UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNACULARES

LUIZ GUILHERME COUTO PEREIRA

O TEATRO EURIPIDIANO A PARTIR DA ENCENAÇÃO

VERSÃO CORRIGIDA
SÃO PAULO
2022

LUIZ GUILHERME COUTO PEREIRA

O teatro euripidiano a partir da encenação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernaculares da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas.

Área de Concentração: Teatro Clássico.

Orientadora: Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte.

VERSÃO CORRIGIDA
SÃO PAULO
2022

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Luiz Guilherme Couto Pereira

Título: O teatro euripidiano a partir da encenação.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernaculares da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas.

Aprovado em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Adriane da Silva Duarte

Instituição: FFLCH/USP Assinatura:_____

Prof. Dr._____ Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura_____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos à orientadora, Professora Adriane, que me conduziu e me acompanhou nesta jornada pelo texto euripidiano, buscando pela sua encenação. Seu apoio foi inestimável.

Agradeço da mesma forma aos professores que participaram da qualificação, Professor Christian e Professor Fernando, cujos comentários deram mais foco e mais corpo à pesquisa. Seus auxílios foram valiosos.

Meus agradecimentos a todos os helenistas que vieram antes de mim, estudaram o texto trágico e o tragediógrafo, pavimentaram a rota por onde eu pude trafegar confiante no piso sólido.

Agradeço a todos os amigos que me apoiaram, me incentivaram, me suportaram ao longo de anos pesados, pandêmicos, penosos. Não fosse por vocês este projeto não existiria.

Por fim, agradeço também ao programa de capacitação do Tribunal Regional Federal, que me permitiu concluir a elaboração desta tese.

Para fazer os antigos falarem nós devemos alimentá-los com o nosso sangue.
(Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf)

Couto Pereira, L. G. O teatro euripidiano a partir da encenação [tese]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; 2022.

RESUMO

O presente trabalho compreende a encenação como parte constitutiva da obra trágica, sendo portanto parte do processo criativo do tragediógrafo, que oferece orientações para sua execução por meio de rubricas internas por toda a sua obra. O objetivo do presente trabalho é avaliar, usando como estudo de caso a análise de três tragédias de Eurípides – *Medeia*, *Íon* e *Orestes*, se no resgate da encenação original através de uma leitura sistemática do texto trágico é possível identificar traços que caracterizem o espetáculo como tipicamente euripidiano, ou se a identidade do tragediógrafo só é aferível quando a obra é entendida como um texto escrito. O método utilizado foi a leitura do texto original, com especial atenção dedicada para tudo aquilo que pudesse ser reconhecido como uma rubrica interna, desde anúncios nas entradas de personagens em cena até o uso de vocativos e dêiticos, buscando reconhecer traços que remetessem àquilo que se entende como o fazer poético típico de Eurípides. A análise resultou em três obras relidas com claros elementos de encenação tipicamente euripidianos, trazendo por conclusão a tese de que a identidade do tragediógrafo é aferível a partir da performance da tragédia, não apenas da leitura da versão escrita da sua obra.

Palavras-chave: tragédia grega; Eurípides; encenação.

Couto Pereira, L. G. The Euripidian theater through stagecraft [thesis]. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; 2022.

ABSTRACT

The present work understands the staging as a constitutive part of the tragedy, being therefore part of the playwright's creative process, which offers guidelines for its execution through internal rubrics throughout his work. The objective of the present work is to evaluate, using as a case study the analysis of three tragedies by Euripides - *Medea*, *Ion* and *Orestes*, whether in the rescue of the original staging through a systematic reading of the tragic text it is possible to identify traits that characterize the spectacle as typically Euripidean, or whether the identity of the playwright can only be ascertained when the work is understood as a written text. The method used was the reading of the original text, with special attention devoted to everything that could be recognized as an internal rubric, from announcements at the entrance of characters on stage to the use of vocatives and deictics, seeking to recognize traits that referred to what we understand as the typical poetics of Euripides. The analysis resulted in three works reread with clear elements of typically Euripidean stagecraft, bringing as a conclusion the thesis that the playwright's identity can be gauged from the performance of the tragedy, not only from the reading of the written version of his work.

Key-words: Greek tragedy; Euripides; stagecraft.

SUMÁRIO

1. **INTRODUÇÃO** **01**
2. **CAPÍTULO 1** **15**
3. **CAPÍTULO 2: MEDEIA** **39**
4. **CAPÍTULO 3: ÍON** **63**
5. **CAPÍTULO 4: ORESTES** **89**
6. **CONCLUSÃO** **119**
7. **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** **127**

INTRODUÇÃO

O nosso objetivo com o presente trabalho é estudar alguns textos selecionados da produção teatral de Eurípides, tendo como ponto de partida a encenação, e identificar traços notadamente euripidianos no aspecto espetacular dessas obras. Nos valendo da premissa defendida por Taplin (1977a), de que a ação no palco é parte da criação do tragediógrafo, é até certo ponto recuperável a partir do texto escrito e que a encenação é constitutiva de significado, nos propusemos a analisar a *Medeia*, o *Íon* e o *Orestes* em busca desses resquícios de ação identificáveis no texto, a fim de reconhecer elementos que notadamente caracterizassem a produção do tragediógrafo.

Discutir a encenação do teatro clássico, contudo, pode se revelar uma tarefa mais ingrata do que se suporia a princípio. Daisi Malhadas, na conclusão de seu *Tragédia Grega – o mito em cena* (2003, p.75) nos rememora que estamos inseridos em uma tradição subordinada à visão literária da tragédia. "Dito de outro modo: a tragédia é pensada segundo critérios de uma teoria da literatura", ela diz, reconhecendo o peso das palavras de Aristóteles na *Poética* a guiar esse entendimento. "Por exemplo, para defender a tragédia das críticas contemporâneas, Aristóteles não vai achar melhor argumento do que o literário (...): basta ouvir a leitura da peça para que ela atinja a sua finalidade". Assim, na melhor das hipóteses, tal trabalho significa dar atenção a um aspecto da produção dramática que Aristóteles considerava desmerecedor da atenção do poeta. Ainda que na *Poética* (1449b31-34) ele tenha definido o "arranjo do espetáculo"[1] como parte necessária da tragédia, de fato seu parecer final (1462a11-18, tradução de Fernando Maciel Gazoni) é que:

> (...)Além disso, mesmo sem encenação a tragédia perfaz o que lhe é próprio, assim como a epopeia. De fato, suas qualidades evidenciam-se por meio de uma simples leitura. Se a tragédia, então, quanto aos outros aspectos, é melhor, não necessariamente deve-se atribuir esse defeito a ela. Em seguida, porque tem tudo quanto tem a epopeia (é possível inclusive fazer uso do mesmo metro) e tem ainda uma parte de não pouca importância, a música e o espetáculo, que fazem os prazeres mais vivos. Além disso, ela tem vivacidade tanto na leitura, quanto em cena.

A declaração pode soar categórica, mas algumas ressalvas merecem ser feitas. Santos (1998, p. 6) conjectura que Aristóteles simplesmente não estaria tão interessado na produção de peças quanto estaria na estrutura do texto dramático. Gazoni (2006, p. 124-5) supõe que o trecho

[1] *τῆς ὄψεως κόσμος*, conforme traduzido por Gazoni (2006, p. 53)

todo – e seu contexto maior – seriam uma crítica à movimentação exagerada de alguns atores, mais popular entre um público que Aristóteles consideraria vulgar. E se Gazoni justifica e defende a posição tomada por Aristóteles, Taplin (1977a, p. 2)[2] vai mais longe e a ataca, se opondo à conclusão de Aristóteles e compreendendo a encenação como parte constitutiva do próprio texto trágico e, consequentemente, da tragédia. Nas suas palavras:

> Eu primeiramente inicio explorando a relação entre a peça no papel e a ação no palco dentro da tragédia grega, bem como a relação da ação no palco com o drama como um todo. Duas teses principais emergem dessas explorações: em primeiro lugar, que a ação no palco, que foi concebida pelo tragediógrafo e apresentada como parte da sua criação, é até certo limite recuperável. Muitos aspectos importantes da realização original do artista para sua peça ao invés de serem uma questão para o capricho do editor, do tradutor ou do produtor, podem ser deduzidos com maior ou menor confiança através da análise acurada do texto e do estudo comparativo dos métodos dramáticos recorrentes e convencionais. Em segundo lugar, a representação cênica (*mise-en-scène, Inszenierung*) não é um aspecto externo e não essencial, tampouco uma sobrecarga grosseira e incidental: é uma parcela do trabalho do dramaturgo e um elemento inalienável da sua comunicação e, portanto, do significado dele.[3]

Sua posição demanda uma abordagem oposta àquela que costumamos fazer, pautada na teoria da literatura. Como ele afirma (1977a, p. 12):

> O tragediógrafo ático do Século V compunha para ser encenado em festivais dramáticos; para ele, sua peça não era o libreto escrito, mas a obra encenada. Da mesma forma, para sua audiência a tragédia era a produção que ela viu e ouviu no teatro e não, como é para nós, uma cópia em papel do texto. As peças devem ser interpretadas de acordo com isso.[4]

Assim, seguindo o raciocínio exposto por Taplin, uma vez entendido que o tragediógrafo compunha com a encenação em mente, deve-se manter no campo de visão que pouco se sabe acerca da encenação da tragédia grega contemporânea à sua produção. À exclusão de comentários

---

[2] Exceto quando especificado em contrário, todas as traduções neste trabalho são nossas e contam com o texto original nas notas de rodapé.

[3] *I set out primarily to explore the relation in Greek tragedy between the play on paper and the action on stage, and between the stage action and the drama as a whole. Two main theses emerge from these explorations. First, the stage action, which the playwright devised and presented as part of his creation, is to some extent recoverable. Many important features of the artist's original realization of his play in the theatre, far from being only a matter for the whim or intuition of editor, translator or producer, can be elicited with more or less confidence from close consideration of the text and methods. Secondly the scenic presentation (*mise-en-scène, Inszenierung*) is not an inessential external feature or a gross and incidental encumbrance: it is part and parcel of the playwright's handwork and is an inextricable element of his communication and hence of his meaning.*

[4] *The fifth-century Attic tragedian composed to be performed at the dramatic festivals; for him his play was not the written libretto but the work in performance. Likewise for his audience a tragedy was the production which they saw and heard in the theatre, and not, as it is for us, a paper copy of the text. The plays must be interpreted accordingly.*

nas comédias aristofânicas[5], há poucos relatos que descrevam as apresentações; a representação iconográfica da encenação trágica na Atenas do Período Clássico é estranhamente escassa[6] e até mesmo os comentários dos escoliastas, por mais seguros que pareçam, são inevitavelmente extemporâneos.

Partindo dessas duas premissas – de que o a encenação é parte do texto trágico e de que sua recuperação nesse texto é minimamente possível – é essencial um estudo que busque estabelecer as relações entre o texto escrito e a encenação no palco, para então analisar a fundo os sinais de representação cênica contidos no texto da tragédia. Malhadas (2003, p. 44) nos lembra:

> Tanto Anne Ubersfeld quanto Michael Issacharoff, em seu *Le spetacle du discours*, e outros estudam essa 'representação virtual' nas didascálias[7], parte inexistente no teatro grego. Convém lembrar que as didascálias que aparecem em traduções de tragédias e comédias gregas foram compostas pelos tradutores.
>
> No teatro contemporâneo, as didascálias compõem, como afirma Roman Ingarden[8], o 'texto secundário' com as indicações cênicas do autor, que desaparecem quando a obra é representada em cena.

Assim, o que Taplin propõe ao sugerir que a ação no palco tal como concebida pelo tragediógrafo é passível de recuperação é a busca pelas anotações internas, as didascálias que não desapareceriam do texto quando a obra é representada em cena porque são o próprio texto representado.

Mas discutir a encenação dos textos clássicos não encontra pontos controversos apenas com autores clássicos; ela também resvala em muito do que pode ser dito sobre (e praticado pelo) teatro contemporâneo, à medida que faz uso de termos que ganharam novas camadas de significado ao longo da trajetória do teatro como arte e como meio de expressão. É quase inevitável que um trabalho que estude a encenação de textos teatrais que têm montagens produzidas até hoje tenha alguma dificuldade em estabelecer os parâmetros do seu léxico.

No intuito de não trazer todo o conteúdo semântico contemporâneo da palavra – e da profissão de – ator para o contexto aristotélico, Daisi Malhadas (2003, p.25) opina pela

---

[5] À guisa de exemplo, *As Rãs*, v. 1249 e *As Aves*, v. 749.
[6] Nesse sentido, Taplin (2006).
[7] As didascálias a que se refere Malhadas são as rubricas do autor (inexistentes nos textos antigos), não os registros reunidos sobre as representações dramáticas, como por exemplo as *Hipóteses*. Sobre a ausência de rubricas externas ao texto deixadas pelos próprios autores, Taplin (1977b).
[8] (1977, p.3).

possibilidade de se traduzir o "concurso de atores"[9] da definição da *Poética* (1449b24-27) por "pessoas que ajam". Ao final se decide por "atores", posto que pessoas também agem no texto literário, mas admite a problemática do termo. De qualquer forma, é razoável supor que o poder de decisão do ator contemporâneo sobre a sua interpretação é maior do que teria a pessoa que agisse sob a direção do tragediógrafo. No mesmo diapasão, o presente trabalho admite o tragediógrafo como grande responsável pelo espetáculo, mas reconhece que esse encargo hoje seria do diretor. Nas palavras de Taplin (2003, p. 173):

> O que eu tenho a dizer sobre a produção da tragédia grega é aplicável no plano geral, mas o problema está particularmente bem definido porque o teatro da era de ouro de Atenas era um teatro de dramaturgo. Não havia intermediário ou diretor independente. As coisas mudaram, e durante os séculos seguintes o palco foi dominado pelo ator virtuoso, tanto que o teatro inglês do Século XIX era dominado pelos grandes atores-administradores. As coisas mudaram de novo, e hoje estamos tão acostumados ao diretor de teatro que é difícil imaginar qualquer outra coisa. É o diretor quem controla o texto e os atores e dá forma à produção toda (e às vezes até mesmo usurpa o título – o *Sonho de uma noite de verão* de Brooks, o *Romeu e Julieta* de Zeffirelli...). Dentro do mundo do diretor, a resposta para a minha questão "autenticidade ou liberdade?" é breve e quase unânime: liberdade. Se espera que o diretor use sua inventividade para reinterpretar sua peça e para fazê-la sua usando todos os meios ao seu dispor. Ele pode dar passos em direção à autenticidade, mas isso não é uma política consistente; é só um entre vários recursos de direção.[10]

Outros termos também demandarão cuidado. O uso de "espetáculo" para *ὄψις*, adotado por Malhadas (2003) e Gazoni (2006), ainda nos parece a escolha mais adequada, no sentido dado pelo Dicionário Houaiss, de "encenação para ser apresentada diante de um público; peça" ou "qualquer apresentação pública de teatro, canto ou dança, num palco, numa arena, em praça pública etc.", mas resvala no aspecto hiperbólico que o vocábulo ganha nos dias de hoje, o de "algo que atrai atenção pela beleza, maestria, grandiosidade, vibração etc.". O mesmo pode ser dito do adjetivo

---

[9] *Πράττοντες*, no original.

[10] *What I have to say about the production of Greek tragedy is applicable generally, but the problem is particularly well defined because the theatre os the golden age in Athens was a playwright's theatre. There was no intermediary, no independent director. Things changed, and during the following centuries the stage was dominated by the virtuoso actor, rather as the nineteenth century English theatre was ruled by the great actor-managers. Things have changed again, and we are now so accustomed to a director's theatre that is hard to imagine anything else. It is the director who controls the text and the actors and shapes the whole production (and sometimes even usurps the title – 'Brook's* Dream, *Zeffirelli's* Romeo, *Miller's…'). Within this director's world the answer to my question 'authenticity or freedom?' is brief and almost unanimous: freedom. The director is expected to use his inventiveness to reinterpret his play and to make it his own by any means at his disposal. He may make passing gestures in the direction of authenticity, but this is not a consistent policy; it is simply one directorial device among many.*

derivado "espetacular", que será usado ao longo deste trabalho no sentido de "relativo a ou próprio de espetáculo", e não no sentido de "que seduz os olhos pela grandiosidade" ou "excelente". A escolha de "encenação" para o título deste trabalho se deve à busca por um termo que abrangesse o todo do espetáculo teatral – o texto, a ação dos atores, o figurino, o uso de elementos de cena, as entradas e saídas, o canto e a movimentação do Coro – mas não imbuísse a conotação grandiosa, quiçá operística, que haveria caso o título fosse "O espetáculo em Eurípides". O uso de outros vocábulos já bastante recorrentes nas artes dramáticas, como "performance" e "atuação" se referirá aqui ao seu uso menos específico. Nos termos do Dicionário Houaiss, "atuação" significa "ato de interpretar um personagem em filme, peça teatral etc.; representação" e "performance" deve ser entendida como "exercício de atuar; atuação, desempenho"; antes de "tipo de espetáculo em que o artista atua com plena liberdade e autonomia, interpretando papel ou criações de sua própria autoria". A "atuação", tradução escolhida por Gazoni (2006, p. 39) para *ἐνεργεῖν* se refere à ação do ator dentro da ficção, e a performance ao modo como essa ação se exprime. E que não se espere do ator ateniense do Período Clássico as ambições contemporâneas tão bem evocadas por Fabião (2008, p. 236):

> (...) as práticas desses performers expandem a ideia do que seja ação artística e "artisticidade" da ação, bem como a ideia de corpo e "politicidade" do corpo. Fácil seria dizer que tratam-se de operações adolescentemente provocativas promovidas por um punhado de sadomasoquistas e/ou idiossincráticos para chocar o "senso comum" (que aturdido pergunta-se "o que é isso?" "*para quê* isso?" "afinal, o que eles querem *dizer* com isso?" "isso é *arte*?"). Porém, não há nada de fácil em lidar com a potência cultural dessas presenças, verdadeiras fantasmagorias assombrando noções clássicas ou tradicionais de arte, comunicação, dramaturgia, corpo e cena. Performers são, antes de tudo, *complicadores culturais*.

Desde o começo da pesquisa a nossa busca por indícios cênicos encontrou um vasto material e algumas limitações intransponíveis. Muitas vezes nos é possível aferir do texto trágico o cenário da tragédia – como na *Medeia*, quando o Preceptor pergunta à Aia (v. 49-51): "Antiga propriedade doméstica da minha senhora, por que permaneces assim conduzindo a solidão na porta da casa, lamentando-te das mazelas?"[11], deixando claro que a ação ocorre na frente da casa de Jasão e Medeia – ou podemos deduzir o uso de um objeto cênico, pela menção dele – como quando em *Orestes* Menelau diz ver a espada que ameaça sua filha (v. 1573-5): "Eia! O que acontece?

[11] *παλαιὸν οἴκων κτῆμα δεσποίνης ἐμῆς, / τί πρὸς πύλαισι τήνδ' ἄγουσ' ἐρημίαν / ἕστηκας, αὐτὴ θρεομένη σαυτῇ κακά;*

Vejo a luz de tochas, homens portando fogo no topo da casa e uma espada fazendo refém o pescoço da minha filha Hermione"[12]. Também podemos supor alguns movimentos corporais, como por exemplo quando Orestes, na tragédia homônima, dá uma série de comandos no imperativo para a irmã, como "arranca da face os cabelos sujos", "empurra-me de volta pra cama", "põe-me de volta estendido", entre os versos 219 e 236[13] e podemos supor que todos os gestos, como observa Arnott (1991, p. 62), seriam grandiosos, para que fossem vistos e compreendidos por toda a plateia. A entrada e saída dos personagens em cena, um dos temas centrais do estudo de Taplin (1977a), também é aferível pela análise do texto escrito, seja pela anunciação dessas entradas – como quando o Coro avisa Medeia da chegada de seu algoz: "Mas vejo vindo Creonte, senhor desta terra e mensageiro de novos decretos" (*Medeia*, v. 269-70)[14] – seja pelo arranjo convencional de saída de personagens antes de um canto coral ou entrada de personagens após um canto coral – tal como a entrada de Egeu, na mesma tragédia, imediatamente após um canto coral que termina enaltecendo o valor da verdadeira amizade: "Que pereça desgraçado aquele a quem é possível não honrar os amigos, não abrindo a porta do peito puro. Nunca será amigo para mim."[15] A métrica do canto coral pode até mesmo nos sugerir o modo como entra o personagem anunciado, como no caso da entrada de Menelau em *Orestes*, que o ritmo marcado do anapesto que lhe dedica o Coro em oito versos (v. 348-55), seguidos da saudação de dezenove versos (v. 356-74) feita por ele leva Halleran (1985, p. 13) a propor que Menelau chegaria com um séquito de figurantes, que usaria esse tempo para se locomover através da *ὀρχήστρα*. Hourmouziades (1965, p. 52) acredita que cenas como essa fariam inclusive uso de um tablado móvel simulando uma carruagem. Ley (2007a, p. 70-1) defende o uso de carroças puxadas por cavalos para essas situações.

Há, portanto, muito o que se resgatar da encenação de uma tragédia por meio de uma análise direcionada. O cenário representado na *σκηνή* precisa ser individualizado no texto. Os figurinos, as características físicas dos personagens são por vezes destacados. Os adereços e objetos cênicos são mencionados no momento em que se tornam relevantes à trama. O modo que são feitas as entradas pode ser deduzido pelo texto, ou pela própria métrica do verso. O uso do vocativo pode

[12] *ἔα, τί χρῆμα; λαμπάδων ὁρῶ σέλας, / δόμων δ' ἐπ' ἄκρων τοὐσδε πυργηρουμένους, / ξίφος δ' ἐμῆς θυγατρὸς ἐπίφρουρον δέρῃ.*
[13] *(...) καὐχμώδη κόμην / ἄφελε προσώπου, κλῖνόν μ' ἐς εὐνὴν αὖθις, αὖθίς μ' ἐς ὀρθὸν στῆσον.*
[14] *ὁρῶ δὲ καὶ Κρέοντα, τῆσδ' ἄνακτα γῆς, / στείχοντα, καινῶν ἄγγελον βουλευμάτων.*
[15] *ἀχάριστος ὅλοιθ' ὅτῳ πάρεστιν / μὴ φίλους τιμᾶν καθαρᾶν / ἀνοίξαντα κλῆδα φρενῶν / ἐμοὶ μὲν φίλος οὔποτ' ἔσται.*

sugerir para quem se volta o personagem no instante da fala. Mas ainda assim alguns aspectos da encenação escaparão do nosso escrutínio.

Dentre as limitações com que nos confrontamos, há a impossibilidade de estudar a locução do ator em cena. Muitas vezes a relevância de uma palavra no texto se destaca ao ser adiantada para o começo do verso ou postergada para o final – é relevante, por exemplo, o fato de que na sua entrada Jasão só se autonomeia depois de ter proferido outros cinco versos: "Não é uma, mas muitas vezes que vi o temperamento áspero, como um mal inevitável. Ainda que para ti houvesse a alternativa de ter casas e esta terra, aceitando com leveza a decisão dos mais poderosos, por causa dessas palavras vãs és expulsa deste reino. Para mim não há questão nenhuma. Que não pares tu de falar de Jasão como o pior homem que existe." (v. 446-52)[16]. O uso da terceira pessoa para se referir a si mesmo, a informação protelada, tudo cria um distanciamento, uma falta de intimidade entre Medeia e ele. Mas é impossível saber se quando o nome do antagonista de Medeia é pronunciado, isso é feito subindo ou amainando a voz, ou com um brado, ou entre dentes, ou com pausa dramática, ou com uma gargalhada de vitória.

Da mesma forma, há muito sobre o Coro que não é possível de se aferir num estudo do texto trágico. Santos (1998, p. 19) cita trabalhos que traçaram mais a fundo a história do Coro, apreenderam sua dança do metro que controlava o pé dos dançarinos e das representações nos relevos e vasos gregos, mas faz a ressalva: "a análise métrica pura e simples pouco nos esclarece sobre as condições da *performance*, porque não temos como recuperar a musicalidade e a tonalidade original, para não dizer da dificuldade de estabelecer com exatidão como seria tal coreografia, mesmo que se tenham todos os metros escandidos."

Trabalhando também com a métrica dos versos e com a análise de documentos históricos como as comédias aristofânicas e com representações de canto e dança em artes de vaso, Ley (2007a, p. 83-4) estabelece três práticas distintas de encenação associada com vocalização na tragédia: a fala, normalmente em iâmbicos e sem movimentação; o canto[17], em verso lírico

[16] *οὐ νῦν κατεῖδον πρῶτον ἀλλὰ πολλάκις / τραχεῖαν ὀργὴν ὡς ἀμήχανον κακόν. / σοὶ γὰρ παρὸν γῆν τήνδε καὶ δόμους ἔχειν / κούφως φερούσῃ κρεισσόνων βουλεύματα, / λόγων ματαίων οὕνεκ' ἐκπεσῇ χθονός. / κἀμοὶ μὲν οὐδὲν πρᾶγμα: μὴ παύσῃ ποτὲ / λέγουσ' Ἰάσον' ὡς κάκιστός ἐστ' ἀνήρ.*

[17] No original, *singing*.

acompanhado de dança, e o cântico[18], em anapestos, normalmente acompanhado de marcha. Mas ele mesmo reconhece que a hipótese não sana todas as dúvidas (*ib*, p. 85):

> A chegada de um *χορός* em anapestos pode justificar esta presunção, na medida em que ele segue pelo *εἴσοδος* rumo à *ὀρχήστρα*. Mas nem todos os *χοροι* trágicos chegam ao espaço cênico com um texto composto em anapestos; em muitos casos, seu texto de entrada é de canto e dança. Comentadores têm feito a pergunta razoável de que ou esses *χοροι* entravam e então cantavam ou entrariam cantando e dançando. E não há uma resposta que se possa dar para essa pergunta.[19]

Da mesma forma, admite que o seu critério classificatório não pode ser tido como absoluto e nos dá o exemplo (*ib*, p. 86) de *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, em que o personagem-título usa anapestos em sua fala (versos 88-127 e 128-92) mas claramente ele não poderia estar marchando, posto que já teria sido aprisionado à rocha.

No mesmo diapasão, também levando em consideração testemunhos e artes de vaso, Taplin (2003, p.12) comenta que pouco pode ser deduzido com exatidão:

> A dança coral era normalmente em formação, fosse de base retangular ou circular, e, ainda que pudesse se tornar um tanto agitada e rápida, era usualmente solene e decorosa, um estilo por vezes chamado de *ἐμμέλεια* (literalmente, "harmonia"). A dança pode ter tido menos ênfase ao longo do Século V. O rival mais velho de Ésquilo, Frínico, se vangloriava: "a dança me oferece tantas formas quando uma terrível noite de tempestade faz ondas no mar"; mas um comediante posterior reclama: "Antes a dança era algo que merecia ser visto; agora eles não fazem nada. Eles apenas gemem, parados no lugar como paralíticos!" A dança na Grécia Antiga era, no sentido mais amplo, mimética e expressiva. Usando mãos, braços e o corpo, não menos que os pés, ela refletia o humor, as emoções e o caráter da música que a acompanhava.[20]

---

[18] *Chanting*, no original.

[19] *The arrival of a* χορός *to anapests might justify this assumption, as it proceeds along an* εἴσοδος *into the* ὀρχήστρα*. But not all tragic* χοροι *arrive in the playing space to a script composed in anapests; in many cases, their opening script is for song and dance. Commentators ask the reasonable whether such* χοροι *arrived and then sang and danced or sang and danced as they approached. And there is no available answer to that.*

[20] *The choral dancing was normally in formation, either rectangular or circular in basis, and, while might occasionally become quite wild and rapid, it was usually rather solemn and decorous, a style sometimes called ἐμμέλεια (literally, "harmony"). The dancing may have come to receive less emphasis in the course of the fifth century. The older rival of Aeschylus, Phrynichus, boasted "the dance offers me as many forms as a dreadful night of storms makes waves in the sea"; but later a comedian complains "The dancing was once a sight worth seeing; but now they do nothing. They just howl, stuck on the spot like paralytics!" Ancient Greek dancing was, in the broadest sense, mimetic or expressive. Using the hands, arms and body no less than the feet, it reflected the mood, emotions and character of its accompanying song.*

Não apenas a coreografia escapará ao escopo deste trabalho, como também a música que, sabidamente, acompanhava o canto coral não poderá ser analisada. Taplin (2003, p. 12) menciona o uso do *αὐλός*, "uma flauta dupla com palhetas"[21] como acompanhamento do Coro e sugere que "os complexos metros líricos eram normalmente cantados em uníssono com uma nota para cada sílaba. Não tenho dúvida de que cada palavra era perfeitamente audível"[22]. Contudo, se o texto trágico ainda traz indicações para seus atores, não o faz para os músicos que os acompanham. Não há uma didascália interna que nos sirva de partitura musical, que nos permita reproduzir a música tocada na encenação original[23]. Arnott (1991, p. 27) também tece comentários acerca de tudo o que não sabemos sobre a música:

> Dada a nossa falta de conhecimento, nos restam enigmas. Tendo em mente que grande parte da peça era em canto coral, quanto da fala cantada podia ser ouvida? Havia tanta música que obstruía o sentido das palavras? A plateia tinha ouvidos mais aguçados que os nossos? (Outras considerações parecem sugerir que sim.) Ou a plateia grega ouvia o coro como nós ouvimos uma ópera pouco familiar de Verdi, entendendo duas ou três palavras de cada cinco? Essa hipótese pode estar próxima da verdade. É perceptível que os dramaturgos não confiam no canto coral para entregar informações essenciais ao enredo; ou, quando ele contém tal informação, ela é repetida posteriormente. O coro pode aumentar uma informação já recebida, pode refletir a respeito dela, pode colori-la. Mas ele não a origina.[24]

A declaração de Taplin (2003, p. 12) é categórica: "infelizmente, sabemos quase nada acerca da música"[25]. Dessa forma, quando nos referirmos à encenação ao longo deste trabalho, teremos que nos ater aos aspectos dela que são apreensíveis a partir do texto. O figurino dos atores será discutido na medida em que for mencionado; a musicalidade será estudada ao alcance da

---

[21] *a double pipe with reeds.*

[22] *(...) the complex lyric metres were normally sung in unison with one note to each syllable. I have no doubt that every word was perfectly audible.*

[23] Achamos por bem ecoar aqui a menção de Willink (1986, p. liv) de que o "Papiro Musical"; o fragmento Michaelides 285 f., que contém os versos 338-44 da tragédia *Orestes* com anotações musicais, data de *circa* 200 a. C., sendo, portanto, bastante posterior à encenação original.

[24] Given our lack of knowledge, we are left with puzzles. Given that a large part of the play was choral lyric, how much of the sung language could be heard? Was the music such that if offered no obstruction to the meaning? Were the ears of the audience more acute than ours? (Other considerations suggest that this might have been so.) Or did the Greek audience hear a chorus perhaps as we hear an unfamiliar Verdi opera, catching two or three words out of every five? This suggestion may be near the truth. It is noticeable that the playwrights do not rely upon the choral lyrics to give information essential to the plot; or, if the lyrics do contain such information, it is repeated elsewhere. The chorus may enlarge upon information already received; it may reflect on it, and colour it. But it does not originate it.

[25] *Unfortunately we know next to nothing of the music*. Embora ele recomende, para uma pesquisa mais profunda, o trabalho de Dale, "*Words, Music and Dance*" (1969).

métrica do verso. Outras pesquisas, se valendo de diferentes fontes e diferentes métodos, são válidas e bem-vindas, mas fogem do nosso escopo.

O segundo eixo sobre o qual se firma este trabalho é a identidade da obra euripidiana. Quando se fala no tragediógrafo é frequentemente mencionado o caráter ousado e inovador da sua produção. Gregory (2008) discute quanto do nosso entendimento de Eurípides como um subversivo elemento de ruptura do que vinha sendo feito em tragédia até então é fruto de uma caracterização não anterior ao Século XIX, oriunda de uma leitura desmesurada da sua representação na comédia aristofânica. Interpretações como a de Romilly (2008, p. 117), que comparavam o aspecto disruptivo de sua obra a Cocteau ou Ionesco, já foram a norma. Hoje, tais posições são vistas com ressalvas. Santos (1998, p. 12) contemporiza: "Da ideia de que as últimas peças tanto de Sófocles quanto de Eurípides estariam apontando para uma evolução do gênero dramático, pode-se questionar sobre o que a teria provocado. Parece-nos que o gênero nunca foi exatamente estático". Ainda assim, é inegável seu reconhecimento como tragediógrafo ao longo dos Séculos V e IV a. C. e o mérito de sua obra como dotada de uma identidade própria. Porter (1999-2000) reconhece sua influência na comédia de Menandro, Taplin (2003, p.27) comenta que é clara a influência que ele vem a exercer sobre Sófocles. Wilson (1996) vai destacar sua presença nos discursos retóricos, Santos (1998, p. 42) nos lembra que Aristóteles[26] o considerava "o mais trágico dos poetas". Algo parece distingui-lo de Ésquilo e Sófocles. Nas palavras de Visvardi (2020, p. 628):

> O envolvimento crítico e a fascinação de Aristófanes com Eurípides, por exemplo, são bem conhecidos[27]. De fato, o *corpus* de Eurípides apresenta uma notável variedade de estruturas de enredo, de personagens, de uso do Coro, de peças de gênero misto, de novas formas de lirismo influenciadas pela Canção Nova e de diferentes graus de autoconsciência acerca dos processos e efeitos da arte dramática em si mesma.[28]

Com este trabalho, pretendemos devolver às obras estudadas o seu aspecto espetacular, e aferir se a apregoada identidade do texto euripidiano é perceptível também na encenação

[26] *Poética*, 1453a, 28-30.
[27] Silk (2000, pp. 42-97), Pucci (2007).
[28] *Euripides attracts special attention as a creative force who reshapes and expands – or destroys – the boundaries of the tragic genre. Aristophanes' critical engagement and fascination with Euripides, for instance, is well known. Euripides corpus indeed presents a remarkable variety of plot-structures, characters, and uses of the Chorus, intergeneric play, new forms of lyricism influenced by the New Music, and different degrees of self-consciousness regarding the workings and effects of dramatic art itself.*

euripidiana. Se seu caráter inovador, se sua experimentação com a Música Nova, se a influência da retórica sobre seu fazer poético, se as características emblemáticas da sua obra estão presentes apenas no estudo minucioso do texto escrito, acrescido ou não dos demais documentos históricos, ou se essas características seriam sensíveis, partilhadas pelo público que presenciasse o espetáculo. O mais trágico dos poetas apresentaria as tragédias mais trágicas, as mais tocantes, as que mais sensibilizariam sua plateia? Ao término do seu estudo sobre a ação na tragédia grega, Taplin (2003, p.175) ressalta a importância de o diretor observar as instruções do autor, tanto visual e cenicamente quanto textualmente. Santos (1998, p. 2) se vale da mesma citação e comenta:

> Oliver Taplin dirige-se aos diretores de teatro que se propõem a montar textos trágicos, mas sua recomendação interessa também ao estudioso, cuja tarefa é a tentativa de resgatar ao máximo, com todas as dificuldades inerentes a esse fazer, as cores originais do texto antigo.

Nos nossos três estudos de caso, *Medeia*, *Íon* e *Orestes*, o autor será respeitado para ser, eventualmente, reconhecido.

Este trabalho, como dissemos, se sustenta sobre dois eixos, os quais se desenvolverão nos capítulos que seguem. No Capítulo 1, vamos estabelecer o que pode ser entendido por espetáculo, mais especificamente por espetáculo teatral, e como a questão pauta a análise do nosso *corpus*. Discutiremos se, como diz Aristóteles na *Poética* (1449b, 31-34), a encenação, a despeito de ser um dos elementos constitutivos da tragédia, não merece a atenção do poeta e trataremos também da divisão e classificação das partes por ele elaborada (1452b, 14-27). O estudo de Daisi Malhadas, *Tragédia grega – o mito em cena* e os trabalhos de Oliver Taplin, principalmente *The stagecraft of Aeschylus – the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy* e *Greek tragedy in action* guiarão nossa abordagem. T. B. L. Webster, com *Greek tragedy production* e *The Greek chorus* é outro autor que acrescenta observações valiosas ao estudo da encenação teatral, tanto na arqueologia da sua produção quanto no aspecto espetacular da sua execução. Todos esses estudos enfatizam os inúmeros aspectos da experiência teatral, se distanciando de trabalhos que tratem do texto teatral apenas como literatura. Uma leitura do teatro como linguagem própria também nos acompanhará, e *A obra de arte literária*, de Roman Ingarden, nos forneceu importantes substratos acerca da semiologia do espetáculo teatral.

O segundo eixo deste trabalho, a ser realizado nos Capítulos 2 e seguintes, é a apreciação dos textos selecionados, tendo por base os pressupostos estabelecidos. É válido ressaltar que o

objetivo da análise não é reconhecer o que há de euripidiano em três textos de Eurípides, mas sim quanto das suas características transbordam na encenação desses textos. Serão assinalados os elementos que contribuem para a realização como espetáculo. Os trabalhos de Eurípides já foram agrupados em temas políticos, míticos etc, mas não é esse o nosso enfoque. Trabalhos que analisam a obra euripidiana na condição de texto literário serão citados aqui, na medida que fornecerem substrato para a análise da encenação, mas enfoques como o de Michael Halleran em *Stagecraft in Euripides*, que priorizem o aspecto espetacular dessas obras, guiarão a nossa análise.

É válido dizer, a escolha do *corpus* do trabalho dentro da comparativamente prolífica produção extante de Eurípides envolve algo de datação e algo de gênero. Na datação convencionalmente aceita, *Medeia* é encenada pela primeira vez em 431 a. C., e não é a tragédia mais antiga do corpus euripidiano remanescente - *Alceste* a precede, conforme nos diz Mastronarde (2002, p. 4) – contudo, *Alceste* por vezes é classificada como um drama satírico[29], a quarta obra de uma tetralogia composta também por *As cretenses, Alcmeon em Psofis* e *Telefo*[30]. Visvardi (2020, p. 650) recupera a *ὑπόθεσις* da peça, atribuída a Aristófanes de Bizâncio, para atestar que ela tinha "muito do tipo satírico, porque se volta à alegria e ao prazer, contrários ao tipo trágico"[31]. Diante de tal fato, seria impossível afirmar com certeza se as divergências encontradas na encenação das duas obras são decorrentes de uma variação na técnica dramática e não oriundas de convenções de gênero. Assim, *Medeia* será o objeto do Capítulo 2. O texto utilizado para tradução neste trabalho foi o *Oxford Classical Text of Diggle*, seguindo Mastronarde (2002) nas raras divergências por ele anotadas.

A tragédia *Íon* é acrescida ao estudo como um meio-termo entre os dois extremos temporais, dos primórdios do corpus euripidiano com *Medeia* aos seus últimos trabalhos com *Orestes*, e tem uma datação menos precisa, mas tida por Gibert (2019, p. 4) como encenada em algum momento da década de 410 a. C. Ademais, nos parece uma boa oportunidade para dedicar alguma atenção a uma obra menos celebrada que outras peças de Eurípides. A ela dedicamos o

[29] Acerca da questão, também é válido citar o trabalho de Seidensticker (2008b), que identifica os elementos de drama satírico presentes em *Alceste* mas reconhece a intersecção que já se desenhava entre esse gênero e a tragédia.
[30] Lesky (2003, p. 199).
[31] (...) *rather of the satyric kind, because it turns to joy and pleasure, contrary to the tragic kind*.

Capítulo 3. Nos valemos do texto original da *Oxford Classical Text of Diggle* para a tradução, com as observações de Gibert (2019).

Da mesma forma, *Orestes*, estudada no Capítulo 4, não é a última tragédia composta por Eurípides, mas é a última encenada por ele, em 408, conforme a datação de Mastronarde (2002, p. 4). Acredita-se (*ibid*) que as posteriores - *Ifigênia em Áulis, Alcmênon B* e *Bacas* - foram produzidas postumamente, provavelmente por seu filho. Isso não apenas resulta em um considerável número de versos frequentemente sendo vistos como interpolados como também afasta de Eurípides a autoria da encenação. Mais do que isso, uma vez que trabalhamos com a premissa de que para o cidadão ateniense do Século V a. C. a tragédia era o espetáculo encenado e não o texto escrito, a própria definição de a quem pertence a autoria dessas tragédias teria que ser posta em discussão e a resposta de tal querela talvez as excluísse do nosso *corpus*. Nesse sentido, vale o comentário de Goldhill acerca de *Bacas* (1986, p. 283):

> Pois há também circunstâncias específicas envolvendo 'a performance original' de *Bacas* que podem levar a uma análise mais profunda da questão. Pois *Bacas* foi escrita por Eurípides durante seu exílio na Macedônia, ou é o que diz a história[32], e descoberta no meio dos seus escritos por seu filho ou seu sobrinho. Foi então trazida para Atenas e produzida, ganhando um dos poucos primeiros lugares de Eurípides. O que isso significa para a sua encenação? Não pode ter havido instruções autorais para a encenação da cena do 'milagre no palácio' ou para a apresentação daquelas linhas. Em verdade, a peça pode ter sido escrita sem perspectiva – ou intenção? – de execução. A produção original de *Bacas* enfrentou problemas similares de leitura aos de todas as suas montagens subsequentes. Nunca houve uma produção autorizada dessa tragédia.[33]

Mais seguro, portanto, nos debruçarmos neste trabalho sobre a última encenação euripidiana, justificando assim a escolha de *Orestes*. Utilizamos para a tradução o texto de Murray, do *Euripidis Fabulae* iii, nos valendo das esmeradas anotações de Willink (1986).

---

[32] Dodds (1960, introdução xxxixff).

[33] *But there are also special circumstances surrounding 'the original performance' of the Bacchae which may lead towards further insight into this subject. For the Bacchae was written by Euripides in exile in Macedonia, or so the story runs, and it was discovered among his papers after his death by either his son or his nephew. It was then brought back to Athens and produced, winning one of Euripides' few first prizes. What does this mean for its stagecraft? There can have been no direct authorial instructions for staging of the 'palace -miracle' scene or for the delivery of those lines. Indeed, the play may even have been written without the prospect – intention? – of performance. The original production of the Bacchae faced similar problems of reading to those of all its subsequent stagings. There never has been an authorized production of this tragedy.*

Tendo os dois eixos supracitados como instrumento de trabalho, na conclusão apresento o ponto aferido: se a encenação do texto euripidiano é euripidiana; ou seja, se as características comumente associadas a Eurípides em uma análise da sua obra na condição de texto literário também seriam aferíveis antes disso, quando vivenciadas no formato para o qual ela foi originalmente concebida, qual seja, o de espetáculo.

CAPÍTULO 1

Conforme estabelecemos na introdução, é necessário observar que o espetáculo teatral era o objeto e objetivo do tragediógrafo, não uma consequência da sua composição escrita. Conforme Taplin (1977a, p. 12), "essas afirmações básicas provavelmente são aceitas pela maioria dos estudiosos e leitores de tragédia grega hoje. Sua validade, ainda que não suas consequências críticas, se tornaram amplamente aceitas ao longo das últimas décadas".[34] Dentre os seus argumentos, está o próprio uso lexical ao redor da tragédia no Século V a. C. – o tragediógrafo não "escrevia"[35] a tragédia, ele a "criava"[36] ou mesmo "produzia" e a "ensinava"[37] ou "dirigia". Taplin (*ib*, p. 13) analisa que Aristófanes usava indiscriminadamente os termos *τραγωιδοποιός*[38] e *τραγωιδοδιδάσκαλος*[39] e descreve em uma de suas obras[40] *δρᾶμα ποιήσας Ἄρεως μεστόν*[41] e *εἶτα διδάξας Πέρσας*[42]. Da mesma forma, o termo *ἐδίδασκε* foi usado nos registros dos festivais, reunidos por Aristóteles sob o título de *Διδασκαλίαι*[43]. Rehm (2002, p. 9) também observa:

> Se um dramaturgo falha em dirigir sua própria peça (como aconteceu com algumas das comédias de Aristófanes, por exemplo), seu nome não aparecia nas formalidades públicas conectadas com a produção. Atenas honrava oficialmente os nomes de Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes como *διδάσκαλοι* (diretores), não como escritores de textos.[44]

Taplin complementa (1977, p. 13) que o termo *τραγωιδογράφος*, por outro lado, é bastante tardio – não surge antes de Políbio. Nas palavras de Taplin (*ibid*): "não temos nenhuma evidência de um dramaturgo do Século V que não quisesse ter suas peças encenadas: ter seu trabalho encenado era o único modo de realizá-lo"[45].

