação do espaço sobre o ator), a princípio, estabelece mais do que o mero posicionamento físico, ela exhibe o grau de poder dos contendores e estabelece uma hierarquia que dá vantagem a Orestes. Nesse sentido, a roda-viva da *tikhé* exhibe na configuração do espaço uma inversão – o suplicante deixa de ser Orestes e é agora, em termos, Menelau, visto a partir do alto (como que envergado), a suplicar pela vida da filha.

Premido pelas circunstâncias, sem opção, o homem que antes titubeou entre o direito da cidade e o direito da família, aos poucos perde a força. O herói mantém com o sobrinho um embate difícil. Tomado pela aterrorizante certeza do assassinato de Helena e pela iminente morte da única filha, Menelau está fragilizado, tem medo (EUR., Or., v. 1583) embora seja ainda audacioso ao ameaçar o sobrinho: “não vais ficar rindo, a menos que tenha asas para fugir” (EUR., Or., v. 1590-1595). Sua coragem desvanece quando o jovem afirma que não pretende fugir e sim atear fogo ao palácio, levando mais uma vez a espada ao pescoço da prima para desespero do Atrida. Inerte, o herói suplica pela filha - “Ah! Ah! Não faças isso” (EUR., Or., v. 1595-1600).

Diante de um pai desesperado, muito embora aguerrido, Orestes, versos 1606ss, acusa o tio de mentiroso e impõe como condição para libertar Hermione que ele persuada os argivos pela absolvição dos três envolvidos e que, por fim, ele assuma o governo de Argos. O combatido Menelau menciona as desgraças e sofrimentos vividos e, finalmente, conclui – “Tens-me na mão” (EUR., Or., v. 1615-1625).

De repente, de forma incompreensível, posto que Menelau havia capitulado, tudo foge ao controle. O príncipe, fora de si, autoriza Electra e Pílade a incendiar o palácio exatamente após ouvir as palavras (acima) de Menelau a se entregar. Nada mais restando ao espartano, ele volta a agir com veemência, conclamando os Dânaos às armas em defesa da cidade. Nesse cenário de guerra, restava a Apolo, *ex-machina*, encaminhar a questão¹⁸⁸.

Em mais uma tragédia observamos como a figura de Menelau tem a sua identidade violada. Os personagens, inclusive o quase sempre mudo Pílade, a exceção do coro, insultam

¹⁸⁸ Helena tornara-se imortal, Hermione se casará com Orestes, que, salvo ao final nas colinas de Ares, retornará a Argos para governar; Pílade e Electra formarão um casal feliz e, por fim, ao nosso personagem – Menelau – novas bodas o aguardam, além do dote de Helena e do governo de Esparta.

a sua honra, diretamente a ele ou em sua ausência. Os ultrajes vão de Tíndaro - acusação de bárbaro, que não observa as leis (EUR., Or., v. 485; 520-525); passando por Pílade – homem fraco, não amigo (EUR., Or., v. 737; 769); depois Electra – nem ousado nem valente e pérfido, traidor (EUR., Or., v. 1200; 1055-1060); e Orestes – vil, sem valor, falso, valente apenas entre as mulheres, mentiroso (EUR., Or., v. 715-720; 736; 740; 754).

O espaço atua de forma contundente na construção do personagem. Menelau experimenta um mesmo espaço – o palácio - em dois momentos distintos. No primeiro, o poder do palácio se assemelha ao seu, ele recebe o suplicante aos joelhos e toma uma decisão movida pela ação, em grande parte, sugerida pelo espaço. No segundo momento, a perspectiva do espaço muda e impõe ao personagem uma postura subalterna, fazendo-o assumir a antiga posição do sobrinho – a de suplicante.

5.5 De volta à Esparta – (EUR., And.)

Depois de retornar à Esparta, ao final da Guerra de Tróia, Menelau casa a única filha, Hermione, com Neoptólemo, filho de Aquiles. A moça deixa o *oikos* paterno e parte para habitar a Ftia, criadora de cavalos (EUR., And., v. 1226-1260), cujo governo cabe ao esposo, Neoptólemo. Farsália, cidade vizinha, é comandada por Peleu, avô do rei (And. 1-25). O monarca da Ftia (Neoptólemo) segue para o Santuário de Delfos e deixa no palácio a jovem rainha, Andrômaca¹⁸⁹, a ex-esposa de Heitor, e Molossos.

Hermione, sem conseguir dar um herdeiro ao esposo e tomada de ciúmes da rival, a quem acusa de ministrar-lhe filtros mágicos, aproveita-se da ausência do marido para livrar-se da concorrente. Para tanto, ela chama o pai em seu auxílio. Menelau deixa Esparta e prossegue viagem às terras limítrofes da Hélade - a Ftia.

Assistiremos a dois embates de Menelau, ambos em defesa da filha, de si e dos espartanos: o primeiro ao subjugar Andrômaca e o seguinte ao enfrentar Peleu. Embora a

¹⁸⁹ Situemos a personagem que nomeia a peça em apreço - Andrômaca. José Ribeiro Ferreira (1973, p. 302) esclarece em sua décima nota que é possível constatar em diversas passagens que a relação entre Andrômaca e Neoptólemo, da qual nasceu Molossos, estava circunscrita ao laço senhor-escrava, e o envolvimento da cativa com o amo foi um constrangimento para ela, oriundo dessa dependência. Verificamos ao longo da tragédia que a cativa sempre se refere a Neoptólemo como senhor – *despoté* (EUR., And., v. 25, passim) e unicamente a Heitor como esposo - *pósis* (EUR., And., v. 8, passim). A referência a ela se circunscreve a escrava (*doulós*, EUR., And., v. 12, passim) e prêmio honorífico de guerra (*géras*, EUR., And., v. 14, passim), escolhido por Neoptólemo na partilha do botim. A única exceção é a figura da Escrava que compõe o Prólogo, ao se dirigir a ela como senhora (*déspoina*) e justificar que dessa forma a tratava honrosamente em Tróia (EUR., And., v. 56). Não há sugestão, portanto, de um concubinato entre o senhor e a cativa; o termo para concubina – *pallakê* – não é utilizado por nenhum personagem. Ao que tudo indica o senhor protegia a cativa e o bastardo (EUR., And., v. 64-80), porém, como convém aos bons costumes gregos, o jovem guerreiro casou-se com uma grega a partir de uma aliança com Menelau, desprezando o leito servil da cativa.

princípio, a trama apresente um enredo fortemente familiar – um pai que faz uma longa viagem para proteger uma filha insegura e seu casamento em risco, subjaz à trama, possivelmente, uma questão mais profunda - a defesa do trono da Ftia e sua manutenção em mãos helênicas.

Ao perceber o perigo, Andrômaca envia o filho para um local supostamente seguro e se agarra à estátua de Tétis, localizada nas imediações do palácio, no Tetideion, templo dedicado à divindade. A princípio, enquanto suplicante, nada poderia ser feito contra a cativa, especialmente porque o povo venerava o altar, símbolo das núpcias da deusa Tétis com Peleu. A primeira dificuldade de Menelau, portanto, é imposta pelo espaço do altar, por natureza sagrado e inviolável. Conforme mencionamos fazia parte do conjunto de valores gregos “a proibição de fazer mal a um homem, mesmo criminoso [ou uma mulher], que se refugiasse num altar” (THEML, 2005, p. 261).

Menelau urdiu um plano ardiloso, capaz de tirar Andrômaca do altar e, conseqüentemente, torná-la vulnerável. Ele aparece (EUR., And., v. 309) trazendo Molossos como refém e chantageia a escrava: ou morre a mãe ou o filho em reparo à falta cometida aos espartanos (EUR., And., v. 306-332).

Assistimos a partir de então a um *ágon* inflamado entre Andrômaca e Menelau. A preleção da cativa em nada lembra a situação tão desfavorável em que se encontra. O espaço do altar lhe permite esse descomedimento. Primeiro, ela se espanta que o comandante dos mais nobres dos helenos se imiscua em uma causa tão pequena e com tanta cólera, influenciado pela filha quase criança; segundo, Andrômaca sustenta argumentos diversos tentando mostrar a Menelau que tanto a sua morte quanto a do seu filho trariam perdas irreparáveis aos espartanos (ela é suplicante no altar sagrado de Tétis e o menino é o filho bastardo do rei); terceiro, trata-se de uma querela mulheril, um pequeno motivo, pelo qual não se deve provocar grandes males; quarto, a cativa diz que está disposta a se submeter a um julgamento justo frente a Neoptólemo para provar a inocência do crime ao qual é acusada – ministrar drogas a Hermione, fazendo-a abortar (EUR., And., v. 306-369).

O discurso de Menelau está assentado em seu poder absoluto e na relação de comutabilidade entre parentes – o patrimônio torna-se comum. Por isso, Neoptólemo pode mandar na escravaria de Menelau tanto quanto este pode fazê-lo com a sua, argumento sustentado pelo espartano (EUR., And., v. 370-407). Apesar da coragem, a acuada Andrômaca deixa o altar e se entrega ao espartano para salvar o filho. Não obstante a promessa de poupar a criança, Menelau ordena aos servos prender a cativa e deixa à disposição de Hermione o destino do pequeno para matá-lo ou não (EUR., And., v.408-436).

Desesperançada, Andrômaca investe obstinadamente contra Menelau e os espartanos (EUR., And., v. 437-478):

Ó habitantes de Esparta, os mais odiosos dos mortais a todos os homens! Dolosos conselheiros, mestres em mentiras, forjadores de desgraças, homens de pensamentos tortuosos, que não andais por caminhos sãos, mas só por desvios, a vossa prosperidade na Grécia é uma injustiça! Que é que em vós se não encontra? Não abundam os assassinios? Não sois avaros? Não se descobre sempre que uma coisa dizeis, com a boca, e outra pensais? Que a morte vos leve! [...] Mas contra uma mulher te mostras soldado impetuoso e me vais matar. Mata-me, que sem lisonja dos meus lábios te deixarei, bem como a tua filha. Posto que tu hajas nascido grande em Esparta, eu o fui em Tróia. E se eu padeço infortúnios não te vanglories disso, pois também tu os poderás sofrer.

Passada a fúria avassaladora que tenta destruir a identidade do espartano, ferindo a sua honra de guerreiro e de homem e injuriando os espartanos, ela tenta apelar para a piedade do seu algoz e pede ao filho para suplicar-lhe ao joelho. Tudo em vão. Menelau está decidido vencer o inimigo que procede de torres vizinhas. Assim, sem dar ouvidos aos choros e lamentos de mãe e filho, ele os arrasta em direção ao palácio.

Nesse instante, quando tudo parecia perdido para a serva e sua criança, surge Peleu. Ao se deparar com a cena – os prisioneiros prestes a serem sacrificados – Peleu, já velho e sem forças, exorta a si mesmo a recobrar o vigor da juventude para enfrentar Menelau mais adequadamente. Andrômaca se atira aos seus joelhos e suplica pela salvação, sob alegação de ser condenada à morte sem julgamento.