---

[34] *These basic assertions are probably acceptable to most scholars and readers of Greek tragedy today. Their validity, though not their critical consequences, have become widely accepted over the last decades.*
[35] *γράφειν*
[36] *ποιεῖν*
[37] *διδάσκειν*
[38] *Tesmoforiantes*, verso 30.
[39] *Tesmoforiantes*, verso 88.
[40] *As Rãs*, versos 1021 e 1026, respectivamente.
[41] "Eu produzi um drama cheio de Ares".
[42] *"*Tendo então dirigido *Os Persas*".
[43] Pfeiffer (1968, p. 81).
[44] *If a playwright failed to direct his own play (as happened with several of Aristophanes' comedies, for example), his name did not appear in the public formalities connected with the production. Athens officially honored the names of Aeschylus, Sophocles, Euripides and Aristophanes as* διδασκαλοι *(directors), not as writers of texts.*
[45] *We have no evidence of a fifth-century tragedian who did not want his plays performed: to have his work performed was the only way to realize it.*

Ainda sustentando o mesmo argumento, Taplin (1977a, p. 15-6) afirma que Aristófanes sempre se refere à tragédia em termos do seu efeito sobre uma plateia de teatro, nunca de uma leitura pública. E que é possível não descartar a leitura do texto trágico, principalmente com o aumento da circulação de escritos no final do Século V, mas não há razões para crer que a leitura da tragédia fosse assim tão popular, ou ainda que as tragédias fossem compostas exclusivamente tendo-se em mente seu público leitor. Dessa forma, prossegue Taplin (*ib*, p. 19):

> O crítico de uma obra que só é plenamente realizada na encenação deve sempre manter o olho da sua mente na ação. À medida que lê, deve vislumbrar como essas linhas seriam corporificadas no teatro. Ele deve se perguntar como a encenação acrescenta a e interpreta as linhas, e como as palavras trazem significado para a ação, porque ambas são partes integrantes da obra como um todo. (...) Por exemplo, há o uso dramático de gestos, de agrupamentos no palco, de direção de movimentos, de utensílios, de tablados. Tais aspectos práticos da encenação podem agregar grande significado no seu contexto. Qualquer um que tenha visto uma tragédia grega (ou qualquer outra peça) e pensado sobre isso sabe que elementos visuais como esses são parte essencial da trama da obra. Então quando o dramaturgo chama atenção para a ação no palco, nós devemos aceitar o convite e considerar qual o significado que deve ter tal ação.[46]

É necessário dizer, o entendimento de Taplin (1977a) encontra objeções. Goldhill, ao tratar de uma cena em *Bacas*, observa a dificuldade de se recuperar, pela leitura, a performance original de uma obra. Nas suas palavras (1986, p. 281):

> Em primeiro lugar, a pergunta "o que a plateia contemplou?" não pode receber uma resposta sem a interessante implicação da plateia, que não afete e mude a natureza da resposta – participação – da plateia nesta cena. Em cada caso, a plateia está ativamente envolvida na criação de significado. (...) Em segundo lugar, embora seja necessário considerar as condições físicas e organizações do espaço no teatro antigo, isso não é suficiente para a discussão da encenação. Pois cada uma dessas encenações não apenas tem implicações para o sentido da peça mas também é avaliada em termos do seu sentido para a peça. "Encenação" não pode ser uma inquirição objetiva ou desapaixonada sobre o que aconteceu um dia em um teatro no Século V, que deve reverter em questões e dúvidas sobre interpretação e semântica. Em terceiro lugar, a questão do papel da visão e do entendimento, da ilusão e da fantasia, é uma problemática recorrente da inquirição grega, não apenas no drama. A relação entre visão e significado – tão

[46] *The critic of a work which is only fully realized in performance should always keep his mind's eye on the work in action. As he reads he must envisage how these lines would be bodied forth in the theatre. He must ask how the performance adds to and interprets the lines, and how the words put meaning into the action. For both are part and parcel of the work as a whole. (...) For example, there is the dramatic use of gestures, of stage groupings, of the direction of movements, of props, of tableaux. Such practical aspects of staging can in their context be given great significance. Anyone who has seen a Greek tragedy (or any other play) and thought about it knows that visual elements like these are part of the essential fabric of the work. So when the playwright draws attention to a stage action, we should take up the invitation and consider what the significance of that action is mento to be.*

> frequentemente assumida como direta pelos analistas de encenação – é considerada em uma variedade de formas no teatro do Século V.[47]

Alega (*ib*, p. 282), da mesma forma, que "as implicações importantes de tais questões complexas para o teatro e para a leitura e execução de textos dramáticos são apagadas na retórica da encenação por um apelo aos critérios do 'significado pretendido pelo autor' e 'a atuação original'"[48]. Mais do que isso, Goldhill parece entender que a análise da obra sob o prisma da encenação ignoraria – e até mesmo deslegitimaria – a possibilidade de diferentes leituras de um texto trágico escrito. Seu veredito é de que (*ib*, p. 284) "a atuação não apenas substancia um texto finalizado e completo mas também é um processo de interpretação do texto e apresentação para uma plateia"[49].

Partindo do princípio de que o texto era concebido visando a encenação, sendo essa o propósito original da obra, o estudo da sua execução se justifica mesmo em face das inegáveis dificuldades, da mesma forma que há a possibilidade de se estudar o meio de circulação de todas as outras obras anteriores ao drama. Temos, por exemplo, estudos sobre a execução oral da obra homérica na antiguidade[50], sem que saibamos muito sobre a plateia dos campeonatos de rapsodos. Não se pode minimizar o objetivo original do autor, reduzindo a consumação objetiva da sua obra a algo que "aconteceu um dia em um teatro no Século V", como se não fosse exatamente esse o motivo pelo qual a tragédia foi composta, e não fosse digno de suscitar novos questionamentos de interpretação e semântica. Como observa Arnott (1991, p. 60), "em circunstâncias comuns, um dramaturgo esperaria apenas uma apresentação de cada obra sua em Atenas por toda a sua vida"[51]. E complementa: "o único caso conhecido de apresentação repetida em Atenas durante a vida do

---

[47] *First, the question "What is the audience faced with?" cannot receive an answer that does not interestingly implicate the audience, that does not affect and change the nature of the audience's response – participation – in this scene. In each case, the audience is actively involved in the production of meaning. (...) Secondly although it is necessary to consider the physical conditions and organizations of space in the ancient theatre, it is not sufficient for the discussion of stagecraft. For each of these stagings not only has implications for the meaning of the play but is also evaluated in terms of its meaning for the play. "Stagecraft" cannot be an objective or dispassionate enquiry into what happened on a day in the theatre in the fifth century but must revert to the questions and doubts of interpretation and semantics. Thirdly, the question of the role of sight and understanding, illusion and fantasy, is a recurring problematic of Greek enquiry, not only in drama. The relation of vision and meaning – all too often assumed by analysts of stagecraft to be simple and direct – is considered in a variety of ways in the fifth-century theatre.*

[48] *The important implications of such complex questions for theatre and for reading and performing dramatic texts are effaced in the rhetoric of stagecraft by an appeal to the criteria of the "author's intended meaning" and "the original performance".*

[49] *Performance does not merely instantiate a finalized and complete text but is a process of interpreting the text and opening the text to the interpretation of an audience.*

[50] Sobre o tema, recomendamos *The epic rapsode and his craft: Homeric performance in a diachronic perspective*, de José M. González (2013).

[51] *In normal circumstances, a playwright could expect only one performance of each work in Athens in his lifetime.*

autor foi de uma comédia: *As Rãs*, de Aristófanes, em 405 a. C."[52] Ademais, a complexidade da relação entre visão e significado nos parece exatamente o motivo pelo qual é tão necessário que se façam análises com foco em encenação e não o oposto – porque a visão da obra interfere no seu significado.

Por fim, há de levar em conta o vetor da questão: a leitura sob a ótica da encenação não viria a ser a análise final (definitiva, irrefutável) de um texto, mas sim a leitura inicial (primeva, inaugural) dele. Ela não deslegitima as considerações de uma análise textual da mesma tragédia porque ela não lê a tragédia como texto escrito e ela não exclui a possibilidade de que se leia a tragédia como um texto escrito. Mesmo Taplin em seu *Greek tragedy in action* (1985) defende diferentes leituras igualmente legítimas para o mesmo texto. Qualquer conclusão advinda da leitura do texto da tragédia acrescenta uma nova camada de significado, pois analisa a obra derivada que chegou aos tempos contemporâneos (o texto escrito), ao invés de buscar a obra original enterrada no passado (a encenação). Roland Barthes (1977, p. 355-6) afirma:

> O que é o teatro? Uma espécie de máquina cibernética. Em repouso, esta máquina está escondida atrás de uma cortina. Mas a partir do momento que a descobrem, ela põe-se a emitir na nossa direção um certo número de mensagens. Estas mensagens têm de particular o serem simultâneas e contudo de ritmo diferente; em determinado ponto do espetáculo, você recebe *ao mesmo tempo* seis ou sete informações (vindas do cenário, dos trajos, da iluminação, da localização dos actores, dos seus gestos, da sua mímica, da sua fala), mas algumas destas informações *mantêm-se* (é o caso do cenário) enquanto outras giram (a fala, os gestos); estamos, pois, perante uma verdadeira polifonia informacional, e isto é a teatralidade: uma *espessura de signos* (falo aqui em relação à monodia literária, e deixando de lado o problema do cinema).

Desprezar a encenação significaria ignorar o resgate de todos esses signos concomitantes em favorecimento de apenas um deles – a fala dos atores.

Analisando então o texto trágico como registro que nos permite o acesso à encenação, é necessário também pensar na obra como espetáculo e analisá-la tendo a sua realização em mente. Para tanto, é válido observar a categorização utilizada por Rush Rehm em *The play of space: spacial transformation in Greek tragedy* (2002), ao estudar os diferentes espaços na tragédia e os seus distintos acessos.

---

[52] *But the only known work to enjoy a repeat performance in Athens during the author's lifetime was a comedy, Aristophanes'* The Frogs, *in 405 BC.*

Rehm divide o espaço da peça em seis categorias distintas: a primeira é o **espaço teatral**, o teatro à medida que ele comporta o espetáculo dramático. Esse espaço é medido e limitado pelas possibilidades do teatro no Século V, da sua *ὀρχήστρα* e da sua *σκηνή*.

A segunda categoria é o **espaço cênico**, o contexto territorial da tragédia, especificado pela fachada, pelos elementos cênicos (como tumbas e altares) e pelas referências no texto (como a caverna em *Filoctetes*, de Sófocles, por exemplo). Rehm (2002, p. 20) defende que esses cenários podem ser flexíveis e mutáveis, citando casos como *Aias*, de Sófocles, e *Eumênides*, de Ésquilo, em que há mudanças de contexto espacial e também no *Orestes*, em que a ação parece migrar para dentro e para fora da casa de Atreu.

O **espaço extracênico** se relaciona diretamente com a categoria anterior. Ele se situa para além do espaço cênico, por trás e contíguo à sua fachada. O interior do palácio em *Agamemnom*, de Ésquilo, ou o aposento em *Édipo Rei*, de Sófocles, em que Jocasta comete suicídio servem de exemplos. Esse espaço pode ser acessado pela evocação, por meio do depoimento de um mensageiro, ou visualmente, pelo recurso do *ἐκκυκλημα*.

A quarta categoria estabelecida por Rehm é o **espaço distanciado**, aquele que se situa para além das áreas visíveis à audiência. Em *Édipo Rei*, Corinto, o oráculo em Delfos, a fatídica junção das três estradas são todos cenários presentes na trama mas inalcançáveis nas áreas visíveis à plateia. Esta categoria ainda é subdividida entre os espaços locais, estrangeiros e divinos, implicando uma dificuldade maior em se transpor a distância até eles. O acesso aos dois primeiros é sugerido por meio dos *εἴσοδοι*, o acesso ao último, pelo *μηχᾶνή* que elevaria o ator para além do nível do solo. Na *Medeia*, a praça próxima à fonte sagrada de Pirene, onde os velhos se sentam pra jogar e onde o Preceptor ouviu que Creonte teria decidido exilar a protagonista seria um espaço local; a Cólquida seria um espaço estrangeiro e o caminho de Medeia ao término da tragédia, na carruagem solar, seria um espaço divino.

Se as categorias anteriores seguem expandindo o alcance espacial da peça, o **espaço autorreferente, ou metateatral**, o limita. Ele é o espaço sentido quando o dramaturgo alude à representação teatral, firmando o espetáculo na realidade e situando a tragédia como um ato encenado. Rehm (2002, p. 23) acredita que essas raras representações de espaço acontecem não primeiramente no nível estético, para deleite com a peça teatral, mas para que “os espectadores vejam a tragédia com um crescente sentimento da sua própria relação com a ação, não porque o

assunto interessa, mas porque o como pelo qual o assunto interessa veio à vida"[53]. O verso 896 do *Édipo Rei*, em que o Coro pergunta "por que devo dançar?"[54] seria um exemplo de espaço autorreferente; o Coro teme que não haja relação entre as forças divinas e as ações humanas, então não vê motivo para dançar em honra aos deuses. Paralelamente, a plateia se pergunta: "e para que assistir, então?".[55]

A última categoria estabelecida por Rehm, o **espaço reflexivo**, amplia a ideia de uma plateia criticamente consciente e sugere que o teatro no Século V ofereceria uma oportunidade para reflexão cívica e autoconsciência, como parte da intrincada relação entre o teatro e a democracia ateniense. Nas suas palavras (*ib*, p. 24), "Ao usar vários anacronismos (políticos, legais, culturais) e incorporar Atenas às tramas, a tragédia incluía a cidade do Século V e a sua plateia no drama"[56]. As cenas de julgamento, elaboradas com vocabulário e formato das cortes legais da Atenas do Século V, como a de Orestes em *Eumênides*, ou a de Hécuba em *As Troianas*, de Eurípides, servem de exemplo para o espaço reflexivo da tragédia.

Tomando como fio condutor da pesquisa o aspecto espetacular da tragédia, a sua encenação – ou aquilo dela que é aferível do texto original – foi necessário buscar um arcabouço teórico que trabalhasse com a mesma perspectiva. Assim, as considerações de Raeburn (2017, p. 1-2) acerca da tragédia grega na condição de gênero são dignas de figurar aqui:

> Tragédia grega é uma forma híbrida, e as diferentes partes do drama são diferenciadas em forma e estilo" (Rutherford 2012, p. 29). Todas as obras remanescentes seguem um modelo padrão, uma sequência de seções discretas, similares aos "movimentos" de uma sinfonia clássica ou aos "números" de um oratório do Século XVIII ou de um teatro musical moderno. Da forma mais simples, esses movimentos alternam entre "episódios" (cenas) de fala envolvendo um a três atores e "odes" (cantos) executadas por um coro. O metro normal para o primeiro é o trímetro iâmbico, ao passo que o outro é realizado em uma variedade dos chamados metros líricos.[57]

---

[53] *The spectators view tragedy with an increasing sense of their own relationship to the action, not because of the subject matter, but because of the mode by which the subject matter comes to life.*

[54] *τί δεῖ με χορεύειν;*

[55] Sobre autorreferência na tragédia, Csapo (2000).

[56] *By using various anachronisms (political, legal, cultural) and incorporating Athens into the plot, tragedy draws the fifth-century city and its audience into the drama.*

[57] *"Greek tragedy is a hybrid form, and the different parts of the drama are differentiated in form and style" (Rutherford 2012, p. 29). All our surviving plays follow a standard pattern, a sequence of discrete sections akin to the "movements" of a classical symphony or the "numbers" of an eighteenth century oratorio and in modern music theater. Put as it simplest, these movements alternate between spoken "episodes" (scenes) for one to three solo actors and "odes" (songs) performed by a chorus. The normal meter for the former is the iambic trimeter, while the latter are delivered in a variety of so-called lyric meters.*

O nosso estudo vai abordar constantemente seu aspecto híbrido e a condição dos cantos corais estróficos como elementos-chave da encenação da tragédia. Taplin (1977a), contudo, se aprofunda mais que Raeburn e explicita (p. 49-50) a diferença na dinâmica estrutural da tragédia grega:

> Praticamente todo drama europeu desde o Século IV a. C. tem feito uso de uma estrutura formal de cenas ou de atos e cenas. Essas partes são articuladas pela reorganização dos personagens participantes: cenas começam com a entrada de personagens e terminam com o esvaziamento do palco, e são divididas por esse "palco vazio" (essa expressão infelizmente é um termo técnico reconhecido). Essa estrutura é reconhecida pelo dramaturgo, pela plateia e pelo leitor. É marcada tipograficamente nos textos; na encenação o ponto de divisão assinalado pelo palco vazio pode ser enfatizado por intervalos, luzes, mudanças no cenário, música de interlúdio etc. (...) Mas a tragédia grega é incapaz dessa base estrutural objetiva pela sua continuidade formal peculiar, que se deve em grande parte pela presença constante do Coro. Ainda assim, o formato ininterrupto é feito de uma série ordenada de partes. Qualquer pessoa que leia tragédia grega deve estar consciente da sua estrutura de partes e qualquer pessoa que tenha assistido uma encenação vai ter ainda mais certeza disso. Estranho que possa parecer, nenhuma análise satisfatória da base estrutural da tragédia grega foi estabelecida pelos estudiosos do tema.[58]

Taplin (*ibid*) faz ainda as ressalvas de que os estudos da tragédia grega pela base do enredo tendem a inevitavelmente não observar o aspecto estrutural, e de que o Capítulo 12 da *Poética*

[58] *Virtually all European drama since the fourth century B. C. has used a formal structure of scenes or os acts and scenes. These parts are articulated by the rearrangement of the participant charact rs: scenes begin with the entry of characters and end with the clearing of the stage, and they are divided by a 'vacant stage' (unfortunately this phrase is a recognized technical term). This structure is recognized by playwright, audience, and reader. It is marked in texts typographically; and in performance the dividing point signalled by the vacant stage may be further reinforced by intervals, house lights, change of scenery, interlude, music, etc. (...) But Greek tragedy is debarred from this kind of straight forward structural basis by its peculiar formal continuity, which is largely due to the continuous presence of the chorus. Yet the unbroken form is still made up of an ordered series of parts. Anyone who has read a Greek tragedy must be aware that it is a structure of parts; and anyone who has seen one in performance will be even more definitely assured of it. Extraordinary though it may seem, no satisfactory analysis of the structural basis of Greek tragedy has ever been established by scholars.*

aristotélica (1452b14-27)[59] lhe parece simultaneamente impreciso e interpolado[60]. Sua proposta é esboçar uma teoria que use as tragédias em si como fundação.

Partindo dessa premissa, a primeira base estrutural da tragédia grega seria a alternância entre canto e fala; o canto coral estrófico[61] – aquele executado pelo coro, sem participação de atores – seria predominantemente o elemento divisor de atos – esses por sua vez compostos de canto e fala.

A teoria ainda encontraria ressalvas: há um caso específico em que um canto coral estrófico não divide dois atos[62] e vários casos em que dois atos são divididos por algo que não um canto coral estrófico: há casos de anapestos não-estróficos ou de cantos docmaicos não-estróficos; há estruturas líricas epirremáticas e até mesmo dois casos de monódia por um dos atores[63]. Na maioria das análises estruturais, tais canções costumam ser tratadas como *stasimi loco*, esgarçando o significado de um termo já bem abrangente, e a base da teoria se torna um processo circular: estásimo é o canto coral entre dois episódios e episódio é a parte entre dois estásimos. Nas palavras de Taplin (1977a, p. 53):

> Claramente algum outro fator além da alternância entre os modos de execução deve ser analisado e claramente tem relação com o que se sucede na ação da peça, no *Handlung*. É exatamente sob a perspectiva da estrutura de ação que estudiosos têm reconhecido instintivamente que uma lírica não-estrófica "está no lugar de um estásimo" ou que uma ruptura sem lírica pode ser "o equivalente a uma ruptura entre dois atos". (…) Os elementos particulares na ação que podem ajudar a articular a forma estrutural são, obviamente, as entradas e saídas (por isso a inclusão do tópico no presente trabalho). É pelas entradas e saídas que a

[59] "Tratamos anteriormente das partes qualitativas da tragédia, de que se deve fazer uso, mas as partes segundo a quantidade e nas quais a tragédia, ao ser decupada, se divide, são essas: prólogo, episódio, êxodo e partes corais. Das partes corais, umas ocorrem como párodo e outras como estásimo, sendo que essas são comuns a todas as tragédias, e são próprias a apenas a algumas os canto de atores em cena e os *kommoi*. O prólogo é a parte inteira da tragédia que vem antes do párodo do coro; episódio é a parte inteira da tragédia que se dá entre partes corais inteiras; êxodo é a parte inteira da tragédia depois da qual não há canto coral; do coro, o párodo é a primeira fala inteira, o estásimo é o canto do coro sem anapesto e sem troqueu; o *kommos* é um lamento comum ao coro e aos atores em cena." Tradução de Gazoni (2006).

[60] Taplin (1977a, pp. 470-6) analisa cada um dos termos usados por Aristóteles, elenca trabalhos que consideram o capítulo uma interpolação e conclui que, independentemente da autoria, há a necessidade de se trabalhar com termos mais objetivos.

[61] Taplin (1977a, pp. 473-4) evita a acepção aristotélica de *στάσιμον* por considerar seu sentido amplo demais e limitado demais quanto aos tipos que canto coral que estão excluídos dele.

[62] *Suplicantes*, de Ésquilo, v. 418ss.

[63] Ambos de Eurípides: *Orestes*, v. 960ss. e *Ifigênia em Áulis*, v. 1.283ss.

> combinação de atores participantes na ação se altera e esse processo de reorganização é fundamental para a forma da ação.[64]

Acrescido o novo elemento definidor à análise, o rearranjar dos atores no espaço cênico, se fazem necessárias novas considerações: nem toda entrada ou saída de personagem marca uma articulação estrutural. Da mesma forma, não é apenas quando o palco se vê vazio de atores, com a presença do Coro, exclusivamente, que se reconhece a ruptura de atos. O padrão regular esboçado por Taplin se consuma quando há a sequência de saída e entrada de atores com uma canção entre elas. A dinâmica seria: entrada de ator(es) - diálogo - saída de ator(es) - canto coral estrófico - entrada de novo(s) ator(es) - novo diálogo... Ou, nas suas palavras (*ib*, p. 54-5):

> Minha teoria é simplesmente que a alternância de fala e canção na tragédia grega está integralmente conectada com a reorganização da ação pelos modos com que os atores saem antes dos cantos e entram depois deles. Se as canções são discutidas com relação ao formato dos atos, como marcadas pelas entradas e saídas, então sua função estrutural é clara; se a organização dos atores por meio de entradas e saídas é discutida com relação à posição das canções, o formato do ato é claro.[65]

Assim, no intuito de cobrir a relação entre o texto escrito nas tragédias de Ésquilo, houve uma concentração na dinâmica que envolve a entrada e saída de personagens em cena, em razão da oportunidade que criam para que se estude as relações do texto com a ação e da ação com o seu significado dramático. Assim, são estabelecidos parâmetros para a análise das entradas e saídas de cena, tanto no tocante ao uso performático de cada uma delas quanto no que diz respeito ao contexto interno da obra. Há um questionamento sistemático objetivo, analisando a cada entrada em cena “quem entra”, “quando entra”, “como entra” e “de onde entra ou para onde sai”. Além dele, há o questionamento subjetivo, a discussão de “porque entra”. Taplin (*ib*, p. 7-9) ressalta ainda a dificuldade de definir a exata entrada de cada personagem no campo de visão da plateia, considerando não apenas as distâncias a serem percorridas no palco como também o próprio

---

[64] *Clearly some other factor besides the alternation of modes of delivery must be brought into play; and clearly that factor is something to do with what is going on in the action of the play, the "Handlung". It is precisely in view of the structure of the action that scholars have intuitively recognized that astrophic lyrics can "stand in place of a stasimon" or that a break with no lyric may be "equivalent to a break between acts". (...) The particular elements in the action which may help to articulate the structural form are, of course, entrance and exits (hence the inclusion of the topic in this work). It is by entrance and exit that the combination of actors participating in the action is altered, and this process of rearrangement is fundamental to the form of the action.*

[65] *My theory is simply that the alternation of speech and song in Greek tragedy is integrally bound up with the rearrangement of the action by means of actors' exits before songs and entries after them. If the songs are considered in relation to the shaping of the acts, as marked by entrances and exits, then their structural function becomes clear: if the arrangement of actors through entrances and exits is considered in relation to the placing of songs, then the formal shape of the acts become clear.*

formato do teatro clássico, no qual o todo da plateia não teria uma mesma perspectiva. Assim, as "entradas" e "saídas" são consideradas não no seu sentido físico, mas naquele utilizado nas artes cênicas: a entrada da personagem é posterior à entrada física do ator no espaço cênico, e ocorre quando alguém se dirige a ela ou ela afeta os eventos por meio de atos ou palavras; e a saída se define pelo fim da interação[66]. A presença dos atores no palco e dos personagens na ação são, ambos e diferentemente, agregadores de sentido à obra. À guisa de exemplo, é válido apresentar as observações de Taplin no tocante às duas entradas em cena da Rainha d' *Os Persas*. Acerca da sua primeira entrada (1977a, p. 70-79):

> Os anapestos 150-4 anunciam a chegada da Rainha, e terminam dizendo que o coro deve saudá-la apropriadamente προσφθόγγοις… μύθοισι. Segue-se então uma saudação de quatro versos em tetrâmetos trocaicos, que vêm a ser o metro da cena seguinte. Certamente não podemos dizer com precisão em que momento a Rainha se torna visível para a plateia, mas a mudança do metro e a mudança do discurso em terceira pessoa para endereçamento em segunda pessoa marcam o momento do seu real engajamento na peça. (...) As entradas mais lentas, em particular aquelas com algo de procissão ou cerimônia, devem ter usado o tempo que o anúncio tomou para fazer o movimento de longa entrada. (...) A Rainha traz atendentes consigo. Não há indicação direta da presença deles no texto, mas ainda assim podemos dizer com segurança que todas as personagens de alto nível social eram acompanhadas pelos atendentes apropriados, a menos que houvesse alguma razão positiva para que não fossem.[67]

Em comparação, a segunda entrada da personagem se torna bastante significativa e as observações de Taplin (*ib*, p. 98-100) ilustram quanta informação acerca da performance pode ser extraída do texto da tragédia:

> Eu já argumentei em 155b que é só neste momento da peça que a plateia é capaz de perceber que a pompa da primeira entrada da Rainha não é meramente um espetáculo decorativo. A alternância nos modos das suas entradas personifica a mudança da atitude dela com relação à riqueza e à boa fortuna, conforme fica evidente em 607-8, onde isso está ligado à sua moralizante abertura com τοιγὰρ. Eu devo argumentar que esse é um exemplo de "cena em espelho". (...) A roupa da Rainha na sua primeira entrada era sem dúvida, esplêndida; agora é provável

[66] Há a ressalva da "personagem menor", nos casos em que sua entrada não tiver sido marcada, que deve ser tratada como entrando junto com a personagem maior a quem ela está conectada.

[67] *The anapaests 150-4 announce the approach of the Queen, and end by saying that the chorus should greet her properly προσφθόγγοις… μύθοισι. A four-line greeting then follows in trochaic tetrameters, which are to be the metre of the following scene. We cannot, of course, say at precisely what moment the Queen first came into the sight of the audience, but the change of metre and the change from third-person report to second-person address marks the moment of her actual engagement in the play. (…) In particular all slower entries, those in some way processional or ceremonial, must have used the time taken up by the announcement to make the long entrance movement. (…) The Queen has attendants with her. There is no direct indication of their presence in the text; yet we can say with confidence that all characters of high social status were accompanied by appropriate attendants, unless there is some positive reason why they should not be.*

> que ela esteja vestindo preto. A entrada anterior era acompanhada de vários atendentes com finos trajes; agora ela provavelmente está por conta própria.[68]

Ao analisar a sistemática de Taplin, Halleran em seu *Stagecraft in Euripides* (1985, p. 1) acompanha as premissas estabelecidas e as desenvolve:

> Além de observar os vários padrões no palco trágico e oferecer apreciações interpretativas em cada peça individualmente, Taplin persuasivamente argumentou em favor da sua estrutura proposta para a tragédia grega. De acordo com a sua teoria, o padrão estrutural básico consiste não apenas de uma alternância entre fala e canção, mas essa alternância também se une à reorganização de personagens por meio da(s) saída(s) antes das canções e da(s) entrada(s) depois delas. Ocorrem muitas variações desse padrão, mas a essência dele parece correta.[69]

No seu estudo do *corpus* euripidiano, Halleran (*ib*, p. 6) trouxe todo um conjunto de novas premissas. Para ele, há um propósito a ser observado tanto na frequência da premissa quanto na sua exceção:

> Isso nos permitirá, primeiramente, refinar a formulação das convenções supracitadas e relacionadas. E, num segundo momento, explicar as suas muitas exceções. Normalmente há uma razão sólida para as convenções não serem seguidas.[70]

Ao trabalhar com a totalidade da produção euripidiana, Halleran teve a oportunidade de catalogar uma repetição considerável de determinadas normas no que tange às entradas e saídas de cena, cujas exceções são pontuais e dotadas de significado por si mesmas. São assim estabelecidas três premissas bastante abrangentes quanto às entradas e saídas de cena, as quais podemos elencar aqui:

1. **Anúncios acontecem apenas quando a personagem não está sozinha em cena.**

A razão por trás da premissa é quase autoexplicativa: não se anuncia a chegada de alguém quando se está sozinho, não havendo quem escute seu anúncio. E uma vez que a presença quase constante

---

[68] *I have already argued on 155b that it is only at this stage of the play that the audience is meant to realize that the pomp of the Queen's first entry was not merely decorative spectacle. The alteration in her mode of entry embodies her change of attitude to wealth and good fortune, as is made quite clear in 607-8, where it is tied to her opening moralizing by τοιγὰρ. I shall argue that this is an example of a "mirror scene" (…) The Queen's costume on her first entry was, no doubt, splendid: this time it is likely that she is in black. Her former entry was accompanied by several attendants also in fine costume (see 155c): now she is probably by herself.*

[69] *In addition to observing various patterns of the tragic stage and offering interpretive remarks on the individual plays, Taplin argued persuasively for his proposed structure of Greek tragedy. The basic structural pattern, according to this theory, consists of not only the alternation of speech and song, but this alternation tied up with the rearrangement of characters by exit(s) before the songs and entrance(s) after them. Many variations of this pattern occur, but its essence seems correct.*

[70] *This will allow us, first, to refine the formulation of the above-stated and related conventions and, second, to explain many of the exceptions to them. When the conventions are not followed, there is usually a solid dramatic reason for it.*

do Coro torna rara a situação de termos um único personagem em cena, seria de se esperar a ausência de exceções. Ainda assim, Halleran (ib, p. 6) encontra seis delas nas obras de Eurípides.

2. **Entradas imediatamente posteriores a um canto estrófico não são anunciadas.** Mais uma vez, concordando com a formatação dada por Taplin (1977a). A entrada de uma nova personagem após o canto estrófico é uma convenção da tragédia, o que tornaria seu anúncio redundante.

3. **Entradas que não forem imediatamente posteriores a um canto estrófico são anunciadas.** A terceira premissa respeita a primeira: a convenção exige que aja alguém em cena para ouvir esse anúncio. Ainda assim, o número de exceções é digno de nota – Halleran (1985, p. 20) cita quatorze no corpus euripidiano.

Sua análise serve, evidentemente, a um propósito. Ao introduzir seu trabalho, Halleran (*ib*, p. 2) explicita :

> Meu objetivo (...) é considerar os elos dramáticos específicos entre o texto, as entradas que os seguem e as saídas que os precedem, as conexões nas principais juntas estruturais das peças. Como o texto nos prepara pra isso e se conecta ao que segue com a próxima entrada? Como a canção está conectada à saída que a precede? Os propósitos dramáticos e os temáticos não são fáceis de separar. E nem deveriam, posto que trabalham juntos. Nós nos concentramos nesses elos não apenas para observar a técnica dramática euripidiana, mas para iluminar as maiores questões desses dramas.[71]

No tocante ao figurino e ao uso de objetos cênicos, vamos levar em consideração o argumentado por Ley (2007b) – são itens perecíveis e, diferentemente de um teatro, não deixam ruínas que permitam muita análise. Nas suas palavras:

> Armaduras podem ser encontradas, bem como alguns itens pessoais e mais domésticos, normalmente em sepulturas. Vidro e cerâmica são frágeis, mas duráveis, e peças inteiras sobrevivem. Mas lenha e madeira, ossos, tecidos de todos os tipos, cordas e materiais de contrição, cestos, couro usado em utensílios (baldes, arreios) ou vestimentas (cintos, coletes, botas e sandálias) são raramente encontrados, e quase sempre em fragmentos.[72] Substâncias também eram vitais: resinas de vários tipos, pastas, emplastros, pigmentos e gordura devem ter sido empregados com liberdade para criar o mundo material e funcional. Uma

[71] *My object (...) is to consider the specific dramatic links between the lyrics and the following entrances and the preceding exits, the connections at the major structural junctures of the plays. How does the lyric prepare us for and link itself to what follows with the next entrance? How is a song connected to the preceding exit? Dramatic and thematic purposes are not easily separated. Nor should they be, since the two work together. We focus on these links not only to observe Euripidean dramatic technique but to illuminate the larger issues of the dramas.*

[72] Acerca da manufatura antiga, Forbes (1964-1966), *Studies in Ancient Technology*. O Volume IV fala de tecidos e o V de couro.

> consciência desse mundo da matéria levaria a uma ampliação do nosso senso de pessoal da produção teatral, e levantaria questões interessantes.[73]

Acrescentando-se à falta de elementos físicos que transmitam indícios da produção teatral Taplin (2006) constata que a arte de vaso da Atenas do Século V teria sido bastante influenciada pela tragédia – há, por exemplo, pinturas posteriores a 440 a. C. de uma jovem mulher fazendo oferendas perante um túmulo, enquanto dois homens aguardam ao lado dela; esse motivo, que perdura até o final do Século IV, não aparece antes da *Oresteia* – mas, ainda assim, tal arte parece não ter sido profícua em retratar o fazer teatral, havendo entre as representações em vaso do Século V que chegaram até nós apenas duas (*ib*, p. 69-71) que possam ser tidas como representações de um espetáculo dramático[74] – os *Dançarinos da Basileia*[75], vaso ático de cerca de 490 a. C., que mostra um grupo dançando em uníssono, com vestes idênticas, e bocas abertas das quais se vê sair um letramento hoje ilegível, em clara atuação em grupo; além de cinco fragmentos de uma cerâmica ática, encontrados em Corinto, de cerca de 460 a. C., que a despeito de não mostrar a totalidade da cena já apresentam duas figuras de trajes decorados e capas, e pelo menos uma delas veste calças (um indicativo de que seriam orientais), acompanhados de um tocador de *αὐλός*, também de vestes decoradas. Ademais, há o vestígio de algo que poderia ser uma pira.

Arnott (1991, p. 51) comenta que "ninguém deve examinar um vaso grego esperando extrair a mesma informação que teria de uma fotografia a cores da noite de estreia"[76]. É compreensível que o pintor, na sua condição de artista, reproduza a cena diferentemente do que os olhos veem. Taplin (2006) faz ainda a ressalva de que é possível resgatar a produção teatral na arte de vaso, se levarmos em consideração os vasos produzidos no Século IV, no sul da Itália. Tais vasos costumam retratar atores usando máscaras, ou ter escrito no vaso o registo de que se trata de um coro; mas é necessário levar em consideração que a encenação retratada nesses casos já não é a original, e pode ter sofrido alterações. Assim, a leitura do texto trágico, acompanhada de uma

---

[73] *Armour may be found, as may some personal and more domestic items, often in burials. Glass and ceramics are fragile but durable, and complete items do survive. But tinder and wood, bone, fabrics of all kinds, ropes and binding materials, basketwork, leather for work (buckets, harnesses) or dress (belts, jerkins, boots and sandals) will be found rarely, almost always in fragments. Substances were also vital: resins of various kinds, pastes or plasters, pigments, grease must have been liberally deployed to create the material and functional world. An awareness of this material world should lead to an enlargement of our sense of personnel of theatre production, and raise interesting questions.*

[74] Taplin (2006, p. 69) faz a válida ressalva de que mesmo todo o acervo de arte de vaso que tenhamos no mundo ainda não deve representar mais do que um porcento da produção ateniense no Século V a. C., de forma que a afirmação de que não se retratava o espetáculo teatral, apenas o mito em si, partindo de uma amostragem tão pequena, seria inevitavelmente temerária.

[75] Basle Dancers, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS 415.

[76] *One must never approach a Greek vase expecting to derive the same sort of information from it as one would derive from a coloured photograph of a first night.*

análise cuidadosa das artes de vaso que retratam não a peça sendo executada, mas o mito propriamente dito, se mostram inevitavelmente relevantes.

Quanto ao figurino, Ley (2007b, p. 278-9) conclui que a tragédia deveria usar versões mais elaboradas e decoradas das roupas cotidianas, e observa a pouca frequência com que a atenção é voltada para elas, citando entre as exceções o traje nupcial de Hermione na *Andrômaca* (v. 147-54), de Eurípides, que posteriormente é mencionado de novo na tentativa de suicídio (v. 825-65), e o traje fúnebre de Helena na tragédia euripidiana homônima, que é usado como instrumento de engodo (v. 1186-92). Quanto ao uso de objetos cênicos, Taplin (1985, p. 77) afirma que "tal como com as outras questões cênicas, os tragediógrafos gregos são econômicos no seu uso de objetos cênicos, mas essa mesma economia acrescenta mais ênfase no seu uso"[77]. Os casos citados são, na sua imensa maioria, dignos de nota: os calçados de Agamêmnom e a tapeçaria sobre a qual ele caminha, na tragédia homônima; o arco de Héracles em *Filoctetes*; a espada de Aias, que antes pertencia a Heitor, em *Aias*; as estátuas de Ártemis e Afrodite em *Hipólito*, bem como a guirlanda que o personagem-título oferece àquela[78].

Ainda sobre estátuas, altares e túmulos, é válida a consideração de Ley (2007a), de que a praticidade é um fator a ser levado em especial consideração e que eles provavelmente a convenção seria situá-los no centro da *ορχήστρα*, acessível aos atores e ao coro[79], tendo em vista que em algumas tragédias – como por exemplo *As Suplicantes*, de Eurípides – o Coro busca asilo junto ao altar e em outras – como *Íon* – um dos personagens o faz. Nessas peças, a coreografia do coro seria circular, ao redor do altar. Ley (ib, p. 48) cita o verso 103 d'*As Suplicantes*, em que Etra, a mãe de Teseu, comenta que o coro de mães dos sete líderes a protegem "em círculo"[80].

Delineados assim os objetos de estudo, nos é necessário estabelecer o critério da análise. Conforme disposto na Introdução, o objetivo deste trabalho é determinar se há uma identidade positivamente euripidiana na encenação das obras de Eurípides. Para isso, precisamos nos debruçar sobre o que seria essa identidade euripidiana. Antes, porém, de desenvolvermos um rol de

---

[77] *As with all stage business the Greek tragedians are sparing in their use of stage-properties, but this very economy throws more emphasis on their employment.*

[78] *Contrario sensu*, Arnott (1991, p. 72) acredita no uso de outros objetos cênicos, para a caracterização dos personagens, como cetros para reis ou lanças para soldados, que por não serem especialmente relevantes para a trama não mereceriam menção no texto trágico.

[79] Ele também faz a observação de que, diferente da nossa tradição judaico-cristã, a religião grega costumava ter seus altares na área externa dos templos, em razão do derramamento do sangue de animais e das fogueiras feitas nos sacrifícios.

[80] *ἐν κύκλῳ*

qualidades atribuídas a Eurípides na sua composição trágica, alguns parâmetros devem ser estipulados:

1. **Esta não é uma lista exaustiva.** Seria impossível – e absolutamente diverso do escopo deste trabalho – cobrir tudo que já foi considerado em mais de dois milênios de recepção uma "característica euripidiana". O que nós oferecemos aqui é um rol exemplificativo. É possível inclusive que outras características tidas como tipicamente euripidianas apareçam ao longo da análise das obras selecionadas. Nossa intenção aqui é traçar um perfil que nos permita identificar o tragediógrafo, não um retrato que o represente à exatidão.

2. **A encenação precede a leitura.** Muitos dos aspectos cobertos neste trabalho também seriam aferíveis em uma análise da tragédia na condição de texto escrito – como, por exemplo, o *ἀγών*, cuja contagem de versos colabora para o entendimento de que as partes antagônicas teriam tempos de fala aproximados. Isso não torna a característica menos digna de apreciação, porque ela também era sensível na encenação: o mesmo número de versos significa igual tempo de fala. No palco, os atores em debate provavelmente estariam face a face, expressando fisicamente seu antagonismo. Em um *ἀγών* com um terceiro participante, é crível que ele ficasse entre os dois debatedores, e talvez se voltasse ora para um ora para outro, à medida que falassem. Toda característica sensível por meio do espetáculo é digna de figurar neste estudo.

3. **Uma característica euripidiana não precisa ser exclusividade de Eurípides.** O que buscamos são aspectos pelos quais Eurípides seja reconhecido, ainda que eles ocorram em tragédias de outros autores. Basta que eles sejam mais frequentes ou mais intensos em Eurípides. É sabido que a obra euripidiana se destaca pela existência de finais felizes para um certo número de suas tragédias; mas o final feliz – ou pelo menos conciliatório – já existia na *Oresteia* de Ésquilo e no *Filoctetes* sofocliano. Isso não torna a característica menos euripidiana. Taplin (1977a, p. 40) observa que o teatro de Ésquilo tem um forte elemento de exótico e cerimonial, mas em sequência complementa: "ainda que ele estivesse longe de faltar no teatro tardio, especialmente em Eurípides"[81].

4. **Uma característica euripidiana não ocorre em todas as obras de Eurípides.** Os traços frequentes de Eurípides não precisam apresentar frequência absoluta. Afinal, se aquilo que tornou seu estilo conhecido e reconhecido figurasse na totalidade das suas obras, ele teria escrito várias vezes a mesma tragédia. O presente estudo vai dedicar sua atenção aos mecanismos que

[81] (...) *though far from absent in the later theatre, particularly Euripides.*

tenham apresentado alguma constância no *corpus* euripidiano. A presença divina, por exemplo, é bastante incidente, o uso do *μηχᾶνή* é tão frequente que Arnott (1962) advoga que tenha sido criado por Eurípides[82]. Ainda assim, há exceções – algumas tragédias de Eurípides são desprovidas de intervenção divina. O uso costumeiro ou destacado de um recurso é o bastante para que ele seja considerado euripidiano, sem a necessidade de unanimidade.

Estabelecidos esses parâmetros, é válido lembrar que muito já foi dito ao longo dos séculos sobre o modo euripidiano de fazer tragédia. Conforme ilustra Mastronarde (2010, p.6), Eurípides já é alvo de análise desde a sua contemporaneidade:

> O retrato aristofânico é a fonte mais antiga da ideia de que em Eurípides (primeiramente em contraste com Ésquilo[83]) a esperteza retórica, o figurino "realista" a escolha do mito feito sensacional e o estilo lírico inovador diminuem a dignidade do gênero trágico e falham em produzir a devida edificação da plateia; bem como a ideia de que Eurípides é um ateísta[84].
> Da *Poética* derivam muitas das acusações de defeitos da dramaturgia de Eurípides, repetidas com frequência: construção dramática falha (uso do *deus ex machina*, Cap. 15; o tapa de luva de pelica de ser "o mais trágico ainda que não maneje tão bem as outras questões", Cap. 13 – o que levou muitos a aplicarem a reclamação de Aristóteles acerca da falta de probabilidade ou de necessidade do Cap. 9 a Eurípides); a percepção de uma caracterização irreal ou indigna (Menelau e Ifigênia, Caps. 25, 15); o contraste com Sófocles, implícito quando Eurípides é citado como um exemplo de abordagem errada e explícito quando a respeito da caracterização (Cap. 25)[85] e quanto a uso do coro (Cap. 18). Curiosamente, a admiração de Aristóteles pela *Ifigênia em Táuris* (Caps. 14, 16), de Eurípides, causou bem menos influência até tempos recentes. As opiniões de Aristóteles foram especialmente decisivas para a recepção uma vez que a tragédia foi reavivada na Europa Ocidental do Século XVI.[86]

---

[82] Tal declaração não é desprovida de argumentos. Ele acredita (1962, pp. 72-8) que Aristófanes faz humor com Eurípides acerca do recurso exatamente por ser ele seu criador. E entende, baseado na ausência de anúncio que prepare para o uso do recurso, que as aparições de divindades nas tragédias anteriores (Atena na *Eumênides*, de Ésquilo, Oceano em *Prometeu acorrentado*, Héracles em *Filoctetes*...) entrariam andando pelos *εἴσοδοι,* ou talvez trazidos em um tablado. Ainda assim, seu entendimento é isolado.

[83] Ésquilo é retratado mais proeminentemente em *As Rãs*, mas o mesmo contraste é assumido em *Acarnenses* (v. 10) e *As Nuvens* (v. 1365) e presumidamente no fragmento 161 K-A.