Peleu atônito diante da atitude hostil de Menelau, dispara várias perguntas: “Que é isto? Como assim? Por que razão se turba esta casa? Que fazeis? Que forjais sem pensar? Menelau, detém-te; não te apresses sem julgamento...” (EUR., And., v. 547-578). Andrômaca lhe informa o que se passa. O velho rapidamente ordena aos guardas que libertem a cativa. Menelau interpõe: “E eu proíbo, pois não sou menos do que tu e tenho muito mais poder sobre ela” (EUR., And., v. 579-591). O diálogo recrudescer (EUR., And., v. 579-591). Peleu ataca seu opositor (EUR., And., v. 592-666): primeiro, diz que ele deve enfrentar homens, ele que não é digno, não protegeu a casa o suficiente e perdeu a pior esposa para um frígio; segundo, ataca as mulheres espartanas e os costumes incomuns aos helenos de as mulheres frequentarem estádios e palestras e usarem roupas que deixam as pernas à mostra; terceiro, Menelau deveria repudiar a esposa adúltera e oferecer um prêmio como recompensa para ela não retornar a casa (Helena foi a causa da guerra e de desgraças incontáveis de gregos que nunca retornaram ao lar, privando esposas e pais, como ele, que perdeu o filho Aquiles); quarto, Menelau foi o único que não experimentou qualquer prejuízo em sua ida à Tróia (não

sofreu nenhum ferimento, e voltou com as belas armas intactas em seus estojos); quinto, Peleu diz que advertiu ao neto, antes do casamento, para não trazer a sua casa a filha de uma mãe desonesta (filhas se assemelham às mães); sexto, acusa Menelau de ter recebido com beijos a esposa traidora, covarde que é. Por fim, o velho afirma que muitas vezes os bastardos são superiores aos filhos legítimos.

Menelau tenta inflamar Peleu ao trazer à sua memória tudo que representou a Guerra de Tróia. Ele recorda a ligação de Andrômaca com a casa real troiana e os muitos gregos exterminados; procura fazer o ancião refletir sobre a ligação da cativa com o falecimento do seu filho, Aquiles, morto pelas mãos de Páris (EUR., And., v. 634-636); pondera sobre a possibilidade de bárbaros virem a governar gregos, daí eliminar Andrômaca e Molossos ser uma medida preventiva (EUR., And., v. 634-666).

Na sequência Menelau rebate as acusações à Helena (EUR., And., v. 667-711) e lança uma acusação a Peleu - em relação à Helena, ele agiu com moderação diferentemente de Peleu em relação a Focos (EUR., And., v. 667-711), seu meio irmão, a quem o velho outrora assassinou por ciúmes da preferência do pai pelo bastardo. Depois de retrucar com virulência o ancião, Menelau inteligentemente tenta aplacar a ira do velho: “Isto te censurei por bem querer e não por cólera; se te irares, é que, em ti, é maior a verborreia; em mim, porém, domina a prudência” (EUR., And., v. 667-711).

Peleu (EUR., And., v. 667-711) diz que Agamenão e Menelau andam jactando por serem os vencedores de Tróia quando não são mais do que qualquer um dos soldados que participou da guerra; quanto à filha estéril, o Atrida deve levar consigo. O ancião, sem mais delongas, liberta as mãos de Andrômaca e promete criar Molossos na Ftia para se tornar um grande inimigo dos espartanos (EUR., And., v. 712-746).

Criado o impasse diante da reação de Peleu, Menelau esboça reveladora atitude:

És demasiado propenso a cair nas injúrias; mas eu, que vim, forçado, à Ftia, não cometerei qualquer violência, nem a sofrerei. E agora – porque não tenho tempo bastante – partirei para casa; é que há, não longe de Esparta, uma... uma cidade que antes era amiga e agora procede como inimiga; contra ela quero marchar, à frente de uma expedição, para a submeter. Mas, quando ali dispuser as coisas à minha vontade, eu voltarei; então frente a frente, a meu genro explicarei abertamente as minhas razões e receberei as suas. E se ele a castigar e, no futuro, for sensato para nós, receberá, em troca, sensatez; mas, se se irritar, far-nos-á irritar e actos correspondentes aos seus receberá. Quanto às tuas palavras, eu suporto-as com calma, já que és como uma sombra que apenas tem voz, incapaz de qualquer outra coisa que não seja falar (And., v. 712-746).

Pelo desenrolar do diálogo, poderíamos supor um embate mais acalorado, um enfrentamento, quando Peleu libertou Andrômaca. A reação de Menelau, conquanto dê

margem para alguns estudiosos, a exemplo de Jacqueline de Romilly (2008, p. 135-136) suspeitarem de covardia ou de abandono à filha, pode ensejar uma interpretação diferente. O próprio texto nos dá pista para começar a entender essa reação. Quando Orestes pergunta se o espartano foi vencido pela mão de Peleu, Hermione assim responde: “Não, mas pelo respeito...” (EUR., And., v. 918). Respeito que pode ter duplo significado: no primeiro momento no sentido de respeito aos mais velhos e no segundo momento, conforme a nossa interpretação, a seguir, o respeito ao passado. Analisemos nesse instante o respeito aos mais velhos¹⁹⁰, eis um sinal distintivo do grego. Menelau respeita Peleu e repensa sua atitude: Peleu não é apenas o pai do maior de todos os heróis (Aquiles), o esposo de uma deusa – Tétis, e o rei de Farsália. Ele é um ancião com um passado que lhe confere autoridade, conforme o coro (EUR., And., v. 770-801):

Ó ancião Eácida! Aliado aos Lápitais, sei bem agora que lutaste com tua lança tão famosa contra os Centauros; que na nau Argos os mares inospitais das Simplégades franqueaste, em gloriosa expedição; e que, quando de Zeus o filho, em mortandade, há envolvido a antes famosa cidade ilíaca, quinhoeiro dessa glória à Europa hás regressado.

Eurípides registrou três grandes investidas de Peleu – na guerra dos Lápitais contra os Centauros, na expedição dos Argonautas e na embaixada de Hércules à Tróia. A lista de triunfos é ainda maior, conforme Grimal (2005, p. 362), o herói esteve envolvido também na caçada ao javali de Cálidon e na guerra contra as Amazonas. Quando Ájax toma consciência dos seus crimes frente aos companheiros, sente vergonha em voltar para casa ingloriamente; lembra-se dos feitos do pai, Télamon, na expedição chefiada por Hércules (que Peleu participou): “conquistou a belíssima primazia na tropa e para casa voltou, toda a glória trazendo” (SOF., Aj., v. 435-440). O coro de *Troianas* (EUR., Tro., v. 800ss) também menciona a embaixada que levou a Tróia a *prima flor* da Hélade, as pilhagens, a destruição das muralhas, o assassinato de Laomedonte e a servidão divina de seu filho, Ganimedes.

¹⁹⁰ Como acentua Henrique Cairus (2000, p. 10), não é a idade em si que traz a respeitabilidade: “a idade, portanto, sublinha valores, e, ao contrário do que se poderia pensar, tonifica, tenciona e mesmo baseia traços até então subjacentes em personagens que nada seriam se fossem apenas velhos, mas sendo velhos, não é exatamente a velhice que os caracteriza”. A literatura está cheia de exemplos de respeito aos velhos – o Nestor de Homero, por excelência: “se o ‘orador sonoro’ de Pilos, o velho Nestor, é hábil como ninguém em prodigalizar seus sábios conselhos, se sua experiência em matéria de combate se manifesta em palavras sábias mais que em ações brilhantes, é que sobre ele a idade pesa” (VERNANT, 1978, p. 40-41). Escutar os mais velhos pode significar a própria salvação: Ájax não ouviu os conselhos do pai (triumfar sempre com os deuses) ao deixar a casa rumo à Tróia, motivo da sua ruína (SOF., Aj., v. 760-770). Também em Ájax, vemos os sábios anciãos conter os argivos quando eles se lançam ferozmente sobre Teucro por conta do crime cometido por seu irmão (SOF., Aj., v. 730-735).

É esse passado laureado, mais do que a senilidade, que dá a Peleu autoridade/respeitabilidade. Menelau sabe que não está lidando com um velho decrépito, facilmente derrotado ou apenas com um parente. Ciente, o Atrida repensa suas atitudes, resolve voltar para casa e aguardar o retorno do genro para nova embaixada, quando espera no futuro diálogo com o genro uma atitude apaziguadora/prudente. Ele possivelmente tem em conta que Hermione vai ficar bem até sua volta, não presume que a filha se aperceba dos excessos cometidos e tente suicídio após sua partida (EUR., And., v. 802-827). Como bem diz o coro – Menelau não abandonou a jovem (EUR., And., v. 859-885).

Não faltam no texto passagens que desabonam ou fragilizam a identidade de Menelau, tanto por parte de Andrômaca, ao ferir a sua honra de guerreiro e de homem (EUR., And., v. 347-451), quanto por parte de Peleu, que tenta arranhar a identidade do herói. Entretanto, podemos ir além em nossa interpretação. Eurípides pode estar sugerindo à audiência uma reflexão sobre a guerra em tempos difíceis de um conflito em que se digladiam cidades helênicas. Andrômaca, cujo discurso não cabe a uma escrava (discurso impetuoso e moderado *versus* imoderação do grego), representaria uma dupla personificação: por um lado, a vitória do conjunto dos helenos sobre o bárbaro; por outro, a destruição e o infortúnio de uma casa real próspera (Tróia), provocados pela guerra; ou seja, ela – Andrômaca - é o retrato do que pode vir a acontecer com qualquer um dos lados beligerantes, inclusive Atenas. É essa personificação ambígua que se incumbirá de chamar a audiência à reflexão, como se gritasse: ‘Qual das minhas faces vocês preferem, ó Atenienses?’ Atenienses que já perceberam que a guerra se alonga mais do que o esperado e as mazelas são visíveis. Registremos apenas os males irreparáveis da peste a dizimar por anos os contemporâneos de Eurípides, as invasões sucessivas ao campo e mais e mais. Se não bastassem os males oriundos da obra humana, ainda era possível ver o medo multiplicado com a fúria dos terremotos, cujo número aumentou por volta de 427 a.C. (TUCÍDIDES, III, 87).

Quando Andrômaca aponta todos os desdobramentos da atitude intempestiva de Menelau, seu dolo para capturá-la e a obstinação em eliminar a ela e a Molossos, ela nos deixa entrever um cenário de guerra – o povo se levantará contra o crime sacrílego, Neoptólemo terá uma reação digna de Peleu e Aquiles (dois heróis belicosos). Logo, as consequências para Menelau e Esparta serão desastrosas, o que não quer dizer que Neoptólemo e a sua cidade também não viessem a sofrer grande desgaste. A relação até então estabelecida entre a Ftia e Esparta é harmônica, firmada com um acordo político matrimonial, entretanto, por uma querela de *pequena monta* (expressão repetida insistentemente pelo poeta), a estabilidade entre as cidades irmãs (gregas) está ameaçada.

Como sabemos, os helenos formaram uma coalizão e venceram outrora o inimigo comum (o bárbaro). Nos tempos do poeta, contudo, essa coalizão era apenas uma ligeira lembrança, doce recordação para aqueles que condenavam a guerra, dentre eles Eurípides, como queremos crer. Andrômaca argumenta que Menelau pode estar rompendo uma aliança importante, colocando em risco a paz entre cidades helenas, e sugere se submeter a um julgamento para provar sua inocência. O poeta assiste de perto ao esfacelamento do povo grego – a “aliança rompida” – e pode estar a sugerir um meio diplomático para reaproximação das cidades, talvez um tratado de paz. Não há consenso sobre a datação da peça, contudo André Bernand (1985, p. 231) aponta uma data em torno de 423-422 a.C., talvez um pouco antes. Sabemos que já havia por esse período um clamor pela paz de uma parcela da sociedade. Aristófanes incansavelmente apresenta ao mesmo público de Eurípides suas comédias propugnando pela paz. Basta pensar na situação bizarra da paz particular de trinta anos estabelecida por Diceópolis em *Acarnenses*. Nesse caso, faz todo sentido Eurípides levantar uma discussão dessa natureza em sua peça. Tucídides (IV, 117-119) afirma que no verão de 423 a.C. atenienses e espartanos concluíram um acordo de paz de um ano e durante esse período houve negociações relativas à paz definitiva. Findado o armistício, os conflitos prosseguiriam, apenas com a morte dos dois maiores defensores da guerra – Cléon e Brásidas, foi possível estabelecer um acordo, a Paz de Nícias (TUCÍDIDES, V, II, 27). Tanto espartanos quanto atenienses pensavam na paz: os atenienses amargaram duas derrotas sucessivas, em Délion e em Anfípolis; além disso, temiam uma revolta dos Aliados. Os espartanos, por seu turno, viam a guerra se alongar mais do que o previsto e amargaram a desastrosa calamidade de Esfactéria, concomitantemente, os hilotas se desertavam e podiam se rebelar a qualquer momento (TUCÍDIDES, V 13-14). Diante dessas considerações, Eurípides pode estar refletindo no palco os caminhos da guerra e uma perspectiva de paz. Nessa interpretação, Menelau e Neoptólemo¹⁹¹ representariam as duas coalizões gregas em dissídio. Andrômaca, como dissemos acima, seria o símbolo ambíguo - da paz e da discórdia. Peleu, o velho sábio e vencedor de bárbaros representaria o passado glorioso em que os helenos se irmanavam para vencer o outro. Bastante sugestivo que a primeira reação de Peleu ao enfrentar Menelau seja a busca do passado: “eu mesmo me exorto a recobrar a força da juventude, agora ou nunca” (EUR., And., v. 547-578). Reforcemos – o velho quer voltar no tempo, recuperar o vigor físico levado pelos anos de vida; simbolicamente esse regresso ao

¹⁹¹ Nesse momento não estamos interessados em analisar a segunda parte da peça, quando Neoptólemo vem a morrer pelas mãos de Orestes. Pensamos que não há qualquer vinculação entre essa morte e Menelau; portanto, detemo-nos exclusivamente na primeira parte da tragédia com a participação do espartano.

passado é também o regresso aos tempos áureos de helenos unidos contra bárbaros. A sabedoria pelida – dada pelos anos decorridos com uma gloriosa experiência de vida – será ouvida por Menelau ao optar por sair de cena estrategicamente, abandonando o confronto, e só retornar para novo diálogo diretamente com Neoptólemo, esperando com isso resolver de bom acordo a contenda.