[84] Quanto ao papel decisivo de Aristófanes em condicionar a recepção e crítica subsequente de Eurípides, Snell (1953).

[85] Aristóteles (*Poética*, 1460b33-4) atribui o contraste entre a caracterização ideal em Sófocles e a realística em Eurípides a uma declaração do próprio Sófocles. Se isso reflete a realidade da transmissão escrita (é assumido que Sófocles tenha escrito "Sobre o coro", que alguns acreditam ter sido sobre produção trágica em geral e não simplesmente sobre o coro), essa é outra fonte de recepção. Mas a declaração também pode ter origem anedótica, talvez envolvendo transmissão oral, de tal forma que seria apócrifa, mas ainda assim uma percepção primitiva.

[86] *The Aristophanic portrayal is the earliest source for the idea that in Euripides (as contrasted primarily with Aeschylus) rhetorical cleverness, "realistic" costuming, choice of sensationalized myth, and innovative lyric style diminish the dignity of the tragic genre and fail to produce the proper edification of the audience, as well for the idea that Euripides is an atheist.*

Mastronarde (*ibid*) prossegue, ressaltando a influência de Eurípides sobre Menandro e a Nova Comédia, bem como o uso do texto euripidiano não como obra trágica, mas pelo valor das suas sentenças gnômicas e sua técnica retórica (*ib*, p. 7). A julgar pela citação de trechos de suas obras, o conhecimento das tragédias de Eurípides era algo de prestígio.

Seguindo o rumo traçado por Aristófanes e Aristóteles, vários estudiosos do Período Helenístico encontram falhas nas estratégias e técnicas euripidianas, em especial no desvio do que seria o decoro trágico apropriado e na ausência de "necessidade" na construção de cenas ou falas. Suas obras, contudo, não deixam de ser lidas. Mastronarde comenta que "certamente foi com a *Medeia* de Eurípides em mente que o estoico Crísipo começou uma longa tradição de usar o assassinato dos filhos pela Medeia como uma ilustração do triunfo danoso da emoção sobre a razão"[87].

As edições renascentistas das obras de Eurípides (Mastronarde, 2010, p. 10) costumam acrescentar seu próprio prefácio à *ὑπόθεσις* traduzida, normalmente com um esforço de conciliar os entendimentos platônico e aristotélico, ressaltando que a poesia tanto edifica quanto deleita e estabelecendo que a retratação do comportamento moralmente suspeito também edifica, por prover o modelo que deve ser evitado. "Stiblinus enfatiza os efeitos morais e didáticos de se observar desastres, sofrimentos e malfeitos, e frequentemente aponta a perícia retórica de algumas falas, em consonância com a orientação de Quintiliano sobre a utilidade de Eurípides"[88] (*ibid*). Depois de 1750, o Classicismo e o Romantismo alemães fazem maiores desenvolvimentos no entendimento da filologia e literatura da Antiguidade Clássica, mas "imitam e desenvolvem a tradição antiga quando estabelecem um crescimento e deperecimento quase biológicos do gênero, em paralelo com as vertentes políticas em Atenas e as mudanças em outras expressões artísticas, como a escultura. A tragédia é então uma forma de arte crua e subdesenvolvida em Ésquilo, perfeita na

---

From the Poetics derive many of the often repeated charges of the defects of Euripidean dramaturgy: faulty dramatic construction (use of deus ex machina, Ch. 15; the backhand compliment about being "most tragic even if he does not manage other matters well," Ch. 13, which leads many to apply Aristotle's complaint about lack of probability or necessity in Ch. 9 to Euripides); the perception of unworthy or unrealistic characterization (Menelaus and Iphigenia, Chs. 25, 15); the contrast with Sophocles, implicit when Euripides is cited as an example of the wrong approach, and explicit with respect to characterization (Ch. 25) and the use of the chorus (Ch. 18). Curiously, Aristotle's admiration for Euripides' Iphigenia in Tauris (Chs. 14, 16) has been much less influential until recent times. Aristotle's opinions were especially decisive for reception once interest in tragedy was revived in Western Europe in the sixteenth century.

[87] *It was surely with Euripides' Medea in mind that the Stoic Chrysippus began a long tradition of using Medea's killing of her children as an illustration of the harmful triumph of emotion over reason.*

[88] *Stiblinus emphasizes the didactic and moral effects of observing disasters, sufferings and wrongdoing, and frequently points to the rhetorical skill of particular speeches, in line with Quintilian's advice about the utility of Euripides.*

sua harmonia, no seu controle e na sua unidade orgânica em Sófocles e decadente e em declínio em Eurípides"[89] (*ib*, p. 11). O suporte pseudocientífico dessa teoria, que envolvia o estabelecimento de um conceito de "clássico" que seria inato ao grego teria sido conspurcado à medida que a cultura grega perdia sua pureza de descendência, era perigosamente popular no final do Século XIX e começo do Século XX e associou Eurípides a ideia de uma decadência inevitável do "padrão clássico" da tragédia grega.

O nascimento da tragédia, de Friedrich Nietsche (1872) é outra obra que colabora para cristalizar o entendimento do que é uma obra tipicamente euripidiana. Nas palavras de Mastronarde (2010, p. 12):

> O que Nietzsche tem a dizer sobre o próprio Eurípides, contudo, é principalmente uma continuação ou extensão das tradições anteriores: por exemplo, o racionalismo de Eurípides e sua devoção ao à inteligibilidade e à clareza (Seções 10 e 12), seu realismo (Seções 11 e 17), sua afinidade com Sócrates (Seções 12-15), sua traição e desconstrução do mito tradicional e da abordagem trágica prévia a ele (Seções 10-11), Nietsche ecoa a ideia do começo do Século XIX de que Eurípides experimentava com a tragédia em uma tentativa desesperada de ganhar a apreciação de uma plateia indisposta a ele, mas modifica essa visão fazendo a declaração bombástica de que Eurípides escrevia para agradar apenas dois espectadores – ele mesmo e Sócrates. Isso foi um apoio importante às teorias que apregoavam que Eurípides escrevia de tal forma para causar uma impressão nas massas enquanto sugeria um sentido bem diferente para um pequeno grupo de intelectuais.[90]

Ao longo dos Séculos XIX e XX, Mastronarde (*ib*, p. 13-4) prossegue, também surgem defesas da obra de Eurípides, com o surgimento do romance moderno, do teatro de Ibsen e de Shaw e com o desenvolvimento da disciplina de psicologia, que influencia uma leitura de realismo ou profundidade psicológica nas obras de Eurípides. A experiência de duas Guerras Mundiais também torna mais populares as mensagens pacifistas de algumas peças euripidianas. A segunda metade do Século XX traz uma gama de diferentes abordagens à obra de Eurípides, entre

---

[89] *They imitate and elaborate the ancient tradition when they posit a quasi-biological growth and decay of the genre, in parallel with political trends in Athens and changes in other artistic modes, such as sculpture. Tragedy is thus an art-form crude and underdeveloped in Aeschylus, perfect in its harmony, control and organic unity in Sophocles, and declining and decadent in Euripides*.

[90] *What Nietzsche has to say about Euripides himself, however, is mostly a continuation or extension of the previous traditions: for instance, Euripides' rationalism and devotion to intelligibility and clarity (Sections 10, 12), his realism (Sections 11, 17), his affinity to Socrates (Sections 12-15), his betrayal and dismantling of traditional myth and the previous tragic approach to it (Sections 10-11). Nietzsche echoes the early nineteenth-century idea that Euripides experimented with tragedy in a desperate attempt to win the favor of an audience ill disposed toward him, but then modifies this view, making the striking claim that Euripides wrote to please only two viewers – himself and Socrates (Section 11). This was an important impetus to theories that posited that Euripides wrote in such a way to convey one impression to the masses while signaling a quite different meaning to a small group of intellectuals.*

formalistas que investigam as convenções de linguagem, diálogo, composição cênica[91]; estruturalistas, que exploram os temas em contraste nos textos gregos e trabalham com o significado simbólico na tragédia [92]. Uma vertente historicista, que dialoga com os estudos culturais, contextualiza a tragédia e dá enfoque a questões de classe, de gênero, de ideologia política no texto clássico[93], também se faz presente.

Uma abordagem histórica da recepção da obra de Eurípides já nos forneceria alguns elementos para aquilo que podem ser considerados pontos-chave no que pode ser traçado como o estilo euripidiano de fazer tragédia. Há um lirismo inovador, reconhecido desde a antiguidade, e provavelmente decorrente não só da adoção da Canção Nova, como também pelo uso de uma linguagem mais próxima da cotidiana, que Battezzato entende ser, na sua peculiar mistura de poesia com elementos coloquiais, (2020, p. 564) "altamente mimética, não simplesmente no uso da morfologia, da sintaxe e do vocabulário, mas também nas sutilezas da sociolinguística e da pragmática"[94]. Acerca da inovação lírica, D'Angour observa em seu *The Greeks and the new* (2011, p. 194-5):

> Eurípides era famoso pela inovação do seu estilo melódico, e era nesse aspecto associado com o músico *avant-garde* Timóteo de Mileto, de quem ele alegadamente era amigo e mentor.[95] O estilo novo deles pode estar em evidência aqui, e dá ênfase à referência coral a *καινότης* se a canção de lamento coral[96] era reminiscente de outras composições da Música Nova, com a tendência deles de exibir uma profusão de referências à inovação. Efeitos inovadores, tanto no vocabulário, conteúdo, linguagem ou melodia, eram particularmente associados ao gênero do ditirambo nesse período.[97]

No uso da canção, também se reconhece como um traço euripidiano a prática de monódias, que enfatizavam o conflito interno e permitiam ao personagem um momento de reflexão (Raeburn,

---

[91] Podemos citar Taplin (1977a) e Halleran (1985) como exemplos.
[92] Sendo Segal (1965, 1970, 1982) talvez seu maior representante, e Goldhill (1987) também merecendo ser mencionado.
[93] Podemos citar Pucci (1980) e Pelling (2000).
[94] *(...) highly mimetic, not simply in its use of morphology, syntax and vocabulary, but also in sociolinguistic and pragmatic subtleties.*
[95] Conforme Sat. *Vita* 22. Acerca de Timóteo e a Música Nova, Csapo e Wilson (2009).
[96] Nota do tradutor: o texto se refere aos versos 511-5 d'*As Troianas*.
[97] *Euripides was notorious for the novelty of his melodic style, and was associated in this respect with the avant-garde musician Timotheos of Miletos, whose mentor and friend he was alleged to be. Their novel style may have been in evidence here, and gives added point to the choral reference to καινότης if the choral mouring-song was reminiscent of other "New Musical" compositions, with their tendency to exhibit a profusion of references to novelty. Inovative effects, whether in vocabulary, content, language, or melody, were particularly associated with the genre of dithyramb in this period.*

2017 p. 139). Há ainda a proximidade com a retórica, a exposição de argumentos por parte dos personagens, bem apreciada por Michael Lloyd em seu *The agon in Euripides* (1992, p. 1):

> A maioria das peças de Eurípides tem algum tipo de conflito como tema central, e ele expressa caracteristicamente esse conflito em um tipo de conjunto ao qual normalmente se dá o nome de *agon*. O *agon* consiste basicamente de um par de conjuntos de falas opostas de comprimento substancial e quase idêntico. Outros elementos com frequência se apresentam, como um diálogo irritado após as falas, ou uma fala de julgamento por parte de um terceiro, mas a oposição dos dois conjuntos de falas é central ao formato.[98]

Lloyd inclusive advoga em defesa de um fazer teatral tipicamente euripidiano. Na conclusão de seu trabalho (ib, p. 131), ele comenta sobre Eurípides que "ele achou o formato do *ἀγών*, tal como aparece logo em *Alceste*, muito satisfatório para os seus propósitos dramáticos e não viu razão para fazer mudanças no padrão. O mesmo é verdade quanto ao seu uso do prólogo, da fala do mensageiro e do *deus ex machina*"[99]. O apreço de Eurípides pela retórica, observa Stieber (2020, p. 698) o faz dotar de capacidades retóricas preternaturais alguns personagens que por definição seriam menos dotados, o que em *As Rãs* (v. 952) Aristófanes o faz responder ter feito "a coisa democrática" quando interpelado a respeito disso. Arnott (1991, p. 90) complementa que até mesmo as entradas anunciadas nas tragédias de Eurípides tendem a ser menos formais do que as de Ésquilo ou Sófocles. Ainda assim, há o "realismo", que pode ser interpretado tanto como a tendência a humanizar seus protagonistas, o "vestir seus heróis em farrapos" que Aristófanes ilustra nos versos 410-7 de *Acarnenses*, quanto pode ser lido como o comportamento mais emocional – e, portanto, humano – que cativou os leitores do Século XIX. Acerca do reconhecimento de tal recurso – vestir o personagem em farrapos para que ele pareça mais digno de piedade – como uma qualidade tipicamente euripidiana, é digno mencionar a observação de Arnott (1991, p. 177-8):

> Sob a luz dos outros exemplos que consideramos, as inovações supostamente melodramáticas de Eurípides podem ser não mais que extensões de, e elaborações em cima de, uma convenção existente. A desintegração espiritual do personagem é representada pela desintegração da sua roupa. Electra, levada ao desespero; Orestes, à beira da loucura; Télefo, levado a se defender da acusação de assassino de crianças: todos estão vestidos de acordo. Ao final do século, a

[98] *Most of Euripides' plays have some kind of conflict as central theme, and he characteristically expresses this conflict in a type of set-piece which is normally referred to as the agon. The agon basically consists of a pair of opposing set speeches of substantial and about equal length. Other elements are often present, such as angry dialogue after the speeches, or a judgement speech by a third party, but the opposition of two set speeches is central to the form.*

[99] *He evidently found the* ἀγών *form, as it appears as early as* Alcestis*, highly satisfactory for his dramatic purposes, and he saw no reason to make significant changes to the pattern. Much the same is true of his use of the prologue speech, the messenger speech and the* deus ex machina*.*

> piada parece já ter vivido seu momento. Aristófanes dedica uma cena inteira a ela em *Acarnenses*, mas *As Rãs* só tem algumas menções. Os anos provavelmente viram o recurso ser explorado pelos outros, certamente por Sófocles em *Filoctetes*. Em 405, isso já não era estranho a ponto de merecer especial atenção.[100]

Uma certa disposição a experimentar com o gênero trágico também pode ser elencada como uma característica euripidiana. Ela já foi lida teleologicamente, como decadência, sinal do fim da tragédia, e já foi interpretada como genialidade. Estudos mais recentes indicam que ambos os entendimentos podem ser desproporcionais, e que a inovação na tragédia não seria tão incomum assim. Nas palavras de Visvardi (2020, p. 628):

> Tragédia no Século V não deve ser vista como um gênero fixo, mas sim dinamicamente evoluindo em forma e conteúdo dentro da cultura de performance ateniense[101]. De fato, ao final do Século V, um debate se desenvolve acerca dos meios e efeitos gerais da *μουσική* – as artes das Musas, a saber a música, a poesia e a dança, combinadas de várias formas[102].

Há também, é válido mencionar, a categórica declaração de Aristóteles na *Poética* (1453a, 28-30) de que Eurípides seria "o mais trágico dos poetas". Há diferentes interpretações para o que pode significar tal afirmação. Visvardi (2020, p. 629) comenta que "o medo e a piedade permeiam as peças de Eurípides. O medo pode se sobressair como uma experiência de personagens individuais ou dos coros, mas com frequência se interconecta com outros sentimentos também".[103] No mesmo sentido o comentário de Taplin (1985, p. 28) acerca da capacidade trágica de Eurípides: "ele é capaz de tirar uma última reviravolta de *πάθος* das situações trágicas. Mais lágrimas, eu suspeito, foram derramadas sobre Eurípides do que sobre Ésquilo e Sófocles juntos. Mais do que

---

[100] *In the light of the other examples we have considered, Euripides' supposed melodramatic innovations may be no more than extensions of, and elaborations upon, an existing convention. Spiritual disintegration of the character is signified by physical disintegration of the costume. Electra, driven to desperation; Orestes, hovering on the edge of insanity; Telephus, driven to defend himself by threat of child-murder: all are appropriately dressed. By the end of the century the joke seems to have run its natural course. Aristophanes devotes a whole scene to it in* The Acharnians*, but* The Frogs *has only a few passing references. The years between had probably seen the device exploited by others, certainly by Sophocles in* Philoctetes*. By 405 it was no longer unusual enough to warrant special attention.*

[101] Acerca das diferenças de gênero entre tragédia e comédia, Taplin (1983), (1986), (1996). Sobre a manipulação do gênero por Eurípides, Knox (1979); Foley (2008, esp. 28-33); Mastronarde (2010, pp. 44-62). Trabalhos sobre peças individuais, extensos demais para citar, discutem a mistura de diferentes elementos de gênero. Sobre o conceito euripidiano de trágico e a participação do poeta no debate acerca da *μουσική,* Wilson (1999-2000). Sobre a Música Nova, com exemplos de Eurípides, Csapo (2004). Para a contribuição mais recente para a discussão das inovações euripidianas na *μουσική*, Weiss (2018), com análise das quatro últimas tragédias.

[102] *Tragedy in the fifth century ought not to be seen as a fixed genre but as dynamically evolving in form and content within Athenian performance culture. Indeed, by the end of the fifth century, a debate develops over the media and overall effects of* μουσική *- the arts of the Muses, namely music, poetry and dance, variously combined.*

[103] *Fear and pity indeed permeate Euripides' plays. Fear may stand out as an experience of individual characters and Choruses, but it often also interconnects with other emotions.*

tudo, ele é excelente na expressão lírica de emoção em ária e dueto"[104]. Miles (2020, p. 732) acrescenta algum contexto à declaração de Aristóteles para dizer que "mais notadamente, a nomeação de Eurípides por Aristóteles como *τραγικώτατος* vem em seguida da lembrança do efeito da tragédia em execução, como visto na sua referência à 'na *σκηνή* e nas competições'. Aristóteles também reconhecia o poder da encenação euripidiana."[105] Ser o mais trágico dos poetas, contudo, não o impedia de escrever tragédias com "finais felizes, enredos melodramáticos, toques de comédia e abundante cor local"[106], nas palavras de Stieber (2020, p. 698). Karamanou (2020, p. 446) discute os esforços em restabelecer algumas obras de Eurípides como tragédias, alegando a ausência de diferentes categorizações na Poética de Aristóteles[107] – inclusive com uma citação de *Ifigênia em Táuris*, uma das peças frequentemente excluída do rol das tragédias, como exemplo de feito trágico (Poética, 1454a4-9); a sabida participação de tais obras como tragédias nas competições das Dionisíacas e o entendimento de que (Karamanou, 2020, p. 446) "em essência, elas são tragédias, na medida em que seus personagens sofrem, mesmo se a catástrofe for finalmente evitada"[108].

Santos (1998, p. 40) aponta como particularidade da composição euripidiana o não poupar esforços "em inundar suas peças com personagens que atraem totalmente a atenção do público enquanto estão em cena. Essa dispersão na ocupação do centro da ação tem sido considerada dispersão na ação central, típica em quase toda a obra de Eurípides, até onde podemos constatar pelas peças supérstites."

Nos parece válido mencionar outra característica, aferida por Taplin (1977a, p. 11): a frequência com que Eurípides realiza entradas não anunciadas – e, portanto, não esperadas – que causam uma nova sequência de eventos e introduzem um fator de imprevisibilidade. Arnott (1991, p. 45) complementa observando que Eurípides, em comparação com Sófocles, torna suas entradas mais grandiosas: este é econômico no uso de personagens que não sejam dramaticamente relevantes, enquanto aquele adora procissões, pompa, cenas com multidões. Taplin (1977a, 77)

---

[104] (...) *he is able to extract the last twist of* πάθος *from tragic situations. More tears, I suspect, have been shed over Euripides than over Aeschylus and Sophocles together. Above all he excels in the lyric expression of emotion in aria and duet.*

[105] *Most notably, Aristotle's label of Euripides as* τραγικώτατος *follows directly from remarking on the effect of tragedy in performance, as seen in his reference to: 'on the* σκηνή *and in competitions'. Aristotle too recognized the power of Euripidean stagecraft.*

[106] *(...) happy endings, melodramatic plots, comedic touches, and abundant local colour.*

[107] Conforme Wright (2005).

[108] *In essence they are tragedies insofar as their characters suffer, even if catastrophe is ultimately averted.*

cita Kranz (1933) e corrobora, observando o uso de carruagens ou tablados móveis, que parece ser casual em Ésquilo e surge como característica arcaizante em Eurípides. Taplin (1977a, p. 43) faz também a menção de que Aristófanes de fato caracteriza Ésquilo como alguém que impressiona sua audiência com impacto e monstruosidade; mas é o impacto e a monstruosidade das palavras, não da produção.

Mastronarde (2008, p. 22-3) também observou que Eurípides inovou ao estabelecer uma "visão parcial" no espaço cênico – momentos em que o personagem já foi avistado e anunciado, já está presente e visível à plateia, mas ainda não estabeleceu contato com os demais personagens, e profere uma fala antes de engajar em contato com eles – normalmente uma pergunta agnômica, com frequência precedida por *ἔα*[109]. Da mesma forma, Mastronarde (*ib*, p. 24) também comenta que em Ésquilo e Sófocles o novo personagem saúda primeiro o coro ao adentrar o espaço cênico, para depois saudar os personagens, enquanto em Eurípides o coro é comparativamente menos saudado. Em alguns casos, quando não há ator presente no palco, a casa da família pode receber a saudação do novo personagem, ou aqueles que dentro dela estão. Esboçando uma conclusão, Mastronarde diz:

> Essa "etiqueta" se coaduna com a tendência geral do coro trágico do final da tragédia clássica de ser um tanto distante da atividade e do discurso do palco e (especialmente em Eurípides) de perder o elemento de presença pública que anteriormente demandava a atenção daqueles no palco e dos recém-chegados.[110]

Ainda dentro de um viés mais formalista, há dois institutos muito característicos da obra euripidiana: o prólogo narrativo e o *deus ex machina* final. Michelini (1987, p. 102-3) comenta que enquanto Sófocles estrutura seus prólogos como diálogos com um interlocutor, Eurípides normalmente os faz antes que outro personagem entre em cena. Ocasionalmente, o prólogo é apresentado por um deus; e como ela mesma observa "há poucas peças euripidianas em que não conste uma intervenção divina no começo ou no fim"[111], embora faça a ressalva de que aquilo que ela chama de "moldura divina", o aparecimento de divindades no começo e no fim da tragédia, só aconteça em *Íon*, *Hipólito* e *Bacas*[112]. Halleran também destaca (1985, p. 10) que os prólogos

---

[109] Mastronarde oferece diversos exemplos, como *As Suplicantes* 91-7, *Héracles* 514ss e *As Fenícias* 261ss.

[110] *This "etiquete" conforms to the general tendency of the late classical tragic chorus to be quite remote from the activity and discourse on stage and (specially in Euripides) to lack the element of public presence which formerly demanded the attention of those on stage and of new arrivals.*

[111] *(...) there are few Euripidean plays that do not feature a divine intervention at either end or beginning.*

[112] Ainda assim, ela leva em consideração a aparição do carro do sol em *Medeia*, o fantasma no início de *Hécuba* e a possibilidade de um final perdido de *Ifigênia em Áulis* com a aparição da deusa Ártemis para concluir que apenas *As Fenícias* e *Os Heráclidas* evitam completamente as aparições divinas.

divinos são de tal sorte destacados do restante da tragédia que até sua métrica é distinta – os deuses fazem seu monólogo em trímetro iâmbico e quando os mortais entram em cena o verso muda[113].

Bem estabelecidos os dois vetores da nossa análise – quais sejam, os parâmetros de encenação que serão apreciados, e as características atribuídas a Eurípides que neles serão buscados, nosso próximo passo será examinar, nos textos escolhidos, os elementos que identifiquem uma encenação tipicamente euripidiana.

[113] À guisa de exceção, em *Alceste*, a Morte fala em anapestos.

CAPÍTULO 2: MEDEIA

Se aceitarmos o argumento anteriormente mencionado, de Visvardi (2020, p. 650), que qualifica *Alceste* como um drama satírico, *Medeia* é a tragédia mais antiga de Eurípides a chegar até nós. Isso, contudo, não significa que se trate de uma das primeiras obras de um artista ainda incipiente. Estudiosos (Mastronarde, 2002; Mossman, 2011) acreditam que a peça tenha sido apresentada no ano de 431 a. C., quando Eurípides já tinha entre 40 e 50 anos de idade e já participava das Dionisíacas desde 455. Assim, é possível esperar que a obra não seja um retrato de um artista arriscando seus primeiros passos, mas sim que já tenha as marcas características de uma produção tipicamente euripidiana, identificáveis na sua encenação.

Um primeiro olhar talvez considerasse *Medeia* uma tragédia mais simples e mais tradicional se comparada com *Orestes*. Ela tem menos personagens (sete, comparados aos dez de *Orestes*)[114] e a trama toda se passa sem que em momento algum haja mais do que dois personagens agindo em cena... Mas tal conclusão seria precipitada. A composição quase agreste de Medeia é fruto de um projeto bem elaborado. Nas palavras de Harsh (1965, p. 174):

> A peça é, em essência, um duelo entre Medeia e o mundo. Seu adversário é ora Creonte, ora Jasão, ora Egeu. De fato, não há mais do que duas personagens falando em cena em momento algum, e isso se deve não à data relativamente precoce da peça, mas a um deliberado projeto artístico. Um terceiro ator em cena confundiria a simplicidade resoluta da composição[115].

Van Emde Boas (2017, p. 359) corrobora essa leitura, reconhecendo nela uma constância: é uma dinâmica frequente nas protagonistas femininas de Eurípides (tal como acontece com Hécuba e Electra) a permanência no palco pela maior parte da peça. Da mesma forma, seria leviano considerar *Medeia* uma tragédia mais simples ou menos ousada sob a perspectiva da encenação.

Partindo da premissa de que *Medeia* é uma obra em que as características típicas do fazer poético euripidiano já estão presentes, seu prólogo já apresenta um desses recursos: um

---

[114] Tal comparação objetiva poderia esbarrar no argumento de que Medeia é também uma obra menor em número de versos do que *Orestes* (1.419 contra 1.693), de sorte que esses números não respeitariam proporção. Sem discutir aqui se uma tragédia com extensão menor deve ser chamada de uma "tragédia menor", podemos afirmar que em números relativos essa defasagem permanece. *Medeia* deveria ter um mínimo de oito personagens para estar em condição de equivalência com *Orestes*.

[115] *The play is essentially a duel between Medea and the world. Her adversary is now Creon, now Jason, now Aegeus. Indeed no more than two speaking characters are on scene at any one time, and this of course is due not to the comparatively early date of the play, but to deliberate artistic design. A third party on scene would confuse the stark simplicity of the composition.*

personagem solitário, anunciando "ao mundo" os eventos passados e o estado em que as coisas se encontram. Diz a Aia (v. 16-23)[116]:

> (...)
> Mas agora tudo é ódio e o que era mais precioso adoece.
> Traidor da própria prole e da minha senhora,
> Jasão deita-se em boda real,
> casando-se com a filha de Creonte, que governa esta terra.
> A infeliz Medeia, destituída de honra,
> vocifera os juramentos deles, evoca as mãos dadas
> no maior dos compromissos, pede que os deuses testemunhem
> qual recompensa que Jasão lhe dá.[117]

A cena é tão característica do fazer dramático euripidiano que Michelini (1987, p. 105-6) a usa de exemplo para diferenciar os prólogos deste dos de Sófocles:

> As peças de Eurípides têm um impulso ou um tópico inicial que leva a plateia até uma certa distância na ação, sem revelar as reviravoltas que estão por vir. Outro efeito da narrativa no prólogo pode ser o que ela diminui a necessidade de um desenvolvimento gradual dos eventos do enredo por parte dos personagens dos atores. Para entender os eventos do *Aias* de Sófocles é necessário antes entender que tipo de pessoa é Aias, e a peça dedica algum tempo para estabelecer o *êthos* de seu protagonista. *Édipo Rei* fornece um exemplo surpreendente de uma abertura lenta: nós ouvimos pouco sobre os eventos passados que levam ao presente dramático, mas nesse presente nos é dado ampla oportunidade de observar Édipo à medida que ele executa suas funções como monarca. Compare com a apresentação da Medeia pelo prólogo da Aia e pela revelação das suas emoções através das falas de fora do palco. Quando Medeia finalmente aparece, ela está pronta para começar a tramar, ganhando a confiança das mulheres de Corinto. E nós, cientes dos contornos da sua experiência passada e do perfil do seu caráter, estamos prontos para assisti-la com prazer e um pouco de compreensão.[118]

---

[116] As citações de texto clássico neste trabalho também são de tradução nossa, exceto quando especificado em contrário, sendo acompanhadas do texto original em notas de rodapé.

[117] *νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα. / προδοὺς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότιν τ' ἐμὴν / γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται, / γήμας Κρέοντος παῖδ', ὅς αἰσυμνᾶι χθονός. / Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη / βοᾶι μὲν ὅρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς / πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται / οἵας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ.*

[118] *Euripidean plays are given an initial impulse or head start that takes the audience a certain distance into the action, without revealing all the twists to come. Another effect of the narrative prologue may be that it diminishes the need for a gradual development of the plot events out of the characters of the actors. In order to understand the events of Sophokles'* Aias, *we must first understand what sort of person Aias is; and the play devotes some time to establishing the* ethos *of its protagonist.* Oidipous Tyrannos *provides a striking example of a slow opening: we are told little about the past events leading up to the dramatic present, but in that present we are given ample opportunity to observe Oidipous as he performs his function as monarch. Contrast the presentation of Medeia through the Nurse's prologue, and through the offstage lyrics that reveal her emotions. When Medeia herself finally comes on, she is ready to begin her plotting by winning over the women of Corinth; and we, knowing the outline of her past experience and the sketch of her character, are ready to watch her with enjoyment and some understanding.*

Mais do que estabelecer o ponto do enredo em que a tragédia se situa, o monólogo da Aia apresenta ao público outras informações importantes. São citados os personagens principais da trama – Medeia (v. 6), Jasão (v.8), Creonte (v. 19). A caracterização da protagonista já começa a ser descrita – sofredora[119] (v. 34) e de coração duro, que não tolera sofrimento[120] (v. 38-9). Os espaços distanciados, inalcançáveis aos olhos da plateia, mas mencionados ao longo da tragédia, também já começam a ser apresentados – a Cólquida (v. 2), a cama real em que Jasão se deita (v. 18). Ao término do monólogo, a fala do Preceptor estabelece o espaço cênico, aquele visível ao público – trata-se da porta da casa de Medeia (v. 51). Mossman (2011, p. 212) comenta quão expressiva é a escolha do cenário. Estabelecer a porta da casa de Medeia e Jasão como *σκηνή* traz em si algum significado. Nas suas palavras:

> A *σκηνή* expressa a ruptura que Jasão causou: ele não está à vontade na casa, ele nunca entra nela, apenas vagamente tenta ganhar acesso na cena final, mesmo que fosse o senhor dela. Medeia, por outro lado, que vive na casa, mas veio a odiá-la, sai dela ostensivamente, primeiro pela porta para falar com o Coro (e com a plateia) no verso 213 e depois com a carruagem divina no teto, no verso 1404.[121]

É válido mencionar também que é dentro de casa que Medeia revela o seu pior, seu lado mais descontrolado e bestial; tanto de maneira autodestrutiva – é lá que ela brada seu desejo de morrer (v. 97), quanto assassina – o filicídio é praticado longe dos olhos da plateia.

Mastronarde (2002, p. 160) observa que o monólogo dirigido direta ou indiretamente ao público é costumeiro em Eurípides, mas que nos casos em que ele é declamado por um mortal, a presença de uma personagem de maior relevância causa a simpatia imediata do público para com ela. Ao iniciar com a fala de uma serva anônima, Eurípides não apenas estabelece o caráter doméstico da tragédia, como também começa a construir a expectativa pela chegada da protagonista. Mas o prólogo em solilóquio não é a única questão digna de nota. Tão logo esse é interrompido, a inovação tipicamente euripidiana, bem como a sua predileção por personagens domésticos e mundanos, se manifesta. A Aia anuncia (v. 46ss) a entrada dos filhos de Jasão e Medeia, acompanhados pelo seu Preceptor. Eles vêm do lado da *σκηνή* que indica o caminho para

---

[119] *τάλαινα*

[120] *βαρεῖα γὰρ φρήν, οὐδ' ἀνέξεται κακῶς / πάσχουσ'*

[121] *The* σκηνή *comes to express the disruption which Jason has caused: he is not at home in the house, he never enters it, but only vainly tries to get entry in the final scene, yet he was once its master. Medea, on the other hand, who does live in the house, but has come to hate it, ostentatiously leaves it, first by the house door to speak to the chorus (and the audience) at 213 and then by divine chariot from the roof at 1404.*

a cidade, posto que se exercitavam (v. 47) e que o Preceptor comenta ter ouvido a conversa dos mais velhos, "próximo à fonte sagrada de Pirene"[122] (v. 69). O diálogo se segue:

> **Aia:**
> (...)
> Mas eis os filhos; vêm para cá,
> depois de se exercitarem, cientes de nada
> dos males da mãe. Pois a mente jovem não reconhece o sofrer.
> **Preceptor:**
> Antiga propriedade doméstica da minha senhora,
> por que permanece assim, mantendo-se na solidão
> na porta de casa, lamentando-se das mazelas?
> Como pode Medeia querer se deixar a sós, sem você?
> **Aia:**
> Velho preceptor dos filhos de Jasão,
> aos escravos fiéis os infortúnios dos senhores,
> acarretando mazelas, também tira o fôlego.[123]

Van Emde Boas (2017, p. 358) comenta que "essas duas figuras são imediatamente caracterizadas por agrupamento: classe e idade; provavelmente o figurino, as máscaras e a atuação contribuíam para isso. Unicamente aqui na tragédia nós vemos duas personagens de classe inferior falando uma com a outra"[124]. Talvez tenha sido o atípico dessa situação que motivou Eurípides a anunciar a entrada do Preceptor por meio da fala da Aia, mesmo não havendo outro personagem em cena, a quem essa entrada fosse anunciada. Em todo o *corpus* trágico, esse é um dos dois únicos casos[125], Halleran (1985, p. 10) aponta, em que um mortal faz um anúncio sem que haja ninguém no espaço cênico. Ainda assim, ele acredita (*ib*, p. 6-7), o anúncio enfatizaria a presença das crianças, foco da preocupação da Aia.

O diálogo entre a Aia e o Preceptor oferece ainda uma experimentação, outra característica tipicamente euripidiana. Tão logo os personagens, dentro do espaço cênico, encerram a discussão sobre a má fortuna da sua senhora, Medeia, no espaço extracênico, fora da vista da plateia, começa a lamentar seu destino e desejar sua morte. As falas são reiteradas (v. 96-7, 114-4, 144-7 e 160-7) e impactantes, sendo o motivo pelo qual o Coro entra em cena (v. 131-2). Mossman (2011, p. 223)

---

[122] *σεμνὸν ἀμφὶ Πειρήνης ὕδωρ,*

[123] *στείχουσι, μητρὸς οὐδὲν ἐννοούμενοι / κακῶν: νέα γὰρ φροντὶς οὐκ ἀλγεῖν φιλεῖ. / παλαιὸν οἴκων κτῆμα δεσποίνης ἐμῆς, / τί πρὸς πύλαισι τήνδ' ἄγουσ' ἐρημίαν / ἕστηκας, αὐτὴ θρεομένη σαυτῇ κακά; / πῶς σοῦ μόνη Μήδεια λείπεσθαι θέλει; / τέκνων ὀπαδὲ πρέσβυ τῶν Ἰάσονος, / χρηστοῖσι δούλοις ξυμφορὰ τὰ δεσποτῶν / κακῶς πίτνοντα, καὶ φρενῶν ἀνθάπτεται.*

[124] *These two figures are instantly characterized by group membership (class and age), presumably dress, mask and acting will have contributed to this. Uniquely in tragedy we see here two such lower-class characters talking together.*

[125] O outro caso se encontra em *Orestes*, v. 132ss, e será analisado neste trabalho.

ressalva que há outras ocorrências na tragédia grega de um ator falando ou cantando fora do palco; mas nenhuma com essa extensão. Mastronarde (2002, p. 181) atenta para a métrica, considerando que o canto em anapesto e as exclamações *extra metrum* dariam mais dramaticidade à fala de Medeia. Taplin (1977a, p. 64) acredita que os versos em anapesto do Coro seriam um indício de que ele entra em cena marchando, guiado pelo ritmo lento e solene do verso.

A entrada de Medeia (v. 213) também merece especial atenção. Primeiro porque ela é eivada de características de encenação típicas de Eurípides. Medeia entra sem anúncio; tudo que se tem é uma rubrica interna, na qual ela informa "saí da casa"[126], destoando da premissa observada por Halleran de que entradas que não ocorressem após um canto coral estrófico seriam anunciadas. Há, contudo, razões para a falta de anúncio. A voz de Medeia já era ouvida antes da sua entrada no espaço cênico e vai ser reconhecida, de forma que sua chegada dispensa apresentações. E o abrupto da entrada não anunciada faz eclodir a tensão que vem sendo construída no diálogo entre a Aia e o Coro, intercalado com os versos da Medeia. A plateia já antecipava a sua chegada. Taplin (1977a, p. 283-4) também observa que a entrada imediatamente após o párodo é um recurso usual para a primeira entrada de um personagem dominante, "residente"; e que a cena que segue costuma ser centrada nele. Comenta ainda que o recurso foi usado por Ésquilo (em *Os Persas*) e Sófocles (*Antígona*, *Filoctetes*), mas é especialmente recorrente em Eurípides (*Medeia*, *Hipólito*, *As Suplicantes*, *Andrômaca*, *Héracles*).

Mastronarde (2002, p. 43) acredita que Medeia entre em cena acompanhada de pelo menos uma figurante silenciosa, provavelmente duas, para ressoar o decoro homérico visto na fórmula *οὐκ οἴη, ἅμα τῇι γε καὶ ἀμφίπολοι δύ' ἕποντο*[127] (*Ilíada*, 3.143 etc). Há mesmo uma menção por parte de Medeia aos servos domésticos, (v. 774-5) "enviando alguém da minha casa pedirei a Jasão que venha à minha presença"[128], que confirma a hipótese.

Com a entrada, outra característica euripidiana pode ser reconhecida: Medeia deixa de ser a mulher a beira do desespero que clama pela própria morte e desenvolve capacidades retóricas que estariam além do que permitiria o seu estado emocional. Ela inicia um elaborado discurso visando ganhar a confiança das mulheres de Corinto, apresentando as desgraças que sofre – um mal pessoal, unificado – como parte das mazelas a que estão submetidas todas as mulheres – algo

[126] *ἐξῆλθον δόμων*
[127] "não sozinha, pois duas criadas com ela seguiam", na tradução de Frederico Lourenço.
[128] *πέμψασ' ἐμῶν τιν' οἰκετῶν Ἰάσονα / ἐς ὄψιν ἐλθεῖν τὴν ἐμὴν αἰτήσομαι.*

mais universal, com que todas elas podem empatizar. E tanto sua condição de mulher quanto sua condição de estrangeira, vinda de uma terra bárbara, sem pai (v. 253), mãe, irmão ou conterrâneo que zele por ela (v. 257), são usadas como argumento, tal circunstância também permite supor que Medeia entraria em cena caracterizada como bárbara.

Mastronarde (2002, p. 41-2) comenta que os gregos por vezes atribuíam aos habitantes da Cólquida a mesma pele escura que os egípcios e os etíopes, de forma que talvez isso se refletisse na cor da máscara da Medeia. Da mesma forma, ele considera o fato das representações da Medeia em arte de vaso posteriores a 431 a. C. serem em trajes bárbaros[129] (enquanto nas representações anteriores a essa data ela era apresentada em trajes gregos) um indício de que os artistas teriam se rendido à imagem apresentada na tragédia de Eurípides. Mastronarde (*ibid*) também cita a hipótese proposta por Sourvinou-Inwood (1997, p. 290-4), de que talvez Medeia entrasse em cena originalmente vestida em trajes gregos, mas trocasse de figurino por ocasião do êxodo, usando trajes orientais quando fosse conduzir a carruagem do Sol; contudo Mastronarde acredita que a ausência de menção no texto trágico a essa mudança de figurino seja uma prova contrária à teoria.

Tomando sempre por premissa a relação entre o texto trágico e a encenação, é razoável a conclusão de que a protagonista estaria em trajes orientais. Sua condição de bárbara e estrangeira é reiterada várias vezes ao longo da tragédia[130], é bastante razoável supor que o imagético concordasse com o textual.

A retórica de Medeia é não apenas preternatural como também eficaz. Ao término de seu discurso, ela pede a colaboração do Coro para a execução do seu plano ainda não revelado (v. 259-66). Van Emde Boas (2017, p. 361) menciona que "as cenas de abertura preparam o terreno para a conclusão assassina da peça, mas no processo revelam muito acerca da personagem sutil e perigosa que impulsiona esses acontecimentos"[131]. O Coro aquiesce (v. 267) e em seguida anuncia a entrada de Creonte (v. 269).

Com efeito, a entrada de Creonte (v. 271), não sendo após um canto coral estrófico, é anunciada. Ainda assim, é seguro supor sua caracterização como regente de Corinto. Ele estaria

---

[129] Ainda que não exclusivamente, como observa Kelly (2020, p.87).

[130] Medeia comenta sua condição de bárbara (*βαρβάρος*) nos versos 256 e 591 e de estrangeira (*ξένος*) nos versos 222, 387 e 139. Jasão se refere a ela como bárbara nos versos 537 e 1331, o Coro usa o termo estrangeira no verso 436 e um genitivo patronímico ao se referir a ela como "a infeliz da Cólquida" (*τας δυστάνου Κολχίδος)* no verso 132.

[131] *The opening scenes lay the groundwork for the play's murderous conclusion, but in the process reveal much about the subtle and dangerous character that fuels these developments.*

vindo do lado da *σκηνή* que indica o caminho ao palácio e estaria trajado com vestes luxuosas. Provavelmente, portando uma coroa e um cetro, crê Mastronarde (2002, p. 218). Taplin (1977a, 70) defende que as figuras aristocráticas eram sempre acompanhadas de figurantes silenciosos, a menos que houvesse uma razão para que não fossem. Mastronarde (2002, p. 44) concorda com ele e observa que há mesmo uma menção ao séquito de Creonte na sua fala (v. 335): "Rapidamente será levada à força pela mão dos meus homens."[132]

O diálogo entre Creonte e Medeia reforça a caracterização da protagonista – o rei inicia sua primeira fala a chamando de "Medeia de triste face e enfurecida com o marido"[133] (v. 271-2) e mais adiante (v. 285) reconhece que ela é "sábia por natureza e conhecedora de muitos males"[134]. Medeia, por sua vez, permanece no seu jogo argumentativo, se dizendo "sofredora"[135] (v. 277) e "não muito sábia"[136] (v. 305). E para que seus esforços persuasivos alcancem resultado, há ainda uma manobra claramente perceptível na encenação: Medeia implora "em nome do teu joelho; e em nome da donzela de boda nova"[137] e se prostra perante Creonte, em súplica (v. 324). A rubrica interna aponta o momento em que a ação é tomada. Para acompanhar a mudança na intensidade do diálogo, acrescentando talvez uma nota de desespero à fala da Medeia, ela e Creonte começam uma esticomitia. Mais adiante (v. 339), Creonte rompe a troca rápida de falas e a posição de súplica de Medeia, perguntando: "Por que então força e não me solta as mãos?"[138]

É válido mencionar que Mastronarde (2002, p. 225-6), citando Gould (1973, p. 77 e 85-6), levanta a possibilidade de que ao mencionar os joelhos de Creonte, Medeia apenas apontaria para os tais, em algo que Gould define como uma súplica figurativa. A resposta de Creonte, "você desperdiça suas palavras" seria porque só palavras foram usadas até agora. Para ambos, apenas posteriormente (v. 336) Medeia assumiria a posição de suplicante. O argumento é razoável, mas nos é mais seguro crer que o texto trágico seja o paralelo da encenação. Como já comentamos, parece claro que a esticomitia marca o tempo que a protagonista começa e termina em posição de súplica. Ademais, a menção aos joelhos parece ser o melhor momento para lembrar o ator de se prostrar na conhecida pose de suplicante.

---

[132] *τάχ' ἐξ ὀπαδῶν χειρὸς ὠσθήσηι βίαι.*
[133] *τὴν σκυθρωπὸν καὶ πόσει θυμουμένην, / Μήδει',*
[134] *σοφὴ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις,*
[135] *ἡ τάλαιν'*
[136] *εἰμὶ δ' οὐκ ἄγαν σοφή,*
[137] *πρός σε γονάτων τῆς τε νεογάμου κόρης.*
[138] *τί δαὶ βιάζῃ κοὐκ ἀπαλλάσσῃ χερός;*

O apelo de Medeia poderia ser considerado um sucesso parcial – Creonte não desiste de exilá-la, mas a concede um dia para preparar a viagem. Mas já é o suficiente para que Medeia comece a arquitetar seus planos. Os versos que se seguem são o que Taplin (1977a, p. 110) chama de "parodo euripidiano": quando a transição do prólogo para o primeiro canto coral se torna mais indefinida por não haver uma saída de personagem imediatamente antes do canto; entre a saída e o canto, um personagem permanece em cena para um lamento ou um comentário. Taplin (*ibid*) ainda observa que normalmente esse arremate não costuma durar mais do que vinte versos, mas se excede em alguns casos. Na *Medeia*, são cinquenta e dois versos antes do Coro se manifestar. No canto coral que se segue, o Coro é solidário a ela e vê nas suas atitudes uma mudança de sorte para todo o gênero feminino. Há uma troca de atos convencional, com a saída de Creonte antes do canto coral estrófico e a entrada de Jasão depois dele, e na sequência somos apresentados a outra instituição tipicamente euripidiana: o *ἀγών*.

É necessário aqui pensar no *ἀγών* sob a ótica da encenação. Nos estudos contemporâneos, a igualdade no comprimento das falas de ambas as partes da discussão é medida pelos leitores das tragédias através do número de versos. Para a plateia da peça, era sentida pelo tempo de fala. E, mais do que isso, era inevitavelmente entendida como um elemento a mais de comparação com uma assembleia jurídica ou política, onde todos os cidadãos tinham o mesmo tempo certo para falar, marcado por uma clepsidra. Ademais, é provável que a postura dos atores em cena corroborasse a impressão de confronto, se colocando face a face e apontando acusatoriamente um para o outro enquanto proferiam suas falas.

Jasão entra do lado da *σκηνή* que indica o caminho ao palácio. Sua máscara representaria um homem jovem e a caracterização incluiria uma espada. No *ἀγών* entre Medeia e Jasão, este entra sem ser anunciado, após um canto coral estrófico. Mas traz uma autonomeação, no sexto verso da sua primeira fala (v. 451-2): "Que você não pare de falar de Jasão como o pior homem que existe"[139]. Mastronarde (2002, p. 247-8) observa que essa nomeação tardia e a falta de endereçamento do discurso à Medeia aumentam a rispidez e a impessoalidade do diálogo, ao mesmo tempo que considera que a identidade do personagem seria dedutível mesmo sem a nomeação – a máscara retrataria alguém jovem, as vestes seriam luxuosas, e a entrada seria novamente vinda do lado da *σκηνή* que indica o caminho ao palácio. Há dúvidas, porém, se neste momento da tragédia Jasão estaria acompanhado de um séquito – Jasão não é o que se possa

[139] *μὴ παύσῃ ποτὲ / λέγουσ' Ἰάσον' ὡς κάκιστός ἐστ' ἀνήρ.*

chamar de uma figura aristocrática, como Creonte ou Egeu, embora já seja o futuro genro daquele. Por outro lado, não há no texto nenhuma menção a figurantes, como há no caso de Creonte. Mas, até onde podemos especular, a nós parece mais razoável que Jasão estivesse acompanhado, por conta da dinâmica de *ἀγών*. Ele e Medeia pareceriam ainda mais duas partes conflitantes em uma querela, se ao lado de Jasão houvesse um par de figurantes silenciosos, tal como consideramos que havia ao lado de Medeia. Corrobora a sensação de paridade, de acareamento, necessária à cena.

Mossman (2011, p. 261) ressalva, contudo, que o *ἀγών* entre Jasão e Medeia é perfeito na forma, mas peca na substância – não há uma grande questão a ser resolvida e nenhum dos personagens mudará seu curso de ação em razão da discussão. Seu propósito maior é caracterizar Jasão e Medeia e angariar simpatia para Medeia após a cena com Creonte, validando seu comportamento manipulativo em razão da conduta ainda mais deplorável de Jasão.

Podemos também mencionar que as mudanças de discurso entre o ato anterior e este por parte da Medeia certamente teriam como companhia uma mudança de posicionamento. No seu diálogo com Creonte, Medeia se dizia inofensiva e implorava para não ser exilada. Seu apelo culminava na postura da súplica, de joelhos. Na rusga com Jasão, Medeia destila sua bile, ao mesmo tempo que clama para si a autoria dos feitos pelos quais Jasão é famoso e explicita a traição presente nos atos recentes dele. A situação de confronto é tão clara que é reconhecida na resposta de Jasão (v. 522): "Me é necessário, parece, não me mostrar mau no falar"[140]. A cena toda é intensa, furiosa. Há ponderações do Coro ao longo do *ἀγών* (v. 520-1 e 576-8). Se nas falas a Medeia não é mais a mulher que pede por um dia apenas antes de se exilar, certamente nos gestos e na postura a mensagem também era outra.

Taplin (1977a, p. 221-2) observa que a última fala de Medeia, em tons de ameaça, pode ter sido dirigida a Jasão após a sua saída do espaço cênico e comenta que o recurso peca pela falta de dignidade e é normalmente usado para baixar o tom heroico ou trágico da cena. É impossível afirmar com certeza se Jasão sairia após proferir sua última fala ou se ficaria até ouvir Medeia vociferar, mas é inegável que a hipótese de Taplin agrega ao caráter furioso da personagem.

Após tudo isso há novo canto coral estrófico e a chegada de Egeu. Essa entrada em começo de ato não demanda anúncio, mas ainda assim todas as circunstâncias são providenciadas para explicitar que se trata da chegada de um aliado. Os últimos versos do Coro são enaltecendo o valor da verdadeira amizade. As primeiras palavras de Egeu são uma saudação, acompanhada do nome

[140] *δεῖ μ', ὡς ἔοικε, μὴ κακὸν φῦναι λέγειν,*

de Medeia no vocativo. A resposta de Medeia (v. 665-6) retribui a saudação, o nome e acrescenta um epíteto: "Alegra-te também, Egeu, filho do sábio Pandião."[141] Tudo contribui para criar um clima de amistosidade que destoa completamente da ira do ato anterior e da súplica do ato com Creonte. A caracterização de Egeu incluiria trajes reais, uma máscara que o mostrasse como alguém mais jovem que Creonte porém mais velho que Jasão – Medeia se surpreende que ele ainda não tenha filhos (v. 670) – e talvez um bastão de caminhada. Quanto à presença de figurantes silenciosos acompanhando Egeu, Mastronarde (2002, p. 283) considera segura a existência deles, não só por se tratar de uma figura aristocrática mas também para ilustrar sua condição de viajante. Egeu não vem do palácio, posto que não sabia da nova boda de Jasão (v. 701); ele entra do lado da *σκηνή* que indica o caminho para a cidade.

A despeito das saudações amistosas, a entrada de Egeu é uma surpresa. Além de não anunciada, ela não é antecipada em momento algum da peça. Halleran (1985, p. 35) comenta que a cena é alvo de críticas desde a antiguidade, mas faz a ressalva de que havia sugestões no coro de que sua necessidade dramática seria satisfeita. Pouco antes (v. 502), Medeia tinha dito para Jasão: "Para onde agora devo me voltar?"[142] Ademais, tanto ela[143] quanto o Coro[144] já haviam ressaltado a sua falta de abrigo. Mastronarde (2002, p. 33) levanta a possibilidade de a chegada de Egeu ser entendida como um favorecimento dos deuses à causa de Medeia.

Egeu oferece uma visão não comprometida do problema, e condena a postura de Jasão (v. 707). Mais do que isso, é ele que vai considerar a sabedoria da Medeia uma característica positiva (v. 677), enquanto Creonte a considerava algo perigoso. Por fim, o espírito de colaboração entre os dois vai tão longe que Medeia uma vez mais se ajoelha em súplica (v. 708), pedindo asilo em Atenas.

Certamente a plateia reconheceria nessa segunda súplica um eco da primeira. Não só pelo gestual, de se ajoelhar para fazer o pedido, mas também por terem sido dois pedidos feitos a dois reis, ambos referentes ao seu seu futuro como exilada. Mais do que isso, a métrica oferece um contraste curioso entre os dois pedidos: a súplica de Medeia para Creonte é feita em esticomitia (v. 324-39), o que acrescenta um certo desespero à fala. O pedido a Egeu é feito imediatamente

[141] *ὦ χαῖρε καὶ σύ, παῖ σοφοῦ Πανδίονος, / Αἰγεῦ*
[142] *νῦν ποῖ τράπωμαι;*
[143] V. 387, v. 502, v. 603
[144] V. 359, v. 437, v. 441, v. 652

após uma esticomitia, (v. 662-707), quando as falas se tornam mais desenvolvidas e tranquilas. Há nisso uma sensação de conforto. Taplin (1977a, p.100) diz:

> A repetição ou o reflexo de um incidente ou cena de maneira tão contundente que relembre o evento anterior é um recurso básico para o dramaturgo e é encontrado em vários tipos de drama. Na tragédia grega essa técnica é usada com força e discriminação particulares, e é facilitada pela forma comparativamente breve e concisa do drama. Tal repetição pode ser auricular (cena em eco), com a repetição verbal ou por qualquer outro meio, como por exemplo, música; ou visual (cena em espelho). Ou mesmo através de ambos. A repetição deve, claro, mostrar alguma similaridade entre as duas situações, mas quase sempre a similaridade está lá para trazer o contraste entre elas.[145]

As similitudes e os contrastes dessas duas cenas em espelho são sensíveis. Não só na métrica, como também no resultado alcançado: de Creonte, Medeia não consegue o que almejava (permanecer em Corinto), mas garante uma concessão (um dia para se preparar para o exílio); com Egeu, Medeia tem seu pedido satisfeito (terá asilo em Atenas), com uma ressalva (deverá chegar lá por si mesma).

Ainda no mesmo ato é possível supor outro ato de encenação: Mastronarde (2002, p. 294) comenta a presença de fórmulas ritualísticas no juramento que Egeu faz aos deuses, atendendo ao pedido de Medeia. É bastante provável que, acompanhando a sua fala, houvesse um gesto típico de juramento a ser realizado pelo personagem.

Com a saída de Egeu, temos despedidas de Medeia (v. 755-7) e do Coro (758-62). Mossman (2011, p. 290) menciona que, diferente de Creonte, Egeu não tem fala alguma posterior ao seu juramento. A fala final de Medeia enfatizaria seu controle sobre ele. Em seguida, há a monódia de Medeia, na qual ela revela todo seu plano, incluindo o filicídio, para as mulheres de Corinto. Além da desaprovação do Coro, outra questão precisa ser observada: se apenas Medeia e o Coro dividem o espaço cênico, para quem se dirige a ordem dela de ir buscar Jasão (v. 819-20)?

> Que seja. São supérfluos todos os próximos argumentos.
> Agora vá e traga Jasão.[146]

Para Mastronarde (2002, p. 303), esse comando é dirigido às servas pessoais da Medeia, os figurantes silenciosos que lhe fazem companhia desde a sua entrada. Mas ele mesmo faz a

---

[145] *The repetition or reflection of an incident or scene in such a striking way as to recall the earlier event is a basic device for the playwright and is to be found in most kinds of drama. In Greek tragedy this technique is used with particular force and discrimination, and is facilitated by the comparatively brief and spare form of the drama. Such a repetition may be aural ('echo' scene), repeating verbally or by other means, e. g. music, or visual ('mirror' scene), or, as often, both. The repetition should, of course, be pointing to some similarity in the two situations; but nearly always the similarity is there in order to bring out the contrast between them.*

[146] *ἴτω: περισσοὶ πάντες οὐν μέσῳ λόγοι. / ἀλλ' εἶα χώρει καὶ κόμιζ' Ἰάσονα*

ressalva de que vários outros comentadores acreditam que a Aia é a receptora da mensagem. Após ter saído de cena ao término da sua última fala (v. 203), ela teria retornado, sem anúncio, no começo do monólogo de Medeia (v. 764).

A visão de Mastronarde nos parece a mais acertada. Não apenas porque a entrada da Aia no meio do ato, não sendo depois de um canto coral estrófico, demandaria um anúncio, mas também porque aceitamos seu argumento (*ib*, p. 43) de que parece inverossímil que a mesma personagem que demonstrou tanto bom senso e tanta preocupação com o bem-estar dos filhos de Medeia e Jasão agora esteja disposta a colaborar com o plano que visa matá-los sem esboçar uma mínima objeção.

Mastronarde acredita que saia o figurante silencioso e Medeia permaneça em cena, enquanto o Coro canta tentando demovê-la de seus planos (v. 824-65). Como voz dissonante, Mossman (2011, p. 296) acredita que Medeia também deixaria o palco durante o canto coral estrófico, depois de mandar a serva pessoal buscar Jasão, e entraria em casa para preparar os presentes com poções. Assim, ao termino do canto, quando Jasão entra em cena vindo do palácio, também Medeia entra em cena, saída de casa.

Levando em consideração que essas saídas e entradas não careceriam de anúncio, por acontecerem no fim e no começo do ato, intercaladas por um canto coral estrófico; que não há impacto real na narrativa em se tirar Medeia do espaço cênico e que Mossman (*ibid*) apresentou outros casos em que o canto coral, ainda que visando demover um personagem da sua ação, é realizado na ausência desse personagem em cena[147], somos inclinados a concordar com o raciocínio dela.

Após o canto coral estrófico (824-65), entra Jasão, vindo do lado da *σκηνή* que indica o caminho ao palácio, provavelmente acompanhado pela serva pessoal de Medeia que foi incumbida de trazê-lo. A entrada dispensa anúncio, mas a primeira fala, de Jasão, ainda traz uma rubrica interna de movimento: "venho tendo sido convocado"[148] (v. 866). Mais do que isso, a marca de rispidez no discurso continua presente – Jasão usa um vocativo genérico, "mulher"[149], só no final da sua fala (v. 868).

[147] *Aias*, v. 134-200 e *Antígona*, 944-87, de Sófocles, e *Hipólito*, 141-69.
[148] *ἥκω κελευσθείς:*
[149] *γύναι*

Vamos em Medeia, por outro lado, uma retórica tipicamente euripidiana na elaboração de um discurso sedutor de arrependimento. O próprio uso do nome de Jasão, *'Ιᾶσον*, no vocativo, no início da sua fala, já projeta uma intimidade que vai se desenvolver ao longo de todo o diálogo. Como apelo visual ao seu argumento, Medeia chama os filhos do casal (v. 894) para que saiam da casa, abracem e conversem com o pai. Provavelmente o Preceptor sai da casa junto com eles, uma vez que há um diálogo dele com a Medeia (v. 1002ss) retornando do palácio com as crianças. A ausência de anúncio do Preceptor pode ser justificada pela premissa de que o personagem menor (escravos, por exemplo) que estiver acompanhando outro personagem não será mencionado no anúncio (Taplin, 1977a, p. 8). Mossman (2011, p.304) observa que é comum que as ações de personagens infantis sejam guiadas por rubricas internas e comenta que a orientação para que peguem a mão direita de Jasão ecoa os juramentos traídos do pai já mencionados por ela (v. 21 e v. 496).

A fala submissa de Medeia certamente era acompanhada de um gestual igualmente apaziguador. Uma fala com duplo sentido, a respeito do futuro dos filhos, faz com que Medeia anuncie uma lágrima (v. 901-6):

> Meus filhos, por mais quanto tempo em vida
> vocês vão me estender os braços queridos? Sofredora,
> estou prestes a chorar e tão cheia de medo.
> Finalmente abandonando minha rusga com seu pai,
> enchi de lágrimas este olho tenro.[150]

A lágrima é compartilhada pelo Coro (v. 906), mencionada por Jasão (v. 922-3) e reiterada por ela mesma (v. 928). Com o uso de máscaras, seria impossível representar a lágrima escorrendo pela face; mas o gestual de esconder o rosto, de levar a mão aos olhos, com certeza fazia parte da encenação.

Ainda neste ato há mais uma questão digna de menção no que diz respeito à encenação: o uso de artefatos cênicos. Considerando que o manto e a tiara envenenados matavam ao toque, o mais provável é que os artefatos fossem manipulados em bandejas, ou cestos rasos, que permitissem ao público a visão dos objetos amaldiçoados. Eles podem ser trazidos de dentro de casa por uma das servas pessoais de Medeia e entregues às crianças (v. 956), um para cada uma delas. Mastronarde (2002, p. 324) acredita que o figurante silencioso entregaria a Medeia e ela passaria aos filhos, garantindo uma participação mais pessoal no processo.

---

[150] *ἆρ', ὦ τέκν', οὕτω καὶ πολὺν ζῶντες χρόνον / φίλην ὀρέξετ' ὠλένην; τάλαιν' ἐγώ, / ὡς ἀρτίδακρύς εἰμι καὶ φόβου πλέα. χρόνῳ δὲ νεῖκος πατρὸς ἐξαιρουμένη / ὄψιν τέρειναν τήνδ' ἔπλησα δακρύων.*

Já foi comentado que o uso de artefatos cênicos era econômico na tragédia grega e, exatamente por isso, quando usados esses artefatos ganhavam muita relevância. A imagem das duas crianças, levando os presentes que significavam a morte da filha de Creonte, mas simultaneamente também garantiriam a morte delas mesmas, tem um peso dramático que não seria ignorado pela plateia. O canto do Coro lamenta essa morte anunciada (v. 976-7):

> Agora não há mais para mim esperanças pela vida dos meninos,
> não mais. Já caminham para o assassinato.[151]

Taplin (1977a, p. 205) cita essa saída silenciosa de Jasão como um dos exemplos em que o personagem sai silente como um sinal de que foi enganado pelo personagem que permanece em cena, mas há de se considerar aqui outra camada de significado na saída silenciosa de Jasão e seus filhos. No capítulo anterior foi discutido que o termo "trágico" teria outra conotação para Aristóteles, diferente da que tem hoje, para nossos ouvidos contemporâneos. Mas é válido ressaltar que, embora seja impossível afirmar com certeza, vários estudiosos acreditam que a morte dos filhos de Medeia pela própria mãe tenha sido uma invenção euripidiana[152]. Considerar Eurípides "o mais trágico dos poetas" implica lidar com imagens do peso dessa.

Há o rearranjo dos personagens no espaço cênico, com a saída de Jasão, com seus filhos e o Preceptor. Há um canto coral estrófico onde se lamenta a sina da filha de Creonte, mas também a de Jasão e a de Medeia. Tudo dá a entender que, no espaço distanciado, as coisas correm exatamente como o previsto no terrível plano de Medeia. Após o canto, sem anúncio, entram o Preceptor e as crianças.

O diálogo entre Medeia e o Preceptor é um desencontro de expectativas. Ele traz a informação de que tudo correu como o planejado – as crianças entregaram os presentes e foram afastadas do exílio. Medeia lamenta, porque se confronta agora com a próxima etapa do plano, o assassinato da prole. Sem saber disso, o Preceptor não entende a frustração da protagonista. Nas suas palavras:

> Por que se levanta pesarosa quando foi bem sucedida?
> Por que vira para trás a sua face
> e não recebe satisfeita de mim o discurso?[153]

É válido apontar que Medeia se levanta. Não é possível determinar com certeza qual foi o momento em que ela se deitou, posto que não há menção no texto, mas é provável que tenha sido

---

[151] *νῦν ἐλπίδες οὐκέτι μοι παίδων ζόας, / οὐκέτι: στείχουσι γὰρ ἐς φόνον ἤδη.*
[152] Mastronarde (2002, p. 52)
[153] *τί συγχυθεῖσ' ἕστηκας ἡνίκ' εὐτυχεῖς; / τί σὴν ἔστρεψας ἔμπαλιν παρηίδα / κοὐκ ἀσμένη τόνδ' ἐξ ἐμοῦ δέχῃ λόγον;*

após sua última fala, após a saída de Jasão, do Preceptor e dos filhos, de forma que estivesse deitada, ou pelo menos ajoelhada, durante o canto coral.

Medeia determina a saída do Preceptor para que (v. 1020) "proveja para as crianças as coisas necessárias para o dia a dia"[154]. O entendimento majoritário é que os filhos de Medeia permanecem no espaço cênico, posto que já no verso seguinte – e em outros ao longo de seu monólogo – ela se dirige a eles[155]. Mastronarde (2002, p. 333-4) comenta:

> Ainda que Medeia se dirija às crianças como parte desta fala e em outros momentos e mesmo que eles possam estar visíveis e, naturalmente, possam ser capazes de ouvir o que ela diz, como personagens infantis eles não têm, por convenção, *status* dramático pleno, e não é apropriado inquirir muito a fundo o que eles entendem do discurso críptico e dos humores alternantes da Medeia.[156]

O monólogo que se segue (v. 1021-80) é talvez o ponto alto da peça. Antes foi observada a sequência de acareamentos (Medeia e Creonte, Medeia e Jasão, Medeia e Egeu, Medeia e Jasão de novo...) e a mudança de postura de Medeia conforme o seu interlocutor, nesse momento Medeia se encontra sozinha. Os demais presentes em cena (as crianças, e provavelmente as servas domésticas) não lhe fazem oposição. Ironicamente, quando o discurso não é em conflito com outro personagem, Medeia apresenta um monólogo em conflito consigo mesma.

Em um discurso que ora amaldiçoa a sua teimosia, ora diz adeus a tudo que foi planejado, ora evoca a necessidade de ser corajosa, ora culpa Jasão por ter levado embora as coisas daqui a protagonista apresenta um intrincado fluxo de emoções. Van Emde Boas (2017) discorre amplamente sobre o caráter multifacetado de Medeia e comenta (*ib*, p. 362, nota de rodapé) acerca desse monólogo que a visão de que seria um conflito entre a razão e a emoção de Medeia tem pouca aceitação hoje, sendo mais aceita a leitura de que se trata de um embate entre o lado heroico (masculino) da personagem e seu lado maternal (feminino), ambos com argumentos racionais e emocionais.

Qualquer que seja a leitura, é inevitável a visão da Medeia como um personagem contraditório, complexo; uma característica bastante euripidiana, lida a partir do Século XIX como realismo, mas que já foi vista com desdém – Mastronarde (2002, p. 330-1) comenta que o trecho

---

[154] *παισὶ πόρσυν' οἷα χρὴ καθ' ἡμέραν.*

[155] Como voz dissonante, Burnett (1998, p. 210) acredita que os filhos de Medeia entrariam na casa junto com o Preceptor e que as menções a eles no discurso não servem como indicativo da presença deles.

[156] *Although Medea addresses the children for part of this speech and in other parts they may still be visible and, naturalistically, capable of hearing what she says, as child characters they do not, by convention, have full dramatic status, and it is not appropriated to inquire too closely into what they are making of Medea's cryptic words and shifting moods.*

é controverso na recepção escolástica da peça, tanto em termos de interpretação quanto de autenticidade e originalidade – mas reconhece também que, a despeito de falas de deliberação autodirigidas existirem desde Homero[157], o presente monólogo vai além de qualquer tradição previamente estabelecida e influencia vários autores gregos e romanos posteriores.

É inevitável pensar que um trecho com essa carga dramática também teria peso na sua encenação. Nos encontros de Medeia com seus opositores, é fácil imaginá-la face a face, em oposição; mas no presente caso, no monólogo em que se manifestam as diferentes nuances da psiquê da protagonista, o que seria feito? Medeia andaria pelo espaço cênico, a cada momento para uma direção, acompanhando com o passo as diferentes posturas argumentativas? Ou, ao contrário, ficaria parada no lugar, e voltaria sua face para diferentes direções conforme mudasse de opinião? Infelizmente, o texto é desprovido de rubrica interna. Há inclusive uma discussão sobre o momento da saída dos filhos de Medeia do espaço cênico. Alguns (Reeve, 1972, 54; Mossman, 2011, p. 318-9) acreditam que eles se retirariam tão logo Medeia dissesse para fazê-lo, no verso 1053. Outros (Seidensticker, 1990, p. 92-3; Mastronarde, 2002, p. 338) acham mais provável que eles tenham permanecido um pouco mais, até quando Medeia pede a mão direita dos filhos para segurar (v. 1069-70). Nos parece mais razoável que as crianças permanecessem um pouco mais, talvez como afirma Mastronarde (*ibid*), com Medeia acompanhando-os até a porta central da *σκηνή* no verso 1053, mas mantendo-os em cena até o momento de segurar-lhes a mão direita; um gesto de impacto, com toda certeza, novamente ecoando a mão direita do juramento que Jasão fez para ela e depois traiu (v. 21, v. 496), mostrando assim que ela, ao contrário, não trairá suas palavras.

O que se segue ao monólogo de Medeia é um interlúdio anapéstico do Coro. Taplin (1977a, p. 225-6), citando Kranz (1910, p. 162), ao analisar uma ocorrência similar em *As Suplicantes,* de Ésquilo, conclui pelo parecer de que o interlúdio anapéstico pode tomar o lugar do estásimo, servindo como marco divisor de episódios. Ainda assim, a saída das crianças do espaço cênico seja anunciada pela Medeia, antes da fala do Coro (v. 1076-7): "Vão, vão. Não posso mais olhar para eles sem ser tomada por males"[158]. E, da mesma forma, não fosse a chegada de um personagem novo no adiantado da trama, a entrada do Mensageiro, que não careceria de anúncio, também é anunciada (v. 1118-20):

> E tenho visto se aproximar
> este dos servos de Jasão. Seu fôlego agitado

[157] Conforme Pelliccia (1995, cap. 2)
[158] *χωρεῖτε χωρεῖτ': οὐκέτ' εἰμὶ προσβλέπειν / οἵα τε πρὸς σφᾶς ἀλλὰ νικῶμαι κακοῖς.*

> demonstra que anuncia algum novo mal.[159]

A entrada do Mensageiro é bem demarcada. Há o dêitico (*τόνδε*), talvez acompanhado pelo gesto que aponta para o personagem que adentra o espaço cênico. Pouco se diz da caracterização dele, apenas seu fôlego agitado, que talvez se traduzisse no modo de andar ou de pronunciar sua fala[160]. Diferente do Preceptor e da Aia, não sabemos se ele é jovem ou velho, suas características mais marcantes devem ser as propostas no anúncio; há a identificação feita pelo genitivo (*τῶν Ἰάσονος*) que Mastronarde (2002, p. 351) aponta como significativo de alguém que estivesse na casa de Jasão e soubesse da recém-estabelecida trégua entre Medeia e ele. Há por fim a previsão de que anuncie um novo mal (*τι καινὸν ἀγγελεῖ κακόν*), antecipando o conteúdo da mensagem.

A fala do mensageiro é um mecanismo narrativo frequente na tragédia grega, mas Eurípides consegue extrair dele um resultado ainda mais impactante. Não apenas pelo aumento da expectativa causado pela introdução do Mensageiro, mas também pelo diálogo entre ele e a protagonista. Nas palavras de Mastronarde (2002, p. 350):

> Em Sófocles e Eurípides essas cenas apresentam de forma estereotipada um breve resumo dos fatos essenciais em um diálogo e então uma fala dando a narrativa em todos os detalhes. A fala do mensageiro é um *tour-de-force* de perícia narrativa, por vezes permeada de reminiscências da épica (citação de fala direta, uso mais frequente de epíteto, omissão do aumento temporal e, raramente, formas da terceira pessoa do plural mais curtas, como *ἔκρυφθεν* em *Hipólito* v. 1247, e garante ao ator a oportunidade de uma encenação de virtuose, evidenciando emoções alternantes.[161]

Antes mesmo de narrar os acontecimentos, o Mensageiro sugere a Medeia que fuja (v. 1122-3) "sem dispensar qualquer veículo naval ou carro terreno"[162]. Há aqui uma sutil menção ao desfecho da peça – Medeia fugirá, mas se valendo de um recurso que não é nem uma coisa nem a outra.

O diálogo que antecede a narrativa do Mensageiro também é significativo. Se no tocante à morte dos filhos Medeia se mostra reticente e pesarosa, aqui ela apresenta seu caráter decidido e

---

[159] *καὶ δὴ δέδορκα τόνδε τῶν Ἰάσονος / στείχοντ' ὀπαδῶν: πνεῦμα δ' ἠρεθισμένον / δείκνυσιν ὥς τι καινὸν ἀγγελεῖ κακόν.*

[160] Taplin (1977a, p. 82) comenta que há uma corrente que defende a ausência de personalidade da figura do Mensageiro, acreditando que houvesse um figurino-uniforme de mensageiro, mas declara que não há qualquer indício que justifique a presunção.

[161] *In Sophocles and Eur. These scenes stereotypically feature a brief relaying of the essential facts in a dialogue and then an extended rhesis giving the narrative in full detail. The messenger-rhesis is a* tour-de-force *of narrative skill, often tinged with reminiscences of epic (quoted direct speech, more frequent use of epithets, omission of temporal augment, and (rarely) short third-person plural forms like* ἔκρυφθεν *in* Hipp. *1247, and affords the actor an opportunity for virtuoso performance highlighting shifting emotions.*

[162] *(...) μήτε ναΐαν / λιποῦσ' ἀπήνην μήτ' ὄχον πεδοστιβῆ.*

cruel. Considera o Mensageiro seu amigo simplesmente por ter informado que Creonte e usa filha morreram (v. 126-7) e chega ao sadismo de dizer (v. 133-5):

> (...) Mas não se apresse, meu caro,
> e fale: como morreram? Pois nos alegrará em dobro
> se tiverem morrido da pior maneira.[163]

Quanto ao próprio monólogo do Mensageiro, é impossível determinar sua encenação. O texto é, de fato, repleto de rubricas internas; mas elas estão em terceira pessoa. Pode ser que o Mensageiro, ao dizer que a filha de Creonte beijava a mão e a loura cabeça dos filhos de Medeia (v. 1141-2), reproduzisse o gesto perante a protagonista. Pode ser que simulasse o ato de vestir o manto (v. 1159) e pôr a coroa dourada ao redor dos cachos (v. 1160) e talvez até mesmo avançasse torto, tremendo as coxas, com dificuldade (v. 1169), simulando o efeito do veneno e depois sacudisse a cabeça, desejando arremessar a coroa (v. 1191-2). Talvez fizesse até a representação de Creonte depois, abraçando e beijando a filha (v. 1205-6). Não é disparatado supor nada disso, tendo-se em mente que o texto trágico é pleno de rubricas internas e valendo-se também da citação de Mastronarde (2002, p. 350), de que a fala do mensageiro era um *tour-de-force* de perícia narrativa. É absolutamente válido esperar algo de espetacular na sua encenação. Da mesma forma, contudo, é possível crer que a fala do mensageiro fosse só isso: uma fala. Que ele se prostrasse perante a protagonista e narrasse os acontecimentos do espaço distanciado. O que é cabível de apreciação nela, podemos supor, é o impacto da narrativa. Lloyd (2020, p. 621-2) observa que é comum às peças de Eurípides a projeção dos objetivos particulares nas ações públicas descritas pelo Mensageiro, em especial quando descrevendo milagres, e usa o envenenamento da noiva de Jasão como exemplo. Nas suas palavras:

> Ela é uma narrativa realista em si mesma, apresentando os eventos em uma sequência sistemática de causa e efeito, e relatando-os para a experiência cotidiana. A *enargeia* (vivacidade) está focalizada na menção do Mensageiro ao efeito dos eventos nas testemunhas. A narrativa também está relacionada com o que nós vimos e ouvimos até agora na peça de forma intrincada. Medeia nos forneceu uma prolepse detalhada quando descreveu seu plano para o Coro (v. 772-89), desenvolvendo na intenção de usar veneno que mencionara anteriormente em termos menos específicos (v. 384-5). Ambos Creonte (v. 285) e Egeu (v. 677) a reconhecem como "sábia" (*σοφός*) e a cena de Egeu adicionalmente revela o conhecimento dela no uso de drogas (*φάρμακα*, v. 718). Os talentos de Medeia são conhecidos na Grécia (conforme v. 539-40) e sua capacidade intelectual é representada ao longo da peça. O resultado é que os eventos sobrenaturais descritos na fala do Mensageiro não são apenas narrados

[163] (…) *ἀλλὰ μὴ σπέρχου, φίλος, / λέξον δέ: πῶς ὤλοντο; δὶς τόσον γὰρ ἂν / τέρψειας ἡμᾶς, εἰ τεθνᾶσι παγκάκως.*

> em estilo realista mas são também legitimados na medida em que são confirmados pela peça como um todo.[164]

Após a resposta do Coro e da Medeia à fala do Mensageiro, há a saída da protagonista do espaço cênico. Sem personagens em cena, o Coro lamenta a decisão assassina e espera que a luz nascida de Zeus pare Medeia e expulse da casa a Erínia cruel (v. 1258-60). Após as estrofes de um desesperado verso docmaico, o Coro é interrompido pelo grito de um dos filhos, *extra metrum* e vindo detrás da *σκηνή*. Na sequência, as falas das crianças, em trímetro iâmbico[165], que se seguem e alternam com os comentários do Coro, fazem o Coro cogitar uma invasão da casa (v. 1275). Mastronarde (2002, p. 363) considera convencionais tanto os gritos vindos de dentro da casa para representar a violência final do assassinato quanto a breve consideração do Coro de entrar no recinto. Ainda assim, é impossível não imaginar o impacto da cena sobre seu público, principalmente se levarmos em consideração que neste momento o Coro está sozinho, sem atores no espaço cênico.

Após o término do diálogo do Coro com os filhos de Medeia, quando se retoma o canto coral estrófico para, após lamentar a sina da protagonista, e compará-la com Ino, Jasão aparece em cena, sem ser anunciado. Pergunta de Medeia e de seus filhos. É pouco provável que para esse propósito – salvaguardar os filhos e punir a assassina de Creonte e sua filha – Jasão não estivesse acompanhado de figurantes silenciosos, mesmo concordando com o entendimento de Mastronarde (2002, p. 376) de que o comando de Jasão para que se soltem as barras o mais rápido possível e tirem as trancas para que ele veja o duplo mal[166] (v. 1314-6) se dirigia aos servos pessoais de Medeia, dentro da casa[167].

Ainda sobre o desejo de Jasão de que sejam abertas as portas, há mais a ser dito. Ele é ocasionado pela sugestão do Coro (v. 1313): “Abrindo as portas verá o assassinato dos teus

---

[164] *This is in itself a realistic narrative, presenting events in a systematic sequence of cause and effect, and relating them to everyday experience. The* enargeia *(vividness) is focalized by the messenger's reference to the effect of these events on the bystanders. The narrative is also intricately related to what we have seen and heard in the play so far. Medea supplied a detailed prolepsis when she described her plot to the Chorus (Med. 772–789), expanding on the intention to use poison which she expressed in less specific terms earlier (Med. 384–385). Creon (Med. 285) and Aegeus (Med. 677) both regard her as 'clever' (*σοφός*), and the Aegeus scene additionally reveals her knowledge of drugs (*φάρμακα*, Med. 718). Medea's skills are well known in Greece (cf. Med. 539–540), and her intellectual capacity is illustrated throughout the play. The result is that the supernatural events described in the messenger speech are not only narrated in a realistic style but are also authenticated by the way they are embedded in the play as a whole.*

[165] Provavelmente, as falas dos filhos de Medeia eram proferidas por atores adultos.

[166] *χαλᾶτε κλῆδας ὡς τάχιστα, πρόσπολοι, / ἐκλύεθ' ἁρμούς, ὡς ἴδω διπλοῦν κακόν, / τοὺς μὲν θανόντας, τὴν δὲ - τείσωμαι δίκην.*

[167] *Contrario sensu* Mastronarde (1990, p. 266), que acreditava ser um comando para que a comitiva de Jasão derrubasse a porta.

filhos."[168] A expectativa criada não é apenas em Jasão, mas também na platéia. Mastronarde (2002, p. 376) observa aqui quase uma sugestão ao uso da *ἐκκύκλημα*, mecanismo empregado no teatro grego para revelar o interior das casas e apresentador de cadáveres por excelência. Com todas as atenções voltadas para a porta da *σκηνή*, Eurípides entrega aquilo que Halleran (1985, p. 42) classifica como uma "surpresa de locação" e impacta a plateia com o local (e talvez o tempo) da entrada. Ao invés de se revelar o interior da casa por meio da *ἐκκύκλημα*, Medeia surge por meio do *deus ex machina*[169].

Foi comentado no capítulo anterior que o *μηχᾶνή* era um recurso que, se não era de uso exclusivo de Eurípides, como acreditam alguns, era emblemático o bastante para se tornar uma piada nas comédias aristofânicas. E seu uso aqui, ainda assim, é bastante digno de nota. A entrada de Medeia, mesmo não sendo após um canto coral estrófico, não é anunciada. Mas há um razão para isso – o propósito dessa entrada é surpreender. E o efeito certamente é alcançado, não apenas pela falta de anúncio, mas também pela clara postura de afronta da sua fala (v. 1317-22):

> Por que você tenta forçar e arrombar essas portas,
> procurando os mortos e eu, a matadora?
> Cesse essa labuta. Se você tem necessidade de mim,
> diga se deseja alguma coisa, jamais me tocará com essas mãos.
> Hélios, pai do meu pai, me enviou esta
> carruagem, proteção contra mãos inimigas.[170]

Medeia desafia Jasão na condição de quem sabe que está em superioridade. E, com o uso do *μηχᾶνή* a suspendê-la no ar, essa superioridade deixa de ser simbólica para se tornar imagética. É necessário que Jasão olhe para cima a fim de se dirigir a ela. Ao analisar a obra de Eurípides, García Novo (1981, p. 663) analisa que, comumente, nas entradas sem anúncio explícito a divindade é inimiga do personagem a quem se dirige, justificando a impetuosidade. E exemplifica:

> Medeia é inimiga de Jasão (*Medeia*); Ártemis é inimiga de Teseu e partidária do ausente Hipólito (*Hipólito*); Atena é inimiga de Toante e amiga de Ifigênia e dos seus pares (*Ifigênia em Táuris*); os Dióscuros enfrentam Teoclimento em favor de Helena e Menelau (*Helena*); Apolo é inimigo de Menelau e apoia Orestes e seus pares (*Orestes*). A única exceção é *As Suplicantes* (V. 1183), onde a

---

[168] *πύλας ἀνοίξας σῶν τέκνων ὄψῃ φόνον.*

[169] Taplin (1977a, p. 442-3) usa essa passagem para mostrar que, ao menos em 431 a. C., a *ἐκκύκλημα* já era um recurso popular o bastante para ser evocado no texto sem ter a sua execução concretizada, operando-se assim a quebra da expectativa.

[170] *τί τάσδε κινεῖς κἀναμοχλεύεις πύλας, / νεκροὺς ἐρευνῶν κἀμὲ τὴν εἰργασμένην; / παῦσαι πόνου τοῦδ'. εἰ δ' ἐμοῦ χρείαν ἔχεις, / λέγ' εἴ τι βούλῃ, χειρὶ δ' οὐ ψαύσεις ποτέ: / τοιόνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατὴρ / δίδωσιν ἡμῖν, ἕρυμα πολεμίας χερός.*

> chegada de Atena não provém de um anúncio imediato mas, ainda assim, a deusa é favorável a Teseu.[171]

Mais do que simplesmente elevar Medeia do solo, o *μηχᾶνή* a deifica. Quer pela sua condição de descendente do Sol, quer pela sua habilidade como feiticeira, Medeia seguramente era vista como mais do que humana. Ainda assim, o recurso é exclusivo das divindades – uma posição da qual ela estaria aquém – e cuja oportunidade de uso por Eurípides, conforme observa Mastronarde (2002, p. 32) é mesmo assim atípica, por não se tratar nem de um Prólogo, nem de uma solução proclamada por ocasião do Epílogo.

Quanto ao mecanismo propriamente dito, Mastronarde (2002, p. 377-8) pressupõe que se trate de um simulacro de carruagem, com dois bonecos de corpos dos filhos da Medeia, achando razoável supor que tivesse asas de alguma sorte, uma vez que voava, mesmo sendo o texto tão pouco descritivo – fala apenas em *ὄχημα*[172]. Mastronarde (*ibid*) se vale também das artes de vaso do sul da Itália, datados do meio e do final do Século IV a. C., mencionados por Taplin (1993), em que Medeia é representada conduzindo uma carruagem de serpentes aladas, mas o acompanha na ressalva de que esses vasos estão distante temporal e geograficamente da montagem original da tragédia, e talvez nem representassem a *Medeia* euripidiana, uma vez que retratam a protagonista partindo e deixando para trás os corpos dos filhos – o que não acontece na presente versão.

O diálogo que se segue entre Medeia e Jasão é quase o oposto de um *ἀγών*. Há uma esticomitia, seguida de duas falas finais de durações aproximadas... mas não há a condição de paridade. Medeia e Jasão já não podem ser equiparados a partes debatendo em uma audiência, até o pedido de Jasão de velar os filhos mortos (v. 1377) lhe é negado. Há até o curioso espelhamento retórico que a cena vai nos trazer, com as acusações de Jasão ecoando aquelas feitas a ele por Medeia no seu próprio *ἀγών*: se tornar o mais odiado (v. 1323 e v. 467); a audácia (v. 1345 e v. 469); um pedido a Zeus (v. 1405 e v. 169); o fato de ter criado os filhos em vão (v. 1349-50 e v. 1029). Se Medeia é constantemente posta face a face com seus antagonistas, tudo dá a entender que nessa cena, exatamente quando os personagens estão fisicamente mais distantes um do outro e o dominador se tornou submisso, se opera uma releitura invertida dos argumentos anteriormente

---

[171] *Medea es enemiga de Jasón (Me.), Ártemis es enemiga de Teseo e partidaria de Hipólito ausente (Hipp.), Atenea es enemiga de Toante y amiga de Ifigenía y los suyos (IT), los Dioscuros se enfrentan a Teoclimento a favor de Helena y Menelao (Hel.), Apolo es enemigo de Menelao y apoya a Orestes y los suyos (Or.). Sólo se exceptúa Supp. 1183, donde la llegada de Atenea no está provista de anuncio inmediato y, sin embargo, la diosa es favorable a Teseo.*

[172] "Veículo", ou qualquer coisa que servisse para levar algo.

apresentados na tragédia. Identifica-se ainda outro traço euripidiano na fala da Medeia (v. 1379-83):

> Jamais. Pois eu vou sepultá-los, com esta mão
> levando-os ao templo de Hera, Deusa Acraia,
> para que nenhum dos inimigos os vilipendie,
> tirando-os do túmulo. Nesta terra de Sísifo celebraremos
> uma cerimônia e um ritual sagrados
> pelo resto do tempo, em contraponto ao ímpio assassinato.[173]

Se de fato o filicídio é uma invenção de Eurípides, e a tradição anterior diz que os habitantes de Corinto mataram os filhos de Medeia, mesmo após eles pedirem asilo no templo de Hera Acraia, tal como na versão de Parmeniscos (Mastronarde, 2002, p. 50), o que teria originado o culto pelo qual eles se penitenciariam pelo desrespeito à divindade, aqui há uma conjunção harmônica entre a invenção e a tradição. Mastronarde comenta (2002, p. 383):

> É bem comum que Eurípides inclua uma previsão ou uma etiologia de culto no final de suas peças, normalmente na boca de um *deus ex machina* onisciente (de forma que aqui temos mais um aspecto "divino" da aparição final da Medeia), mas ocasionalmente dita por um humano à beira da morte ou em posição de desespero, com poder profético temporário (Eristeu em *Os Heráclidas* e Polimestor em *Hécuba*).[174]

A proximidade do final da peça é marcada pela mudança da métrica, que passa a assumir o ritmo cantado do anapesto (v. 1389). Mastronarde (2002, p. 384-5) acredita que essa mudança também serviria para dar início à movimentação do *μηχᾶνή*, posto que saídas em procissão e movimentos do guindaste eram naturalmente acompanhados por anapestos. A aceleração do diálogo, com falas mais curtas (v. 1389-98) colabora com a teoria.

A última fala de Jasão (v. 1406-14) começa com um apelo a Zeus, ainda revertendo a situação dele com a da protagonista, e seria cabível imaginar que ela já teria se retirado de cena a essa altura. Mossman (2011, p. 368) acredita que Jasão seja deixado falando sozinho. Contudo, imediatamente após clamar por Zeus, Jasão se dirige a Medeia (v. 1411): "você me impede"[175]. Claro, a frase poderia ser direcionada a uma personagem já ausente, mas sem uma rubrica interna que indique essa situação é mais prudente supor que ela ainda estivesse em cena para ouvir as

---

[173] *οὐ δῆτ', ἐπεί σφας τῇδ' ἐγὼ θάψω χερί, / φέρουσ' ἐς Ἥρας τέμενος Ἀκραίας θεοῦ, / ὡς μή τις αὐτοὺς πολεμίων καθυβρίσῃ / τύμβους ἀνασπῶν: γῇ δὲ τῇδε Σισύφου / σεμνὴν ἑορτὴν καὶ τέλη προσάψομεν / τὸ λοιπὸν ἀντὶ τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου.*

[174] *It is very common for Eur. to include a prediction or cultic aetiology at the end of his plays, commonly in the mouth of an omniscient* deus ex machina *(thus we have here another 'divine' aspect to Medea's final appearance), but occasionally spoken with temporary prophetic power by a human on the point of death or in a desperate position (Eurystheus in* Hcld. *and Polymestor in* Hec.*).*

[175] *ἀποκωλύεις*

últimas palavras de seu antagonista. Seu último lamento, o desejo de que nada disso tivesse acontecido, ecoa a primeira fala da Aia, no início do prólogo.