O discurso autoritário, arrogante e prepotente de Menelau é o discurso de guerra contra o inimigo; tanto quanto o discurso difamatório de Andrômaca e de Peleu contra Menelau e os espartanos. Não se trata, pensamos, de uma invectiva de Eurípides contra Esparta e seu povo, como acreditam Kitto (1990, p. 80-91), Lesky (2010, p. 220) e André Bernand (1985, p. 241). Não nos parece razoável supor que quem defendesse um acordo de paz, ou estivesse na iminência de fazê-lo, fosse atacar exatamente o herói da cidade com a qual se pretende negociar, como os ataques a Menelau e Esparta presentes na peça. Temos de ver, portanto, para além da apresentação formal/superficial da peça – o poderoso e covarde senhor absoluto contra uma escrava inocente, frágil e moderada. São nas entrelinhas que devemos buscar o sentido mais profundo da peça. Qual o sentido de Eurípides apresentar uma bárbara com todos os atributos da prudência e da moderação e um grego com feições tão bárbaras? Algo está desconectado. Para o poeta, Andrômaca é uma inimiga e os troianos representam a barbárie vencida pela civilização. Menelau, por seu turno, é o inimigo dos tempos presentes, aquele que simboliza Esparta e seus Aliados na Guerra do Peloponeso. Todavia, no pêndulo da balança, Menelau é menos inimigo do que Andrômaca aos olhos de Eurípides; ele é o inimigo que pode e deve tornar-se amigo. Diferente de Andrômaca que coloca em risco a segurança dos helenos, caso a Ftia venha a ser governada por seu filho. Nesse esquadrihar, bem podemos ver em Menelau o representante da feliz coalizão dos helenos em torno do inimigo comum – o bárbaro; ou seja, nosso personagem é o por assim dizer o guardião da identidade comum dos helenos. Tal é o objetivo do espartano ao viajar à Ftia – preservar para sua família (e para os gregos), no caso Hermione e seus herdeiros, o trono real. Em síntese, devemos observar a peça em dois níveis distintos: primeiro, no nível do mito, da história do espartano que conclama toda Hélade a vencer o inimigo comum, bárbaro (EUR., IA., v. 75-80). Segundo, no nível que subjaz ao texto, o da presumível analogia que Eurípides faz entre os tempos de paz e união entre os helenos nesse passado mítico (de Tróia) e a realidade dos dias turbulentos em que os gregos se arrastam em uma dolorosa peleja entre si. Nesse sentido, remetemos à discussão que levantamos no capítulo – *Íon: Identidade e Espaço na Tragédia Grega*.

5.6 Considerações finais

Ao longo do capítulo tentamos demonstrar como o espaço influencia na construção do personagem (Menelau), cujos traços principais são a mobilidade e a identidade.

O espartano é um homem em trânsito e como o grego de uma forma geral – a mobilidade o define. O herói circula por toda Hélade, por terras estrangeiras e pelo mar, e nunca está em casa. No entanto, em todas as andanças seu objetivo é sempre o mesmo – retornar ao seu *oikos*. Sugestivo que mesmo em *Andrômaca*, que ele já está na Hélade, ele quer voltar para Esparta para resolver um conflito com uma cidade vizinha que havia se sublevado.

Por óbvio, os poetas reescrevem o mito, cujas bases foram consolidadas pela épica homérica, valendo-se dessa narrativa, mas não só. A ela se somam toda uma ficção trágica e evidentemente pinceladas à cômputa da realidade contemporânea daquele que escreve. Essa prática não se circunscreve apenas a inserção de determinados espaços da cidade do século V a.C. no corpo trágico, mas a forma de pensar e de agir, como temos mencionado em inúmeras ocasiões. Nesses termos, Menelau é, algumas vezes, o homem mítico que viveu a Guerra de Tróia em toda sua intensidade, e outras tantas vezes, um grego qualquer vivendo em pleno século V a.C. a participar de um tribunal ou de uma assembleia, a fazer escolhas, com as mesmas inquietações e os mesmos desejos de qualquer espectador da audiência do poeta, sofrendo os reveses da Guerra do Peloponeso. Tal constatação apenas confirma as palavras de Vernant (1977, p. 26) enunciadas em nossa introdução geral – quando o estudioso observa a tensão do personagem trágico entre o passado e o presente e entre o mundo mítico e o real.

Em nossa odisseia trágica por entre diferentes lugares e situações diversas, os poetas vão alinhavando mansamente os espaços e deixando que eles nos comuniquem seus meandros, muitas vezes, de forma tênue. Importa salientar que o espaço é sempre construído para favorecer a ação que o poeta quer colocar em evidência. Um Párodo, que, sob o aspecto do espaço, talvez passe despercebido por alguns, como aquele da *Ifigênia em Áulis*, é capaz de revelar em suas sutilezas ecfásticas, mais do que uma descrição espacial direta, o poder e a autoridade que dele emana.

Os personagens são influenciados pelo espaço – quer aquele vivido, quer aquele que ele busca em sua imaginação. Espaços que muitas vezes entram em conflito e expõe seus personagens a situações também conflitantes – Agamenão entre o espaço do acampamento a lhe impor uma tomada de decisão e a lembrança da sua casa a lhe ditar o contrário, ou

Menelau entre o espaço do acampamento e as possíveis recordações da casa de Atreu (IA), sugerindo o prevalecimento da sua casa e seus familiares.

De repente, em um ambiente lúgubre, como Tróia em chamas, vemos as diferentes percepções do meio – Hécuba curvada ao solo a rememorar um passado honroso e Menelau a observar o Sol e se projetar para o futuro glorioso; ambos experimentam o mesmo espaço e dele tem apreensões diametralmente opostas (Tro.). Em *Ájax*, o espaço deserto do seu suicídio é preenchido pela luz do sol, pela praia (a areia, a água), pela evocação aos deuses e torna o ato macabro do herói, de certa forma, sublime aos olhos do público; instantes depois, naquela mesma praia, toda simbologia muda, o cadáver a exalar as excrescências da morte impõe sofrimento ao espectador, exceto a Menelau, que no espaço em que o inimigo já não oferece resistência, ele jacta impiedosamente sobre o cadáver (Aj.).

O meio é manipulado, reinventado pelo usuário, como vemos Menelau a transmutar a nau bárbara em um campo de batalha altamente favorável a sua ação; outras vezes o espaço é ativo e impõe um comportamento, a exemplo do palácio de Teoclímeno a gritar para Menelau que ali ele não era ninguém (Hel.). Às vezes um único espaço inflige duas perspectivas – em um momento o palácio de Argos torna Menelau o senhor absoluto que recebe o suplicante aos joelhos; em outro, a perspectiva se inverte e o espartano está no solo a mirar o cume do palácio onde está Orestes a transformá-lo em suplicante (Or.).

Em síntese, o espaço trágico construído sempre a serviço do personagem é uma via de mão dupla – ora exercendo forte influência no ator inerte, ora sendo influenciado, ressignificado e ora sofrendo e recebendo a ação simultaneamente.

Menelau visita seis tragédias, às vezes muito rapidamente, como os pouco mais de cem¹⁹² versos do *Ájax* sofociano ou se delonga por quase toda a peça, como na *Helena* de Eurípides. Há que se levar em consideração que os contextos em que as peças foram escritas são bastante distintos e que não nos é possível falar da história de Menelau ou de um Menelau. Muitas são as suas facetas. Contudo, parece-nos defensável a relação de sua mobilidade com a identidade. Por todas as tragédias o herói vê a sua identidade sofrer arranhaduras quer pelos deuses (Hel.), quer pelos humanos – Aquiles, Teucro, Peleu, Andrômaca, a escrava do palácio de Teoclímeno e outros. Tendemos a crer que a todo tempo os tragediógrafos, cuja pátria representa a exata identidade da tragédia, apresentam bem aos moldes retóricos duas teses opostas. Por um lado, ele expõe a rivalidade contemporânea entre Atenas e Esparta, projetando-a nos insultos à identidade do personagem quase bárbaro,

¹⁹² Participação aproximada de Menelau nas peças: em *Troianas* – 415 versos; em *Andrômaca* – 437 versos; em *Ájax* – 113 versos; em *Ifigênia em Áulis* – 209 versos; em *Orestes* – 492 versos; em *Helena* – 1254 versos.

Menelau (o símbolo de Esparta *per se*). Por outro lado, se bem observarmos, o poeta sempre oferece ao personagem, de alguma forma, a chance de expor sua defesa; então eis que o herói age de forma geral como grego, embora por vezes ameace romper com o conjunto de valores que firmava a relação social de honra do qual falamos (THEML, 2005, p. 261). Interessante notar que o personagem dos agones por excelência ora nos deixa entrever a sua faceta de um implacável chefe de Estado, ora de um político atuando em um tribunal, ora de um bravo comandante de guerra, ora de um chefe de família, de um pai e de um esposo, ou seja, as múltiplas identidades que situações diversas exigem.

Se tivermos em mente que as tragédias analisadas foram escritas entre os anos de 440 a.C. e 405 a.C., o que representa, por óbvio, uma diferença de contexto gritante, como já dissemos, mas com um aspecto comum – certa animosidade entre espartanos e atenienses; os anos de 440 a.C. assistem aos primeiros reveses entre Esparta e Atenas. Talvez já houvesse desde esse período certa indisposição de muitos atenienses em relação aos espartanos (e vice-versa), agudizada com a deflagração da Guerra do Peloponeso. Mas havia também aqueles que defendiam um consenso entre as cidades gregas, esse pan-helenismo de que estamos acostumados a falar. Dessa forma, ao nos depararmos com essa dupla¹⁹³ imagem de Menelau nas tragédias, podemos imaginar que os poetas assim o retratam apresentando, ao mesmo tempo, o pensamento avesso aos espartanos, esboçado na imagem negativa de Menelau, levantada por seus inimigos e os defensores da paz, do conagração entre as cidades gregas, esboçado na reabilitação do personagem. Se mantivermos em perspectiva especialmente as peças de Eurípides, quase a totalidade daquelas em que Menelau figura, teremos de examiná-las necessariamente a partir da ótica de Eurípides, um defensor do pan-helenismo, e, por que não dizer daquele que aponta para uma abertura maior para o mundo bárbaro (ao dar o direito de fala à troiana Hécuba). Nesse sentido, também remetemos à nossa análise do capítulo - Íon: Identidade e Espaço na Tragédia Grega, quando discutimos esse aspecto. Seja como for, Menelau está na raiz da Guerra de Tróia, evento que inspirou a cooperação helênica.

¹⁹³ Conquanto o Menelau da *Odisseia* possa ser sintetizado nas palavras de Nestor ao aconselhar Telêmaco a procurar o espartano, pois “Uma mentira nunca dirá: é demasiado prudente” (HOM., Od., III, 325-330), Francisco Murari Pires (2006, p. 107-127) apresenta-nos o “Menelau, o Herói Segundo”. Baseado em sua análise da *Ilíada* Menelau é por natureza o herói que sempre ocupa o segundo lugar: o espartano perde para Antíloco nos jogos fúnebres em honra a Pátrocolo; ele é o segundo na chefia da expedição à Tróia; ele perde na comparação com Odisseu quando da embaixada à Tróia para tentar com Príamo a restituição de Helena e dos tesouros roubados aos gregos. Menelau, segundo o autor, é o primeiro dentre os pretendentes de Helena porque era pródigo em dar presentes. Ao que nos parece, contudo, ser o segundo não retira do herói a sua *timé*, não infama a sua identidade.

6 CONCLUSÃO

Os gregos antigos sabiam da influência que a configuração do espaço exercia na avaliação que se fazia sobre o lugar e, conseqüentemente, sobre seu povo; prova-o a excepcional monumentalidade do Partenon. Diante dessa constatação, o poeta, premido pela circunstância da reduzida extensão da tragédia, cria mecanismos para bem situar o seu espectador e transformar o espaço em um importante ator. Sorvendo da épica, acrescentando do seu próprio contexto ambiente e com muita criatividade, ele inventa um espaço de atuação particular – o espaço da tragédia, que já não é o do mito, que não é o da sua cidade e nem o da ficção, mas uma mescla de tudo isso em algo único.

Nessa manipulação de que resulta o espaço trágico, a primeira constatação é de que em Ésquilo, Sófocles e Eurípides, quer em terras bárbaras, no solo da Hélade ou no mar, o ator principal é sempre Atenas – seus tribunais, suas assembleias, seus templos, seus homens e suas questões, ainda que devamos acentuar que a cidade de Palas quase nunca se apresente como cenário no *corpus* trágico; da dezena de tragédias por nós visitadas (cerca de um terço do *corpus*), Atenas nunca serve de espaço de ação, quando muito a gruta de Pã, na acrópole, é apenas mencionada no *Íon* de Eurípides.

O espaço nunca é dado em uma descrição direta, topográfica, física; ele é o resultado dos elementos fixos e não fixos, dos traços imateriais, de rasgos da natureza – a vegetação, o mar, os animais ou um cheiro (a importância dos sentidos). Sem perceber essas sutilezas, sem se atentar às simbologias, como por vezes apontamos, o estudo do espaço perde em completude e profundidade e ecoa no vazio. Significativos são os exemplos, mas não só esses: 1) a “descrição” de um ambiente desértico compondo o cenário do ato suicida de Ajax, por mais contraditório que possa parecer, irrompe à nossa frente sublime e preenche de significado; 2) Em *Troianas*, que, de repente, naquilo que parece apenas um acampamento com algumas barracas dispostas, vemos surgir um universo de informações a compor um forte e rico cenário; 3) ou ainda na écfrase do coro em Áulis a clamar todos os nossos sentidos para conseguirmos alcançar a grandiosidade e o poder estampado naquele cenário.

O poeta pode também passar uma forte impressão do lugar dos seus dias. O Santuário de Apolo vai lentamente se compondo e enriquecendo com detalhes, às vezes ingênuos, como a fonte Castália a jorrar sua água límpida com a qual os religiosos que servem junto ao oráculo se lavam ou a magnitude do templo do deus pan-helênico (*Íon*). Temos que relativizar ao falar da exiguidade do espaço diante da inexcédível descrição do mensageiro a relatar o cenário onde Orestes supostamente foi vitimado em uma corrida de cavalos.

O ambiente manipulado pelo poeta serve sempre aos seus objetivos. Em *Íon* a discussão espacial começa já na escolha do lugar de ação da peça. Conforme Chalkia (1986, p. 97), Sófocles, ao tratar do mesmo mito, situou-o em Atenas, nomeando-o *Creúsa*. Ao manejar o espaço, fazendo de Delfos, centro pan-helênico, o cenário, usando insistentemente cinco espaços, dos quais tratamos, e nomeando a peça *Íon* (passando Íon a ser o protagonista e não mais Creúsa), o poeta passa em revista a identidade do herói e nos faz enxergar uma questão profunda e inquietante – a identidade da própria Atenas, movida por um ideal autóctone e marcada intimamente pelos acontecimentos recentes do fracasso na Sicília.

Ésquilo, em *Coéforas*, privilegia sobremodo o espaço do túmulo, dando-lhe destaque de primeira grandeza e faz-nos supor que sua ênfase recaia sobre aspectos pertinentes ao seu contexto histórico - o culto ao herói e a lei que impunha uma limitação à ornamentação do túmulo. Cerca de quarenta anos depois, em uma conjuntura absolutamente diversa, Eurípides transporta para o espaço rural a *Electra* e esquece por completo a *ásty* (dos seus antecessores). Ele constrói uma *khóra* – dá-lhe propriedades, túmulos, santuários, casa, estradas, estábulos. Nesse ambiente construído ele conduz a ação e todos os personagens. Mais importante ainda, ele transforma a *khóra* em um espaço libertário de modo a “desacorrentar” a Electra palaciana de Ésquilo e Sófocles, a exibir a Egisto a contradição do seu castigo, e torná-la a mais livre das Electras. Não sem antes “brincar” com esse espaço – fazendo-o inclusivo, exclusivo e de novo tudo alternando. A mudança espacial afetou sobremodo a maneira como cada um dos poetas lidou com as cenas de reconhecimento entre Electra e Orestes. Da mesma forma, a mudança do túmulo de Agamenão para o espaço além-muros, em Eurípides, faz-nos relacionar tal medida com a mutação ocorrida na realidade, em que os gregos passavam a enterrar seus mortos não mais no espaço da *ásty*.

Os personagens experimentam o espaço, eis que este de sujeito passivo pode se transformar em sujeito ativo, a exercer forte agência sobre seu usuário ou, ainda, o espaço pode sofrer e receber a ação concomitantemente. A tenda, no *Íon*, se nos afigura um bom exemplo do espaço como via de mão dupla – construída minuciosamente pelo herói, ela sofre a ação; de repente, ela passa a agir sobre o jovem, que ali conclui seu processo de amadurecimento. Outro bom exemplo foi a nau fenícia que Menelau ressignificou, transformando-a em um espaço propício de ação, em *Helena*.

Um espaço pode imprimir marcas profundas em seu usuário e ditar de forma absoluta o seu modo de agir – assim vemos Íon “acorrentado” a tudo que representa o altar de Apolo, impedindo-o de fazer valer a lei da cidade diante de uma criminosa suplicante. Também assistimos em *Orestes* a sensação de inércia de Menelau diante do espaço do palácio a

inverter completamente a posição anterior do monarca, que, no primeiro momento, se posta a sua frente altivo, como a medir importância com o suntuoso palácio.

Um mesmo espaço pode ser visto sob perspectivas diferentes, resulta sempre da leitura particular de quem o experimenta – Creúsa se entristece e chora ao se deparar com o templo, para espanto de Íon, que é forçado a questioná-la quão estranha é a sua atitude diante de um sacro recinto, em que todos experimentam prazer e fascínio, como nos servem de testemunho as servas de Creúsa, embevecidas diante daquele esplendor. O mesmo vale para a Tróia dilacerada, em que Menelau e Hécuba reagem de forma diametralmente oposta.

Ao observar quem se relaciona com os espaços, somos tentados a sugerir que todos nós: primeiro, o poeta – usuário natural de um espaço (Atenas do século V a.C.), de onde ele retira boa parte do substrato trágico; segundo, os personagens do mito, usuários diretos – agentes e atores do espaço; terceiro, a audiência, que ia ao teatro assistir às representações e eram convidadas a “ver” esse espaço trágico, a “senti-lo”, enfim, a construí-lo em grande medida mentalmente, levando em consideração a exiguidade do cenário do teatro; quarto, nós, os leitores modernos, ao tentar, e apenas tentar, deslindar o espaço da tragédia.

Como já sugerimos, não nos parece satisfatório, ou útil, supor uma tipologia para os espaços estudados. Conforme constatamos, um único espaço pode se enquadrar em mais de uma classificação – um espaço público – pan-helênico – como a frente do templo de Apolo, em *Íon*, pode assumir um aspecto puramente doméstico a depender das circunstâncias, a exemplo de quando Xuto ameaça as mulheres do coro, ou essas aconselham Creúsa como se estivessem no palácio. Semelhantemente, vemos a casa de Electra – um espaço doméstico – transformado em local de discussão e tomadas de decisões políticas, de certa forma.

Podemos perceber ao longo do nosso texto que não só o espaço se transformou em um ator importante a percorrer cada um dos subtemas e dá unidade à tese, mas também a identidade – presente no reconhecimento entre os irmãos (primeiro capítulo), na identidade mesma de Íon (segundo capítulo), em toda a discussão que perpassa a efebria dos irmãos argivos (terceiro capítulo), e na sugestão de casar a mobilidade e a identidade de Menelau (quarto capítulo).

Examinar os espaços trágicos em consonância com os subtemas a que nos propomos – Reconhecimento, Identidade, Fronteira e Mobilidade – permitiu-nos verificar a aplicabilidade do conceito de espaço – ambiente construído – de Rapoport e, conseqüentemente, apreender melhor a organização da cidade grega. O espaço na representação trágica, portanto, se nos apresenta como componente relevante para compreensão da obra dos poetas, em tudo se associando a precisa construção de cada personagem.

REFERÊNCIAS

Fontes Primárias

APOLODORO. *Contra Neera* [Demóstenes], 59. Tradução de Glória Onelley. Introdução, notas Ana Lúcia Curado. São Paulo: Annablume Clássica; Coimbra: IUC, 2012.

ARISTÓFANES. *The Acharnian, The Knights, The Clouds, The Wasps*. Tradução Benjamin Bickley Rogers. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

_____. *A Constituição de Atenas Atenaion Politeia*. Tradução, Comentários Francisco Murari Pires. Ed. Bilíngue. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Politique*. Texte établi et traduit J. Aubonnet. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

ÉSQUILO. *Oresteia* (*Agamenon, Coéforas, Eumênides*). Tradução Manuel de Oliveira Pulquério Lisboa: Ed. Setenta, 2008.

_____. *Os Sete Contra Tebas*. Tradução Donaldo Schuler. Porto Alegre: L & PM, 2007.

_____. *As Suplicantes*. Tradução Ana Paula Q F. Sottonmayor. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Instituto de Estudos Clássicos, 1968.

_____. *Coéforas/Ésquilo* (*Oresteia II*). Estudo, tradução Jaa de Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

_____. *Agamêmnon/Ésquilo*. Estudo, tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

_____. *Êumênides/Ésquilo*. Estudo, tradução Jaa de Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

_____. *Os Sete Contra Tebas*. Tradução Donald Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2003.

_____. *Prometeu Acorrentado/Sófocles. Édipo Rei. Eurípedes. Medeia*. Tradução Alberto Guzik. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

ESTRABÃO, *Geography*. H. L. Jones (Ed.). *The Geography of Strabo*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1924.