O encerramento da tragédia, com o Coro cantando em anapestos, é tipicamente euripidiano. A bem da verdade, esse conjunto de versos é mais do que típico – ele se repete (com a distinção do v. 1415) em outras tragédias do mesmo autor (*Alceste, Andrômaca, Helena* e *Orestes*), o que leva muitos a acreditarem que se trata de uma interpolação[176]; uma passagem formulaica que foi acrescentada por atores ou editores de livros. Mastronarde (2002, p. 386) observa que a menção a Zeus no suprarreferido verso 1415 pode ser um sinal de que este trecho originalmente pertencesse à *Medeia*. É inegável que Zeus seja uma divindade bastante relevante ao longo da tragédia.

Ainda assim, quer o drama se encerrasse com o apelo de Jasão, quer fosse com o lamento do Coro, não há dúvida que o espetáculo traz muito da identidade euripidiana. Desde pontos emblemáticos, como o prólogo, ou o *ἀγών* ou o epílogo com o *deus ex machina* até questões mais particulares, como a presença quase constante no espaço cênico da personagem-título feminina ao longo da tragédia, tudo em *Medeia* parece anunciar ao seu público que eles assistiram uma obra de Eurípides.

[176] Entre eles, Mossman (2011, p. 369).

CAPÍTULO 3: ÍON

Íon está entre as tragédias de Eurípides que têm datação incerta. Gibert (2019, p. 2-3) observa que todas as tentativas de definir uma data mais precisa conseguem apenas sugerir algo entre 418 e 413 a. C.; qualquer afirmação além seria especulativa.

A tônica da peça é sensivelmente mais leve do que o comumente esperado de uma tragédia; não apenas há um final feliz e uma ausência de mortes, como também temos momentos breves de alívio cômico, tal como quando Xuto é induzido pelo oráculo de Delfos a reconhecer Íon como seu filho, vai abraçá-lo e este o repele, achando se tratar de uma investida amorosa (v. 517ss). O uso de ironia dramática também é sensível: já na sua primeira fala, Íon diz (v. 136) "Febo é para mim o pai ancestral"[177], sem saber que o deus é, de fato, seu pai.

A esse respeito, Gibert (2019, p. 60-1) faz a ressalva de que "*Íon* certamente não era uma comédia nos termos entendidos por Eurípides e seu público"[178]; mas reconhece que a sua estrutura vai posteriormente influenciar a Nova Comédia. Cita também Knox (1979, p. 251), que estende essa influência à toda a "tradição central da comédia moderna europeia, de Shakespeare a Oscar Wilde"[179] e comenta mesmo que o débito da Nova Comédia para com Eurípides já era reconhecido desde a antiguidade, conforme o Fragmento 39 de Satyrus.

Ainda assim, prossegue Gibert, os tons mais pesados estão presentes na obra, e o comportamento, a fala e o *status* social dos personagens de *Íon* se adequam ao "elevado" e "sério"[180] que é esperado na tragédia e se distinguem do "baixo" e "não sério"[181], seguindo a distinção aristotélica. Nas suas palavras (2019, p. 63, nota de rodapé):

> Para a plateia do final do Século V, por vezes pareceria que a tragédia e a comédia estavam experimentando com e competindo por um território que (ainda) não tinha sido ocupado por nenhuma das duas.[182]

Para além dessa questão, também há de se observar que *Íon* talvez seja a mais ateniense das tragédias de Eurípides. A despeito de se passar em Delfos, todos os personagens centrais são atenienses – inclusive o personagem título, que ao final se descobre nascido em uma gruta nos arredores de Atenas, filho da realeza ateniense. Os fatos anteriores à trama se passaram todos em

---

[177] *Φοῖβός μοι γενέτωρ πατήρ:*
[178] Ion *is certainly not comedy as Euripides and his spectators understood the term.*
[179] *(...) the main tradition of modern European comedy from Shakespeare to Oscar Wilde.*
[180] *σπουδαῖον.*
[181] *φαῦλον* ou *γελοῖον.*
[182] *To late-fifth-century spectators, it will sometimes have seemed that tragedy and comedy were experimenting with and competing for territory not (yet) claimed by either.*

Atenas. O destino final dos personagens é Atenas. Há mesmo uma crítica por parte de Íon do cenário político ateniense (v. 585ss). Coincidentemente, a divindade a aparecer em um *deus ex machina* é Atena, não Apolo. O uso daquilo que Rehm (2002) chama de espaço distanciado, aquele que se situa para além das áreas visíveis à audiência, é constante. É válida a citação de Lourenço (1994, p. 25):

> A peça termina, pois, num tom assumidamente patriótico. Embora Eurípides critique Atenas na pessoa dos seus políticos, é por demais sensível, ao longo de *Íon*, a intenção de valorizar as qualidades tradicionais dos Atenienses.

Por sinal, o surgimento de Atena no epílogo não é a única intervenção divina. A tragédia é um dos três casos[183] em que há aquilo que Michelini chama de "moldura divina" – a aparição de um deus no começo da peça e outra no fim. *Íon* abre com um monólogo de Hermes. Ele fala da sua linhagem (v. 1-3), se autonomeia (v. 4), localiza o espaço cênico (v. 5): "chego a esta terra de Delfos"[184] e o espaço distanciado, Atenas (v. 8-9): "pois há uma cidade não desconhecida dos helenos, nomeada em honra à Palas de lança dourada"[185]. Já foi comentado que era característico de Eurípides um prólogo mais dedicado a revelar o estado das coisas. É possível que a plateia já esperasse um personagem solitário, que anunciasse "ao mundo" não apenas os eventos passados como também a situação atual. De fato, como bem observa Gibert (2019, p. 122-3), Hermes em poucos versos revela o estupro de Creusa, o nascimento de uma criança e o abandono dela na gruta (v. 8-27); o resgate da criança sob as instruções de Apolo (v. 28-40); o crescimento em Delfos após ser encontrada pela Profetisa (v. 41-56) e o casamento de Creusa e Xuto, bem como a sua vinda a Delfos em razão da falta de herdeiros (v. 57-67). E além das duas cidades ao redor das quais a trama se revolve, também são citados os amuletos de serpente (v. 19-27), a herança autóctone de Creusa (v. 10, 20-1, 29), a vida piedosa de Íon (v. 52-6), a condição de estrangeiro de Xuto (57-64), o fato de que Apolo tomou Creusa à força (v. 10-1), mas que cuidou para que o bebê não morresse (v. 35-9, 47-8, 73), bem como que a gravidez e o parto de Creusa permaneceram em segredo (v. 14-5). Além disso, mais do que narrar o estado em que as coisas se encontram, Hermes chega mesmo a fazer predições sobre as ações de Apolo e sua influência na trama. Nas palavras do deus (v. 69-75):

> Pois dará a Xuto, no templo, quando ele entrar
> o seu próprio filho, e dirá ter nascido

[183] Os outros dois são *Hipólito* e *Bacas*.
[184] *ἥκω δὲ Δελφῶν τήνδε γῆν,*
[185] *ἔστιν γὰρ οὐκ ἄσημος Ἑλλήνων πόλις, / τῆς χρυσολόγχου Παλλάδος κεκλημένη,*

> dele mesmo, de modo que, entrando na casa da mãe,
> seja reconhecido por Creusa, e as bodas de Loxias
> sejam um segredo e o rapaz receba o que é devido.
> E providenciará para que seja chamado por toda
> a Hélade de Íon, o fundador da terra asiática.[186]

Sua última declaração é ainda mais controversa: Hermes permanecerá por perto, se escondendo em um bosque de loureiros e acompanhando o que se sucede com o rapaz. (v. 76-77). Antes de sair, há o anúncio da entrada do próximo personagem a ficar sozinho no espaço cênico, à medida que ele sai; Íon. Halleran (1985, p. 8) constata que dentre as seis obras de Eurípides em que uma divindade tem a primeira fala (*Alceste, Hipólito, Hécuba*[187]*, As Troianas, Íon* e *Bacas*), quatro delas têm a fala da inicial terminando com o anúncio do personagem que se avizinha (*Alceste, Hipólito, Hécuba* e *Íon*). Tal dinâmica desrespeita as convenções da entrada anunciada, posto que não há para quem seja feito tal anúncio, mas Halleran (*ibid*) cogita se tratar de um caso específico de exceção: "deuses, ao que parece, podem se comportar de maneira diferente dos mortais em algumas das convenções trágicas"[188]. Não são tratadas como ocorrências do mesmo caso as exceções que ocorrem na *Medeia* ou no *Orestes*.

Da mesma forma, Taplin (1977a, p. 335) observa que a dinâmica de o personagem em cena se esconder porque outro se aproxima, criando uma transição próxima e tensa, é especialmente comum na tragédia tardia. Ele dá como exemplos a Electra de Sófocles (v. 1428ss) e a de Eurípides (v. 962ss), mas ressalta que o recurso era mais frequente em prólogos. Halleran (1985, p. 102) é mais específico e reconhece como um traço euripidiano a saída de um personagem sobre-humano que estava sozinho no espaço cênico como parte do prólogo, que explica que vai sair para evitar contato com o personagem mortal que se aprochega[189]. Mas complementa: no caso de Hermes, há um detalhe específico que oferece uma perspectiva diferente à situação – o deus anuncia que vai se inteirar daquilo que acontece ao rapaz. Nas suas palavras:

> Ele assume o papel de espectador, como se estivesse querendo descobrir o desenlace do drama. Uma vez que os eventos não se desenrolam precisamente como Hermes prediz, seu papel de espectador não é inapropriado. (...) Como n'*As Troianas*, o prólogo divino cria um pano de fundo irônico para a peça: esse plano divino é desconhecido para Creusa até o final da peça e a despeito dele nós

---

[186] *δώσει γὰρ εἰσελθόντι μαντεῖον τόδε / Ξούθῳ τὸν αὐτοῦ παῖδα, καὶ πεφυκέναι / κείνου σφε φήσει, μητρὸς ὡς ἐλθὼν δόμους / γνωσθῇ Κρεούσῃ, καὶ γάμοι τε Λοξίου / κρυπτοὶ γένωνται παῖς τ' ἔχῃ τὰ πρόσφορα. / Ἴωνα δ' αὐτόν, κτίστορ' Ἀσιάδος χθονός, / ὄνομα κεκλῆσθαι θήσεται καθ' Ἑλλάδα.*

[187] Em *Hécuba*, ele faz a ressalva, o prólogo pertence ao espectro de Polidoro, não a um deus, mas o funcionamento é o mesmo que o dos demais casos.

[188] *Gods, it seems, can behave differently from mortals in some tragic conventions.*

[189] Afrodite faz o mesmo em *Hipólito*, bem como o fantasma de Polidoro em *Hécuba*.

> testemunhamos seus ataques agressivos e por vezes passionais a Apolo. E mesmo com o término do drama com o seu final "feliz", a plateia deve pesar o plano divino em face das ações anteriores de Apolo, dos muitos atos e quase-atos de violência na peça causados por essas ações e do sofrimento sentido a fundo e expressado com peso de Creusa.[190]

Sob a perspectiva da encenação, muito há para ser dito sobre o monólogo de Hermes. Está claro (v. 5-7) que a ação se passa em frente ao oráculo de Delfos, sua representação na *σκηνή* será admirada pelo Coro assim que adentrar o espaço cênico. As portas da *σκηνή* representam a entrada do oráculo, de onde sairá Íon logo após o anúncio de Hermes. Os *εἴσοδοι* provavelmente representam estradas que levam ao oráculo, tanto à esquerda quanto à direita, uma delas apontando para a cidade de Delfos, outra passando pela floresta de loureiros, por onde Hermes sai. Completando o espaço cênico, há o altar a Apolo, que é adornado com fitas (v. 1310) e possui imagens esculpidas (v. 1403). Gibert (2019, p. 20), em consonância com Rehm (1988), acredita que o altar se situasse no centro da *ὀρχήστρα;* o Coro dançaria ao seu redor durante a encenação e Creusa se agarraria a ele quando suplicasse asilo ao deus (v. 1250ss). Ley (2007a, p. 46-69), ao analisar as localizações de altares e túmulos como espaço de atuação na tragédia grega, também defende a leitura de que o altar se situaria em meio à *ὀρχήστρα* e chega a mencionar *Íon*.[191] Nas suas palavras:

> A corrida para um local de santuário dentro do espaço de atuação tem um paralelo interessante no *Íon*, de Eurípides, cujo cenário é, inequivocamente, o templo de Apolo em Delfos e seu pátio sagrado, enquanto o local de santuário é o altar do deus. A distinção entre templo e altar é feita cedo na peça, por Íon, o atendente do templo, em resposta a uma pergunta do Coro. Nessa canção e dança partilhada entre eles, o Coro pergunta a Íon se é permitido entrar no templo e Íon responde que não. Aqueles que tiverem uma oferenda de mel ou comida podem "ir até o altar", mas apenas aqueles que tiverem sacrificado uma ovelha podem adentrar o templo (v. 226-9).[192]

---

[190] *He assumes the role of the spectator, as it were, waiting to learn the outcome of the drama. Since events do not turn out precisely as Hermes predicts, his spectator role is not inappropriate. (…) As in* Tro.*, the divine prologue creates na ironic backdrop for the play: this divine plan is unknown to Kreousa until the play's end and against it we witness her harsh and at times passionate attacks on Apollo. And yet even at close of the drama with its "happy" ending, the audience must weight this divine plan against the earlier actions of Apollo, the many acts and near-acts of violence in the play caused by those actions, and the deeply felt and movingly expressed suffering of Kreousa.*

[191] Como voz dissonante, Wiles (1997, p. 80) acredita que a cena de súplica ao altar deveria ser imaginada como se passando dentro do templo.

[192] *The dash to a place of sanctuary within the playing space has an interesting parallel in Euripides'* Ion*, whose unequivocal setting is the temple of Apollo in Delphi and its sacred forecourt, while the place of sanctuary is the altar of the god. The distinction between temple and altar has been made early in the play, by Ion, the temple attendant, in response to questions from the* choros*. In this song and dance shared between them, the* choros *asks Ion if it is lawful to enter the temple, and Ion states that it is not. Those who have made an offering of meal and honey may "go up to the altar", but only those who have sacrificed sheep may proceed into the temple (226-29).*

Ainda sobre o prólogo divino, há aqui um comentário digno de nota: Gibert (2019, p. 122) acredita que Hermes tenha entrado – e saído – andando do espaço cênico. O texto não faz qualquer menção a voo ou a altura, ou mesmo ao teto do templo, e até a sua proposta de se esconder na floresta de loureiros parece um indicativo de alguém que se locomove no rés do chão. A possibilidade de entrar erguido pela *μηχᾶνή* para, já à vista de todos, se desprender do mecanismo e então andar até a floresta de loureiros para se esconder parece impraticável. A suposição de Gibert nos parece, portanto, acertada; Hermes entraria e sairia andando.

Em seguida à saída de Hermes, há a entrada de Íon, pelas portas centrais, visto que vem de dentro do templo. Halleran (1985, p. 10) comenta que os prólogos divinos costumam ser em trímetro iâmbico[193] e que sempre há mudança de metro quando entram os mortais. De fato, Íon inicia sua fala em anapestos. É provável que junto com ele entrassem extras mudos, habitantes de Delfos, uma vez que há um comando no imperativo plural (v. 94-6):

> Porém, ó délfios servidores de Febo,
> caminhai até o redemoinho da
> Castália prateada (...)[194]

A caracterização de Íon provavelmente o representaria como um escravo, com uma máscara de cabeça raspada, e portaria não só a vassoura de ramos de louro com a qual ele limpa o templo (v. 113-5) e o vaso dourado com o qual espalha a água da fonte da Castália (v. 146-9), mas também o arco com o qual ele ameaça os pássaros que se aproximam do templo (v. 158). Há uma rubrica interna apresentando todos os artefatos cênicos antes que o protagonista comece o seu canto estrófico (v. 102-8):

> E nós sempre nos ocupamos dos serviços
> desde crianças; com os ramos de louros
> e as grinaldas sagradas as entradas de Febo
> fazemos limpas e o chão úmido com
> gotas d'água. Os rebanhos alados,
> que danificam os augustos ornamentos,
> com o arco poremos em fuga.[195]

Pensando na dinâmica dessa entrada, é provável que Íon portasse já os três elementos – a vassoura em uma mão, o vaso na outra e o arco atravessado no tronco – e os deixasse de lado até

---

[193] O prólogo de Tanatos em *Alceste*, em anapestos, é a única exceção.

[194] *ἀλλ', ὦ Φοίβου Δελφοὶ θέραπες, / τὰς Κασταλίας ἀργυροειδεῖς / βαίνετε δίνας, (...)*

[195] *ἡμεῖς δέ, πόνους οὓς ἐκ παιδὸς / μοχθοῦμεν ἀεί, πτόρθοισι δάφνης / στέφεσίν θ' ἱεροῖς ἐσόδους Φοίβου / καθαρὰς θήσομεν, ὑγραῖς τε πέδον / ῥανίσιν νοτερόν: πτηνῶν τ' ἀγέλας, / αἳ βλάπτουσιν σέμν' ἀναθήματα, / τόξοισιν ἐμοῖς φυγάδας θήσομεν:*

serem usados na narrativa – a vassoura logo no começo da canção estrófica (v. 112), o vaso no princípio do epodo (v. 144) e o arco quando as aves fossem avistadas (v. 154).

O uso do arco como artefato cênico é particularmente significativo. Não só ele sugere a ascendência de Íon, fazendo dele um Apolo em escala reduzida[196] como também sugere que a despeito da sua natureza alegre e servil, há algo de belicoso no seu comportamento, que vai ser relevante *a posteriori*[197], quando ele estiver em busca de vingança contra Creusa.

Gibert (2019, p. 139) comenta que Eurípides se destaca dos demais tragediógrafos pelo seu uso da monodia, e reconhece como um traço na sua produção tardia uma canção solo antes mesmo da entrada do Coro, em especial quando se avizinha um Coro amistoso, sendo que usualmente a cena se desenvolve em um canto compartilhado entre o personagem e o Coro[198]. Rutherford (1994-5, p. 129-31) comenta o quão digno de nota é o uso do peã por Eurípides no canto de Íon: o peã é originalmente um canto coral masculino, representando uma comunidade. Ao realizá-lo como um canto solo, ele sutilmente indica que Íon está separado de seu povo, o ateniense.

A chegada do Coro, após a monodia do protagonista, também é relevante. Ela não é anunciada, posto que não haveria a quem Íon fazer o anúncio, mas além disso há um intervalo entre a entrada do Coro (v. 184) e o engajamento dele com Íon (v. 219)[199]. Já comentamos que Mastronarde (2008, p. 22-3) reconhece como uma característica euripidiana a "visão parcial" no espaço cênico – momentos em que o personagem já foi avistado e anunciado, já está presente e visível à plateia, mas ainda não estabeleceu contato com os demais personagens; no caso, o Coro se maravilha com o templo de Apolo em Delfos até finalmente se dirigir a Íon. Gibert (2019, p. 156) comenta que enquanto no passado algumas linhas das primeiras três estrofes eram atribuídas a Íon, editores modernos reconhecem vozes distintas no Coro, embora seja impossível determinar se se tratariam de solistas ou diferentes grupos dentro do Coro.

A descrição do templo, analisa Halleran (1985, p. 103), é um caso único no *corpus* trágico e, como acrescenta Gibert (2019, p. 154-5), agrega informações relevantes à trama: o Coro de mulheres é caracterizado como ateniense ao se referir a Palas como "nossa deusa"[200]. A capacidade

[196] Burnett (1970, p. 30).
[197] Halleran (1985, p. 103).
[198] Entre os outros casos estão *Hécuba*, *Electra*, *As Troianas*, *Helena e Andrômaca*.
[199] Owen (1939, p. 82) chega a acreditar que Íon sairia de cena no verso 183 e retornaria no 219, quando é interpelado pelo Coro, mas não há nenhum indício no texto que sustente essa teoria; o retorno de Íon, por ser uma entrada realizada não após uma canção coral estrófica, careceria de anúncio.
[200] *ἐμὰν θεόν.*

de reconhecer Iolau porque "histórias são contadas sobre ele no tear" (v. 196-7) também estabelecem uma paroquialidade e uma solidariedade feminina que serão relevantes nas ações do Coro. Santos, (1998, p. 256-7) comenta: "a escolha da identidade do coro, em Eurípides, parece-me sempre ter implicações dramáticas profundas" e isso é especialmente verdadeiro em *Íon*. O Coro é formado por mulheres atenienses. Além delas, a única outra mulher ateniense na trama é Creusa. Há uma outra mulher, a Profetisa, mas ela é de Delfos, e o outro membro da comitiva que veio de Atenas é um homem e nem mesmo é ateniense. Esse grau de identificação entre Creusa e o Coro pode fortalecer o vínculo que vai levar posteriormente à quebra do voto de silêncio, quando ele revelar aquilo que Xuto pediu que fosse guardado em segredo. Há de se observar também que entre todos os deuses e heróis destacados na écfrase, Apolo está ausente, tal como ele permanecerá ao longo da tragédia. Por fim, na última antístrofe o Coro se dirige a Íon com perguntas práticas sobre regulações quanto a quem pode ou não entrar no templo, o que também vai ter consequências na história. Quanto ao templo em si – ou, mais especificamente, quanto à sua representação na *σκηνή*, Gibert (2019, p. 19) acredita que ela não precisava ser elaboradamente decorada. Nas suas palavras:

> Muitos atenienses conheceriam o santuário de Apolo em Delfos por experiência própria. Eurípides poderia evocar o ambiente em palavras e contar com a imaginação deles, como na maioria dos casos demandam as convenções do teatro grego.

A abordagem do Coro a Íon é direta e impessoal (v. 219-20): "Ei você, com quem eu falo na frente do templo."[201]. Gibert (2019, p. 164) comenta que não é o Coro amistoso – pelo menos não tão amistoso quanto o de outras tragédias – e observa que posteriormente ele vai se unir a Creusa contra Íon. Por outro lado, faz a ressalva objetiva: não há outro meio para se referir a Íon senão pelo seu trabalho e posição, posto que ele ainda não tem nome.

O diálogo entre Íon e o Coro é todo cantado, ainda que alterne alguns metros mais sincopados com outros mais lentos – as intervenções de Íon, em anapesto, são quase recitativas. Debatidas questões sobre o templo e sobre a procedência das mulheres do Coro, estas anunciam Creusa. É extremamente atípico, conforme Halleran (1985, p. 67-8), que um anúncio seja feito na constância da canção que divide atos. Normalmente, ao término da canção ocorre o anúncio; ou a canção toda é no verso mais lento e ritmado de marcha para justificar uma entrada em tablado móvel. O caso de Creusa destoa de ambas as hipóteses. Curiosamente, o outro único caso em que

[201] *σέ τοι, τὸν παρὰ ναὸν αὐ- / δῶ: (...)*

isso acontece, na entrada de Alceste (*Alceste*, v. 233ss), guarda diversas semelhanças com o presente: ambos acontecem ao final de uma canção mimética, o párodo das respectivas peças; ambos ocorrem em um contexto de diálogo (de membros do Coro em *Alceste*, do Coro com Íon em *Íon*); ambos os anúncios são feitos por personagens interessados no anunciado (o Coro e Íon, respectivamente). Duas ocorrências[202] pode não ser o bastante para identificar uma dinâmica como algo tipicamente euripidiano, mas a coincidência não merece ser ignorada.

Com a entrada de Creusa, Íon se dirige a ela – outra situação excepcional, posto que, conforme Halleran (1985, p. 22-3), o comum seja que o personagem que entra no espaço cênico seja o primeiro a se dirigir ao interlocutor[203]. A iniciativa de Íon pode representar tanto a sua ânsia de falar com os visitantes quanto a condição de Creusa, absorta em seus pensamentos. No diálogo com Íon ela vai comentar (v. 249-51) que o templo lhe desperta antigas memórias. A caracterização de Creusa refletiria a *εὐγένεια* que Íon reconhece nela. Ela pareceria nobre, e estaria trajada como ateniense. Mais do que tudo, sabemos que ela portaria consigo o bracelete que lhe foi dado como herança, que carrega as duas gotas de sangue de górgona e que será mencionado posteriormente (v. 1009).

O diálogo entre Íon e Creusa pode ser considerado nada menos que impressionante. Gilbert (2019, p. 167) menciona que a esticomitia que se segue (v. 264-368) é a maior de todo o *corpus* trágico, com 105 versos[204]. O crescendo de ansiedade na plateia, à medida que os personagens trocam suas curtas falas, devia ser sensível, uma vez que as perguntas que fazem um ao outro caminham em direção a uma cena de reconhecimento, em que Íon descobrirá ser filho "da amiga" de Creusa e ela perceberá que está falando com o filho que considerava perdido. Gilbert (ib, p. 179) reconhece na insinuação de Íon de que "a amiga" de Creusa esteja mentindo (v. 341) o ceticismo que é característico em alguns personagens de Eurípides[205]. Curiosamente, é a aceitação da possibilidade da história ser verdadeira e ter, portanto, suas implicações morais, a divergência no tema que interrompe aquele que poderia ter sido o reconhecimento entre mãe e filho.

---

[202] Halleran (1985, p. 68) complementa que há dois anúncios em canções também em *Héracles* (v. 1028ss e v. 1081ss), mas a primeira ocorrência é uma cena de ἐκκύκλημα e a segunda é o despertar de Héracles, que já estava no espaço cênico, adormecido, então ambas são ocorrências bastante particulares.

[203] É necessário ressaltar que Lloyd-Jones reconhece uma lacuna antes da primeira fala de Íon, mas acredita que essa seja parte da própria fala de Íon.

[204] Ele acrescenta que, coincidentemente, a segunda maior esticomitia também pertence a esta tragédia, com 91 versos (v. 938-1028), e reconhece um crescente uso do recurso nas obras tardias de Eurípides.

[205] *E. g. Héracles* (v. 353-4 e 1341-2); *Helena* (v. 17-21 e 257-9); *Ifigênia em Áulis* (v. 794-800) e *Antíope* (frag. 210).

É válido comentar as ocorrências de ironia trágica no diálogo entre Creusa e Íon. Ao perguntar se a rainha não tem filhos, a resposta é (v. 306): "Febo sabe da minha falta de prole"[206]. Creusa diz isso pensando que só ela e o deus sabem que ele deixou o filho dela para morrer. O deus, por outro lado, está entre os poucos que sabem que ela não sofre de *ἀπαιδία*. Da mesma forma, depois de encerrada a esticomistia, quando Íon recomenda que Creusa não faça uma pergunta que o deus se recusa a responder, ela (v. 384-91) pede por respostas para que, no caso de a criança ter morrido, lhe dar uma sepultura, ou então, no caso de estar viva, aparecer de novo à vista da mãe. Ironicamente, ela diz isso quando tem seu filho perante seus olhos.

É em sequência a essa declaração que Creusa anuncia a entrada de Xuto (v. 392-4). O anúncio é esperado, por não se tratar de uma entrada após um canto coral estrófico, vindo do *εἴσοδος* que indica o caminho para a cidade, e configura o único momento em que os três personagens principais da trama estarão juntos no espaço cênico, e mesmo assim por breves vinte e quatro versos, até que Xuto entre no templo, pelas portas da *σκηνή*.[207] Taplin (1977a, p. 297) vê no longo anúncio feito por Creusa – a fala de Xuto só se inicia nove versos depois do anúncio – um aumento de expectativa pela entrada daquele que é a terceira peça nessa complicada dinâmica familiar.

A informação mais relevante a respeito de Xuto, na visão de Gilbert (2019, p. 31) é que ele não é ateniense. Ela é repetida diversas vezes na tragédia, por diferentes personagens: Hermes (v. 60) o qualifica como um dos calcodôntidas[208]; Creusa (v. 290) informa Íon que é casada com alguém vindo de outra terra[209] e ele em seguida reitera a informação chamando-o de estrangeiro[210] (v. 293). O Coro o condena por ter chegado à casa de Creusa como um estranho[211] (v. 702); o Ancião que cuidou de Creusa o chama de estrangeiro[212] (v. 813) e complementa dizendo que ele poderia ter buscado uma boda eólica, ao invés de ter um filho com uma escrava[213] (v. 841-2). Até a própria declaração dele de que o solo não gera prole (v. 545) parece ser uma afronta ao mito de autoctonia de Erectreu, estabelecendo-o como não ateniense. É muito provável que o imagético acompanhasse o textual e Xuto estivesse trajado de forma que o caracterizasse como estrangeiro.

---

[206] *ὁ Φοῖβος οἶδε τὴν ἐμὴν ἀπαιδίαν.*
[207] Gilbert (2019, p. 188).
[208] *Χαλκωδοντίδαις*.
[209] *ἐξ ἄλλης χθονός.*
[210] *ξένος.*
[211] *ὃς θυραῖος ἐλθὼν δόμους.*
[212] *ξένος.*
[213] (...) *εἰ δὲ σοὶ τόδ' ἦν πικρόν, / τῶν Αἰόλου νιν χρῆν ὀρεχθῆναι γάμων.*

No mesmo diapasão, menciona Halleran (1985, p. 104-5), há de se observar que a interação de Xuto com os já presentes é distante, como se ele permanecesse um estrangeiro à trama. Ele percebe o estado perturbado da esposa (v. 402-3), mas não dedica à questão a mesma atenção que Íon dedicou. Sua afirmação de que Trofônio teria vaticinado que ambos não sairão sem filho de Delfos (v. 407-9) parece ir de encontro à declaração de Creusa, de que Apolo não responderá a pergunta da "amiga dela". Xuto não se dirige a Íon em momento algum da cena; mesmo a pergunta que faz sobre o ínterprete para o deus (v. 413) não é diretamente endereçada. De acordo com Halleran (*ibid*), Eurípides estaria aqui elaborando um engenhoso jogo de contrastes: o próximo encontro de Xuto e Íon será extremamente afetuoso, levado pela ilusão de que este é filho daquele. E o próximo encontro de Íon com Creusa será beligerante.

As saídas dos personagens do espaço cênico são sequenciadas e cheias de significado. Halleran (1985, p. 105) analisa que saídas sucessivas de três personagens são extremamente raras em Eurípides. Xuto entra no templo, pelas portas da *σκηνή*, em busca do oráculo. Creusa faz uma última blasfêmia contra Apolo (v. 425-8) e se retira, rumo à cidade. Íon reflete sobre o comportamento da divindade (v. 429-51) e se retira, provavelmente pelo *εἴσοδος* oposto à Creusa. Fica evidente o quanto todos eles estão separados uns dos outros. Sozinho no espaço cênico, o Coro entoa uma canção coral estrófica bastante conectada à trama; evocando as deusas virgens – Atena, a padroeira da cidade de Creusa e Ártemis, a filha de Leto[214] e portanto irmã de Apolo – e clamando por oráculos de bela descendência para a antiga raça de Erecteu. O epodo (v. 492-509), onde Gibert (2019, p. 195) vê influências da Canção Nova, evoca a dança quase ritualística das três filhas de Aglauro ao som de Pã, a situação na Longa Caverna, a cena potencial do bebê sendo devorado por aves e feras. Não por coincidência, o ato seguinte se inicia com a entrada de Íon no espaço cênico.

Halleran (1985, p. 73-4) comenta que a entrada de Íon é quase uma resposta à prece do Coro, que pedia por um herdeiro para o trono de Erecteu. Tal entrada, não anunciada, após um canto coral estrófico, não o endereça a Creusa, contudo. O ato que se segue será entre ele e Xuto. Assim está configurado o conflito central da tragédia. Íon entra pelo mesmo *εἴσοδος* do qual saiu, portando fitas para adornar a imagem de Apolo no altar (v. 522) e o arco com o qual ameaçará impedir os avanços de Xuto (v. 524). Sua primeira fala (v. 510) já é endereçada ao Coro,

[214] Λατογενής (v. 465).

perguntando se Xuto já saiu do oráculo. Pouco depois (v. 517), Xuto adentra o espaço cênico pelas portas da *σκηνή* e se dirige a ele.

De acordo com Gibert (2019, p. 206-8), há um inegável teor cômico no falso reconhecimento que Xuto faz de Íon como seu filho. O metro usado no iníco é o tetrâmetro trocaico, que, alguns estudiosos acreditam[215], era acompanhado por um *αὐλός* e depois muda de ritmo alcançando uma esticomitia que culmina na divisão de verso ao meio (*ἀντιλᾶβή*) entre Íon e Xuto. A linguagem utilizada é especialmente coloquial. E há uma sequência de rubricas internas de movimento, a medida que Xuto tenta abraçar e beijar Íon e esse o repele, achando se tratar das investidas de um pretendente sobre o objeto do seu amor.

A entrada de Xuto, anunciada pelo Coro, por já não ser após o canto coral estrófico, se inicia com uma saudação a Íon – algo que ele não fez antes, na sua primeira iteração – e chamando-o de "filho", no vocativo[216] (v. 517). Sua fala seguinte (v. 519) já diz "Me dê o beijo da sua mão e o abraço do seu corpo"[217]. Ante a recusa de Íon, nova tentativa (v. 521): "Se penso direito? Encontrando o mais querido, me lanço sem fugir". Provavelmente o gestual acompanharia as tentativas de Xuto de se aproximar de Íon, bem como as recusas do protagonista. É sensível a possibilidade de uma dupla leitura da situação, tanto da perspectiva de Xuto, como um pai que encontra o filho, quanto da perspectiva de Íon, como um celibatário que tenta refrear os avanços eróticos de um dos "estrangeiros enfurecidos e sem cultura"[218] (v. 526). Apenas quando Íon ameaça Xuto com suas flechas e esse responde "se me mata, é o assassino de seu pai" (v. 527) o diálogo alcança um entendimento comum. Taplin (2003, p. 72) comenta que cenas de reconhecimento costumam culminar em um abraço caloroso e acrescenta que mesmo o falso reconhecimento de Íon por aquele que acredita ser seu pai não escapa dessa dinâmica: há uma rubrica interna (v. 560-1) em que o protagonista pergunta se deve abraçar quem o gerou e Xuto responde que sim, confiando no deus.

Gibert (2019, p. 207) reconhece na segunda metade da cena (v. 566-675) um tom bastante distinto. O metro passa a ser o trímetro iâmbico e o tema discutido se torna mais sério e reflexivo. A *ῥῆσις* de Íon acerca de como virá a ser a sua vida em Atenas (v. 585-649) é especialmente digna de nota. Não apenas por se tratar de um ótimo exemplo daquilo que Rehm (2002) chama de espaço

[215] *E. g.* Pickard-Cambridge (1988, p. 158-60).
[216] *ὦ τέκνον*.
[217] *δὸς χερὸς φίλημά μοι σῆς σώματός τ' ἀμφιπτυχάς.*
[218] *ἀμούσους καὶ μεμηνότας ξένους.*

reflexivo; aquele em que uma plateia criticamente consciente tem a oportunidade de uma reflexão cívica e de autoconsciência, como parte da intrincada relação entre o teatro e a democracia ateniense. As críticas de Íon acerca da elite que usa a cidade para seu próprio interesse (v. 602-4), por exemplo, encontrariam eco nos ouvidos da plateia.

A outra questão frequentemente apontada acerca da cena – e que provavelmente fora sentida também na sua encenação – é o seu potencial não consumado para se tornar um *ἀγών*. Já foi comentado anteriormente que é uma característica euripidiana a ocorrência de um par de conjuntos de falas opostas, de comprimento substancial e quase idêntico. Após a longa apresentação que Íon faz acerca das suas preocupações quanto à vida em Atenas, é de se esperar que Xuto responda com uma *ρῆσις* de igual tamanho, defendendo Atenas e o modo de vida ateniense. Entretanto, não é isso que acontece; Xuto simplesmente (v. 650-3) afasta os argumentos do seu interlocutor e muda de assunto, aborando o banquete que ele quer oferecer, em razão de não tê-lo feito quando Íon nasceu.

Gibert (2019, p. 27-8) comenta a providência da falta de *ἀγών*, reconhecendo que ela também acontece nas outras "tragédias românticas" de Eurípides[219] e elaborando que "as cenas euripidianas de embate tipicamente deixam os antagonistas mais distantes do que estavam antes"[220], o que torna a sua ausência nas atuais circunstâncias uma conveniência formal. De nossa parte, somos obrigados a incluir nessa equação o uso da *ρῆσις* de Íon como espaço reflexivo. Se o objetivo da apresentação era causar reflexão na plateia de atenienses com os argumentos apresentados, uma argumentação contrária inevitavelmente diluiria esse efeito, atribuindo méritos a argumentos opostos aos previamente apresentados. Não causar embate é o que torna os argumentos de Íon mais perenes.

Como mais uma ironia, Xuto planeja enganar Creusa (v. 654-60) e Íon em seguida (v. 670-1) menciona sua mãe desconhecida, rogando para que seja ateniense. Sem saber, ambos pensam na mesma mulher. Ao término da fala de Íon, eles se retiram juntos do espaço cênico, provavelmente agora pelo mesmo *εἴσοδος*, que indica o rumo à cidade, demonstrando a união familiar que acreditam partilhar. Curiosamente, a saída pelo mesmo *εἴσοδος* não significa o mesmo destino. Íon ruma à cidade para cuidar do banquete de despedida que vai oferecer aos amigos. Xuto busca Creusa, que saiu por esse *εἴσοδος* no ato anterior, para lhe falar do "visitante" que vai levar

[219] *Ifigênia em Táuris* e *Helena*. O termo "tragédia romântica" é uma definição dada por ele.
[220] (...) Euripidian contest scenes typically drive the antagonists further apart than they were before.

com eles de volta para Atenas. Mais do que isso, Xuto não voltará a aparecer na tragédia. A união partilhada pelos dois personagens é, em todos os sentidos, uma ilusão.

Sozinho no espaço cênico, o Coro apresenta outro canto coral estrófico, bastante relacionado à trama, em agitado ritmo docmaico. Nas palavras de Halleran (1985, p. 106):

> Os membros do Coro estão preocupados com a sequência de eventos. Em sua canção (v. 676-724) eles demonstram simpatia para com Creusa, duvidam da validade do oráculo e condenam as ações de Xuto. O epodo, ainda que corrompido textualmente, claramente termina com uma oração pela morte do rapaz e, nas suas últimas palavras, com uma referência empática a Erecteu, de quem nasce a devida sucessão para a lei ateniense.[221]

Em seguida, há a entrada de Creusa com um Ancião, a quem ela se refere, no vocativo, como sendo o "velho preceptor de meu pai Erecteu"[222]. A entrada acontece imediatamente após um canto coral estrófico e, como tal, não carece de anúncio. Ainda assim, a nomeação é necessária para identificar o personagem novo à trama. Quanto à sua caracterização, é dito que ele é (v. 725) velho[223] e é (v. 733-4) propriedade de Creusa[224]; ambas as informações refletiriam na sua representação. Halleran (1985, p. 106) reconhece uma conexão entre a menção a Erecteu pelo Coro e a entrada do seu preceptor ao lado de Creusa, já sugerindo que o Coro vai revelar o segredo que Xuto pediu que ele guardasse (v. 666). Com base no uso do imperativo por parte do Ancião (v. 738) para ser puxado: "puxe-me; puxe-me até o templo e cuide de mim"[225], podemos concluir que a entrada dos dois foi em passos lentos, com Creusa servindo-lhe de apoio. Talvez isso justifique a demora no engajamento entre Creusa e o Coro – ela entra em cena no verso 725, mas só se dirige a ele no verso 746 – provavelmente esse foi o tempo necessário para que eles cruzassem a *ὀρχήστρα*.

Como Gibert (2019, p. 237) destaca, o ato que se segue traz mudanças radicais na trama. O Coro desobedece o voto de silêncio e revela o plano de Xuto a Creusa (v. 725-62); o Ancião incita a vingança dela (v. 800-58), que responde em uma monodia (v. 859-922), onde pela primeira vez ela relata o abuso sofrido nas mãos de Apolo, bem como o resultado disso. Coroando a

---

[221] *The choristers are upset at the turn of events. In their song (676-724), they sympathise with Kreousa, doubt the oracle's validity, and condemn the actions of Xouthos. The epode, although textually corrupt, clearly ends with a prayer for the boy's death and, in the final words, an empathic reference to Erechtheus, from whom stems the proper succession to Athenian rule.*

[222] *πρέσβυ παιδαγώγ' Ἐρεχθέως πατρὸς*

[223] *πρέσβῦς*

[224] *ἐγὼ δέ σ', ὥσπερ καὶ σὺ πατέρ' ἐμόν ποτε, / δέσποιν' ὅμως οὖσ' ἀντικηδεύω πατρός.*

[225] *ἕλχ' ἕλκε πρὸς μέλαθρα καὶ κόμιζέ με.*

situação, Creusa e o Ancião planejam o assassinato de Íon (v. 923-1047). Gibert (*ibid*) complementa:

> Essa cena contém o ponto de virada tanto na ação (o plano de assassinato) quanto na emoção, pois Creusa se liberta de seu segredo, se torna mais convencida do que nunca de que Apolo deixou o filho deles morrrer e conclui que agora Xuto a está traindo também.[226]

O impacto dessa cena possivelmente se faria sentir na encenação, também. O diálogo entre Creusa, o Ancião e o Coro é o único registro na tragédia extante, de acordo com Halleran (1985, p. 116), em que o Coro quebra o seu voto de silêncio. Gibert (2019, p. 29) também considera o momento "uma das intervenções com mais consequências de qualquer coro grego trágico"[227]. Não por acaso, a cena é toda construída no sentido de aumentar sua expectativa: Xuto proíbe o Coro de revelar a verdade (v. 666); no canto coral que segue, o Coro se pergunta se fará chegar à sua senhora aquilo que ficou sabendo (v. 695-8) e expressa sua rejeição a Xuto, chamando-o de malogrado[228] por enganar Creusa (v. 702-9). Quando ela efetivamente pergunta ao Coro o oráculo recebido pelo esposo (v. 747-51), ele tergiversa, chega a se perguntar se deve revelar a verdade (v. 758) e por fim conta tudo. Os ânimos da plateia a essa altura já deveriam estar inflamados.

Da mesma forma, a monodia de Creusa, em verso docmaico, lamentando a sua sorte e acusando Apolo, também carregaria o aspecto intenso que permeia o ato. Lourenço (1994, p.82, nota de rodapé) a considera "uma pequena obra-prima típica das 'árias' tardias de Eurípides". Dado o tom de lamento, a métrica, as intervenções do Coro e do Ancião é inevitável pensar que ela pouco se assemelharia ao peã de Íon no começo da peça (v. 112-84). O uso diferenciado da lírica, pelo qual Eurípides era conhecido, inclui o uso de duas monodias em uma mesma tragédia, em momentos diferentes, em funções praticamente opostas. Da mesma forma, há de se reconhecer como uma característica tipicamente euripidiana o monólogo da personagem feminina, na qual ela explica as condições a que está submetida e os planos que tem em mente.

O ato segue em cores igualmente fortes, na medida em que Creusa e o Ancião começam a traçar um plano de vingança. O diálogo que se desenvolve em uma longa esticomitia na qual são descartados os planos de queimar o templo de Apolo (v. 974-5) e o de matar Xuto (v. 976-7), para enfim então se decidirem pelo assassinato de Íon (v. 978-9). É discutindo os modos para se alcançar

---

[226] *This scene contains the play's turning point in both action (the murder plot) and emotion, as Creusa unburdens herself of her secret, becomes more convinced than ever that Apollo let their son die, and concludes that now Xuthus has betrayed her too.*

[227] (...) *one of the most consequential interventions of any Greek tragic chorus.*

[228] *μέλεος*.

o resultado desejado que um dos artefatos cênicos da peça é apresentado: o bracelete no qual Creusa guarda as duas gotas de sangue de górgona. Há uma longa explicação acerca da origem do objeto, remontando à titanomaquia (v. 987), até o momento em que a rubrica interna indica, com a ênfase do dêitico *τόδε*, que o objeto é passado das mãos de Creusa para as do Ancião, já após o término da esticomitia (v. 1029-31):

> (...) recebendo das minhas mãos
> este bracelete dourado ateniense, trabalho antigo,
> vai em segredo até onde meu marido faz o sacrifício.[229]

Após a entrega do veneno e das instruções, o Ancião sugere a Creusa que se retire (v. 1039) e evoca os próprios pés, para que se tornem jovens (v. 1041-2). Halleran (1985, p. 107), considera essa uma rubrica interna de que ele sairia em um ritmo mais rápido do que entrou – o serviço à sua senhora o deixaria mais célere. Creusa provavelmente sairia após o comando do Ancião, pelo *εἴσοδος* oposto ao dele. Ao término da sua fala, o Ancião sairia em passos lépidos rumo à cidade. Mais uma vez sozinho no espaço cênico, o Coro entoa uma canção coral estrófica na qual o destino de Creusa é equiparado ao de Íon – se o plano for inconcluso e ele não morrer, ela não tolerará viver com estrangeiros dominando a sua terra e dará fim de sua vida (1061-73). Em meio ao drama, há a ironia: a plateia sabe que Íon não apenas não é um estrangeiro como é o herdeiro de direito do trono de Creusa. Gibert (2019, p. 279) comenta ainda acerca da função tradicional desse canto – construir o intervalo de tempo entre o planejamento do assassinato e o relato do mensageiro do resultado.