EURÍPIDES. *As Fenícias*. Tradução, introdução Donaldo Schuler. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. *Electre*. Tradução francesa de Henri Berguin. G. Murray (Ed.). Ed. bilíngüe. 1913. Disponível em: <<http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/euripide/electre.htm>>. Acesso em: jun. 2010.

_____. *Electra de Eurípides: estudo e tradução*. Tradução Karen Amaral Sacconi. Dissertação (Mestrado) - USP, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-30102012-115821/pt-br.php>>. Acesso em: ago. 2012.

_____. *Euripidis Fabulae*. Gilbert Murray (Ed.). Oxford: Clarendon Press, 1913. v. 2. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0095%3Acard%3D262>>. Acesso em: jun. 2010.

_____. *Íon*. Tradução, introdução e notas de Frederico Lourenço. Lisboa: Colibri, 2005.

_____. *Euripidis Fabulae*. Gilbert Murray (Ed.). Oxford: Clarendon Press, 1913. v. 3. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0099%3Acard%3D1165>>. Acesso em: jun. 2010.

_____. *Electra. Sófocles/Eurípides. Electra(s)*. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê, 2009.

_____. *Electra*. Tradução E.P. Coleridge. In: OATES, W.J.; O'NEILL JR., E. (Eds.). *The Complete Greek Drama*. New York: Random House, 1938. v. 2. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0096%3Acard%3D774>>. Acesso em: jun. 2010.

_____. *Théâtre Complet I*. Iphigénie a Aulis/ Électre/ Oreste. Iphigénie en Tauride. Traduction, introduction et notes par Henru Berguin. Paris: Garnier-Flamarion, 1965.

_____. *Théâtre Complet 2*. Rhésos/ Les Troyennes/ Hécube/ Andromaque/ Hélène/ Le Cyclope. Traduction, introduction et notes par Henru Berguin. Paris: Garnier-Flamarion, 1965.

_____. *Théâtre Complet 3*. Les Bacchantes/ Alkestis/ Héraclès Furieux/ Les Phéniciennes. Traduction, introduction et notes par Henru Berguin. Paris : Garnier-Flamarion, 1965.

_____. *Théâtre Complet 4*. Íon/ Médée/ Hippolyte/ Lês Héraclides/ Les Suppliantes/ Fragments. Traduction, introduction et notes par Henru Berguin. Paris: Garnier-Flamarion, 1965.

_____. *Iphigenia avlidensis de Eurípides: introdução, tradução e notas*. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Usp, 2005.

_____. *Alceste, Andrômaca, Íon, As Bacantes*. Direção Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Verbo, 1973.

_____. *Electre*. Tradução francesa Henri Berguin. Disponível em: <<http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/euripide/electre.htm>>.

_____. *Bacas*. Estudo, Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Os Heráclidas*. Introdução, Tradução grego e notas Cláudia Raquel Cravo da Silva. Lisboa: Ed. Setenta, 2000.

_____. *Duas tragédias gregas: hécuba e troianas*. Tradução Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Orestes*. Introdução, versão do grego e notas Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: Ed. UNB, 1999.

_____. *Medéia*. 4. ed. Introdução versão do grego e notas Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

_____. *Helena de Eurípides: estudo e tradução*. Tradução Clara Lacerda Crepaldi. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-28012014-120724/>>. Acesso em: 28 fev. 2013.

HERÓDOTO. *Histórias*. Introdução Tradução Mário da Gama Kury. 2. ed. Brasília: UNB, 1988.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução Mary de Carmo Neves Lafer. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.

_____. *Teogonia origem dos deuses*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.

HOMERO. *A Ilíada*. Tradução do grego e introdução Frederico Lourenço. Lisboa: Biblioteca Ed. Independentes, 2009.

_____. *A Odisséia*. Tradução Frederico Lourenço. Lisboa: Biblioteca ed. Independentes, 2010.

PAUSÂNIAS. *Descripción de Grécia*. Introdução, Tradução e Notas Maria Crus Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos, 1994. v. I-X.

PLATÃO. *Teeteto*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Disponível em: <[HTTP://br.egroups.com/goup/acropolis/](http://br.egroups.com/goup/acropolis/)>. Acesso em: 15 mar. 2013.

PÍNDARO. *VII Pítica*. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0162%3Abook%3DP.%3Apoem%3D7>>. Acesso em: 16 nov. 2012.

PLUTARCO. *Vida de Nícias*. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0029>>. Acesso em: 10 ago. 2012.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução Mário da Gama Kury. São Paulo: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Electra. Sófocles/Eurípides*. Electra(s). Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê, 2009.

_____. *The Electra of Sophocles*. Edited with introduction and notes by Sir Richard Jebb. Sir Richard Jebb. Cambridge. Cambridge University Press, 1894. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0188%3Acard%3D1171>>. Acesso em: 28 dez. 2010.

_____. *Filoctetes*. Tradução, introdução e notas Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus, 2008.

_____. *Aias*. Sófocles. Apresentação e Tradução Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Antígona*. Introdução, versão do grego e notas Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, s.d.

_____. *As Traquínias*. Introdução, versão do grego e notas Maria do Céu Zambujo Fialho. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, s.d.

TUCÍDIDES. *História da guerra do peloponeso*. 3. ed. Tradução do grego, Introdução e notas Mário da Gama Kury. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1987.

XENOFONTE. *Helênica*. Tradução C. L. Brownson London: William Heinemman. The Loeb Classical Library, 1918.

Sites Consultados

www.mae.usp.br/labeca

<http://remacle.org/bloodwolf/textes/index.htm>

<http://www.perseus.tufts.edu>

<http://classics.mit.edu>.

PERSEUS. Dicionário Grego-Inglês *on line*. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/definitionlookup?redirect=true>>. Acesso em: 24 out. 2012.

PERSEUS ENCYCLOPEDIA. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>>. Acesso em: 24 out. 2012.

Bibliografia Geral

ALCOCK, S. E. Tomb Cult and the Post-Classical Polis. *American Journal of Archaeology*, n. 95, p. 447-467, 1991.

ALDROVANDI, C. E. V. et al. *Estudos sobre o espaço na antiguidade*. São Paulo: Usp, Fapesp, 2011.

AMANDRY, P. À propos de monuments de Delphes: questions de chronologie (I). In: *Bulletin de correspondance hellénique*. 1988. v. 112, livraison 2. p. 591-610. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bch_0007_4217_1988_num_112_2_4750>. Acesso em: 31jul. 2011.

_____. Delphi and its history. Greece na Archaeological Guide, 1984.

ANDERSON, M. J. Mith. In: GREGORY, J. (Org.). *A companion to greek tragedy*. Blackwell Publishing, 2005.

ANDRADE, M. M. de. *A vida comum espaço, cotidiano e cidade na Atenas clássica*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ANDRÉN, A. *Between artifacts and texts historical archaeology in global perspective*. Nova York: Plenum Press, 1998.

ANTONACCIO, C. M. Colonization and the Origins of Hero Cult. *Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae*, Stockholm, series In 8, n. XVI, p. 109-1211999.

_____. Terraces, tombs, and the early argive heraiion. *Hesperia*, v. 61, p. 85-105, 1992.

ARGOLO, P. F. *Ritos Funerários e Leis Suntuárias da Polis Ateniense*. 2001. Disponível em: <www.gaialhia.kit.net/artigos/paula2001>. Acesso em: jun. 2010.

ASHERI, D. La Spartizione Primaria della Terra In Distribuzione di Terre nel' Anticca Grécia. *Torino, Academia delle Scienze*, p. 5-24, 1966.

ATHANASSAKI, L. Art and Politics in Euripides' Ion: The Gigantomachi as Spetacle and model of Action. In: *Mito y performance, de Grecia a la modernidad*. La Plata: Ana M. Gonzalez de Tobia, 2010.

AUSTIN, M.; VIDAL-NAQUET, P. *Economia e sociedade na Grécia antiga*. Lisboa: Ed. Setenta, 1972.

BECKER, A. S. Reading Poetry through a Distant Lens: Ecphrasis, Ancient Greek Rhetoricians, and thePseudo-Hesiodic "Shield of Herakles. *The American Journal of Philology*, v. 113, n. 1, p. 5-24, 1992.

BELFIORE, E. S. *Tragic pleasures Aristotle on plot and emotion*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

BERNAND, A. *La carte du tragique*. La géographie dans la tragédie grecque. Paris: Centre National de La Recherche Scientifique, 1985.

BIEBER, M. *The history of the greek and roman theater*. Londres: Princeton University Press, 1961.

BIGNOTTO, N. *O tirano e a cidade*. São Paulo: Discurso Ed., 1998.

BINTLIFF, J. Issues in the Economic and Ecological Understanding of the Chora of the Classical Polis in its Social Context : A View from the Intensive Survey Traditions of the Greek Homeland. In : BILDE, P. G. ; STOLBA, V. (Eds.). *Surveying the greek chora*. The black sea region in a comparative perspective. Aarhus : Aarhus University Press, 2006. p. 15-26.

_____. City-Country Relationships in the 'normal polis' In: ROSEN, R.; SLUITER, I. (Org.). *City, Countryside, and the spatial organization of value in classical*. Antiquity, Boston: Leiden, 2006.

BOWDEN, H. *Classical athens and the delphic oracle*. Divination and Democracy. Cambridge University Press, 2005.

BOYD, T. ; JAMESON, M. H. Urban and rural land division in ancient greek. *Hesperia*, v. 50, p. 327-342, 1981.

BRANDÃO, J. L. Electra no Espelho. In: BRASSETTE, M. F. (Org.). *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro, Universidade de Aveiro: 2001. p. 115-129.

BURNETT, A. P. *Catastrophe survived: Euripide's plays of mixed reversal*. Oxford: Clarendon, 1971.

_____. Human resistance and divine persuasion in Euripide's *Íon*. *Classical Philology*, v. 57 n. 2, p. 89-103, 1962. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/266414>>. Acesso em: 04 abr. 2011.

BUXTON, R. Imaginary Greek Mountains. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 112, p. 1-15, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/632149>>.

CAIRUS, H. Ser velho entre os gregos. JORNADA DE PSICANÁLISE COM VELHOS E SUAS INTERSEÇÕES, 2., 2000. Rio de Janeiro: Lidaador, 2000. v. 1. p. 49-58. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/proaera/servelho.pdf>>. Acesso em: 23 out. 2014.

CALAME, C. *Sacrifice des filles d'Erechthée et autochtonie*. Fondations étiologiques dans l'Athènes Classique. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris, Anhim UMR 8210, 2009.

_____. Jeux de genre et performance musicale dans le chœur de la tragédie classique: espace dramatique, espace culturel, espace civique. In: MUSIQUE & ANTIQUITÉ. *Actes du Colloque d'Amiens, 2004*. Belles Lettres, 2006.

CAMBIANO, G. Tornar-se homem. In: VERNANT, J. P. (Org.). *O homem grego*. Lisboa: Presença, 1994.

CAMP, J. M. *The athenian agora*. Londres: Thames and Hudson, 1998.

_____. *The archaeology of Athens*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

CARDOSO, C. F. S. *Narrativa, sentido, historia*. São Paulo: Papirus, 1997.

- CAREY, C. Legal space in classical athens. *Greece & Rome, Second Series*, v. 41, p. 172-186, 1994. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/643012>>. Acesso em: 20 maio 2013.
- CARTER, D. M. At home, round here, out there. In: ROSEN, R.; SLUITER, I. (Org.). *City. Countryside, and the spatial organization of value in classical. Antiquity*, Boston: Leiden, 2006.
- CARVALHO, A. G. *História e historiografia: a tradição primitivista – substantivista e a Grécia antiga*. 2007. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, 2007.
- CHALKIA, I. *Lieux et espace dans la tragédie d'Euripide*. Essai d'analyse socio-culturelle. Thessaloniki: Ath. Altintzis, 1986.
- CHARTIER, R. *A história cultural – entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1983.
- CHEVITARESE, A. L. *O espaço rural da polis grega: o caso ateniense no Período Clássico*. Rio de Janeiro: Fábrica de Livros/SENAI/RJ, 2000.
- CHRONIQUE des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1940-194. In: *Bulletin de correspondance hellénique*. 1940. v 64-65. p. 231-287. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bch_0007-4217_1940_num_64_1_2670>. Acesso em: 22 nov. 2011.
- COUTSINAS, N. Territoire et frontières des cites crétoises hellénistiques. L'exemple de Lato. In: *Cahiers Archéologiques de Paris 1*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, n. 2, 2011. Disponível em: <http://www.academia.edu/916902/Territoire_et_frontieres_des_cites_cretoises_hellenistiques._L'exemple_de_Lato>. Acesso em: 18 nov. 2013.
- CREPALDI, C. L. *Helena de Eurípides: estudo e tradução*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-28012014-120724/>>. Acesso em: 28 fev. 2014.
- CROISSANT, F. *Les frontons du temple du IV^e siècle*. Relevés et restitutions de Kostis Iliakis. Fouilles de Delphes IV. Monuments Figurés Sculpture 7. École Française d'Athènes, 2003.
- CRÔNICA de Paros. Disponível em: <<http://www.ashmolean.org/ash/faqs/q004/q004013.html>>. Acesso em: 10 set. 2012.
- DAVERIO-ROCCHI, G. *Frontiera e confini nella Grecia Antica*. Roma, L'Erma di Bretschneider, 1988.
- DAUX, G. *Le Serment des éphébes athéniens*. REG 84, 1971. p. 370-383.
- DEBNAR, P. Fifth-Century Athenian History and Tragedy. In: GREGORY, J. (Org.). *A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell Publishing, 2005.
- DE JONG, I. J. F. Three Off-Stage Characters in Euripides. MOSSMAN, J. (Org.). *Oxford Readings in classical studies*. Euripides. Oxford University Press, 2003.

DEMANGEL, R. Un incunable protodorique à Delphes. In: *Bulletin de correspondance hellénique*. 1940. v. 64-65. p.151-162. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bch_0007-4217_1940_num_64_1_2665>. Acesso em: 25 jan. 2013.

DIAS, C. K. B. C. Colonização grega e contexto cultural na Magna Grécia. O testemunho dos vasos lucânicos. *AEDOS. Revista do Corpo Discente da PPG História-UFRGS*. v. 2, n. 5, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/viewFile/10267/7315>>. Acesso em: jun. 2010.

DIETLER, M. Consumption, Cultural Frontiers, and Identity: Antropological Approaches to Greek Colonial Encounters. In: *Confini e Frontiera nella Grecia D'Occidente*, Atti 37 Convegno di Studi sulla Magna Grecia, 1967, Taranto, 1999, p. 475-501.

DIGGLE, J. *Euripidis fabulae*. Oxford, 1981. v. II.

DINIZ, S. *Os santuários de Hera enquanto elementos do espaço poliade*. 2011. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-18102011-091535/>>. Acesso em: 07 jun. 2013.

DOUGHERTY, C. (Org.). *The Cultures within Ancient Greek Culture*. Massachusetts: Wellesley College, 2003.

DUARTE, A. S. Cenas de Reconhecimento na Comédia Aristofânica. In: FACHIN, L.; DEZOTTI, M. C. C. (Orgs.). *Em cena o teatro*. Araraquara; São Paulo: Cultura Acadêmica; Araraquara: Laboratório Ed. UNESP, 2005. p. 157-175.

_____. *Cena e cenografia no Íon de Eurípides*. No prelo.

_____. Um relato enganoso na Electra de Sófocles. In: CARDOSO, Z. de A.; DUARTE, A. da S. *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010.

_____. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2012.

DYSON, S. L. Is this a Text in this Site? In: SMALL, D. (Org.). *Methods in the mediterranean*. Leiden, 1995.

ÉCOLE Française d'Athènes, 1992. Disponível em: <http://cefael.efa.gr/detail.php?site_id=1&actionID=page&serie_id=BCHSuppl&volume_number=22&ce=ud8vu9m8tsd6jinksq19bvinj32b299r&sp=248>. Acesso em: 22 maio 2014.

ELLINGER, P. “*Artemis*” *Dictionnaire des mythologies*. Bonnefoy (Org.). Paris: Flammarion, 1981. p. 70-71.

EUSTATHE, S. La restauration de l'autel d'Apollon à Delphes. *Bulletin de correspondance hellénique*, v. 103, livraison 2, p. 479-500, 1979. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bch_0007-4217_1979_num_103_2_4811>. Acesso em: 23 nov. 2013.

FERREIRA, J. R. Andrômaca. In: PEREIRA, M. H. da R. *Euripides – Alceste, Andrômaca, Íon, As Bacantes*. Lisboa: Verbo, 1973. p. 73-135.

FINLEY, M. I. *Democracia antiga e moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1988a.

_____. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Presença, 1988b.

_____. *História antiga: testemunhos e modelos*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *O legado da Grécia: uma nova avaliação*. Brasília: Ed. UNB, 1998.

_____. *Os gregos antigos*. Portugal: Ed. Setenta, 1977.

FITTON- BROWN, A. D. The Recognition-Scene in Choephoroi. *Revue des Études Grecques*, v. LXXIV, p. 363-370, 1961.

FLORENZANO, M. B. B. *Nascer, viver e morrer na Grécia antiga*. São Paulo: Atual, 1996.

_____. *Projeto de pesquisa: cidade e território na Grécia antiga*. Organização do espaço e sociedade. Disponível em: <www.mae.usp.br/labeca>. Acesso em: jun. 2009.

_____. *Péricles, O Partenon e a construção da cidadania na Atenas clássica*. Disponível em: <www.mae.usp.br/labeca>. Acesso em: jun. 2009.

_____. *Projeto de pesquisa: a organização da Khóra: a cidade grega diante da sua hinterlândia*. (Cedido gentilmente pela autora/coordenadora do Labeca).

_____. *Defining the Greek polis: the role of borders in the articulation of space*. Labeca/MAE-USP, 2014. (no prelo).

FORSDYKE, S. Exile, Ostracism and the Athenian Democracy. *Classical Antiquity*, v. 19, n. 2, p. 232-263, 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25011121>>. Acesso em: 16 jul. 2013.

GARLAN, Y. La défense du territoire a L'Époque classique. In: FINLEY, M. (Org.). *Problèmes de La terre em Grèce Ancienne*. Paris, 1973.

GARLAND, R. *The Piraeus from the fifth to the first century B.C*. Londres: Duckworth, 1987.

GASTI, E. L'Oreste sofocleo e l'efebia. In: La Parola Del Passato. *Rivista di studi antichi*, Napoli: Gaetano Macchiaroli, v. CCCXX, 2001. Disponível em: <http://www.academia.edu/1533930/LOreste_sofocleo_e_lefebria>. Acesso em: 03 jul. 2014.

GIANGIULIO, M. L'eschatia prospective critiche su rappresentazione Antiche e Modelli moderni. In: *Problemi della Chora Coloniale dall'Occidente al Mar Nero*. Atti 40 Convegno Magna Grécia, 2000; Taranto, 2001. p. 333-361.

GIANNOPOULOU, V. *Divine agency and tyche in Euripides' Ion: ambiguity and shifting perspectives*. Department of Classics. University of Illinois at Urbana-Champaign. Illinois Classical Studies. p. 257-271.

GOFF, B. Try to make it real compared to what? Euripides' Electra and the play of genres. *Illinois Classical studies*, v. 24, pp. 93-105, 1999-2000.

GOLDHILL, S. What is Ékphrasis For? *Classical Philology*, v. 102, n. 1, p. 1-19, 2007.

_____. Genre and transgression. In: *Reading Greek Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

_____. The Great Dionysia and Civic Ideology. *The Journal Hellenic Studies*, v. 107, p. 58-76, 1987.

GRAS, M. *O mediterraneo arcaico*. Tradução Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1998.

GRECO, E. Abitare in Campagna em Problemi della Chora Coloniale dall' Occidente al Mar Nero. *Atti 40 Convegno Magna Grécia*, p. 171-201, 2001.

GREENWOOD, L. H. G. *Aspects of Euripidean Tragedy*. Cambridge, 1953.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GRUBE, G. *The Drama of Euripides*. Londres, 1973.

GUARINELLO, N. L. Uma morfologia da história: as formas da história antiga. *Revista Politeia: História e Sociedade, Vitória da Conquista – Ba*, v. 3, n.1, p. 41-61, 2003.

HALLERAN, M. R. Episodes. In: GREGORY, J. (Org.). *A companion to greek tragedy*. Blackwell Publishing, 2005.

HALL, J. "Alternative Responses within Polis Formation: Argos, Mykenai and Tiryns". In: ANDERSEN, H. D.; HORSNÆS, H. W.; HOUBY-NIELSEN, S.; RATHJE, A. *Acta Hyperborea 7: urbanization in the mediterranean in the 9th to 6th Centuries B. C.* Museum Tusculanum Press, Copenhagen, p. 89-109, 1997.

_____. *Hellenicity between ethnicity and culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

_____. "Culture" or "cultures"? Hellenism in the late sixth century. In: DOUGHERTY, Carol (Org.). *The cultures within ancient greek culture*. Massachusetts: Wellesley College, 2003.

_____. Quem eram os gregos. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: USP, p. 213-225, 2001.

_____. How argive was the "argive" heraiion? The political and cultic geography of the argive plain, 900-400B.C. *American Journal of Archaeology*, v. 99, n. 4, p. 577-613, 1995. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/506184>>. Acesso em: 08 maio 2012.

HANSEN, J. A. Categorias epidíticas da Ékphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, 2006.

HANSEN, M. H. *Polis and city-state an ancient concept and its modern equivalent*. Acts of the Copenhagen Polis Centre Copenhagen, 1998. v. 5.

HENDERSON, J. Drama and democracy. In: SAMONS II, L. J. *The cambridge companion to the age of Pericles*. Boston University: Cambridge University Press, 2009.

HIRATA, E. Monumentalidade e representações do poder de uma pólis colonial. In: FLORENZANO, M. B.; HIRATA, E. (Org.). *Estudos sobre a cidade antiga*. São Paulo: Ed. USP, 2009.

HOMOLLE, T. Monuments figurés de Delphes. Les frontons du temple d'Apollon. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, v. 26, p. 587-639, 1902. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bch_0007-4217_1902_num_26_1_3377>. Acesso em: 10 nov. 2012.

HURWIT, J. M. *The athenian acropolis*. History, mythology, and archaeology from the neolithic Era to the Present. Cambridge University Press, 2001.

IRVINE, J. A. D. *Gorgons at Delphi? Euripides, Ion 224*. 1999. Disponível em: <<http://www.rhm.uni-koeln.de/142/Irvine.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2012.

ISLER-KERÉNYE, C. *Dyonisos in archaic greece: an understanding through images*. Brill: 2007.

JEBB, R. *The Electra of Sophocles*. Edited with introduction and notes by Sir Richard Jebb. Sir Richard Jebb. Cambridge. Cambridge University Press. 1894. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0188%3Acard%3D1171>>. Acesso em: 28 jun. 2010.

JOUANNA, J. Notes sur la Scène de la Reconnaissance dans les *Choéphores* d'Eschyle (v. 205-211) e sa parodie dans l'*Electre* d'Euripide (v. 532-537). *Cahier Gita*, v. 10, p. 69-85, 1997.

KALLET, L. The Athenian economy. In: SAMONS II, L. J. *The cambridge companion to the age of Pericles*. Boston University: Cambridge University Press, 2009.

KITTO, H. D. F. *Tragédia grega - estudo literário*. Coimbra: Armenio Amado, 1990. v. I e II.

KNOX, B. M. W. *The Ajax of Sophocles*. Harvard Studies in Classical Philology, 1961. v. 65. p. 1-37. Disponível em: <www.jstor.org/stable/310832>. Acesso em: 13 abr. 2011.