O ato seguinte se inicia com a entrada do Servo de Creusa. Tal como se sucedeu com o Ancião, sua entrada não carece de anúncio, mas há ainda assim uma nomeação em resposta à sua primeira fala, para identificar o novo personagem – o Coro o chama, no vocativo, (v. 1109) de "companheiro de servidão"[230] e essa é a única característica que o identifica. O começo da sua fala já identifica o fracasso do plano de Creusa, mas o Coro (v. 1119-21) pede um relato dos acontecimentos. Inicia-se a fala do mensageiro, uma instituição trágica da qual Eurípides faz uso destacado. Gibert (2019, p. 290-1) observa que todas as peças de Eurípides, à exceção d'*As Troianas*, contam com pelo menos uma *ῥῆσις* de um personagem anônimo, narrando em primeira pessoa, em trímetros iâmbicos, importantes eventos que aconteceram fora do espaço cênico. Talvez o diferencial de *Íon* seja o fato de que essa narrativa venha acompanhada de uma *ἔκφρᾶσις*,

---

[229] (...) *χειρὸς ἐξ ἐμῆς λαβὼν / χρύσωμ' Ἀθάνας τόδε, παλαιὸν ὄργανον, / ἐλθὼν ἵν' ἡμῖν βουθυτεῖ λάθρα πόσις,*
[230] *ὦ ξύνδουλε.*

uma elaborada descrição (v. 1132-66) da tenda erguida por Íon para o banquete oferecido a seus amigos. Gibert (*ibid*) acha que essa digressão "é pouco realista nos termos da suposta urgência da situação"[231]. Em que pese a inegável urgência do relato, há de se considerar a relevância da descrição dentro do contexto da obra.

É sabido que o Coro é um apreciador da arte. A *ἔκφρᾶσις* do Servo é reconhecida – inclusive por Gibert (*ibid*) – como uma contraparte à descrição que o Coro fez do templo de Apolo, no início da peça. Ela aparece como resposta à demanda (v. 1120-1) de que "se precisamos morrer de toda forma, morremos docemente se vemos com clareza"[232]. Mas, mais do que isso, ela parece ser um caso em que Eurípides cria aquilo que Rehm (2002) classifica como espaço autorreferente ou metateatral; quando se expande o sentido do espetáculo até aludir à própria representação teatral. A tenda erguida por Íon – em grego, *σκηνή* – se torna uma alegoria para o teatro de Dioniso. Nesse sentido, citamos Duarte (2014, p. 39-40):

> A construção da tenda em si não deveria causar estranheza, dado o afluxo de peregrinos necessitados de acomodação em Delfos, mas é igualmente evidente que sua menção, aos espectadores sentados no teatro, em Atenas, evocaria a *σκηνή* erguida a cada ano para abrigar os espetáculos dramáticos. Afinal, os espectadores estavam diante da estrutura em madeira, que servia a uma vez só como cenário e bastidor, cuja montagem teriam acompanhado poucos dias antes.

Duarte (*ibid*) observa que as similitudes se sucedem: Xuto escolheu (v. 1126) as rochas dedicadas a Dioniso, no Parnaso, para realizar seu sacrifício; em Atenas, o festival dramático acontecia no teatro vizinho ao templo de Dioniso Eleutério. A extensão da tenda de Íon (v. 1137) é um plectro[233], que corresponde à largura da *ὀρχήστρα* do teatro de Dioniso no ponto mais próximo da *σκηνή*. A área do edifício tinha (v. 1138-9) dez mil pés, capaz de acolher todo o povo de Delfos. A equivalência para Atenas seria o teatro, que congregava todos os seus cidadãos.

Estabelecido o paralelo entre a *ἔκφρᾶσις* do servo e o teatro, a plateia passa a ouvir do Servo a descrição da peça que se sucede dentro da peça que está assistindo e é como se Íon se tornasse tragediógrafo de seu próprio espetáculo. Coincidentemente, a narrativa que se segue é a de uma cena de forte teor dramático – um assassinato por envenenamento. Mais do que isso, o plano de Creusa fracassa e Íon não é assassinado justamente em razão da sua própria capacidade de identificar maus presságios, que o faz desprezar o conteúdo da taça e pedir que sirvam outra (v.

---

[231] (...) *is unrealistic in terms of the supposed urgency of the situation.*
[232] (…) *εἰ θανεῖν ὅμως χρεών, / ἥδιον ἂν θάνοιμεν, εἴθ' ὁρᾶν φάος.*
[233] Cerca de trinta metros.

1187ss). Um pequeno espetáculo, com direito a reviravolta no resultado e revelação da mandante do crime (v. 1215-6), acontece dentro da tenda erguida por Íon.

É necessário ressaltar aqui outra característica tipicamente euripidiana, exercida na sua melhor forma: o talento descritivo, um certo esforço de trazer a imagem para a narrativa. O monólogo do Servo que traz essa mensagem o aproxima de um aedo compartilhando as narrativas homéricas. Se na descrição do templo de Apolo é possível crer que o conhecimento por parte dos Atenienses do edifício real tornaria o artifício mais fácil, ou mesmo desnecessário, a descrição da construção da *σκηνή* ou das tapeçarias usadas não se vale da mesma garantia – é pouco provável que os tesouros do templo fossem tão poucos e tão públicos que todo ateniense os conhecesse; o mais certo é que Eurípides estivesse criando as cenas que descreve. Duarte (2014, p. 35), em concordância com Shapiro (1980, p. 267), afirma que ele foi o único tragediógrafo que se empenhou em levar a *ἔκφρᾶσις* da épica para o drama. O exemplo em tela é emblemático.

A fala do Servo traz ainda outro engenho da encenação; o argumento para a ausência de Xuto pelo restante da peça. Em um momento do relato (v. 1130-1) há o comando de Xuto a Íon, para que, caso ele demore muito tempo no sacrifício para os deuses do nascimento, seja servida comida para os amigos presentes. O restante da trama se desenvolve enquanto Xuto está ocupado em seus deveres religiosos.

A cena do Servo é bastante fechada em si mesma; o Coro está sozinho em cena quando ele entra no espaço cênico, narra os acontecimentos e se retira. Sozinho novamente o Coro canta, mas agora uma canção astrófica, de metro eólico e jônico (v. 1229-43), seguida de anapestos recitativos (v. 1244-9). Há a reorganização dos personagens em cena – a saída do Servo antes do canto e a entrada de Creusa imediatamente após o canto – e há o canto intercalando as saídas e entradas. Taplin (1977a, p. 51-2) comenta que há casos de dois atos sendo divididos por algo que não uma canção coral estrófica. Nessa posição podem ser encontrados anapestos astróficos, lírica docmaica astrófica, estrutura lírica epirremática e diálogo lírico irregular. O fator que, aliado à mudança de fala para canto, caracteriza a canção como divisora de atos é a ação: há personagens que saem antes desse canto e outros que entram após esse canto. Leituras menos centradas na encenação atribuem intuitivamente o termo *stasimi loco* a casos como esta canção astrófica do Coro.

Após essa ocorrência excepcional de divisão de atos, Creusa adentra o espaço cênico. Não é anunciada, tanto por causa do abrupto da sua entrada quanto porque entra imediatamente após o canto divisor de atos. Ainda assim, em seus últimos anapestos (1246-9) o Coro menciona a má

sorte de sua senhora – e a sua própria, por consequência – e pergunta (v. 1246-7): "o que, ó malograda senhora, resta na vida para você sofrer?"[234]; de forma que a sua entrada na sequência seja quase uma resposta. Halleran (1985, p. 43-5) classifica entradas dessa natureza como surpresas do gênero "falando no diabo"[235], em que a fala anterior não é um anúncio, nem se dirige ao personagem que entra; mas ainda assim a entrada é uma resposta àquela fala.

Halleran (*ib*, p.107) reconhece uma aceleração no ritmo do drama a partir da entrada de Creusa. Não apenas em razão da entrada abrupta dela (v. 1250), seguida de perto pela entrada também abrupta de Íon (v. 1261), mas também pelo uso do tetrâmetro trocaico (v. 1250-60). A trama também ganha ares mais urgentes, desde o Coro anunciando, ainda nos anapestos recitativos (v. 1244-5) "Não há como se esconder, se o deus não deseja nos levar daqui."[236] O primeiro verso proferido por Creusa, tão logo adentra o espaço cênico (v. 1250), tem o mesmo tom desesperado: "Servas, somos perseguidas pela morte."[237]

Com todo esse impacto, há de se prestar especial atenção nas ações que se seguem, quando o Coro sugere que Creusa busque asilo no altar de Apolo. O peso dramático da cena é inegável, na medida em que a divindade que ela reconhece como sendo a responsável por todos os seus males e cujo solo sagrado ela conspurcou com uma tentativa de assassinato se torna seu único abrigo. Mais uma vez, há de se pensar aqui se não são momentos como esse que deram a Eurípides a alcunha de "mais trágico dos poetas". Creusa a princípio refuta (v. 1256) a sugestão feita pelo Coro (v. 1255). O gestual da encenação provavelmente acompanhava o diálogo, com o coro a apontar o altar – situado no centro da *ὀρχήστρα*, como já comentamos – e Creusa a fazer um gesto de recusa. A sugestão então é reiterada (v. 1258), já no modo imperativo – "sente-se agora junto à pira."[238] A rubrica interna de movimento deveria ser seguida de imediato, pois assim que o Coro termina a sua fala, Íon adentra o espaço cênico (v. 1261).

A entrada de Íon não é anunciada, porém sendo uma entrada que não acontece após um canto coral estrófico, um anúncio era de se esperar. A razão para sua ausência deve ser a necessidade de manter o abrupto da cena. Creusa acaba de se dirigir para o altar de Apolo, implorando por proteção. Ele chega, acompanhado dos habitantes de Delfos, a quem inclusive

---

[234] *τί ποτ', ὦ μελέα δέσποινα, μένει / ψυχῇ σε παθεῖν;* (...)
[235] Literalmente, *talk of the devil*.
[236] *οὐκ ἔστι λαθεῖν, ὅτε μὴ χρῄζων / θεὸς ἐκκλέπτει.*
[237] *πρόσπολοι, διωκόμεσθα θανασίμους ἐπὶ σφαγάς,*
[238] *ἵζε νυν πυρᾶς ἔπι.*

profere (v. 1266) o comando no imperativo plural: "agarrem-na"[239]. Gibert (2019, p. 22, nota de rodapé) acredita que Íon agora não porte um arco, mas sim uma espada.

Taplin (2003, p. 72-3) acredita que Creusa só se prostraria junto ao altar no verso 1285. Da mesma forma, Gibert (2013, p. 311) acredita que haveria "uma perseguição estilizada e portanto lenta de uma maneira não natural"[240] dos habitantes de Delfos atrás de Creusa, talvez protegida pelo Coro. Em que pese o respeito pela opinião dos nobres acadêmicos, cujos trabalhos têm norteado a presente pesquisa, nosso entendimento permanece o de que Creusa já esteja abraçada ao altar quando Íon e seus acompanhantes chegam. O comando do Coro (v. 1258) é claramente uma rubrica interna de movimento e, em contrapartida, não há nada na primeira fala de Íon que justifique a hipótese de que os habitantes de Delfos a teriam perseguido. Um único comando para agarrá-la (v. 1266) parece antes uma tentativa de demovê-la do altar, bem como a deixa para que Creusa explique que pediu asilo para Apolo; não se trata de uma rubrica de movimento para que só agora ela alcance asilo. Nada no texto parece indicar uma corrida, uma perseguição, um embate entre o Coro e os perseguidores. Trabalhando com a premissa de que o texto é o suporte da encenação, a teoria da cena de perseguição não se sustenta.

Após a primeira fala de Íon (v. 1261-81), na qual ele destila seu ódio contra a mandante do seu assassinato, se inicia uma tensa esticomitia, na qual ambos apresentam argumentos para seus atos. O diálogo entre os dois traz em si alguns dos momentos mais intensos da peça. Quando Creusa diz (v. 1284) "dou meu corpo ao deus para ter como oferenda"[241] ela está deixando pra trás todos os sentimentos ruins que nutria por ele, desde seu estupro. Nas palavras de Taplin (2003, p. 73):

> Muito tempo atrás Creusa deu seu corpo a Apolo, ou teve seu corpo tomado por ele, com um misto de vergonha, relutância e temor que ela tão vividamente evoca na sua ária nos versos 859-922, o centro da peça. Durante o curso da obra ela rejeitou Apolo totalmente e veio a odiá-lo. Mas agora, reduzida à absoluta ausência de socorro, ela faz um ato de fé intuitivo. Ela abraça seu altar e põe a si mesma, e a seu corpo, em completa disposição do deus. Esse ímpeto de fé não somente salva a sua vida, também começa a reunião espiritual com Apolo que vai ser consumada bem no final da peça.[242]

---

[239] *λάζυσθε*

[240] (...) *stylized and hence unnaturally slow pursuit.*

[241] *ἱερὸν τὸ σῶμα τῷ θεῷ δίδωμ' ἔχειν.*

[242] *Long ago once Creusa gave her body to Apollo, or had it taken by him, with a mixture of shame, reluctance and awe so vividly evoked in her aria at 859-922, the core of the play. During the course of this play she has rejected Apollo utterly and has turned to hate fim. But now, reduced to utter helplessness, she makes an intuitive act of faith:*

Da mesma forma, Íon se encontra em um verdadeiro impasse moral, porque o asilo pedido foi justamente ao deus que ele tem servido a vida inteira. Desrespeitar o costume seria desonrar a fé que ele sempre professou. Nas palavras de Halleran (1985, p.108):

> Íon é interrompido por essa ação: ele é pego no dilema entre punir a mulher que tentou matá-lo ou reverenciar o altar de seu patrono Apolo, onde ela tomou refúgio. Por mais que ele possa condenar Creusa e discutir com ela, ele não é capaz de violar o direito da suplicante.[243]

Ambos os participantes da contenda estão no seu limite. A esticomitia, não por acaso, termina com Íon a lamentar (v. 1312ss) a injustiça de a proteção oferecida pelo altar poder ser utilizada para resguardar o injusto. Perante tal impasse, Halleran observa (*ibid*), é possível que a plateia esperasse um *deus ex machina* – uma epifania divina, talvez do próprio Apolo, que resolvesse a situação, já no adiantado da peça. Quem surge, contudo, não é o deus, mas a sua sacerdotisa. Vinda das portas da *σκηνή*, a Profetisa adentra o espaço cênico e interrompe a elocubração do protagonista, no momento em que ele está concluindo (v. 1316-8) que é injusto que o deus dê o mesmo benefício para quem é bom e para quem não é.

A existência da Profetisa, que criou Íon como se fosse sua mãe, já havia sido mencionada na peça, tanto por Hermes, no prólogo (v. 41-51), quanto pelo protagonista (v. 321), de forma que o figurino que a caracterizasse em razão da sua função já bastaria para identificá-la. Ainda assim, logo após a fala dela, Íon responde: "Salve, ó mãe querida para mim, mesmo não tendo me parido."[244] Além disso, sabemos que ela porta consigo o cesto em que encontrou Íon, o artefato cênico mais importante dessa tragédia, o qual ela vai mencionar (v. 1337), fazendo uso do dêitico *τόδε*. A entrada da Profetisa acontece no meio do ato, sem ser precedida por um canto coral estrófico, e não é anunciada. A justificativa é simples – busca-se o abrupto da cena, a interrupção dos ímpetos de Íon. Mais do que isso, Halleran (1985, p. 36-7), citando Burnett (1971), comenta que a entrada da Profetisa se enquadra nos casos típicos em que Eurípides usa uma entrada não anunciada para impedir uma catástrofe[245]. Há nessas ocorrências inclusive o uso do mesmo imperativo: "contenha-se"[246]. Ainda assim, Taplin (1977a, p. 11) usa essa entrada como um dos

---

she clasps his altar and puts herself, her body, entirely at the disposal of the god. This grasp of faith not only saves her life, it begins a spiritual reunion with Apollo which will be consummated at the very end of the play.

[243] *Ion is stymied by this action: he is caught in the dilemma of punishing the woman who tried to kill him or reverencing the altar of his patron Apollo, where she has taken refuge. As much as he might condemn and argue with Kreousa, he cannot bring himself to violate the right of this suppliant.*

[244] *χαῖρ', ὦ φίλη μοι μῆτερ, οὐ τεκοῦσά περ.*

[245] Outros casos seriam Teoclimenos em *Helena* (v. 1642-3) e Peleu em *Andrômaca* (v. 550).

[246] *ἐπίσχες*

exemplos quando afirma que o uso de entradas para as quais não se está preparado, que geram um novo turno de eventos, é uma característica particularmente associada com Eurípides.

Íon embarca em uma nova esticomitia, agora com a Profetisa, que começa por demovê-lo do plano de matar Creusa e termina entregando-lhe o cesto no qual chegara em Delfos, explicando que o guardara em segredo até agora por ordem de Apolo. "Pegando-o agora encontre a sua progenitora"[247], ela diz (v. 1355), no momento em que entrega para ele o artefato cênico. Gibert (2019, p. 317) observa que a partida iminente de Íon pode ser a deixa que ela precisava para entregar o cesto, mas a ênfase no agora (v. 1341, 1349, 1353) reforça a impressão de que Apolo intervém nisso. O cesto já fora descrito por Íon durante o diálogo (v. 1338): "Vejo um cesto velho com fitas"[248]; de forma que ainda que não fosse possível a toda a plateia reconhecer o objeto, sua identidade já estaria clara. A Profetisa e Íon trocam um abraço, marcado pela rubrica interna (v. 1363)[249] e ela se retira, de volta ao templo pelas mesmas portas da *σκηνή*.

A saída da Profetisa abre espaço para a interação entre Íon e Creusa, que esteve silente durante todo o diálogo que se sucedeu. O choro de Íon ao ver o cesto, ressalta Gilbert (2019, p. 321) ecoa o de Creusa ao ver o templo de Apolo (v. 237). Ele analisa o objeto, na frente dela, e o segundo reconhecimento, o verdadeiro, se faz. Creusa de pronto entende ser mãe do protagonista, sendo aquele o cesto no qual ela o abandonara. A cena de reconhecimento assíncrono, em que uma das partes se adianta a reconhecer a outra, é um recurso euripidiano que conta com alguma variação, mas Gilbert (2019, p. 323) comenta que este é o único caso no *corpus* trágico a apresentá-la na forma de teste[250]. Halleran (1985, p. 109) observa que é inevitável compreender a situação como uma cena em espelho, que oferece uma repetição visual criando similitude ao mesmo tempo que estabelece contraste com o reconhecimento que Xuto fez de Íon como seu filho. Ambos os reconhecimentos foram motivados por um ato divino – o oráculo de Apolo para Xuto (v. 531-6) e a orientação para a Profetisa de que guardasse o cesto (v. 1347); e nos dois casos Íon é prontamente chamado de filho[251] (v. 517 e v. 1399). Em ambos os casos Íon acusa seu interlocutor de estar louco (v. 520 e v. 1402) e o genitor tenta abraçar o filho (v. 519 e 1404-5), sendo a princípio violentamente rechaçado. Xuto narra suas desventuras amorosas da juventude (v. 546-57), Creusa

[247] *λαβών νυν αὐτὰ τὴν τεκοῦσαν ἐκπόνει.*
[248] *ὁρῶ παλαιὰν ἀντίπηγ' ἐν στέμμασιν.*
[249] É válida a observação de que o abraço da Profetisa é o único que Íon não rechaça de início. Em uma trama sobre ascendências descobertas, a maternidade de criação se mostra o porto seguro do afeto do protagonista.
[250] Mas admite que *Ifigênia em Táuris* (v. 805-27) é comparável em alguns aspectos.
[251] *τέκνον*

descreve os itens que se encontravam dentro do cesto, todos cheios de simbologia (v. 1417-36), e, como última paridade, Íon é vencido pelo argumento e finalmente abraça o seu progenitor (v. 561 e v. 1437-38). Mais do que tudo, há o uso de uma linguagem bem específica, e atípica na tragédia, quando Xuto (v. 523) vai abraçar Íon: "Te envolverei. Não estou confiscando, apenas clamo o querido"[252] e quando Creusa clama pelo abraço de Íon (v. 1406-7):

> **Íon:**
> Isso não é terrível? Sou confiscado pelo discurso.
> **Creusa:**
> Não. A família te clama por família.[253]

Ambos os verbos, *εὑρίσκω* e *ῥυσιάζω*, afirma Halleran (*ibid*), são raros na tragédia, mas se repetem nas duas cenas de reconhecimento. As semelhanças entre elas são evidentes; mas também o são as diferenças. A cena de Xuto é um reconhecimento falso, tudo nela tem um tom mais leve, quase farsesco, se comparada com a de Creusa. A ameaça que cai sobre Xuto é a de Íon, que imagina estar sendo requisitado por um estrangeiro apaixonado e responde dizendo que vai pegar seu arco. Creusa, por sua vez, está sendo perseguida pelos habitantes de Delfos, com uma sentença de morte já proferida em seu nome. A explicação que Xuto tem para sua paternidade repousa nas suas aventuras juvenis; a de Creusa para sua maternidade envolve ter sido tomada à força pelo deus e ter abandonado a criança sem nunca mais saber dela. Taplin (2003, p. 73) observa também que Apolo, que é o falso pai de criação de Íon (visto que é seu pai verdadeiro) é quem lhe indica um falso pai; enquanto a Profetisa, que é a sua verdadeira mãe de criação, lhe indica a sua mãe verdadeira.

Coroando a veracidade do segundo reconhecimento em detrimento do primeiro, mãe e filho irrompem em um dueto (v. 1439-509). Halleran (1985, p. 110) comenta que o canto é o encerramento típico da cena de reconhecimento em Eurípides – o que não acontece no falso reconhecimento de Íon por Xuto – e Gibert (2019, p. 328) acrescenta que em outras peças[254] a cena seguinte ao reconhecimento toma a forma de uma *amoibaia*, um diálogo intercalado de canto e fala, no qual a personagem feminina canta, enquanto o personagem masculino continua no verso iâmbico (sejam trímetros completos ou fracionados), enquanto em *Íon* ambos os personagens cantam. Mais do que isso, é provável que todo o dueto, ou pelo menos parte dele, seja executado com os dois personagens abraçados. Logo no começo há a rubrica interna de Creusa (v. 1440):

---

[252] *ἅψομαι: κοὐ ῥυσιάζω, τἀμὰ δ' εὑρίσκω φίλα.*
[253] *τάδ' οὐχὶ δεινά; ῥυσιάζομαι λόγῳ. / οὔκ, ἀλλὰ σοῖς φίλοισιν εὑρίσκῃ φίλος.*
[254] *Ifigênia em Táuris, Helena, Hypsipyle* e na *Electra* de Sófocles.

"tenho você nas minhas mãos"[255]. A união entre mãe e filho, aguardada pela plateia desde o início da peça, finalmente se consuma e é representada na união de vozes no canto e de corpos no abraço. A felicidade do encontro é partilhada, bem como a verdade sobre o nascimento de Íon.

A intervenção do Coro (v. 1510-1) interrompe a diâmica de Íon e Creusa e faz com que o protagonista comece a conjecturar sobre a real natureza de seu nascimento. Quando pergunta à sua mãe se não é como desculpa que ela diz ter dado à luz para Apolo, antes há uma rubrica interna de movimento (v. 1521): "Venha aqui, pois quero dizer as palavras aos ouvidos"[256]. Se há a necessidade de se aproximarem para ter essa conversa mais particular, certamente eles já haviam se separado do abraço do dueto. A resposta de Creusa deixa Íon intrigado, a perguntar (v. 1532-3) como Apolo deu o próprio filho a outro pai e disse que ele era uma criança gerada de Xuto. A resposta de Creusa às duas perguntas – sobre o que Apolo fez e o que Apolo disse – é que não disse que fora gerado de Xuto; o dera como alguém que doa o filho a um amigo sem herdeiros, o que, Gilbert (2019, p. 342) ressalva, evoca o processo de adoção da lei ateniense e um dos motivos para tal. A pergunta seguinte (v. 1537), "O deus é verdadeiro ou profetiza em vão?"[257] recebe nova resposta com ares jurídicos (v. 1538-45), explicando a perda do direito à herança e ao nome do pai se fosse reconhecido como filho de Apolo. Mais uma vez, o espaço reflexivo, tal como definido por Rehm (2002), se mostra presente na tragédia, quando a intrincada relação entre teatro e democracia ateniense faz o público refletir brevemente sobre um instituto legal.

Mas Íon não se dá por satisfeito com os argumentos de sua mãe e faz menção de adentrar o templo para perguntar a verdade sobre seu pai. A ação, contudo, nem chega a se consumar. A própria fala do personagem muda de rumo (v. 1549), anunciando uma divindade no topo do templo. Halleran (1985, p. 110) comenta que uma vez mais é provável que a plateia esperasse o *deus ex machina* de Apolo. Ao dizer (v. 1550) "o rosto como o sol"[258], Íon está praticamente sugerindo a figura do deus. Mas, exatamente como foi no caso da Profetisa – e como foi também com Hermes, no prólogo – Apolo age aqui por meio de um representante. É a deusa Atena que se dirige aos personagens, pedindo que não fujam (v. 1553-4), em seguida se autonomeando (v. 1555), para então prever o futuro que aguarda Íon e Creusa e validar o plano de Apolo.

---

[255] (...) *ἐν χεροῖν σ' ἔχω*
[256] *δεῦρ' ἔλθ': ἐς οὖς γὰρ τοὺς λόγους εἰπεῖν θέλω*
[257] *ὁ θεὸς ἀληθὴς ἢ μάτην μαντεύεται,*
[258] *ἀντήλιον πρόσωπον*

A aparição de Atena está longe de ser descabida, como bem observa Gibert (2019, p. 344). Ela foi invocada inúmeras vezes ao longo da peça, tanto pelo Coro, que a chama junto com Ártemis (v. 452-71), quanto por Creusa, que em seus repetidos votos clama pela deusa (v. 870-3, v. 1478-88, v. 1528-31). A própria cidadania ateniense de Creusa – e a questão envolvendo a herança do trono de Atenas – parece motivo o bastante para a presença da deusa[259].

Sobre a caracterização de Atena, ela já foi inclusive descrita na peça. Hermes (v. 9) a chamou de "Palas da lança dourada"[260], o Coro mencionou (v. 210) seu escudo, Creusa falou (v. 995) da égide de górgona. Tais elementos não faltariam na composição, e seriam prontamente reconhecidos. No tocante à encenação, a despeito de acreditar que Hermes, no prólogo, tenha entrado caminhando no rés do chão, nos parece acertado que Atena entraria suspendida pelo *μηχᾶνή*. A expressão usada por Íon no avistamento da divindade "sobre a casa incensada"[261] admite ambas as leituras – que Atena estivesse falando de cima da *σκηνή* ou que a estivesse sobrevoando com o mecanismo. Gibert, contudo, ressalta (2019, p. 344-5) que a menção que a deusa faz à carruagem[262] que atrelou para vir transmitir o oráculo de Apolo (v. 1569-70) provavelmente seria a menção ao recurso cênico.[263]

A epifania de Atena prima pela eficiência. Taplin (2003, p. 54) analisa que há mesmo uma mudança de metro, que sugere uma iminência de movimento nas falas que se seguem. Íon professa acolher suas palavras e acreditar ser filho de Creusa e Apolo (v. 1606-8) e esta diz louvar o deus como antes não louvava (v. 1609). A mãe ganha o filho que considerava perdido e a profecia de novos filhos. O filho ganha a mãe sobre quem se perguntava e o poder sobre Atenas. Creusa chama Íon (v. 1616): "Filho, sigamos para casa."[264] Os dois saem juntos, provavelmente pelo *εἴσοδος* que leva à cidade. Essa saída, representando a união da mãe com o seu filho, também é carregada de significado. Nas palavras de Halleran (1985, p. 111):

> Apenas duas vezes nessa peça dois personagens saíram juntos; todas as outras saídas foram de uma pessoa ou do Coro. Uma vez Xuto e Íon saem como "pai e filho", depois do falso reconhecimento, e agora Creusa e Íon, final e firmemente

[259] Ainda assim, é necessário dizer, Halleran (1985, p. 40-1) categoriza a entrada de Atena como uma das "entradas de pessoa errada", em que a narrativa euripidiana aponta a entrada de um personagem e, rompendo com essa expectativa, outro entra.
[260] *τῆς χρυσολόγχου Παλλάδος.*
[261] *οἴκων θυοδόκων ὑπερτελὴς.*
[262] *ἅρμα.*
[263] *Contrario sensu*, Taplin (2003, p. 117) acha mais provável que Atena estivesse no topo da *σκηνή* e vislumbra mesmo a possibilidade de que o "rosto como o sol" citado por Íon fosse representado pela luz solar refletindo no escudo da divindade.
[264] *ὦ τέκνον, στείχωμεν οἴκους.*

> reunidos como mãe e filho, saem com destino a Atenas. Essa saída, como o segundo reconhecimento, reverte a anterior.[265]

Uma última fala do Coro também é um traço típico de Eurípides e aqui mais uma vez ele faz um pronunciamento antes de seguir os passos de sua senhora. Ele saúda Apolo, enaltece a confiança nos deuses e os finais dignos para os homens bons. *Íon* se conclui de maneira conciliatória, com todas as partes envolvidas, homens e mulheres, deuses e mortais, tendo seus objetivos realizados. Mas a tragédia de "final feliz" não é a única característica euripidiana destacada na obra. Da perspectiva da encenação, nós tivemos um uso esmerado de entradas e saídas – em especial de entradas não anunciadas – que é muito típico do autor. Também se pode observar o uso sem paralelo da *ἔκφρᾶσις* e, principalmente, a "moldura divina" – a presença de divindades no início e no término da peça. Indiscutivelmente, Íon traz a identidade de seu tragediógrafo por toda a sua encenação.

[265] *Only twice in this play do two persons exit together; all other exits are of one person or of the chorus. Once Xouthos and Ion depart as "father and son" after the false recognition, and now Kreousa and Ion, finally and firmly reunited as mother and son, exit towards Athens. This exit, like the second recognition, reverses the previous one.*

CAPÍTULO 4: ORESTES

Seguindo a cronologia mais aceita, podemos dizer que *Orestes* é a última obra a receber uma encenação de autoria autenticamente euripidiana, no ano de 408. Há, sabemos, textos posteriores[266]; mas como observa Mastronarde (2002, p. 4), eles teriam sido produzidos postumamente, provavelmente pelo filho de Eurípides. Assim, todas as questões que envolvem discutir qual teria sido a decisão do autor no tocante à encenação do texto trágico só são cabíveis até essa tragédia.

Orestes é uma peça mais longa que *Medeia* e que *Íon*, com cenas igualmente mais longas. Willink (1986, xxxiii-xxxv) a divide em quatro grandes atos, com um *finale* bem intercalado de canto e prosa. Mais do que meramente extensas, essas cenas são permeadas de reviravoltas; há mudanças acontecendo tanto na trama[267] quanto na métrica[268]. Willink (*ib*, p. xxii) diz ainda a respeito da obra:

> *Orestes* é uma peça a ser apreciada (...), a ser abordada como um multifacetado e altamente sofisticado *tour de force* de invenção de mito audaciosa e arte poética, imbuída com o espírito da sua época, de um dramaturgo e *μυθοποιός* supremo; estritamente como uma *τραγῳδία* (dentro das convenções desse gênero), mas nos nossos termos como o tipo barroco de tragicomédia ou *drame noir*, olhando ao mesmo tempo para trás, além da *Oresteia* de Ésquilo, até a *Ilíada* e a *Odisseia*, e para a frente, até a Comédia Nova de Menandro.[269]

A inventividade euripidiana, seu experimentalismo, seu talento para aliar o inédito e o tradicional, são marcas que se fazem muito presentes nesta obra e, seguindo a premissa de que há um vínculo indissolúvel entre o texto trágico e a sua imagética, devem deixar sua marca também na sua encenação.

Lloyd também reconhece em *Orestes* um traço euripidiano que se manifesta em especial intensidade – uma topografia com a impressão impingida de uma realidade pré-existente, que dá traços mais realistas à obra. Nas suas palavras (2020, p. 619):

---

[266] *Ifigênia em Áulis*, *Alcmênon B* e *Bacas*

[267] Willink (1986, pp. xxxv-i) comenta da mudança de condição de Helena, da execração universal à deificação; de Orestes, da morte iminente à *εὐδαιμονία*; do Conflito (v. 12-4) para a Paz (v. 1683)...

[268] Willink (1986, pp. liii-iv) reconhece o estilo mais livre do trímetro iâmbico em Orestes, considerando-a uma das obras mais próximas do diálogo falado, ao mesmo tempo que enaltece a complexidade da composição do canto de entrada do Coro (v. 140-207), na elaborada fusão entre os versos docmaicos estritos e os docmaicos enoplianos de Eurípides.

[269] Orestes *is a play to be enjoyed (...), to be approached rather as a many-faceted, highly sophisticated* tour de force *of audacious myth invention and poetic art, instinct with the spirit of its age, by a supreme* μυθοποιός *and dramatist; strictly as a* τραγῳδία *(within the conventions of that genre), but in our terms as a baroque kind of tragicomedy or* drame noir *looking at once backward beyond Aeschylus' Oresteia to the Iliad and Odyssey and forward to the New Comedy of Menander.*

> Eurípides se esforça mais que os outros dois tragediógrafos em criar uma topografia detalhada para cada peça, na qual o espaço cênico é relacionado sistematicamente a um número de locações fora do palco. *Orestes* pode servir de exemplo aqui. A peça se estabelece na frente do palácio real em Argos, onde Orestes está confinado por homens armados nas ruas que o circundam. Na cidade, também há o local de assembleia (v. 866-956) e as tumbas de Clitemnestra (v. 94, 124-5, 402, 1321-23) e de Agamemnon (v. 796), Os personagens tomam o cuidado de descrever seus movimentos entre esses lugares (e.g. v. 470-5, 729-30, 866-73). Fora da cidade, mas não muito distante, estão o campo de onde vem o Mensageiro (v. 866) e o Porto de Nauplia (v. 54, 241-2, 369). Locais mais distantes de onde os personagens vêm e para onde vão são Troia (v. 55), Esparta (v. 65, 1661) e Fócida (v. 726). Isso tudo cria uma ilusão de ação acontecendo em um mundo onde os locais são coerentemente relacionados, tal como são no mundo real.[270]

Há de se observar ainda que a trama de *Orestes* é extremamente doméstica; um traço comumente atribuído a Eurípides[271], mas aqui indiscutivelmente exacerbado. Não apenas pelos elementos do cotidiano, mas também porque proliferam os vínculos familiares entre os personagens - todos são irmãos, tios, avós, cunhados e genros uns dos outros - como é em razão desses vínculos que a trama se desenvolve: Hermione tem um débito moral com Clitemnestra, que cuidou dela enquanto Helena estava em Troia; Menelau teria uma dívida de honra para com o sobrinho Orestes, posto que ele se encontra nessa situação por vingar o pai, Agamemnom, irmão de Menelau, que defendeu seus interesses durante toda a Guerra de Troia; o mesmo Tindareu que pede vingança pela morte de Clitemnestra antes criou Orestes como se fosse seu filho; até mesmo Pílades, que parece estar vinculado exclusivamente por amizade heroica, termina a tragédia tomando Electra em casamento e se tornando cunhado do protagonista. É muito provável que o gestual dos atores em cena reproduzisse essa constantemente apregoada intimidade.

Scodel (2010, p. 174) comenta também que "os personagens não são heroicos ou virtuosos, e se movem por um mundo onde as pessoas não agem em razão de um senso de honra e justiça,

---

[270] *Euripides goes to greater lengths than the other two tragedians in creating a detailed topography for each play, in which the stage space is related systematically to a number of offstage locations. Orestes can serve as an example here. The play is set in front of the royal palace at Argos, where Orestes is confined by armed men in the surrounding streets. In the city, there is also the assembly-place (866–956), and the tombs of Clytemnestra (94, 124– 125, 402, 1321–1323) and Agamemnon (796). Characters are careful to describe their movements between these places (e.g. 470–475, 729–730, 866–873). Outside the city, but not far away, are the countryside from which the messenger comes (866) and the port of Nauplia (54, 241–242, 369). More distant places which the characters come from or go to are Troy (55), Sparta (65, 1661), and Phocis (726). All this creates an illusion of the action taking place in a world in which places are coherently related as they are in the real world.*

[271] Como observa Seidensticker (2008b, pp. 51-2), uma questão já abordada n' *As Rãs*, de Aristófanes, e na *Poética* de Aristóteles, mas facilmente passível de identificação em várias obras do corpus euripidiano.

mas em busca de interesses pessoais ordinários ou partidarismo político"[272]. Essa relativização do caráter heroico dos personagens colabora com as nuances de comédia da obra, que também se refletem na encenação. Nas palavras de Willink (1986, p. lvi-ii):

> O depreciativo epíteto *κωμικώτερον* era aplicado na antiguidade a algumas das características de Orestes, o que ofendia críticos puristas[273]; mas, na verdade, a difusão do elemento "cômico" deve ser reconhecida por toda a peça (do primeiro verso em diante): no manejo cênico, na tópica e nas inúmeras passagens (inclusive nas líricas) com um sabor suave, mas indiscutivelmente "paratrágico".

Toda essa inventividade, essa fuga das convenções, se faz sentir logo no início da peça. A primeira cena de *Orestes* já é em si pouco usual e causa alguma divergência entre os estudiosos quanto ao local retratado. De acordo com Willink (*ib*, p. 77):

> Não é o monólogo de abertura ou a cena seguinte que "completa a apresentação da situação dramática" – o procedimento costumeiro de Eurípides, (Grube, 1941, p. 69), mas antes a famosa cena de doença e loucura na cama (o "primeiro episódio" aristotélico), que vem depois do chamado párodo.[274]

O monólogo de abertura é mais extenso que o usual, carrega uma quantidade considerável de informações e deixa de informar alguns dados, em um silêncio que também é digno de nota. A primeira fala, abrindo a peça, já é uma sentença gnômica (v. 1-3):

> Não há nada terrível de se falar em palavras
> - nem o sofrimento, nem a desgraça trazida pelos deuses -
> de cujo peso a natureza humana não suportaria.[275]

O começo é pouco convencional, mas já faz a conexão com a linhagem trágica que se inicia em Tântalo e culmina no homem que jaz adormecido no palco, provavelmente sobre um tablado. Halleran (1985, p. 80) comenta que as aberturas de peça feitas com tablado sugerem uma solidão e necessidade de ajuda da parte do personagem envolvido[276]. Orestes é nomeado e apontado pelo dêitico *ὅδε* e tem suas mazelas descritas à plateia. Também é retratada a condição em que se

---

[272] *The characters are not heroic or virtuous, and they move through a world in which people do not act out of a sense of honor or justice but in pursuit of ordinary self-interest or political partisanship.*

[273] Citando a Scholia a Schwartzio, *τὸ δρᾶμα κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφήν*, e fazendo a ressalva de que poderia estar simplesmente se referindo ao final feliz.

[274] It is not the opening monologue or following scene that "completes the presentation of the dramatic situation" (E.'s usual procedure, Grube 69), but rather the famous sick-bed and madness scene (the Aristotelian "first episode"), which comes after the so-called 'parodos'.

[275] *Οὐκ ἔστιν οὐδὲν δεινὸν ὧδ' εἰπεῖν ἔπος / οὐδὲ πάθος οὐδὲ ξυμφορὰ θεήλατος, / ἧς οὐκ ἂν ἄραιτ' ἄχθος ἀνθρώπου φύσις.*

[276] Para Halleran (1985, p.80), o recurso é distintamente euripidiano e foi usado outras vezes (*Héracles*, *Heraclidas*, *Andrômaca*, *As Suplicantes*, *As Troianas* e *Helena*).

encontram os irmãos, prestes a serem mortos pelos argivos – por apedrejamento ou pelo fio da espada – mas ainda ansiando uma intervenção de Menelau, seu tio.

O silêncio cheio de significado é o que se refere ao local em que acontece a ação, o espaço cênico. Curiosamente, o monólogo de abertura não especifica o local em que se encontram Electra e Orestes, e há um motivo para isso. Sabemos que Orestes está deitado em seu leito (v. 35), com Electra ao seu lado[277], o que sugere um ambiente interno. Taplin (1977a, p. 135) também defende a existência de um tablado e a possibilidade de que a cena inicial fosse uma "entrada cancelada", em que os atores, para simular o longo tempo em que estariam na situação de acamados, se prostrariam no tablado por um intervalo considerável antes de começar propriamente a peça[278]. Acerca do espaço cênico e sua possível partição, Willink (1986, p. xxxix) observa:

> Por quase metade da peça (v. 1-806) o ponto de ação é a cama de Orestes. Após a saída e o retorno de Orestes, separados por um intervalo que inclui duas odes (v. 807-1012), a cama é esquecida e a ação restante passa a ser claramente "na frente do palácio", com as portas, a fachada e o telhado da *σκηνή* tendo um papel relevante pela primeira vez, junto com algumas referências detalhadas do interior do palácio.[279]

Corroborando a teoria, Willink (*ibid*) comenta que o Coro fala dos espíritos vingadores perseguindo Orestes *ἐν δόμοις* (v. 337). E a falta de menção ao palácio no monólogo de abertura talvez servisse para focalizar a atenção da plateia no tablado, no protagonista doente que dormia, na cena que acontecia sugestivamente em um aposento, ignorando a *σκηνή*. No mesmo diapasão, Rehm (2002, p. 20) usa *Orestes* como exemplo de espaço cênico que se altera ao longo da tragédia. Nas suas palavras:

> O espaço cênico define o lugar da tragédia em questão, embora possa fazê-lo com maior ou menor especificidade, como no caso de *Orestes*, em que a cena parece alternar entre dentro e fora da casa de Atreus.[280]

---

[277] Willink (1986, p. 77) menciona a Segunda Hipótese, de Aristófanes de Bizâncio, que descreve Orestes deitado sobre um tablado e Electra estando aos seus pés, mas admite que parece muito mais razoável que ela estivesse junto à cabeça do irmão, a zelar pelo seu sono. Em qualquer um dos casos, é válido lembrar que o testemunho é posterior à encenação original da peça.

[278] É válido mencionar, como Taplin mesmo ressalta (1977a, 135), que o uso de uma cortina para "abrir" o espetáculo é um artifício muito posterior.

[279] *For nearly half the play (1-806) the focal point of the action is Or.'s sick-bed. After Or.'s exit and return, separated by an interval which includes two odes (807-1012), the bed has been forgotten, and the later action is more straightforwardly 'before the Palace', with, for the first time, the doors, façade, and roof of the* σκηνή *playing a significant part, alongside some detailed references to the interior of the Palace.*

[280] *Scenic space defines the place of a given tragedy, although it can do so with greater or less specificity, as in* Orestes, *where the scene seems to shift between inside and outside the house of Atreus.*

Contrario sensu, Webster (1967, p. 247) acredita que esse monólogo de abertura seria uma cena na *ἐκκύκλημα*[281]. Considerando as outras menções à condição do espaço cênico como recinto interno, apontadas por Willink (1986, p. xxxix), tais como o verso 112, em que Helena diz a Hermione para que saia para a frente da casa[282]; ou quando Electra recomenda a Orestes que permaneça sob os lençóis estendidos (v. 313)[283] somos levados a concluir que a teoria do espaço cênico variado, sustentada por Willink e Rehm, é mais razoável. Na primeira parte da peça (v. 1-806), os personagens estão dentro do palácio. Apenas depois disso que a ação se passa na frente do palácio.