KORMIKIARI, C. N. et al. O estudo das fronteiras no mundo antigo: o caso grego. In: ALDROVANDI, C. E. V. et al. *Estudos sobre o espaço na Antiguidade*. São Paulo: Usp; Fapesp, 2011.

KRITZAS, C. "Aspects de la vie politique et économique d'Argos au cinquième siècle av. J-C." In: *Polydipsion Argos: Argos de la fin des palais mycéniens à la constitution de l'état classique*. Athens: Ed. Michel Piérart, p. 231-240.

KOLB, F. *La ciudad en la antigüedad*. Madrid: Gredos, 1992.

KONSTAN, D. To Hellenikon ethnos... In: MALKIN, I. (Org.). *Ancient perceptions of Greek Ethnicity*. Center for Hellenic Studies Colloquia 5. Harvard University Press, 2001.

KOSAK, J. C. The wall in Aristophanes' birds. In: ROSEN, R.; SLUITER, I. (Org.). *City. Countryside, and the spatial organization of value in classical Antiquity*, Boston: Leiden, 2006.

KOVACS, D. Text and transmission. In: GREGORY, J. (Org.). *A companion to Greek Tragedy*. Blackwell Publishing, 2005.

KUBO, M. The norm of myth: Euripides' *Electra*. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 71, p. 15-31, 1967. Disponível em: <www.jstor.org/stable/310753>.

KURY, M. da G. Prometeu Acorrentado/Ésquilo, Ájax/Sófocles, Alceste/Eurípides. Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LAWRENCE, D L.; LOW, S. M. The built Environment and Spatial Form. *Source: Annual Review of Antropology*, v.19, p 453-505, 1990. Disponível em: <<http://www.jstor.org>>. Acesso em : 25 maio 2009.

LEPORE, E. Per una Fenomenologia Storica del Rapporto Città – território in Magna Grecia. In : *La Città e il suo Territorio*. Atti dell Settimo Convegno di Studi della Magna Grecia, 1968. p. 29-66.

LESKY, A. *A tragédia grega*. Tradução J. Guinsburg e outros. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *História da literatura grega*. Tradução M. Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.

LESSA, F. de S. *Mulheres de Atenas – do gineceu à agora*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

LESSA, F. de S.; BUSTAMANTE, R. M. da C. *Memória & Festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

LEVÉQUE, P.; VIDAL-NAQUET, P. *Clisthène L' Athénien*. Essai sur la representation de l'espace e du temps dans la pensée politique grecque de la fin di vi siècle à la mort de Platon. Paris: Annales Littéraires de L'Université de Besançon, 1983.

LLOYD, M. Space in Euripides. In: JONG, I. J. F. de. *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narratives*. Brill. Disponível em: <<http://researchrepository.ucd.ie/bitstream/handle/10197/3825/Lloyd,%20Space%20in%20Euripides.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 27 out. 2012.

LONIS, R. 'Cidade e território. In: *La cité dans le monde grec. Structures, fonctionnement, contradictions*. Tradução M. B. Florenzano. Paris: Nathan Université, 1994. p. 93-108. Disponível em: <www.labeca.mae.usp>. Acesso em: 20 jun. 2010.

LORAUX, N. L'autochtonie: une topique athénienne. Le myth dans l'espace civique. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 34e année, n. 1, p. 3-26, 1979.

_____. *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton University Press PUP, 1992.

LOURENÇO. *Íon*. Tradução do grego, introdução e notas Frederico Lourenço. Lisboa: Colibri, 2005.

MACHADO, L. O. 1998. Limites, fronteiras, redes. In: STROHAECKER, T. M. et al. (Orgs.). *Fronteiras e espaço global*. Porto Alegre: AGB, 1998. p. 41-49.

MAGALHÃES, L. O. de. A cidade grega e os modos urbanos da política. In: CARVALHO, M. de; LOPES, M. A. de S.; FRANÇA, S. S. L. *As cidades no tempo*. São Paulo: Olho d'Água, 2005.

MALACO, J. T. S. *O lugar da assembléia dos cidadãos de atenas*. São Paulo: Alice Foz, 2003a.

_____. *Dois ensaios: cidade, ensaio de aproximação conceitual; espaço, propriedade, liberdade*. Guarujá: Alice Foz, 2003b.

_____. *Da forma urbana do casario de Atenas*. São Paulo: Alice Foz, 2003c.

MALHADAS, D. *Tragédia grega: o mito em cena*. São Paulo: Ateliê, 2003.

MALHADAS, D.; DESOTTI, M. C. C.; NEVES, M. H. de. *Dicionário grego-português*. São Paulo: Ateliê, 2008. v. 3.

MALKIN, I. Cap. VI: os fundadores e seu culto. In: *Religion and colonization in Ancient Greece*. Tradução Cibele E. V. Aldrovandi; rev. M. Beatriz B. Florenzano; colaboração Christiane T. Custodio Leiden: Brill Archive, 1987. p. 204-240 (Studies in Greek and Roman Religion; 3). Disponível em: <www.mae.usp.br/labeca>. Acesso em: jun. 2010.

MARINATOS, N. What Were Greek Sanctuaries? A synthesis. In: MARINATOS, N.; HAGGA, R. (Eds.). *Greek Sanctuaries New Approaches*. Tradução E. F. V. Hirata. Londres, 1993. Disponível em: <www.mae.usp.br/labeca>. Acesso em: jun. 2009.

MARTIN, R. Os edifícios de ginástica e os teatros. In: *L'Urbanisme dans la Grèce Antique*. Tradução Silvana Trombetta. Paris: Picard, 1956. Disponível em: <www.mae.usp.br/labeca>. Acesso em: jun. 2008.

MASSI, M. L. Apolo, deus da música e da profecia. In: *Hinos Homéricos*. Tradução, notas e estudo Edvanda Bonavina da Rosa et al.; edição e organização Wilson Alves Ribeiro Júnior. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

MASTRONARDE, D. *Iconography and imagery in Euripides' "Íon"*. California Studies in Classical Antiquity, 1975. v. 8. p. 163-176.

MCLNERNEY, J. On the Border: Sacred land and the margins of the community. In: ROSEN, R. M.; SLUITER, I. (Eds.). *City, countryside, and the spatial organization of value in classical antiquity*. Brill, Leiden, 2006. p. 33-59.

MEZZADRI, B. Eurípide à contre-pied (à propôs des Choéphores 205-211 et de l'Electre d'Eurípide 532-537. *Cahier GITA*, v.10, p. 89-105, 1997.

MIDDLETON, J. H. The Temple of Apollo at Delphi. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 9, p. 282-322, 1888. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/623677>. Acesso em: 08 maio 2012.

MORGAN, C.; PITT, R. K.; WHITELAU, T. Archaeology in Greece 2008-2009. *Archaeological Reports*, n. 55, p. 1-101, 2008-2009. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27896779>. Acesso em: 10 nov. 2012.

MORRIS, I. *Death ritual and social structure in Classical Antiquity*. Tradução M. B. B. Florenzano Cambridge University Press, 1992. Disponível em: <www.mae.usp.br/labeca>. Acesso em: jun. 2010.

MOSSMAN, J. *Oxford reading in classical studies Euripides*. Oxford, University Press, 2003.

MUELER, M. Athens in a Basket: Naming, Objects, and Identity in Euripides' Ion. *Arethusa*, Published by The Johns Hopkins University Press, v. 43, n. 3, p. 365-402, 2010. Disponível em: <http://umass.academia.edu/MelissaMueller/Papers/529137/Athens_in_a_Basket_Naming_Objects_and_Identity_in_Euripides_Ion>. Acesso em: 18 set. 2012.

MUGGIA, A. 1. Le premesse della ricerca e 2. "Le poleis". In: MUGGIA, A. *L'area di rispetto nelle colonie magno-greche e sicilote*. Palermos: Sellerio, 1997. p. 13-115.

MULLER, E. R.; PROST, C. Archéologie historique de La Grèce Antique. Paris: Elipses, 2000. In: LABECA, E. Tradução F. V. Hirata, revisão M. B. B. FLORENZANO, p. 40-63. Disponível em: <www.mae.usp/labeca.br>. Acesso em: 08 jun. 2009.

OLIVEIRA, F. R. As anagnoriseis de Electra. In: SIMPÓSIO DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA USP, 1., 2006. São Paulo: Humanitas: 2006. p. 133-143.

_____. *Aias*. Sófocles. Apresentação e Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

OLIVEIRA E SILVA, A. F. *Orestes*. Introdução, versão do grego e notas Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: Ed. UNB, 1999.

OSANNA, M. *Fattorie e villaggi in magna grecia in problemi della chora coloniale dall'Occidente al Mar Nero*, Atti 40 Convegno Magna Grecia, 2000; Taranto, 2001. p. 203-220.

OSBORBE, R. *Demos: the discovery of classical attika*. New York: Cambridge University Press, 1991.

_____. Urban sprawl: what is urbanization and why does it matter? In: OSBORNE, R.; CUNLIFFE, B. *Mediterranean urbanization 800-600 a.C.* Oxford university Press, 2005. p. 1-16.

ORTH, F. "Jagd": s.v. "Jagd", R. E., 9, 1914. p. 558-604.

PADEL, R. Make Space Speak. In: WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. *Nothing to do with Dionysos: Athenian Drama in its social context*. Princeton, 1992. p. 336-365.

PAGA, J. The Athenian victory at Marathon and the contested memory of war. *The American Philological Association*. 143rd Annual Meeting Philadelphia. Disponível em: <http://apaclassics.org/index.php/annual_meeting/143rd_annual_meeting_abstracts/36.2.paga>. Acesso em: 24 out. 2012.

PAPAJATSI, N. Micenas, Epidauro, Tirinto, Nauplia. Guia completa en color de los sitios arqueologicos de la Argólida com mapas, planos y restauraciones graficas. Ediciones Clio.

PERRIN, B. Recognition Scenes in Greek literature. *The American Journal of Philology*, v. 30, n. 4, p. 371-404, 1909.

PERRING, D. Organização espacial e mudança social nas cidades romanas. In: RICH, J.; HADRILL, W. *City and country in the ancient world*. Londres: Routledge, 1992. p. 273-274. Disponível em: <www.mae.usp.br/labeca>. Acesso em: jun. 2009.

PIRES, F. M. *Mithistória*. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2006. v. 1.

PUCCINI, D. B. *Moeda e discurso político: emissões monetárias da cirenaica entre 322 e 258 a.C.* Dissertação (Mestrado em Museu de Arqueologia e Etnologia) - Universidade de São Paulo, 2008.

POLANYI, K. "Portos de comércio nas sociedades arcaicas". *The Journal of Economic History*, v. XXIII, n. 1, p. 30-45, mar. 1963. Traduzido LABECA. Disponível em: <www.mae.usp.br/labeca>. Acesso em: 2009.

POLIGNAC, F. de. Analyse de l'espace et urbanizations en Grèce archaïque: quelques pistes de recherche récentes. *REA*, v. 108, n. 1, p. 203-223, 2006.

_____. *Cults, territory, and the origins of the greek city-state*. The University of Chicago Press, 1995.

POLINSKAYA, I. Lack of boundaries, absence of oppositions: the city-countryside Continuum of a Greek Pantheon. In: *City, Countryside, and the Spatial Organization of Value in Classical Antiquity*. Brill: Leiden, 2006. p. 61-92.

PORTER, J. R. *Studies in Euripides' Orestes*. Bibliotheca Classica Batava Supplementum. New York, Brill: Leiden, 1994.

PROJETO LABECA. 'A organização da khóra: a cidade grega diante de sua hinterlândia. Disponível em: <www.labeca.mae.usp.br>.

PUCCI, P. Eurípides heautontimoroumenos. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 98, p. 365-371, 1967.