Há ainda uma última observação a ser feita sobre o monólogo de abertura. Ele termina (v. 67-70) com a expectativa da chegada de Menelau, com quem Electra conta para salvá-los. Mas a personagem que entra em seguida não é Menelau, como seria de se esperar, mas sim Helena. Halleran (1985, p. 41-2) classifica essa como uma das "entradas de pessoa errada", um artifício de preparação e surpresa tipicamente euripidiano e que no presente caso já serviria como um prenúncio das múltiplas reviravoltas do enredo. Nas suas palavras:

> Electra se depara não com seu potencial socorro, mas com a causa última de todo o seu sofrimento. Em uma peça de muitas surpresas, essa entrada ajuda a estabelecer o tema. E pode também sugerir que a esperança que os jovens têm em Menelau se prove fútil: tal como aqui Electra busca literal e figurativamente por Menelau e encontra não ele mas Helena, quando ele chega, mais tarde, sua presença não tem utilidade para seus parentes.[284]

A entrada de Helena não é anunciada. Talvez para manter a sensação abrupta de não ser a pessoa que Electra esperava. Talvez simplesmente porque não haja a quem anunciá-la – Orestes dorme e o Coro ainda não adentrou o espaço cênico. O fato é que, mesmo sem anúncio, sua aproximação é amistosa. Suas primeiras palavras (v. 71-6) são saudações, inclusive ao enfermo que dorme:

> Ó filha de Clitemnestra e Agamemnom,
> Electra, mui duradoura donzela,
> como vai você, ó sofredora, e seu irmão,
> o pobre Orestes, assassino da mãe?

---

[281] Taplin (1977a, 135) também discorda de Webster, dizendo que a *ἐκκύκλημα* era usada para revelações, enquanto no começo da peça há uma apresentação.

[282] *ὦ τέκνον, ἔξελθ', Ἑρμιόνη, δόμων πάρος*

[283] *ἄγαν ἀποδέχου, μένε δ' ἐπὶ στρωτοῦ λέχους.*

[284] *Elektra meets not with their potential rescuer, but the ultimate cause of all the suffering. In a play of many surprises, this entrance helps to stablish the mood. It might also suggest that the hope that the children have in Menelaos will prove futile: just as here Elektra looks literally and figuratively to Menelaos and finds not him but Helen, so later when he does arrive, his presence is useless to his kin.*

> Não me maculo portando saudações
> a vocês, pois a falta é vinda de Febo Apolo.[285]

Além de saudá-los, Helena reconhece Electra como "sofredora"[286] e Orestes como "pobre"[287] e atribuiu o crime exclusivamente a Apolo. Seja sincero ou não, o aspecto íntimo, familiar da tragédia já começa a se manifestar na primeira troca de falas. Contudo, a entrada seguinte, de Hermione (v. 112), não segue as mesmas premissas. Helena a anuncia, mas a Hermione não é atribuída nenhuma fala ou saudação; ela apenas recebe as ordens da mãe e se retira. Talvez haja aqui uma falta de intimidade entre Electra e Hermione, ou talvez seja uma questão um tanto mais prática: os três atores já estão em cena; ainda que Orestes só vá proferir a sua primeira fala depois da entrada do Coro. O mais provável é que aqui um figurante mudo estivesse usando a máscara de Hermione, para só posteriormente ela ser interpretada por um ator *de facto*. Se houvesse uma fala de Electra se dirigindo a Hermione, seria esperada uma fala de Hermione em resposta. Em qualquer um dos casos, Helena e Hermione saem ao mesmo tempo[288], para lados opostos.

Acerca dos *εἴσοδοι*, Willink (1986, p. xl-xli) crê que o palácio estaria dentro dos muros da cidade, da mesma forma que a Ágora, e que os caminhos para o porto e para a cidade seriam pela mesma saída, em oposição ao da tumba de Clitemnestra, para onde vai Hermione e de onde virá Tindareu e, mais tarde, voltará Hermione.

Ao se encontrar novamente sozinha em cena com seu irmão adormecido, dois eventos dignos de nota se sucedem: o primeiro é a fala de Electra a respeito de quão pouco cabelo Helena cortou para demonstrar seu luto (v. 128-9):

> Veem como cortou o cabelo só nas pontas,
> mantendo a beleza? É a mesma mulher de antes.[289]

Por estar sozinha em cena, essa fala não é dirigida a ninguém em especial; ou talvez seja dirigida diretamente à plateia. Willink (*ib*, p. 102) considera esse um dos momentos em que o herói trágico fala com "o mundo como um todo", e oferece outros exemplos, como o verso 1298 de *Ifigênia em Táuris* ou o verso 1028 do *Aias* de Sófocles; mas nenhum dos exemplos apresentados

---

[285] *ὦ παῖ Κλυταιμήστρας τε καὶ Ἀγαμέμνονος, / παρθένε μακρὸν δὴ μῆκος Ἠλέκτρα χρόνου, / πῶς, ὦ τάλαινα, σύ τε κασίγνητός τε σὸς / τλήμων Ὀρέστης μητρὸς ὅδε φονεὺς ἔχει; / προσφθέγμασιν γὰρ οὐ μιαίνομαι σέθεν, / ἐς Φοῖβον ἀναφέρουσα τὴν ἁμαρτίαν.*
[286] *τάλαινα*
[287] *τλήμων*
[288] No presente caso, a única saída anunciada é a de Hermione, mas é seguro presumir que ao mesmo tempo Helena deixava o palco, uma vez que na sequência ela se torna alvo da maledicência de Electra.
[289] *εἴδετε παρ' ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας, / σῴζουσα κάλλος; ἔστι δ' ἡ πάλαι γυνή.*

por ele tem o agravante de estar o personagem sozinho no palco, sem sequer a presença do Coro. O verbo na segunda pessoa do plural (*εἴδετε*) corrobora com a impressão de que se trata de uma fala dirigida à plateia mais do que o "imperativo de endereçamento geral" defendido por Willink[290] (*ibid*). Chaves Ferreira (2019) vê na maledicência da declaração um tom de comédia, gênero no qual a fala voltada para o público seria aceita. Levando em consideração o disposto por Duarte (2000) acerca da parábase aristofânica é impossível não reconhecer alguns traços em comum, como a sátira dos costumes acompanhada de um objetivo didático do autor, o de instruir na séria observância do luto. Ainda assim, traços demais as diferenciam para que essa passagem de dois versos seja considerada uma parábase. *Ad argumentandum tantum*, ela não é dita pelo coro e não respeita as convenções métricas. Considerando que Willink (1986, p. lvi-ii) menciona o uso do epíteto *κωμικώτερον* a algumas das características de Orestes, há de se reconhecer isso como um traço euripidiano – a experimentação com o gênero, mesmo dentro de parâmetros que, conforme já discutimos, não eram tão estáticos quanto se costuma pensar.

Outra questão que nos causa estranheza é a chegada do Coro. Ela é anunciada por Electra (v. 132-3), que está acompanhada apenas pelo irmão adormecido. Tal como no caso envolvendo a Aia e o Preceptor em *Medeia*, não há para quem fazer o anúncio. Halleran (1985, p.10) aponta esses dois casos como as únicas ocorrências no *corpus* trágico em que um mortal faz um anúncio sem que haja a quem se fazer esse anúncio. Ademais, naquele caso o anúncio se justificaria pela necessidade de caracterização dos dois personagens, sem nome nem estirpe, o que não se repete aqui – não só porque o Coro é uma entidade de fácil identificação pela plateia como também porque seu anúncio traz pouca caracterização; Electra simplesmente se dirige a ele (v. 132-3) como "as amigas que cantam comigo os meus lamentos"[291]. Mais do que tudo, Electra está zelando pelo descanso de Orestes e anunciar a entrada de quem chega parece ser o tipo de ação que põe em risco o sono dele. Halleran (1985, p. 8) levanta a consideração de que na sequência do anúncio ela revela seu medo de que acordem seu irmão e ressalta que na tragédia normalmente aquele que entra em cena inicia o diálogo, sendo que a inversão desse padrão costuma dar um efeito de urgência à fala do personagem já em cena. A conclusão seria que "(...) Electra, de forma atípica, anuncia o Coro que se aproxima e então, de forma igualmente atípica, começa o diálogo para enfatizar sua grande devoção ao seu irmão (que é central para o tema e a trama da peça) e serve como prelúdio para o

[290] Que, por outro lado, não descarta a possibilidade de que no texto original se tratasse de um ἴδετε.
[291] (...) *τοῖς ἐμοῖς θρηνήμασι* / *φίλαι ξυνῳδοί*

dueto lírico que se segue."[292] Seguindo esse raciocínio, o próprio anúncio da entrada do Coro seria representativo do zelo de Electra pelo sono do irmão.

A entrada do Coro pode ser vista como outro exemplo da inventividade de Eurípides; Willink (1986, p. 103) a considera "uma peça de dramaturgia muito inusual, talvez única"[293]. Não apenas pela divisão equalitária do texto entre Electra e o Coro (rara nos duetos euripidianos), nem pelo texto que congrega o coloquial e o poético, nem pela dominância da monodia – que ele reconhece como uma característica do Eurípides tardio. O que nos causa estranheza é a entrada "silenciada" do Coro, com o pedido de Electra para que não sejam ruidosos e o Coro respondendo na sua primeira fala (v. 140-1):

> Silêncio. Silêncio. Calcei sandálias de fino
> solado, sem fazer ruído.[294]

A essa declaração seguem-se uma série de verbos de movimento no imperativo, por parte de Electra, para que o Coro primeiro (v. 142) caminhe distante da cama[295], depois (v. 149) se abaixe e chegue sem tremor[296], até que por fim entregue a mensagem[297]. Tais comandos refletiriam na encenação, como rubrica interna, resultando numa coreografia delicada e intrincada, provavelmente acompanhada pelo gestual de Electra; um Coro na ponta dos pés, de acordo com Willink (*ibid*), que contrasta com as entradas abruptas ou retumbantes que são mais frequentes na tragédia[298].

O despertar de Orestes poderia ser tratado como uma entrada em cena. Ele já estava lá, mas inerte, adormecido. Há um canto coral estrófico, do qual ele é o tema, que culmina com o Coro sugerindo que talvez ele tenha falecido (v. 208-10):

> Electra, estando presente vê, ó donzela, perto de você,
> que seu irmão aqui não morreu sem que notasse.
> Ele de fato não me agrada com sua excessiva fraqueza.[299]

---

[292] (...) *that Elektra atypically announces the approaching chorus and then atypically begins the dialogue highlights her great devotion to her brother (central to the drama's plot and themes) and serves as a prelude to the ensuing lyric duet.*

[293] (...) *a very unusual, perhaps unique, piece of dramaturgy.*

[294] *σῖγα σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης / τίθετε, μὴ κτυπεῖτ'.*

[295] *ἀποπρὸ βᾶτ' ἐκεῖσ', ἀποπρό μοι κοίτας.*

[296] *κάταγε κάταγε, πρόσιθ' ἀτρέμας, ἀτρέμας ἴθι:*

[297] *λόγον ἀπόδος ἐφ' ὅ τι χρέος ἐμόλετέ ποτε.*

[298] Willink (1986, p. 104) reconhece alguns paralelos com a cena de *Héracles* na qual Anfitrião pede silêncio ao Coro para que o protagonista durma (v. 1042ss), mas reconhece também uma série de diferenças que garantem a originalidade do material - em especial, o fato de o diálogo em *Orestes* até o presente momento não ser estrófico, o que lhe impinge mais naturalidade.

[299] *ὅρα παροῦσα, παρθέν' Ἠλέκτρα, πέλας, / μὴ κατθανών σε σύγγονος λέληθ' ὅδε: / οὐ γάρ μ' ἀρέσκει τῷ λίαν παρειμένῳ.*

Discordando da suposição do Coro, Orestes não só está vivo como desperta. Ao discutir preparação e surpresa na obra euripidiana, Halleran (1985, p. 33) faz a ressalva de que "de certo modo, tudo que precede uma entrada prepara para ela"[300]. O despertar de Orestes ganha ares de reviravolta, prenunciando que a trama vai ser profícua deles.

A "entrada" de Orestes não é anunciada, seja para manter o abrupto da surpresa, ao ter acontecido imediatamente após o vaticínio do Coro, seja porque aconteceu imediatamente após um canto coral estrófico, seja por não haver a necessidade de um anúncio que o identifique, posto que a plateia já sabe exatamente quem é o personagem deitado junto a Electra, seja porque não pode ser considerada uma entrada *de facto*, uma vez que ele estava no espaço cênico desde o começo da peça[301]. Mas é válido observar que se a entrada abrupta de Medeia na tragédia homônima serviu para negar tudo que se dizia dela, em *Orestes* o protagonista confirma a narrativa. Desperta um homem fraco, sem fôlego, sem lembrança de onde está. Mastronarde (2010, p.6) reconhece, baseado no depoimento de Aristófanes, a predileção por figurinos realistas como um traço euripidiano, de forma que é possível imaginar que não apenas as vestes, mas também a máscara de Orestes retratassem a condição deplorável do seu ser, que é alvo de comentário não apenas de Electra[302], como também do Coro[303] e de Menelau[304]. Se Eurípides era conhecido por vestir os heróis em farrapos, a caracterização desse protagonista parece honrar a fama do tragediógrafo.

Ainda assim, a confirmação da expectativa reduz pouco do impacto da cena, inclusive porque o gestual vai acentuá-lo. A primeira fala de Electra para o irmão é oferecendo ajuda, que ele aceita. Há uma nova série de comandos, com verbos no imperativo, como "pegue"[305] (v. 219), "lance por baixo flanco sob flanco"[306] (v. 223), "deite-me de volta na cama"[307] (v. 227) e "ponha-me de pé novamente"[308] (v. 231), que não apenas retratariam a debilidade e a incoerência de

---

[300] *In a way, everything that precedes an entrance prepares for it.*
[301] Taplin (1977a, 248, nota de rodapé) elenca o despertar de Orestes como uma das raras entradas, em termos estruturais, de personagem que já estava objetivamente em cena.
[302] À guisa de exemplo, no verso 84 Electra diz para Helena que Orestes já é um morto, pelos seus curtos respiros (*νεκρὸς γὰρ οὗτος οὕνεκα σμικρᾶς πνοῆς*).
[303] Conforme já citado, o Coro chega a perguntar a Electra (v. 208-10) se seu irmão não morreu enquanto ela zelava por seu sono.
[304] Ao se encontrarem, Menelau não reconhece o sobrinho, que se apresenta. A resposta é (v. 385) "ó deuses! Que vejo? Estou mirando um habitante do submundo?" (*ὦ θεοί, τί λεύσσω; τίνα δέδορκα νερτέρων;*)
[305] *λαβοῦ*
[306] *ὑπόβαλε πλευροῖς πλευρά*
[307] *κλῖνόν μ' ἐς εὐνὴν αὖθις*
[308] *αὖθίς μ' ἐς ὀρθὸν στῆσον*

Orestes como serviriam de rubrica interna para os atores nessa série de movimentos. Pensando no espetáculo, é bastante possível que ele tivesse algo de dantesco, pautado mesmo pelo humor físico. O epíteto de *κωμικώτερον* que Willink (1986, p. lvi-ii) diz ter sido usado para *Orestes* na Antiguidade parece encontrar seu fundamento em momentos como esse; essa nuance tragicômica – talvez "paratrágica", como prefere Willink (*ibid*) – é um traço euripidiano particularmente aferível por meio da análise da encenação.

Ao longo do diálogo entre Orestes e Electra vemos a lucidez do protagonista se esvair após saber que Helena veio acompanhando a comitiva de Menelau. Electra percebe os primeiros sintomas de loucura, que não seriam representados na encenação em razão do uso de máscaras – os olhos de Orestes reviram (v. 253). Na sequência, Orestes volta a ver as Erínias com corpo de verme (v. 256) e Electra percebe (v. 258) que ele treme – esse sim um sintoma passível de representação no espetáculo. Em nova rubrica interna (v. 262-5), Electra segura o irmão pela cintura e é confundida por ele com uma Erínia.

Em seguida, Orestes pede a Electra para que ela lhe entregue o arco dado por Apolo (v. 268-70). O próprio comando parece antes um devaneio do que uma ação consumada. Gregory (2008, p. 268) considera o arco imaginário, um aceno à narrativa de Estesícoro. Willink (1986, p. 130) tem o mesmo entendimento – cogitando inclusive um disparo de setas imaginárias – e ressalta a ausência de menção à arma no restante da tragédia. Nos parece válido ressaltar também a ausência de dêiticos no texto original que apontassem para o arco e a falta de uma rubrica interna da parte de Electra, entregando a peça ao irmão, como indicativos de que ele nada mais é que uma menção. Com a presença física do arco ou não, a cena toda é bastante agitada. O primeiro ato se encerra com a saída de Electra – indo descansar dentro de casa, no entendimento de Willink (*ib*, p. 120) e após um canto coral estrófico é anunciada a entrada em cena de Menelau.

A entrada anunciada de Menelau (v. 356) desrespeita a convenção de que entradas subsequentes a cantos corais estróficos não são anunciadas e, como tal, merece a nossa atenção. Além de desnecessário, o anúncio é prolongado; o Coro lhe dedica oito versos em anapesto (348-55) de distinta saudação e mesmo Menelau discorre sobre a sorte do irmão Agamemnom por dezenove versos (v. 356-74) antes de perguntar ao Coro onde está Orestes. Halleran (1985, p. 13) vê nisso um indício de que Menelau chegaria com um séquito de figurantes, que usaria esse tempo para se locomover por entre a *ὀρχήστρα*. Hourmouziades (1965, p. 52) defende que cenas como essa fariam inclusive uso de um tablado móvel simulando uma carruagem. A grandiosidade da

cena não apenas explicaria a necessidade dos versos como teria também um efeito dramático: Menelau pareceria especialmente covarde ao negar ajuda a Orestes depois de tamanha demonstração de poder. Acrescente-se a isso a já citada observação de Arnott (1991, p. 45), de que a paixão por entradas grandiosas é um traço euripidiano e temos motivos o bastante para aceitar a hipótese da comitiva e do tablado móvel.

Taplin (1977a, p. 86) destaca que é raro em Eurípides o personagem que entra saudar antes o Coro do que o outro personagem presente no espaço cênico[309], mas a situação se justifica aqui – Menelau não reconheceu Orestes, dadas as suas condições. Depois que esse se apresenta, o diálogo entre os dois traz *ab initio* uma rubrica interna. Orestes se põe em posição de suplicante, tocando o joelho do tio (v. 382). Se segue uma longa esticomitia (v. 385-447) em que, conforme aponta Willink (1986, p. 149), Menelau escuta as mazelas de Orestes e apresenta um comportamento mais investigativo do que compadecido, querendo saber a real extensão dos problemas do sobrinho por meio de perguntas bem racionais. Tal circunstância já sugere a resposta negativa de Menelau, que colabora para a construção do caráter covarde de Menelau, principalmente se considerarmos que toda essa troca de falas deve ter sido feita com Orestes ajoelhado perante o tio, em pose de súplica.

Após um último apelo de Orestes, o Coro anuncia a chegada de Tindareu. Por não ser uma chegada após um canto coral estrófico, é esperado que ela seja anunciada, mas ainda assim, seu anúncio é digno de nota: o Coro dedica três versos (v. 456-8) ao anúncio. Em seguida, Orestes discorre por onze versos (v. 459-69) sobre a sua situação complexa com Tindareu, que cuidou dele na sua infância e com quem agora ele tem vergonha de se encontrar, após ter lhe matado a filha. Só depois desses quatorze versos Tindareu profere sua primeira fala. A apresentação que o Coro faz de Tindareu (v. 456-8) pode nos dar o primeiro indício do que se sucede nesse caso:

> E aqui compete com pé idoso o
> espartano Tindareu, de manto negro
> e raspado nas melenas em luto pela filha.[310]

A máscara de Tindareu representaria a cabeça raspada, suas roupas teriam o manto negro e trajes que o caracterizassem como espartano; já o pé idoso seria representado na entrada lenta que o ator faria no espaço cênico. Certamente ele estava acompanhado de um séquito[311], há mesmo uma ordem dada a eles (v. 474-5): "conduzam-me, pois desejo saudá-lo estando à sua mão direita,

[309] Embora fosse uma dinâmica bastante comum em Ésquilo.
[310] *καὶ μὴν γέροντι δεῦρ' ἀμιλλᾶται ποδὶ / ὁ Σπαρτιάτης Τυνδάρεως, μελάμπεπλος / κουρᾷ τε θυγατρὸς πενθίμῳ κεκαρμένος*.
[311] Ou pelo menos dois atendentes, como crê Willink (1986, p.163).

vendo depois de muito tempo alguém querido"[312] – mas esse séquito acompanharia seu ritmo de caminhada. Há de se descartar aqui a possibilidade do tablado simulando uma carruagem exatamente porque o texto faz menção ao pé do personagem e não haveria porque fazê-lo sem acompanhar na encenação. Tindareu diz (v. 471-2) que vem do túmulo da filha, onde fez libações, entrando, portanto, pelo mesmo *εἴσοδος* por onde saiu Hermione.

A cena envolvendo os três personagens é considerada por Lloyd (1992, p. 113) "o mais sutil e complexo de todos os *ἀγῶνες* de Eurípides"[313]. E, da perspectiva da encenação, ele ainda tem algo bastante digno de nota: há uma bem-estruturada *ῥῆσις* acusatória de Tindareu (v. 491-541), mas ela não começa endereçada a Orestes. O ancião se dirige a Menelau, conforme se observa no uso do vocativo *Μενέλεως* (v. 506). É possível supor que a encenação reproduziria essa recusa de Tindareu de falar com o assassino de sua filha; talvez ele estivesse de costas para Orestes, falando face-a-face com Menelau. No correr da fala, Tindareu se dirige a Orestes (v. 526-33)[314] e provavelmente nesse momento apenas ele se voltaria em direção do neto. Na sequência, ele retoma o diálogo com Menelau, conforme atesta o novo uso de vocativo, *Μενέλεως* (v. 534), que significaria nova movimentação do ator em cena. Ao outro ele se refere com um dêitico, *τοῦτο* (v. 539).

Após um dístico do Coro, temos uma *ῥῆσις* em contraditório de Orestes (v. 544-604), na qual ele apresenta seus argumentos e, seguindo o mesmo raciocínio, se colocaria em posição de discussão com Tindareu. O traço euripidiano de dotar com capacidades preternaturais de retórica os seus personagens, já observado na *Medeia*, se repete em *Orestes*. O mesmo protagonista que há pouco delirava e mal conseguia se colocar de pé agora tece um discurso elaborado, cheio de boas sustentações, sobre como não deve ser condenado pelos seus atos. A encenação provavelmente refletiria essa mudança, mostrando um personagem que não mais precisa se apoiar nos outros para permanecer de pé.

Novo dístico do Coro e Tindareu oferece tréplica, agora sim endereçada a Orestes, visivelmente mais furiosa. No seu primeiro discurso ele diz (v. 523) que defenderá a lei, sempre que for capaz[315] e conclui (v. 540-1) se reconhecendo o pai de filhas ruins[316]. No segundo (v. 612-

[312] *ἄγετέ με: πρὸς γὰρ δεξιὰν αὐτοῦ θέλω / στὰς ἀσπάσασθαι, χρόνιος εἰσιδὼν φίλον.*
[313] (...) *the most subtle and complex of all Euripides'* ἀγῶνες.
[314] Lloyd (1992, p.98) indica outros raros *ἀγῶνες* em que Eurípides executa uma mudança de endereçamento ao longo da *ῥῆσις.*
[315] *ἀμυνῶ δ', ὅσονπερ δυνατός εἰμι, τῷ νόμῳ,*
[316] *ἐγὼ δὲ τἄλλα μακάριος πέφυκ' ἀνήρ, / πλὴν ἐς θυγατέρας: τοῦτο δ' οὐκ εὐδαιμονῶ.*

4), ele já se compromete a ir à assembleia e agitar a cidade contra Orestes e Electra, querendo a filha dele ou não. A interação com o protagonista claramente inflamou seus ânimos. No final do seu segundo discurso, ele ainda se volta para Menelau (v. 622) e pede para que ele não ofereça ajuda a Orestes.

É válido o comentário de O'Sullivan (2020, p. 579) de que algumas das demonstrações de retórica de Eurípides ocorrem depois de já ter sido tomada a decisão sobre a culpa ou a inocência do personagem e não interferem na situação do orador. O discurso de Orestes cai em ouvidos moucos. Lloyd (1992) também advoga pela ineficácia generalizada do *ἀγών*, observando que as palavras de Tindareu também devem ter tido pouco ou nenhum efeito em Menelau, que já se mostrava reticente em ajudar Orestes antes disso. Mas ele complementa (*ib*, p. 125-6):

> O resultado do *ἀγών*, como é comum em Eurípides, é intensificar o antagonismo, e Tindareu anuncia sua intenção de fomentar a assembleia argiva a apedrejar Orestes e Electra (v. 607-14). Esse é um novo andamento, mas sua relevância não deve ser exagerada, uma vez que Tindareu e os argivos são favoráveis ao apedrejamento desde antes do *ἀγών*. Eurípides com frequência dá a impressão de que a disputa intensifica ao longo de um *ἀγών*, enquanto evita a sugestão de que o *ἀγών* em si tenha feito qualquer diferença significante no que vai acontecer.[317]

A saída de Tindareu é acompanhada por uma admoestação da parte de Orestes (v. 630-3), sobre a qual Taplin (1977a, p. 221-2) comenta a impossibilidade de se saber se ela é feita na presença do personagem que sai ou depois que ele saiu, como desabafo. Após, Orestes faz nova exposição de argumentos a Menelau, que se compromete a ajudá-lo (v. 710) "com sabedoria, não com força"[318], alegando a ausência de um exército que pudesse socorrer Orestes. Menelau se retira e Orestes mais uma vez pragueja (v. 717-24), sem que saibamos se Menelau ainda está presente para escutar suas palavras. Na sequência, ele anuncia a entrada de Pílades (v. 725-8). O anúncio segue as convenções, uma vez que a entrada não é depois de um canto coral estrófico e, acredita Willink (1986, p. 200-1), é necessário para surpreeender a plateia, que esperaria o término do episódio após a saída de Menelau. Halleran (1985, p. 38) elenca essa entrada entre os casos de surpresa no *corpus* euripidiano:

---

[317] *The result of the* ἀγών *is, as usual in Euripides, to intensify the antagonism, and Tyndareus announces his intention to rouse the Argive assembly to stone Orestes and Electra (607-14). This is a new development, but its significance should not be exaggerated since both Tyndareus and the Argives had favoured stoning even before the* ἀγών. *Euripides often gives the impression of the dispute escalating in the course of an* ἀγών, *while avoiding any suggestion that the* ἀγών, *itself has made any significant difference to what will happen.*

[318] *σῴζειν σε σοφίᾳ, μὴ βίᾳ τῶν κρεισσόνων.*

> Depois de as palavras de Orestes seguirem Menelau para fora do palco, a plateia espera que esse longo ato (começado no v. 348) termine e o Coro reflita sobre a ação. Mas Pílades inverte essa expectativa e introduz uma nova cena (acompanhada por uma mudança de metro, do trímetro iâmbico para o tetrâmetro trocaico). Pílades, porém, com toda a sua euforia, oferece pouca ajuda. Ele acompanha seus amigos e apoia seu camarada enfraquecido, mas a expectativa de um resgate, sugerida em parte pela justaposição com a saída de Menelau, não se consuma. A entrada de Pílades, similar no seu *timing* à entrada do "salvador" em outras peças, parece intencionalmente manipulada para frustrar as expectativas que cria. Uma peça-chave em *Orestes* é a profusão de ações de tentativa falha. Aqui a chegada inesperada que em outras obras ofereceu alguma solução para a crise tem pouco efeito. O "sucesso" do planejamento de Pílades e Orestes virá de uma forma diversa e inesperada.[319]

Sem dúvida, o contraste entre Pílades e Menelau se acentua com a entrada de um em oposição à saída do outro, mas outros dados corroboram sua caracterização. Pílades é descrito no anúncio da sua entrada como "o mais querido dos mortais"[320] e como o "homem de confiança"[321]. Menelau, mesmo quando era a luz para os males de Orestes e Electra (v. 243), ainda vinha trazendo um grande mal, caso estivesse acompanhado da esposa (v. 248). A confiança nele nunca foi garantida, a ponto de Orestes se colocar na posição de suplicante (v. 382) e ter sua súplica negada.

É difícil imaginar o impacto na plateia da cena que se segue entre Pílades e Orestes. Em um longo e intenso diálogo (v. 729-806), todo em tetrâmetros trocaicos[322], os dois lamentam a postura de Menelau, partilham suas desgraças – a sentença de morte de um, a expulsão de casa do outro – e esboçam um plano que salvará Orestes da morte certa. O ritmo transmite a sofreguidão com que os pensamentos de ambos se encontram, ao mesmo tempo que o conteúdo do diálogo reforça esse impacto. Saem os dois juntos, com uma última rubrica interna: o flanco de Pílades abraçando o flanco vagaroso pela doença de Orestes (v. 799-800). Com esse indicativo de movimento, vão rumo à cidade (v. 801), restando apenas o Coro em cena.

---

[319] *After Orestes' words follow Menelaos off stage, the audience expects this long act (it began at 348) to end and the chorus to reflect on the action. But Pylades overturn the expectation and introduces a new scene (accompanied by a change of metre from iambic trimeter to trochaic tetrameter). Pylades, however, for all his eagerness, offers little help. He goes along with his friends and supports his weakened comrade, but the expectation of a rescue, suggested in part by the juxtaposition to Menelaos' exit, is not fulfilled. Similar in its timing to the entrance of the "saviour" in other plays, Pylades' entrance seems intentionally manipulated to thwart the expectations it creates. A key feature in* Or. *Is the many failed attempted actions. Here the unexpected arrival that in other plays offers some solution to a crisis has little effect. The "success" of Pylades' and Orestes' scheming comes about in another and unexpected way.*

[320] *τόνδε φίλτατον βροτῶν*

[321] *πιστὸς ἐν κακοῖς ἀνὴρ*

[322] Willink (1986, p. 201) comenta que *Orestes* é a segunda tragédia extante com o maior número de tetrâmetros trocaicos, atrás apenas de *Ifigênia em Áulis*, e que é claro o seu uso para aceleração do passo, seja em um diálogo, como no presente caso, seja em uma *ῥῆσις*.

Após uma longa série de entradas e saídas de personagens, falas já em considerável número e tramas bem estabelecidas, é provável que a plateia estivesse ansiosa por um canto coral ao término do ato. O Coro rememora a linhagem dos atreídas e lamenta a má fortuna dos atos de Orestes. Willink (1986, p. xxxix) considera esse canto coral o momento de ruptura da unidade de espaço em *Orestes*. Até a saída de Orestes e Pílades, o espaço cênico se desenvolvia ao redor do leito onde Orestes padecia, em um ambiente doméstico. A partir de agora, o espaço cênico parece retratar a frente do palácio. Tão logo entra em cena (v. 844-5), Electra pergunta ao Coro se Orestes partiu das casas, dominado pela fúria divina. Mais adiante, quando Pílades e Orestes já retornam e planejam o assassinato de Helena, Orestes determina a Electra (v. 1216-7):

> Certo. Então tu, Electra minha irmã, esperando
> perante a casa, recebe os passos da donzela,

Está evidente que as cenas se sucedem perante a casa, e o interior da casa passou a ser espaço extracênico, conforme a supracitada definição de Rehm (2002). Ele passa a ser mencionado, não mostrado, embora ainda seja acessível eventualmente, por meio da *ἐκκύκλημα*.

Logo após Electra, entra o Mensageiro. Sua entrada já é anunciada pelo Coro (v. 850-1), não sendo imediatamente após o canto coral estrófico. Willink (1986, p. 223) comenta[323] que cenas autocontidas de *ἀγγελία* são especialmente características de Eurípides, de forma que a plateia provavelmente já sabia o que esperar. Já discorremos sobre o *tour de force* que costuma ser a fala do Mensageiro, mas essa tem ainda uma característica particular, atribuída ao Eurípides tardio. Nas palavras de Ringer (2020, p. 367):

> A natureza "tradicional" do Coro contrasta com a história que o Mensageiro está prestes a contar para Electra. A assembleia anacrônica se reuniu e condenou os irmãos. O Mensageiro é do tipo rústico e honesto encontrado com crescente frequência no Eurípides tardio, representando o sal da terra. Com sua simpatia à casa de Agamemnon não corrompida, ele oferece um lampejo de um mundo melhor e pré-lapsariano[324].

Willink (1986, p. 223-5) também comenta que a audiência narrada pelo Mensageiro é um complexo misto de antigo e novo, retratando algo que tanto remeteria às assembleias da *Ilíada* e da *Odisseia*, quanto pareceria um procedimento jurídico ateniense, contemporâneo à encenação da tragédia. Mais do que isso, há a possibilidade de a cena narrada ser um exemplo daquilo que Rehm

[323] Conforme Collard (2008) em *Suplicantes* (v. 634-777).
[324] *The 'traditional' nature of this Chorus contrasts with the tale the Messenger is about to relate to Electra. The anachronistic assembly has met and condemned the siblings. The Messenger is an honest rustic of the type increasingly found in later Euripides representing the salt of the earth. With his uncorrupted sympathies to the house of Agamemnon he offers a glimpse of a better, prelapsarian world.*

(2002) entende como o espaço reflexivo: uma situação em que o teatro ofereceria a uma plateia criticamente consciente a oportunidade para reflexão cívica e autoconsciência, por meio de anacronismos políticos, legais e culturais, como parte da intrincada relação entre o teatro e a democracia ateniense. Willink (1986, p. xxii-viii) reflete sobre o complicado momento histórico em que ocorre a apresentação de *Orestes*, após o desastre na Sicília, ainda em guerra com Esparta, mantendo um acordo incerto com a Pérsia, vivendo uma instabilidade política interna, com animosidades e suspeitas entre os partidos. Também é digno de observação o fato de que *Orestes* é a última obra de Eurípides antes de sua partida para a Macedônia e pode ser lida como o retrato da sua desilusão com a cidade, mas Willink (ib, p. xxv) vê um certo exagero nessa leitura. Nas suas palavras:

> Certamente nós podemos ver em *Orestes* um reflexo (entre outras coisas) do *ἔθος* diverso de Atenas em 409/8 a. C. Mas a tradição biográfica de que Eurípides finalmente deixou Atenas logo em seguida, em frustração e desespero, costuma ser baseada em nada além do fato conhecido (se é que *era* um fato) da sua *ἀποδημία*[325]; ele provavelmente não planejava *morrer* na Macedônia. Ainda é comum ver *Orestes* como a última peça "desiludida" antes da sua partida, mas era apenas uma das três peças apresentadas por ele em 408, e não sabemos virtualmente nada sobre as outras.[326]

Há agora um dos dois únicos casos[327] que Taplin (1977a, p. 52) identifica em todo o *corpus* trágico em que a reorganização dos personagens no espaço cênico é feita através de uma monodia, não de um canto coral estrófico, o que nos entrega outro traço pelo qual Eurípides é reconhecido – a inovação com que compõe sua poesia – apresentado aqui numa situação em que é especialmente aferível na representação. Após a fala do Mensageiro, há uma curta fala do Coro (v. 957-9), como se fosse em seguida começar seu canto coral estrófico. Mas o que acontece é a saída de um personagem de cena – o Mensageiro – um canto estrófico em monodia – o lamento de Electra – e a entrada de novos personagens – Pílades e Orestes, retornando da assembleia narrada pelo Mensageiro. Em uma peça toda pautada por expectativas frustradas, essa talvez seja mais uma: a substituição de um canto coral que parecia prestes a acontecer por uma monodia. O lamento

---

[325] Willink considera a tradição biográfica tão suspeita que vislumbra a possibilidade de Eurípides nunca ter ido para a Macedônia, e cita nesse sentido o trabalho de M. R. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets* (1981, p. 103).

[326] *We may certainly see in* Or. *A reflection (among other things) of the diverse ethos of Athens in 409/8 BC. But the biographical tradition that E. soon afterwards finally left Athens in frustration and despair is likely to be based on nothing more than the known fact (if it* was *a fact) of his* ἀποδημία*; he probably did not intend to* die *in Macedon. It's still fashionable to see* Or. *As the last 'disillusioned' play before his departure; but it was only one of three tragedies presented by him in 408, and we know virtually nothing about the others.*

[327] A outra ocorrência também é em uma obra de Eurípides, *Ifigênia em Áulis*, v. 1.283ss.

pela extinção da casa real dos atreídas, observa Willink (1986, p. 240), começa com estrofe e antístrofe bem estabelecidas, mais tradicionais, seguidas de um longo epodo solo mais livre, em estilo mais retórico. Ao término desse, o Coro anuncia a entrada de Pílades e Orestes.

Tal entrada é igualmente digna de nota. Primeiro porque ela é anunciada pelo Coro, quando não careceria de anúncio, por ser imediatamente após um canto divisor de atos. Depois porque a sequência de falas é atípica: o Coro anuncia Pílades e Orestes, em seguida Electra os saúda, para então Orestes se manifestar, quando o costumeiro é que o personagem anunciado seja o primeiro a se manifestar, saudando aqueles que já estão em cena.

A explicação mais provável está na própria encenação da entrada. O Coro descreve que Pílades guia a perna doente de Orestes, o que sugere que eles vêm com o passo arrastado dos enfermos. A própria fala de Electra seria para garantir o tempo necessário para que os atores, no seu ritmo mais lento, atravessassem a *ὀρχήστρα*. Hamilton (1978) compara essa entrada ao verso 988 de *Antígona* ou ao 730 de *Filoctetes*[328], passagens nas quais se anuncia uma "entrada auxiliada" – a saber, a de Tirésias, por conta de sua cegueira, e a de Filoctetes, ao deixar a caverna com Neoptolemos, respectivamente. Mas talvez haja outra camada de sentido nessa entrada. Já foi observado anteriormente a dinâmica, reconhecida por Taplin (1977a, p. 100) de cenas em espelho, quando há uma repetição visual com o intuito de criar similitude, mas, ao mesmo tempo, estabelecer contraste entre duas situações.

A primeira entrada de Menelau foi demorada e suntuosa. São oito versos (v. 348-55) entre o começo do anúncio até que Menelau profira sua fala. Ele entra pelo *εἴσοδος* que indica tanto o caminho para o porto quanto o caminho para a cidade (em oposição ao outro, que indica o caminho para o túmulo de Clitemnestra). É uma entrada com (v. 349) “muito luxo”[329] e, conforme já mencionamos, provavelmente executada com o uso de extras e de um tablado móvel simulando uma carruagem. Seu anúncio é feito em anapestos, um verso notadamente mais lento. A entrada de Orestes acontece pelo mesmo *εἴσοδος* e é igualmente demorada – oito versos (v. 1013-21) entre o anúncio da sua entrada e a sua primeira fala. Também é anunciada em anapestos. Mas é desoladora, depois de uma derrota na assembleia que resultou na sentença de suicídio para ele e para sua irmã. No lugar de um tablado móvel, é o companheiro Pílades que guia seus passos. É bem possível que a segunda cena tivesse a intenção de ecoar a primeira, para que Menelau

[328] Ambas obras de Sófocles, é válido ressaltar.
[329] *πολλῇ ἁβροσύνῃ*

parecesse ainda mais desprezível, ou para que, em comparação, a situação de Orestes se mostrasse ainda mais digna de piedade[330].

Em defesa da importância dessa entrada, há ainda de se pensar no impacto de sua encenação para a reviravolta que vai se desenhar. Orestes começa o presente ato fraco e desiludido e termina-o cheio de bravura, disposto a matar Helena, enfrentar seus escravos frígios e manter Hermione como refém. Willink (1986, p. 259) divide esse ato em duas partes, do verso 1013 ao 1154 e do verso 1155 ao 1245; repartindo a primeira parte em ainda outras duas: o diálogo de Orestes com a irmã (v. 1018-64) e o dele com Pílades (v. 1065-1152). É interessante ver como de fato não se trata de um diálogo entre três pessoas, são dois diálogos entre duas pessoas acontecendo em sequência. Pílades se silencia enquanto Electra e Orestes conversam, em uma fala toda feita de dísticos, e depois Electra não se manifesta enquanto Orestes e Pílades dialogam em falas em *ῥῆσις* intercaladas por uma longa esticomitia. É possível crer que a encenação reforçasse essa impressão de falas em separado, com Orestes se aproximando ora de uma, ora de outro para dialogar. A segunda parte da cena é mais complexa, representando um diálogo onde os três participam e o Coro também faz um comentário (v. 1153-4). Willink (*ibid*) comenta inclusive que esse é "um bom exemplo do usual manejo de Eurípides das cenas de três personagens"[331].

É digna de nota também a rubrica interna que narra o abraço entre Orestes e Electra. Ao dizer (v. 1047-8) "desejo te responder com afeto de mãos"[332] já parece claro o movimento entre os personagens. No verso seguinte, ele a chama de "objeto querido do meu abraço"[333]. A cena é impactante o bastante para interromper a dinâmica de dísticos que vinha sendo praticada até então – essa fala de Orestes tem cinco versos.

A saída de cena de Orestes e Pílades é igualmente impactante. Vale a pena reproduzir aqui seu conteúdo (v. 1231-9):

> **Electra**:
> Ó pai, vem aqui, se escuta de dentro da terra
> seus filhos chamarem, os quais estão morrendo por isso.
> **Pílades**:
> Ó parente de meu pai, Agamemnon, ouça também
> as minhas orações. Salve os seus filhos.
> **Orestes**:

[330] *Contrario sensu*, Halleran (1985, p. 13-4), citando Hourmouziades (1965), acredita que o anúncio não convencional indique se tratar de outra entrada em tablado móvel.
[331] *(...) a good example of E.'s normal handling of three-person scenes.*
[332] *σ' ἀμείψασθαι θέλω / φιλότητι χειρῶν.*
[333] *φίλον πρόσπτυγμ' ἐμόν*

> Eu matei a mãe...
> **Electra**:
> Eu portei a espada...
> **Pílades**:
> E eu planejei e libertei do medo...
> **Orestes**:
> Te socorrendo, pai.
> **Electra**:
> Sem que eu tenha te traído.
> **Pílades**:
> Ouvindo tais reprimendas não chamará então os filhos para si?
> **Orestes**:
> Te faço uma oferenda de lágrimas.
> **Electra**:
> E eu uma de lamentos![334]

Por nove versos se alternam em falas, nessa ordem, Electra, Pílades e Orestes, evocando a ajuda de Agamemnon. Uma fala para cada um deles, por três vezes seguidas, demonstrando sua total união, antes de se separarem para dar andamento ao plano. Após uma última fala de Electra, Pílades interrompe o lamentoso apelo dos irmãos e faz um chamamento à ação (v. 1240-5), naquela que será a sua última fala na tragédia. Depois disso, ele e Orestes deixam o espaço cênico, adentrando ao palácio pela porta da *σκηνή*.

Electra permanece em cena para executar aquilo que Willink (1986, p. 287) identifica como uma *amoibaia* estrófica (v. 1246-85) com o Coro, uma intersecção de canto com trechos falados (v. 1258-60 e 1278-80), em que se vigiam os dois caminhos que levam ao palácio e considera esse o divisor de atos. Taplin (1977a, p. 225-6) reconhece a possibilidade de um breve verso docmaico, quando precedido por uma saída de personagem e seguido por uma entrada, ser reconhecido como o divisor de atos. Nas suas palavras, "assim Kranz mostra que anapestos ou cantos astróficos que dividam atos são um fenômeno estrutural claramente reconhecível, ainda que incomum, com um propósito útil e definível"[335]. A respeito dessa *avis rara*, diz Dubischar (2017, p. 381-2):

> Modificações estruturais e complicações desse tipo não ocorrem por acaso nas tragédias de Eurípides. Pelo contrário, elas estão diretamente conectadas ao enredo da peça. "Irregularidades" de composição desse tipo normalmente surgem em contextos onde o enredo e a ação no palco são, de uma maneira ou

---

[334] *ὦ πάτερ, ἱκοῦ δῆτ', εἰ κλύεις ἔσω χθονὸς / τέκνων καλούντων, οἵ σέθεν θνήσκουσ' ὕπερ. / ὦ συγγένεια πατρὸς ἐμοῦ, κἀμὰς λιτάς, / Ἀγάμεμνον, εἰσάκουσον: ἔκσῳσον τέκνα. / ἔκτεινα μητέρα / ἠψάμην δ' ἐγὼ ξίφους / ἐγὼ δ' † ἐπεβούλευσα † κἀπέλυσ' ὄκνου / σοί, πάτερ, ἀρήγων. / οὐδ' ἐγὼ προύδωκά σε. / οὔκουν ὀνείδη τάδε κλύων ῥύσῃ τέκνα; / δακρύοις κατασπένδω σε. / ἐγὼ δ' οἰκτοισί γε.*

[335] *Thus Kranz shows that act-dividing anapests or astrophic lyrics are an uncommon but clearly recognizable structural phenomenon with a usable and definable purpose.*

> de outra, excepcionalmente intensos e carregados de emoção, de tal forma que eles parecem expandir, torcer e até mesmo quebrar o padrão regular de alternância que serve de base. Isso ocorre com frequência no contexto de, em primeiro lugar, fazer uma exposição do personagem principal e sua situação; em segundo, uma representação de preocupação e sofrimento; em terceiro, ação violenta fora do palco (por trás da *σκηνή*) e, em quarto, para acelerar o enredo.[336]

E esse diálogo entre Electra e o Coro, tal como foi o primeiro, quando ela ainda zelava pelo sono de Orestes, é repleto de rubricas internas. Electra comanda o Coro (v. 1251-2) a se dividir e vigiar os dois caminhos que levam à casa. O Coro se divide, inclusive ao ponto de se separar em duas vozes, aquela que vigia a estrada do leste (v. 1256), que ruma ao túmulo de Clitemnestra e provavelmente se situa à esquerda da plateia, e a que vigia a estrada do oeste (v. 1260), à direita, indicando a cidade e o porto[337]. Há mesmo um duplo comando do Coro (v. 1256), ora falando na segunda pessoa do plural do imperativo, "vão"[338], ora falando na primeira pessoa do plural do subjuntivo, "apressemo-nos"[339] – a rubrica interna para a divisão do Coro em duas partes.