PULQUÉRIO, M. de O. *Ésquilo Oresteia (Agamémnon, Coéforas, Euménides)*. Introdução, tradução do grego e notas. Lisboa: Ed. Setenta, 2008.

PULQUÉRIO, M. de O.; ÁLVARES, M. M. da S. Íon. In: PEREIRA, M. H. da R. (Org.). *Alceste, Andrômaca, Íon, As Bacantes*. Direção Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Verbo, 1973.

RAPOPORT, A. *Aspectos humanos de La forma urbana*. Barcelona: GG, 1978.

_____. *The meaning of built environment: a non-verbal communication approach*. University of Arizona Press, 1982.

_____. *Symbolism and environmental design*. **Journal os Architectural Education**. Vol. 27, n 4. , 1974, p. 58-63. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1423934> , acessado em 21 de março de 2013.

REHM, Rush. The play of space: before, behind, and beyond in Euripides' Heracles. *Illinois Classical Studies*, p. 24-25, 1999-2000.

_____. *Greek Tragic Theatre*. Londres, 1994.

RIBEIRO, M. C. L. O espaço rural ateniense no teatro aristofânico. In: OLIVEIRA, F. de; TEIXEIRA, C.; DIAS, P. B. (Coords.). *Espaços e paisagens*. Antiguidade clássica e heranças contemporâneas. Línguas e Literaturas. Grécia e Roma. APEC, 2009. v. 1.

RIBEIRO JÚNIOR, W. A. *Iphigenia avlidensis de Eurípides*: introdução, tradução e notas. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Usp, 2005.

_____. Vitae Euripidis. *Calíope*, Rio de Janeiro, v.16, p. 127-139, 2007. Disponível em: <<http://warj.med.br/pdf/euripides.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

RYZMAN, M. The Reversal of Agamemnon and Menelaus in Euripides' Iphigenia at Aulis. *Emerita*, v. 57, n. 1, 1989. Disponível em: <<http://emerita.revistas.csic.es/index.php/emerita/article/viewArticle/581>>. Acesso em: 04 nov. 2014.

ROBERT, L. "Recherches epigraphiques". *REA*, v. XLII, 1960.

_____. Études épigraphiques et philologiques. Bibliothèques de l'École des hautes études. *Sciences historiques Et philologiques*, Paris, v. 272, 1938.

ROUSSET, D. Les frontières des cités grecques. Premières réflexions à partir du recueil des documents épigraphiques. In: *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, v. 5, p. 97-126, 1994. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccgg_1016-9008_1994_num_5_1_1387>. Acesso em: 19 nov. 2013.

ROY, J. *The countryside in classical greek drama, and isolated farms in Damatic Landscape*. In: SHIPLEY, G.; SALMON, J. 1996. p 98-118.

ROMILLY, J. *La Modernité D'Euripide*. Paris: Université de France, 1986.

_____. *A Tragédia Grega*. Lisboa: Ed. Setenta, 2008.

_____. *Fundamentos de Literatura Grega*. Tradução M. G. Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

_____. Les Barbares dans La Pensée de La Grèce Classique. *Phoenix*. v. 47, n. 4, p. 283-292, 1993. Disponível em: <www.jstor.org/stable/1088725>. Acesso em: 06 maio 2011.

RONNET, G. L'ironie d'Euripide dans l'Électre (vers 513 a 546). *Revue des Études Grecques*, v. LXXXVIII, p. 419-423, 1975.

ROSEN, R.; SLUITER, I. (Org.). *City. Countryside, and the spatial organization of value in classical Antiquity*, Boston: Leiden, Boston, 2006.

ROSIVACH, V. J. Earthborns and olympians: the Parodos of the Íon. *The Classical Quartely*. Cambridge University Press, New Series, v. 27, n. 2, p. 284-294, 1977. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/638421>>. Acesso em: 08 maio 2012.

ROUX, G. L'Architecture à Delphes: un Siècle de Découvertes. In: JACQUEMIN, D. *Cent Ans Après la Grande Fouille Essai de Bilan*. Actes du Colloque International organize par L'Ecole Française D'Athènes. BCH, 36. Paris: EFA, 2000.

SACCONI, K. A. *Electra de Eurípides: estudo e tradução*. 2012. Dissertação (Mestrado) - USP, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-30102012-115821/pt-br.php>>. Acesso em: ago. 2012.

SAMMONS, B. Quarrel of Agamemnon & Menelaus. *Mnemosyne*, v. 67, p. 1-27, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/5829023/Quarrel_of_Agamemnon_and_Menelaus>. Acesso em: 23 nov. 2014.

SANTOS, F. B. dos. Helena de Eurípides: uma questão de identidade. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v. 14, p. 51-60, 2004.

SCHNAPP, A. Représentation Du territoire de guerre et du territoire de chasse dans l'oeuvre de Xénophon. In: FINLEY, M. (Org.). *Problèmes de La terre em Grèce Ancienne*. Paris, 1973.

SCOTT, M. *Delphi and Olympia The Spatial Politics of Panhellenism in the Archaic and Classical Periods*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

SERGHIDOU, A. Leus serviteurs tragiques: agents de médiation et gardiens des limites. In: *Dialogue d'histoire ancienne*, v. 24, n. 2, p. 41-61, 1998.

SIEWERT, P. *The Ephebic Oath in Fifth-century Athens*. JHS 97, 1977. Disponível em: <www.jstor.org/stable/631025>. Acesso em: 10 jun. 2013.

SILVA, T. N. *As estratégias de ação das mulheres transgressoras em Atenas no século V a.C.* 2011. Dissertação (Mestrado) - Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, ICHF, 2011. Disponível em: <www.historia.uff.br/stricto/td/1507.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2014.

SMITH, Adam T. *The political landscape Constellations of Authority in Early Complex Polities*. University of California Press, Berkeley, 2003. p.1-77.

SOLMSEN, F. *Electra and Orestes*. Three recognitions in Greek tragedy. Amsterdam: N.V. Noord-Hollandische Uitgevers Maatschappij. 1967.

SOURVINOU-INWOOD, C. Early sanctuaries, the eighth century and ritual space. Fragments of a discourse. In: MARINATOS, N.; HAGG, R. (Eds.) *Greek Sanctuaries. New Approaches*. Londres, Routledge, 1993. p.1-13.

SOUSA E SILVA, M. de F. *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: Ed. Cotovia, 2005.

STOREY, I. C. ; ALLAN, A. *A guide to Ancient greek drama*. EUA: Blackwell Publishing, 2005.

TACLA, A. B. et al. A natureza da cidade portuária e a relação portos-portas em contextos helênicos. In: ALDROVANDI, C. E. V. et al. *Estudos sobre o espaço na Antiguidade*. São Paulo: Usp; Fapesp, 2011.

TAPLIN, O. *The Stagecraft of Aeschylus*. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy. Oxford: Oxford University Press, 1989.

THEML, N. As meninas ursas: festa de integração social. In: LESSA, F. de S.; BUSTAMANTE, R. M. da C. *Memória & Festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

THOMAS, R. *Letramento e oralidade na Grécia antiga*. São Paulo: Odysseus, 2005.

TORRANO, J. *Coéforas/Ésquilo*. Estudo e tradução Jaa de Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

_____. *Agamêmnon/Ésquilo*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

_____. *Êumênides/Ésquilo*. Estudo e tradução Jaa de Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

_____. *Teogonia origem dos deuses*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.

VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VERNANT, J.-P. *Entre mito e política*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discurso*, n. 9, p. 31-62, dez. 1978. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37846>>. Acesso em: 26 nov. 2014.

_____. (Org.). *O homem grego*. Lisboa: Presença, 1994.

_____. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: Difel, 1986.

_____. *Mito e religião na Grécia antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VERRAL, A. W. *The Íon of Euripides*. Tradução para o Inglês, introdução e notas. Cambridge University Press, 1890. Disponível em: <<http://ia600306.us.archive.org/31/items/ionofeuripides00euririch/ionofeuripides00euririch.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2012.

VICKERS, B. *Towards Greek Tragedy*. London, 1973.

VIEIRA, V. *Sófocles/Eurípides*. Electra(s). Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê, 2009.

VIDAL-NAQUET, P. *Le chasseur noir*. Formes de pensée et formes de société dans Le monde grec. Paris V: La Découverte/Maspero, 1983.

VIDAL-NAQUET, P. A caça e o sacrifício na “Oréstia” de Ésquilo. In: VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *O “Filoctetes” de Sófocles e a efebia*. In: VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Os gregos, os historiadores, a democracia: o grande desvio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VLASSOUPoulos, K. Free Spaces: Identity, experience and democracy in Classical Athens. *Classical Quarterly*, v. 57, n.1, p. 33, 2007b.

_____. Beyond and below the polis: networks, associations, and the writing of greek history. In: MALKIN, I. (Org.). *Greek and Roman Networks in the Mediterranean*, 2009.

_____. *Unthinking the Greek Polis*. Ancient Greek History beyond Eurocentrism. Cambridge University Press, 2007.

WASSERMANN, F. M. Divine Violence and Providence in Euripides’ Ion. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 71, 1940. Disponível em: <www.jstor.org/stable/283147>. Acesso em: 04 abr. 2011.

WERNER, C. A Arbitrariedade do sentido e do poder em Ájax 1047-1162. *Phaos*, n. 4, p. 141-157, 2004.

WHITEHEAD, D. *The Demes of Attica 508/7 CA. 250 B.C.* A Political and Social Study. Princeton University Press, 1986.

WHITEHORNE, J. E. G. The Ending of Euripides’ Electra. In: *Revue belge de philologie et d’histoire*. Tome 56 fasc. 1, 1978. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_1978_num_56_1_3181>. Acesso em: 07 fev. 2014.

WILES, D. The Staging of the recognition scene in the *Choephoroi*. *The Classical Quarterly*, v. 38, n. 1, p. 82-85, 1988.

WILLETS, R. F. *Action and Character in the Íon of Euripides*. J.H.S., 1973. p. 201-209.

WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I. *Nothing to do with Dionysos?* Athenian drama in Its social context. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

WINKLER, J. J. The Ephebes’ song. In: Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama. In: WINKLER, J., ZEITLIN, F. (Org.). *Nothing to do with Dionysos?* Athenian Drama in Its social context. Princeton University Press: PUP, 1992.

WOLFF, C. The Design and Myth in Euripides’ Ion. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 69, p. 169-194, 1965. Disponível em: <www.jstor.org/stable/310782>. Acesso em: 10 abr. 2011.

WYCHERLEY, R. E. *How the Greeks built cities*. London: The Macmillan Press, 1965.

YOSHIDA, A. Le fronton Occidental du temple d’Apollon à Delphes et les trois frontons. *Revue Belge de Philologie et d’histoire*, Tome 44, fasc. 1, p. 5-11, 1966. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_1966_num_44_1_2613>. Acesso em: 30 out. 2012.

ZACHARIA, K. *Converging Truths*. Eurípides' Ion and the Athenian Quest for Self-Definition. Boston: Brill, 2003.

ZEITLIN, F. The artful eye: vision, ecphrasis and spectacle in Euripidean theatre. In: GOLDHILL, S.; OSBORNE, R. (Org.). *Art and Text in Ancient Greek Culture*. Cambridge, 1994. p. 138-196.

ZEITLIN, F. Mysteries of Identity and Designs of the Self in Euripides' Ion. In: ZEITLIN, F. *Paying the other: gender and society in classical greek literature*. University of Chicago Press, 1996. p. 285-338.

_____. *Playing the other: gender and society in classical greek literature*. University of Chicago Press, 1996. p 285-338.

_____. Playing the other: theater, theatricality, and the feminine in greek drama. In WINKLER, J.; ZEITLIN, F. (Org.). *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its social context*. Princeton University Press: PUP, 1992.

_____. The Argive Festival of Hera and Euripides' Electra. *American Philological Association*, V. 101, p. 645-669, 1970. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2936074>>. Acesso em: 16 nov. 2012.