Taplin (1977a, p. 190) comenta que embora Eurípides termine algumas de suas tragédias em separações e desavenças, que resultam na saída simultânea de personagens por lados opostos do espaço cênico, a partição do Coro ao meio é um fenômeno raro na tragédia. Além da ocorrência em tela, há apenas o caso em *Aias* (v. 805ss), em que o Coro se divide para procurá-lo e posteriormente se rencontra vindo de duas direções (v. 866ss), bem como o epílogo de *Sete contra Tebas*, em que (v. 1071ss) o Coro se divide também no tocante ao seu posicionamento político: metade dele apoia a família, metade a cidade.

Segue-se ainda uma alternância entre fala e canto, incluindo os gritos de Helena por trás da *σκηνή* dizendo ser assassinada (v. 1296), o que deve causar um impacto na plateia – a não canônica morte de Helena nas mãos de Orestes e Pílades seria uma inovação, na qual todos teriam motivos para acreditar. Willink (1986, p. 293) ressalva que "é possível que os gritos de *ὄλλυμαι* e *θνήσκω* na tragédia grega tenham até então sempre sido sinais verdadeiros de morte"[340]. Após um

---

[336] *Structural modifications and complications of this kind do not occur at random in Euripidian tragedies. Instead, they are closely tied to the play's plots. Composition "irregularities" of this kind regularly emerge in contexts where the plot and the stage action are, in one way or another, exceptionally intense and emotionally charged, so much so that they appear to stretch, bend or even break the underlying regular alternating pattern. This is often the case in the context of, first, the initial exposition of a principal character and his/her situation; second, the portrayal of distress and suffering; third, violent action backstage (in the* σκηνή *building) and fourth, plot acceleration.*

[337] Willink (1986, p. xli-ii).

[338] *χωρεῖτε*

[339] *ἐπειγώμεσθα*

[340] *It is likely that cries from within of ὄλλυμαι and θνήσκω in Greek tragedy had always previously been true indications of death.*

canto de Electra, em que nas suas primeiras palavras (v. 1302-3) ela dá sucessivos comandos no imperativo para aqueles dentro do palácio: "assassinem, matem, destruam"[341], a morte de Helena parece certa. Em seguida, uma das metades do Coro, a que vigia a estrada do leste, que leva ao túmulo de Clitemnestra, anuncia o som de passos.

Taplin (1977a, p. 351-2) observa que a partir deste ponto *Orestes* acelera o ritmo com que personagens entram e saem de cena – as entradas se tornam mais consecutivas e mais breves. Ele menciona a excepcionalidade da situação, que pode não ser percebida por um público contemporâneo, mais acostumado com teatros menores e obras com mais personagens, e chega mesmo a reconhecer uma influência esquiliana, quando em *Coéforas* (v. 892ss) há a entrada de Orestes em seguida à de Clitemnestra, que entrou pouco após o Servo, seguidas de saídas pouco tempo depois.

A entrada de Hermione é anunciada e expõe um rápido diálogo entre Electra e ela, no qual ardilosamente Hermione é conduzida para dentro do palácio. Electra é a primeira a falar, quando o convencional é que a primeira fala seja do personagem que entra[342]. Ainda assim, isso pode ser interpretado como um sinal da sua avidez pelo cumprimento do plano. Ademais, como comenta Taplin (1977a, p. 397) acerca dessa passagem, "há ocorrências de um ator (...) se dirigindo a outro na sua entrada, antes que este fale, especialmente se o ator que fala é de um *status* superior"[343]. No término do breve diálogo há a clara rubrica interna da sua saída do espaço cênico (v. 1344): "veja, conduzo meus pés para a casa"[344] e, após o comando de Electra para aqueles que estão no palácio, Hermione troca falas com Orestes, por trás da *σκηνή*. Uma última fala de Electra e ela também se retira, entrando pela mesma passagem que Hermione.

Sozinho em cena, o Coro faz um canto estrófico partido ao meio: a primeira estrofe agora (v. 1353-65) e a antístrofe postergada (v. 1537-48). Taplin (1977a, p. 226) cita Kranz (1910, p. 21-4):

> Ele observa que cada estrofe é precedida por uma saída e seguida por uma entrada, e que cada uma chega em uma conjuntura tensa da trama, em que

[341] *φονεύετε, καίνετε, / ὄλλυτε,*
[342] Halleran (1985, p. 22-3).
[343] *It is known for one actor (...) to address another on entry before he speaks, particularly if the speaking actor is of superior status.*
[344] *ἰδού, διώκω τὸν ἐμὸν ἐς δόμους πόδα.*

> Eurípides desejou separar dois atos e reorganizar seus personagens e ainda assim não quis atrasar a ação com uma canção estrófica em escala plena.[345]

De fato, a primeira estrofe intercala a saída dos personagens anteriores (Hermione e Electra) e a entrada de um novo (o Escravo Frígio). O clamor do Coro para ver o corpo de Helena ou ouvir sobre sua morte por parte de um dos seus escravos (v. 1357-9) poderia ser uma sugestão de que essa morte não deve ainda ser tida como certa, mas poderia também ser mais uma expectativa prestes a ser frustrada – a da plateia, de ver a *ἐκκύκλημα* revelar o assassinato realizado por trás da *σκηνή*. O mecanismo era especialmente usado para esse fim, e seria a resposta indiscutível para a demanda do Coro. Entretanto, *Orestes* é uma tragédia pródiga em reviravoltas, e após o canto coral estrófico o que ocorre é algo igualmente surpreendente: a entrada do Escravo Frígio.

O Escravo Frígio entra com um anúncio (v. 1366-8), mesmo sendo após um canto coral estrófico e mesmo não havendo nenhum personagem em cena para quem o anúncio do Coro fosse endereçado. Isso faz com que alguns autores[346] considerem expúrio o trecho em que se anuncia a entrada. Ela sem dúvida desrespeita a convenção e acrescenta pouco à trama, uma vez que o inesperado da chegada perde um pouco do seu impacto com o anúncio. Por outro lado, é válido reconhecer que se trata da chegada de um personagem novo a uma trama já consideravelmente adiantada. Ademais, como no já mencionado caso do anúncio do Preceptor feito pela Aia da Medeia, a inegável necessidade de uma introdução nos parece motivo o bastante para desrespeitar as convenções. Exatamente como no caso descrito na *Medeia*, o personagem não tem nome; ele é descrito exclusivamente pela sua função e nacionalidade. Certamente, a máscara e o figurino colaborariam para dar-lhe conotações frígias – ele chega a mencionar suas sandálias asiáticas[347] já na sua primeira fala (1370-1).

Do ponto de vista da encenação, a entrada do Escravo Frígio causa discussão desde a antiguidade. West (1987, p. 289-91) observa que a escólia já discutia se a escalada que o personagem diz ter feito para fugir da morte, passando pelos tríglifos dóricos teria acontecido em cena ou não.[348] A discussão segue insolúvel até os dias atuais, com Willink (1986, p. 306) achando

---

[345] *He observes that each is preceded by an exit and followed by an entry, and each comes at a tense juncture of the play where Euripides wished to separate two acts and to rearrange his characters and yet did not want to delay the action with a full scale strophic song.*

[346] Conforme Willink (1986, p. 61).

[347] *βαρβάροις ἐν εὐμάρισιν*

[348] Calístrato, discípulo de Aristófanes de Bizâncio, achava que sim, enquanto Ésquines defendia não haver escalada na encenação.

que o salto de um ator com máscara, figurino e sandálias asiáticas do alto da *σκηνή* seria uma manobra arriscada e, portanto, improvável de ser incluída nos planos da encenação. Ele argumenta também que o *ὑπέρ* mencionado pelo Escravo Frígio (v. 1371) pode ser no mesmo sentido de *ὑπερβάλλω* ou *ὑπερβαίνω*, dentro de um campo semântico que se aproxime mais de "ultrapassar" ou "passar através", sem obrigatoriamente significar que houve uma escalada. West (1987, 291) é mais reticente e não descarta a possibilidade de corrupção do texto euripidiano. Ainda assim, também lhe parece pouco razoável a encenação da escalada. De nossa parte, somos inclinados a acreditar também que a fala do Escravo Frígio se refere a algo acontecido imediatamente antes da sua entrada, quando – como ele diz no verso imediatamente anterior – ele escapou da espada argiva; não a algo que acontece em cena.

É possível supor que a cena do Escravo Frígio rompesse radicalmente com as expectativas da plateia. Willink (1986, p. 305) a considera "uma das mais brilhantes e originais contribuições de Eurípides para o drama antigo"[349]. Como discorremos no caso do filicídio na *Medeia*, o movimento mais esperado após o lamento pela morte de Helena seria a revelação da violência por meio da *ἐκκύκλημα.* Alternativamente, seria razoável para o público esperar – como na *Medeia* – a aparição do responsável pelo assassinato. Como observa Halleran (1985, p. 48), "ninguém poderia esperar a entrada inusual do Escravo Frígio, a sua empolgante ária e a notícia peculiar de que Helena havia desaparecido"[350].

E a inesperada figura realiza ainda um relato igualmente surpreendente: a narrativa do acontecido por trás da *σκηνή* não só muda os rumos da trama – revela que Helena não morreu, mas na verdade desapareceu, "por meio de unguentos, ou arte de algum sacerdote, ou levada pelos deuses"[351] (v. 1497-8) – como o faz de maneira inusitada. Seu relato é o único *ἐξάγγελος* cantado em todo o *corpus* trágico (Willink, 1986, p. 305) e também é o único caso de um canto executado por um escravo anônimo (*ibid*), à exceção dos coros de escravos. Além disso, a métrica desse canto também é inusitada. A esse respeito, Willink (*ib*, p. liv):

> Como um clímax musical a ária narrativa única do Escravo Frígio (v. 1366-1502) une o iambo-trocaico e elementos "docmaicos enóplios", enquanto também refletia a recentemente popular música "frígia" de Timóteo.[352]

---

[349] (...) *one of Euripides' most brilliant and original contributions to ancient drama*.
[350] *But no one could have expected the unusual entrance of the Phrygian slave, his exciting aria, and the peculiar news that Helen has disappeared*.
[351] *ἤτοι φαρμάκοισιν ἢ / μάγων τέχναις ἢ θεῶν κλοπαῖς.*
[352] *As a musical climax, the unique narrative aria of the Phrygian Slave (1366-1502) brings together the iambo-trochaic and "enoplian dochmiac" elements, while also reflecting the newly popular "Phrygian" music of Timotheus.*

É impossível quantificar o grau de surpresa decorrente da entrada do Escravo Frígio e do diálogo que se segue. Da mesma forma, é incerto quanto do seu depoimento já não carregaria para a plateia do espetáculo um aspecto cômico, ou pelo menos, como prefere Willink (1986, p. 350), "paratrágico", anti-heroico. Mas além do uso da Canção Nova, um traço reconhecidamente atribuído a Eurípides, é inegável o experimentalismo euripidiano presente na cena. Há uma ruptura com os padrões estabelecidos do fazer trágico que se destaca.

A entrada de Orestes (v. 1503), anunciada por não ser após um canto coral estrófico, vindo de dentro do palácio, traz uma rubrica digna de nota: ele está "portando a espada"[353] (v. 1504). Já foi comentado que a tragédia grega era econômica no uso de artefatos cênicos; mesmo o comando de Orestes para que Electra lhe entregasse o arco presente de Apolo, mencionado anteriormente na tragédia (v. 268-70), foi descartado como sendo uma ação não consumada ou o delírio de um efermo. Mas tudo leva a crer que, no caso, a espada de fato esteja nas mãos dele. Ela não só é citada agora pelo Coro como é reiterada por Orestes no verso seguinte: "onde está aquele que fugiu da minha espada na casa?"[354] Ademais, anteriormente Electra menciona as espadas de duplo fio[355], quando diz para Orestes e Pílades avançarem sobre Helena (v. 1303). O próprio Escravo Frígio abre seu depoimento dizendo ter escapado da espada argiva[356] (v. 1369). É provável que a espada permaneça nas mãos de Orestes até o final da tragédia, uma vez que ela ainda será citada por Menelau (v. 1575) e por Apolo (v. 1627).

Imediatamente após a entrada de Orestes, segue-se um diálogo em esticomitia, cujo conteúdo vai reforçar o aspecto anti-heroico, até mesmo cômico, do Escravo Frígio e resultar em uma mudança de postura de Orestes, que começa o diálogo querendo impedir que o escravo avise Menelau (v. 1510) e termina decidido a enfrentá-lo, permitindo que seu interlocutor fuja e dê o alarme (v. 1531). Mas, talvez mais interessante, há uma rubrica interna de movimento já nos primeiros versos do diálogo:

> **Orestes:**
> Onde está aquele que na casa fugiu da minha espada?
> **Escravo Frígio:**
> Prostro-me perante ti, ó rei, reverenciando com os costumes bárbaros.
> **Orestes:**

[353] *ξιφηφόρον*
[354] *ποῦ 'στιν οὗτος ὃς πέφευγεν ἐκ δόμων τοὐμὸν ξίφος;*
[355] *δίπτυχα δίστομα φάσγανα*
[356] *Ἀργέϊον ξίφος ἐκ θανάτου πέφευγα*

Não está naquela Ílion, mas em terra argiva.[357]

A súplica do Escravo Frígio é diferente da comumente praticada por gregos; usa-se um outro verbo para ela, *προσκῡνέω*, no lugar do tradicional *ἱκετεύω*, que é normalmente usado para súplicas, e provavelmente o gestual também diferiria, posto que ele complementa que o faz "com os costumes bárbaros" e não menciona em momento algum os joelhos ou o queixo do suplicado. O *Liddell and Scott Greek-English Lexicon* define *προσκῡνέω* como "prestar reverência aos deuses e às suas imagens"[358] ou "prostrar-se e adorar"[359]; mas admite como entrada também, citando Heródoto 1.119 e 8.118, "prostar-se perante reis e superiores, especificamente à moda oriental"[360]. Willink (1986, p. 331) também observa que o verbo entre os gregos é usado normalmente com relação aos deuses, mas cita o verso 327 de *Édipo Rei*. Qualquer que seja o gesto praticado pelo escravo suplicante, ele destoa da súplica convencional dos gregos, mas claramente se faz entender.

Há ainda uma curiosa rubrica na fala de Orestes: a menção (v.1532) de que Menelau tem "cabelos cacheados loiros sobre os ombros"[361]. Taplin (1977a, p. 75, nota de rodapé) menciona que Dingel (1967) usa essa passagem como exemplo do aspecto visual que não depende da menção – todas as máscaras teriam cabelo de alguma cor e a informação não agrega especial conteúdo e não é relevante o bastante para que se dê atenção textual, mas sopesa dizendo que, se isso fosse verdade, Dingel estaria invalidando seus próprios estudos.

No tocante à saída de cena do Escravo Frígio, Willink (*ibid*) comenta ainda que muitas das edições e dos comentários entendem que após sua fala e após ter recebido permissão expressa de Orestes para partir, ele sairia fugindo de volta para dentro do palácio, porém o mais provável é que ele se retirasse pela saída que leva à cidade, quer fosse narrar os acontecimentos a Menelau, quer fosse fugir e zelar pela própria sobrevivência.

Após a saída do espaço cênico tanto do Escravo Frígio quanto de Orestes, que este sim retorna para dentro do palácio, o Coro canta (v. 1537-48) aquela que é a antístrofe do seu último canto (v. 1353-65). Mais uma vez, as convenções são desrespeitadas: a entrada de Menelau,

---

[357] *ποῦ 'στιν οὗτος ὃς πέφευγεν ἐκ δόμων τοὐμὸν ξίφος; / προσκυνῶ σ', ἄναξ, νόμοισι βαρβάροισι προσπίτνων. / οὐκ ἐν Ἰλίῳ τάδ' ἐστίν, ἀλλ' ἐν Ἀργείᾳ χθονί.*
[358] (…) *make obeisance to the gods.*
[359] (...) *fall down and worship*.
[360] (...) *esp of the Oriental fashion of prostrating oneself before kings and superiors.*
[361] *ἀλλ' ἴτω ξανθοῖς ἐπ' ὤμων βοστρύχοις γαυρούμενος:*

imediatamente após o canto coral estrófico, é anunciada (v. 1549-53), em tetrâmetro trocaico[362]. Não há atores no palco, mas o anúncio é endereçado àqueles atrás da *σκηνή*, conforme o vocativo *Ὀρέστα* (v. 1553). Ainda assim, os motivos que nos fariam aceitar o anúncio do Escravo Frígio não se repetem no caso de Menelau; ele não é um personagem novo na trama e a sua entrada em cena está longe de ser inesperada. Uma explicação cabível é que se trate de outra entrada acompanhada de um séquito, carregado em um tablado móvel, mas tais entradas costumam ser anunciadas em verso, normalmente o anapesto, dando o ritmo da marcha. A presença do séquito, porém, com ou sem tablado, parece garantida. Há inclusive uma menção a eles (v. 1561-2): "digo aos meus servos que arrombem essas portas"[363].

Como na *Medeia*, em que Jasão vem se confrontar com a protagonista e a encontra no teto do palácio, fora do seu alcance, aqui também Menelau não tem acesso aos seus interlocutores; a expectativa desse confronto é frustrada. Uma vez mais, essa distância encenada é representativa de uma superioridade situacional – Orestes tem como refém a filha de Menelau. Entretanto, a encenação do ato aqui parece mais problemática. No caso da *Medeia* era crível se tratar de um ator suspenso pelo *μηχᾶνή* simulando a carruagem do Sol, acompanhado de dois bonecos que seriam os corpos de seus filhos. No presente caso, trata-se de Orestes, Hermione, que Menelau diz ver com ele (v. 1575), e Pílades, a quem Menelau se dirige (v. 1591). E se três atores já não fosse uma carga considerável, talvez impossível de ser carregada pelo *μηχᾶνή*, é necessário lembrar que ainda nesta cena haverá a entrada de Apolo com Helena, que certamente chegarão carregados pelo mesmo mecanismo. Para resolver essa equação, somos inclinados a acreditar na cena de Orestes, Hermione e Pílades no topo da *σκηνή*. Nas palavras de Taplin (1977a, p. 440):

> Parece que o topo da *σκηνή* de madeira era substancioso o bastante para carregar ao menos dois ou três atores. É provável que a maioria das epifanias divinas fossem feitas no telhado e talvez houvesse um precedente esquiliano em *Edonoi* (fr. 76), no qual a epifania de Dioniso é acima do palácio. Há bem poucos, surpreendentemente poucos, momentos em que os mortais aparecem no topo dos palácios. O caso mais claro é Euadne n'*As Suplicantes* de Eurípides (v. 980ss), em um rochedo, Antígona e o Ancião n'*As Fenícias* de Eurípides (v. 88ss), em um *διῆρες ἔσχατον*, e Orestes e seus confederados em *Orestes* de Eurípides (v. 1567ss). Em Ésquilo é provável, mas admitidamente incerto, que o Vigia pudesse estar no telhado (veja *Agamemnon*, v. 1) e é possível, mas pouco

[362] O uso do metro para anúncios é raro, mas não inédito. Halleran (1985, p. 30) menciona a ocorrência dele nas tragédias *As Fenícias* (v. 1308-9); *Íon* (v. 514-16 e 1257-8); *Ifigênia em Táuris* (v. 1222-5), *Bacas* (638-9) e *Ifigênia em Áulis* (v. 1338-9).

[363] (...) *προσπόλοις λέγω / ὠθεῖν πύλας τάσδ'*.

provável, que o teto fosse usado para o sonho de Clitemnestra (veja *Eumênides*, v. 94).[364]

É inevitável que, em face da incerta utilização do recurso por Ésquilo, e principalmente pensando na possibilidade de ser ele o recurso frequente das epifanias, o uso do teto da *σκηνή* como espaço cênico deva ser reconhecido como um traço tipicamente euripidiano; que se soma à inovação e à grandiosidade que lhe são frequentemente atribuídas.

No tocante ao conteúdo do seu diálogo, a primeira fala de Orestes (v. 1567) já traz um dêitico no vocativo, "você aí"[365], provavelmente acompanhado do gesto, apontando de cima para baixo. Orestes e Menelau partilham uma acirrada esticomitia (v. 1576ss), onde há mesmo uma pergunta de Menelau endereçada a Pílades (v. 1591), que Orestes responde, porque o ator que veste a máscara de Pílades no momento é um figurante mudo – um dos três atores no momento interpreta Orestes, o outro Menelau e o terceiro deve entrar em breve, como Apolo. Ao término da esticomitia Menelau se rende (v. 1617) e ainda assim Orestes decide atear fogo ao palácio. O comando (v. 1619) para que Electra acenda o fogo por baixo da casa[366] indica que ela não estava com Orestes e Pílades, mas dentro do palácio. Willink (1986, p. 345-6) discute a dificuldade dos acadêmicos de entender porque ele leva a cabo sua ameaça mesmo tendo conseguido o que almejava e conclui que a questão escapa do raciocínio lógico, servindo mais como um crescendo de tensão para a chegada de Apolo (v. 1625). É impossível saber que recursos cênicos seriam usados para representar o fogo sendo ateado por Electra e Pílades, mas o mais provável é que a ação nem chegasse a acontecer, posto que não há resposta de nenhum dos dois para o comando de Orestes – bastaria a iminência da ação para causar impacto na plateia. Em face dessa ameaça, Menelau clama pela ajuda da cidade (1621-4), mas a entrada em resposta é a de Apolo e Helena[367], em um *deus ex machina*.

---

[364] *It seems that the roof of the wooden* σκηνή *was substantial enough to carry at least two or three actors. It is likely that most divine epiphanies were made on the roof, and there was perhaps an Aeschylian precedent in* Edonoi *(fr 76) where Dionysus' epiphany may have been above the palace. There are very few, surprisingly few, places where mortals appear on the roof. The clearest are Euadne at E Hik 980ff. (a cliff), Antigone and the Old Man at E Phoen 88ff on a* διῆρες ἔσχατον*, and Orestes and his confederates at E Or 1567ff. In Aeschylus it is probable, though admittedly not certain, that the Watchman should be on the roof (see Ag 1); and it is possible but unlikely that it was used for the dream of Clytemnestra (see Eum 94).*

[365] *οὗτος σύ,*

[366] (...) *ὕφαπτε δώματ', Ἠλέκτρα,*

[367] Willink (1986, p. 351) cogita a possibilidade de Helena entrar não com Apolo, mas pelo *εἴσοδος*, e o *τῆσδε* dito por ele (v. 1639) seria um gesto de cima para baixo, marcando a presença dela.

Halleran (1985, p. 24-5) cataloga a entrada de Apolo entre os quatro casos[368] dentro do *corpus* euripidiano em que há uma epifania divina em outro momento que não o prólogo, com o objetivo de interromper um ato de violência – no caso, o clamor de Menelau (v. 1622) para que a cidade pegue em armas e venha[369]. Essas entradas, em razão do abrupto da intervenção, não são anunciadas e costumam envolver um estabelecimento de culto ou demanda ritualística. No caso em tela, Apolo de fato entra no espaço cênico via *μηχᾶνή*, sem ser anunciado, e sua primeira fala é direcionada ao fim da violência: "Menelau, refreia o teu ânimo que fora provocado"[370]. Da mesma forma, há para Orestes (v. 1643-52) a demanda de peregrinar por um ano em solo parrésio e se submeter ao tribunal ateniense depois disso; bem como o estabelecimento de um culto a Helena (v. 1684-90).

É válido destacar ainda a ampla necessidade do uso de vocativos nas falas de Apolo e seus interlocutores na cena: *Μενέλαε* (v. 1625 e 1681); *Ὀρέστα* (v. 1644, 1653 e 1675); *Λοξία* (v. 1666 e 1681); *῾Ελένη* (v. 1673). Considerando os diferentes níveis em que a ação acontece, do rés do chão para o teto da *σκηνή* e para a posição superior do *deus ex machina,* seria consideravelmente mais difícil para o ator se voltar para o personagem a quem a fala é destinada. Nesse contexto, o uso do vocativo serviria para destinar as falas e provavelmente era acompanhado de um gesto de endereçamento.

Quanto à presença de Helena, deificada e acompanhada de um deus, podemos dizer que ela não é única como a de Medeia – que, sendo mortal, fazia uso do *deus ex machina* sem que uma divindade a acompanhasse – mas ainda é digna de nota como um dos raros casos em que a aparição da divindade reverte diametralmente as ações dos mortais, algo que Willink (1986, p. xxx) considera "um novo conceito estrutural, que torna possível praticamente qualquer invenção anti-tradicional de história"[371]. O único outro caso no corpus trágico é *Filoctetes,* de Sófocles, o que leva Willink (*ib*, p. xxix) a supor que alguns dos pontos centrais de *Orestes* não teriam sido desenvolvidos por Eurípides antes do final da produção dessa obra.

O desfecho da trama é extremamente conciliatório; Orestes faz as pazes com Apolo, Orestes e Menelau aceitam o vaticínio do deus e entram em acordo – inclusive quanto ao casamento futuro de Orestes com Hermione, a quem ele mantinha como refém até então. A

[368] Os outros três são *Helena* (v. 1642-3); *Antíope* (frag. 48 ll.67-8) e *Ifigênia em Táuris* (1435-6).
[369] *οὐκ εἶ' ἐνόπλῳ ποδὶ βοηδρομήσετε;*
[370] *Μενέλαε, παῦσαι λῆμ' ἔχων τεθηγμένον*
[371] (…) *a new structural idea, making possible almost any anti-traditional story-invention*.

situação aparentemente insolúvel entre Orestes e a cidade dos argivos se dá por resolvida, livrando tanto Orestes quanto Menelau. Nas últimas disposições de Apolo (v. 1682-90) há uma mudança de verso, para anapestos, dando um ritmo mais lento e solene para a informação de que Helena será adorada pelos mortais. Mesmo o comando de Apolo (v. 1682-3), para que a Paz seja honrada[372], deve ter ressoado especialmente solene para a plateia, considerando o complexo momento político que, conforme já comentamos, eles viviam. Um apreço pelo pacifismo é outro traço tipicamente euripidiano, que o tornou particularmente popular entre leitores do Século XX, após duas guerras mundiais.

Os versos finais do Coro (v. 1691-3), uma exaltação à Vitória, podem ser lidos simplesmente como uma honraria à Paz, diz Willink (1986, p. 360), mas, acrescenta, também podem implicar o desejo pelo sucesso na competição dramática[373]. Considerando que, como já mencionamos, a tragédia conta com uma possível quebra de quarta parede, quando Electra comenta "para o mundo" que Helena continua sendo a mesma mulher de sempre (v. 128-9), a hipótese não deve ser descartada.

Orestes se mostra uma tragédia repleta de traços euripidianos – há inovação, há múltiplas reviravoltas, há um herói vestido em farrapos, há uso de Canção Nova. Mas, principalmente, ela apresenta inúmeras características euripidianas na sua encenação, não só na leitura meticulosa do seu texto. Há a entrada "na ponta dos pés" do Coro; há um dramático *ἀγών* entre Orestes e Menelau; há uma monodia única no *corpus* trágico, cantada por um escravo anônimo; há a partição do Coro em dois "semicoros"; há um número sem paralelo de expectativas frustradas. Todo esse experimentalismo, típico de Eurípides, oferecia à plateia um espetáculo com impacto e identidade.

[372] *ἴτε νυν καθ' ὁδόν, τὴν καλλίστην / θεῶν Εἰρήνην τιμῶντες:*
[373] Exatamente por isso, ele considera muito provável que esses versos sejam uma contribuição dos atores.

CONCLUSÃO

A partir dos textos estudados neste trabalho, verificamos a possibilidade de se reconhecer a encenação como parte essencial do texto teatral, concebida pelo tragediógrafo como fim primeiro da sua composição, e com isso aferir comandos de encenação inseridos dentro do texto escrito da tragédia euripidiana, estabelecendo a encenação como constituinte de significado do espetáculo teatral para, com isso, identificar se ela estaria imbuída das características reconhecidamente atribuídas a Eurípides.

Há uma riqueza a ser explorada no que diz respeito à leitura do texto trágico tomando-o como a representação literária de um espetáculo teatral, que se realiza com outros suportes além do texto escrito: na fala, há o canto, há a elocução. Para além da fala, há a movimentação, as entradas e saídas, a coreografia, o gestual. Para além da ação ativa, há os elementos cênicos: o cenário, o figurino, os objetos usados em cena. Tudo isso é parte integrante do espetáculo teatral, que ocorre pela concomitância desses elementos, gerando uma experiência única para seu público. Indiscutivelmente, o resgate do conteúdo de encenação inserido no texto escrito se revela fecundo; encontram-se rubricas internas de movimento, descrições de personagens e locações, uso demarcado de artefatos cênicos, mudanças de métrica a sugerir o ritmo de movimentação dos personagens e até mesmo o uso de tablados móveis para entradas em cena. Tudo isso agrega significado ao texto escrito.

Da mesma forma, é inegável que essa informação coletada trouxe novos níveis à leitura do texto. *Orestes* ganha uma nova tônica quando se pensa que Electra pode ter feito uma quebra da quarta parede, criticando a vaidade da tia. A despeito de ser uma tragédia sobre família e sobre constituição – e reconstituição – de prole, *Íon* tem um único momento, em toda a tragédia, de pouco mais de vinte versos, com os três personagens principais, pai, mãe e filho, em cena. É muito significativo que Jasão implore piedade à sua esposa no final de *Medeia* e tenha seu pedido rejeitado – quando todas as outras súplicas da peça foram atendidas, mesmo que parcialmente – e coincidentemente o pedido dele é o único realizado sem a ritualística da súplica, sem o abraçar de joelhos, uma vez que Medeia já não estava a seu alcance, posto que se encontrava elevada pelo *deus ex machina*, que representava o carro do Sol. O simples uso de vocativo, que provavelmente era acompanhado de um gesto de endereçamento da fala, já diz muito sobre a encenação da tragédia: Medeia, quando quer fazer as pazes com Jasão, traz o nome dele para o começo da sua fala; ele, ríspido, nem mesmo a saúda. Em *Orestes*, na discussão entre o protagonista, Menelau e

Tindareu, este último está resolvido a não fazer disso uma conversa amistosa. Há momentos em que ele fala exclusivamente com Menelau, usando vocativo e segunda pessoa do singular. Quando se vê obrigado a dialogar com o neto, usa novo vocativo e mais uma vez o singular. Nunca se dirige aos dois ao mesmo tempo.

Mais do que isso, a leitura do texto dramático pautada pela encenação lhe devolve um pouco da grandiosidade, do aspecto operístico e multissemiótico que a encenação original deveria ter, com fala e imagem, canto e dança. Na primeira aparição de Menelau em *Orestes* seus anúncios são feitos no ritmo lento e marcado do anapesto. Supõe-se o acompanhamento de uma comitiva, incluindo mesmo um tablado móvel. A imponência do personagem está apresentada antes mesmo que ele tenha dito uma palavra, e vai fazer com que ele pareça especialmente covarde quando negar socorro a Orestes. Posteriormente, o protagonista vai retornar da assembleia junto com Pílades. A entrada dos dois também é anunciada em anapestos, que agora marcam o andar derrotado com que Pílades carrega o companheiro combalido.

Claro, o fato de sermos capazes de recuperar informações sobre a encenação por meio de um estudo dirigido do texto trágico não quer dizer que sanamos todas as nossas dúvidas. Pelo contrário, talvez tenhamos criado todo um novo campo de questões que nunca serão resolvidas. É possível que nunca saibamos com certeza se a Medeia abandona o espaço cênico para preparar os venenos quando manda que um dos seus servos busque Jasão. Há teorias razoáveis, ambas centradas na encenação, dizendo que a deusa Atena em *Íon* pode estar tanto em pé, em cima da *σκηνή*, quanto flutuando, carregada pelo *deus ex machina*. A primeira metade de *Orestes* pode ter sido encenada em uma *ἐκκύκλημα*, representando o interior do palácio, ou pode ter sido uma das raras exceções ao princípio aristotélico da unidade de espaço. Em todos os casos é possível se inclinar em favor desta ou daquela teoria, mas não há garantias.

O mesmo pode ser dito das chamadas características euripidianas. Ao longo do estudo, foram destacadas diversas delas, reconhecendo um fazer teatral que pode ser atribuído única e exclusivamente a Eurípides. Há o monólogo destacado, com um personagem sozinho, falando "para o mundo" tudo o que se passa antes da entrada de outros personagens. Há um uso digno de nota de entradas não motivadas. Há uma certa dedicação em quebrar a expectativa, em especial quando o mais esperado seria o uso do *ἐκκύκλημα*. Há uma predileção pelo *ἀγών*. Há monólogos em que suas personagens femininas explicam os motivos de suas ações. É possível crer que a plateia, ao se deparar com a execução de uma tragédia euripidiana, reconhecesse na obra seu autor

com a mesma facilidade que o público contemporâneo reconhece um filme de Almodóvar ou de Quentin Tarantino.

Ainda assim, as ressalvas continuam sendo válidas. O fazer teatral euripidiano não significa uma fórmula, um roteiro que Eurípides seguiria cegamente em cada uma das suas peças. À guisa de exemplo, o *ἀγών* é um recurso reconhecidamente frequente nas suas obras. Ainda assim, em *Íon* nos deparamos com um momento em que o protagonista e Xuto estão na iminência de executar um *ἀγών* sobre a vida em Atenas e, surpreendentemente, Xuto muda de assunto, evitando a discussão.

Da mesma forma, permanece claro que se Eurípides possui um fazer teatral que lhe é próprio e particular, isso não significa que cada característica atribuída a ele seja exclusiva dele. Em *Medeia* e *Íon* nós lidamos com as chamadas árias euripidianas, monólogos muito peculiares, em que personagens – normalmente personagens femininas – expõem seus planos e seus motivos. A despeito da frequência com que isso ocorre no *corpus* euripidiano, é necessário lembrar que a *Antígona*, de Sófocles, também compartilha da mesma característica. Da mesma forma, nosso estudo incluiu duas tragédias – *Íon* e *Orestes* – com finais "felizes", ou pelo menos conciliatórios, outra característica frequentemente atribuída a Eurípides, mas é necessário lembrar que a *Oresteia*, de Ésquilo, já se encerra com um final conciliatório, da mesma forma que o *Filoctetes* sofocliano.

No estudo em tela, nos deparamos com três casos que confirmam a existência de uma encenação euripidiana. A *Medeia* começa com um monólogo típico de Eurípides, para em seguida apresentar um diálogo entre a Aia da protagonista e o Preceptor de seus filhos – uma ocorrência sem paralelos, que destaca a inventividade euripidiana e, também, o seu apreço por temas mais íntimos e familiares. A entrada de Medeia nos dá uma personagem com capacidades retóricas preternaturais, outro instituto nas tragédias de Eurípides, reforçado no diálogo que se segue, com Creonte.

O diálogo com Jasão, logo em seguida, apresenta um *ἀγών* e, após a saída dele, temos a entrada não motivada de Egeu, criando uma cena em espelho à súplica feita por Medeia a Creonte – tantas características marcadamente euripidianas. Com tudo já arranjado, a protagonista expõe seu plano ao Coro – outra convenção de Eurípides – e chama Jasão para convencê-lo a ficar com as crianças.

Sendo bem-sucedido o plano, após o Preceptor retornar do palácio com os filhos de Jasão e Medeia ocorre uma das chamadas "árias euripidianas", em que Medeia descreve seu destino,

lamenta sua sorte e chega a questionar suas atitudes. Após o relato do Mensageiro, em uma cena autocontida de *ἀγγελία* que é tipicamente euripidiana, há o lamento do Coro, Jasão retorna querendo vingança pela morte de Creonte e sua filha e descobre que Medeia matou a prole. Pede para ver o mal feito, mas a expectativa frustrada – outra característica euripidiana – faz com que ao invés de uma cena de assassinato revelado pela *ἐκκύκλημα* ele vislumbre Medeia com os cadáveres dos filhos, em um *deus ex machina*, recurso tão associado a Eurípides que chega a virar motivo de riso nas comédias aristofânicas. Ao final da tragédia, um lamento do Coro que é aquele que é repetido em outras quatro tragédias de Eurípides. Sua identidade, como podemos ver, permeia a peça.

Da mesma forma, a encenação de *Íon* também é marcada por traços euripidianos. Seu prólogo, como o da *Medeia*, também é bastante típico e é feito por uma divindade – outra característica de Eurípides. Essa é inclusive uma das três tragédias euripidianas (junto com *Hipólito* e *Bacas*) a contar com a chamada "moldura divina": a aparição de uma divindade no começo e no fim da peça. Na aparição do protagonista há um uso da monodia, algo em que Eurípides se destaca, bem como na entrada do Coro, em que há o uso da visão parcial dentro do espaço cênico, quando o Coro já vê o templo mas ainda não vê Íon.

Os acontecimentos que se seguem são um depoimento do uso vanguardista que Eurípides fazia da poesia: há o diálogo todo em canto do Coro com Íon, incluindo aí o anúncio da chegada de Creusa. Há em seguida a esticomitia entre o protagonista e sua mãe, a maior de todo o *corpus* trágico. Depois do diálogo entra Xuto e os três personagens partilham o espaço cênico pela única vez, para então saírem sucessivamente, um pelas portas da *σκηνή*, outra por um *εἴσοδος*, outro pelo outro *εἴσοδος*, Eurípides engenhosamente demonstra na encenação o quanto estão distantes entre si. Após um canto coral, contudo, Íon volta ao espaço cênico e Xuto vai ao seu encontro, certo de que o rapaz é seu filho.

O desentendimento entre Xuto e Íon, que conclui que o estrangeiro está enamorado dele, é um dos exemplos de elemento paratrágico presente em algumas tragédias de Eurípides – sem caracterizar a obra como uma comédia, mas fugindo por instantes do registro trágico, inclusive com um possível humor físico.

Com tudo acertado entre os dois, tendo o Coro como testemunha a quem Xuto pede segredo, pai e filho se retiram juntos. Novo canto coral, após o qual Creusa adentra o espaço cênico, o Coro rompe o seu voto de silêncio e ela protagoniza uma nova monodia, uma "ária" não

menos impressionante do que a praticada por Medeia, revelando o abuso a que foi submetida por Apolo e reforçando a identidade euripidiana da encenação. Em nova esticomitia, com o Ancião que fora o preceptor de seu pai, ela também planeja o assassinato de Íon.

Tal como na *Medeia*, o assassinato à distância é narrado pela fala de um mensageiro, em primeira pessoa, em trímetros iâmbicos, em uma cena bastante autocontida. Diferente da *Medeia*, a tentativa de assassinar Íon fracassa. Mais destacado ainda na narrativa é o uso da écfrase, com uma detalhada descrição da tenda onde foi servido o banquete de Íon. A capacidade de Eurípides de inserir o descritivo, trazendo um pouco do estilo épico para o dramático, é um dos traços marcadamente presentes em *Íon*.

Com a entrada de Creusa novamente ao espaço cênico, há considerações sobre uma possível fuga e a conclusão de que só lhe resta pedir asilo ao mesmo deus que a violentou. A forma como o altar participa da cena é marcadamente euripidiana, e muito do restante da ação vai se resolver ao redor dele. O embate entre Creusa e Íon, que está prestes a desrespeitar a proteção divina e punir a mulher que tentou matá-lo, é resolvido por outro recurso tipicamente euripidiano, uma entrada desmotivada – a da Profetisa que criou Íon como se fosse sua prole e traz os símbolos de reconhecimento que vão fazer com que ele e Creusa finalmente se vejam como mãe e filho. E quando mesmo esse reconhecimento ainda suscita dúvidas no protagonista, Eurípides apresenta uma frustração de expectativa– uma intervenção divina que vem solucionar a questão, mas não a intervenção do deus esperado, Apolo, mas a de Atena. O providencial *deus ex machina* marca presença mais uma vez. O final conciliatório, após os esclarecimentos da divindade, coroa a peça, atribuindo-lhe uma última característica euripidiana.

Por fim, a análise de *Orestes* também mostrou ser sensível a presença de Eurípides por toda a encenação. Electra executa o prólogo sozinha, dizendo "para o mundo" o estado em que se encontram as coisas. Tem seu irmão ao seu lado, mas ele dorme. Uma intenção tipicamente euripidiana de mesclar o registro trágico com um tom menos elevado pode ser sentido desde a entrada do Coro, feita em passos leves, regrada por comandos que o faziam ir e vir. O despertar de Orestes, com pedidos para que sua irmã o levante e depois o solte, segue na mesma tônica, flertando com o humor físico. Há também uma quebra de expectativa tipicamente euripidiana, quando Electra anseia pela entrada de Menelau para salvá-los e na sequência entra no espaço cênico Helena, que é considerada a responsável ulterior por todos os seus males.

Além da quebra de expectativa, o diálogo com Helena conclui com uma quebra de quarta parede, com a maledicência de Electra para com a tia sem que haja ninguém para ouvi-la. Em *Orestes*, Eurípides flerta acintosamente com a narrativa cômica. Com Orestes finalmente desperto, vemos nele outra característica atribuída a Eurípides desde a antiguidade: o hábito de vestir seus heróis em farrapos. O protagonista está sujo, fraco e louco.

Mas a chegada de Menelau – com comitiva, em um tablado móvel, retratando a predileção euripidiana por entradas grandiosas – desperta a retórica preternatural de Orestes, outro traço euripidiano, já visto na Medeia. Tio e sobrinho dialogam e, em seguida, Tindareu se une ao grupo para que seja executado um *ἀγών*. Os institutos pelos quais Eurípides é conhecido abundam.

Tindareu se retira, Orestes tenta sem sucesso convencer Menelau, que também se retira e então acontece uma entrada desmotivada. Se Medeia teve o socorro de Egeu e Íon foi salvo de matar a própria mãe pela Profetisa, Orestes recebe o apoio de Pílades. Sua entrada, inclusive, é vista como uma quebra de expectativa tipicamente euripidiana, posto que o esperado era o encerramento do ato. Eles compartilham suas mazelas e saem juntos. Encerra-se o ato, há o canto coral e, em seguida, Electra adentra o espaço cênico para receber, em uma cena contida de *ἀγγελία* tipicamente euripidiana, a notícia de que seu irmão foi derrotado na assembleia.

Há então o lamento de Electra, um dos raros casos em que uma monodia toma o lugar do canto coral estrófico como divisor de atos, evidenciando aqui a inovação com que Eurípides trabalhava sua poesia, e Pílades e Orestes retornam. O diálogo que se segue, ora entre Orestes e Electra, ora entre ele e Pílades, por fim entre os três com comentários do Coro, é uma demonstração da maestria de Eurípides ao lidar com três atores em cena. Ao término do ato, já há um plano estabelecido e sendo posto em ação.

O plano parece correr à perfeição: ouvem-se os gritos de morte de Helena por trás da *σκηνή* e pouco depois Hermione adentra o espaço cênico e é encaminhada por Electra para dentro do palácio. Novo canto coral e então se espera a apresentação do assassinato, por meio da *ἐκκύκλημα*, mas a expectativa é frustrada mais uma vez com a chegada inesperada do Escravo Frígio, em uma cena sem paralelos, com uma poesia fortemente influenciada pela Canção Nova – outro traço Euripidiano – e noticia que Helena não morreu. Após a saída do Escravo Frígio do espaço cênico e retorno de Orestes para dentro do palácio, Menelau finalmente aparece, acompanhado de seu séquito, em uma das entradas com pompa pelas quais Eurípides é conhecido, visando recuperar sua esposa e sua filha.

A cena que se segue é grandiosa. Do alto da *σκηνή,* Orestes e Pílades mantêm Hermione refém. No rés do chão, Menelau faz ameaças. Em dado momento, Apolo e Helena surgem, erguidos pelo *μηχᾶνή*, trazendo uma solução para o conflito. Tanto o final conciliatório quanto o uso do *deus ex machina* são características atribuídas a Eurípides, e há aqui uma outra: uma ação divina reverte diametralmente as ações dos mortais – no caso, a morte de Helena. Nos últimos versos do Coro, temos também uma evocação à Vitória, que pode ser lida como uma última quebra da quarta parede, se referindo à competição no festival de tragédias.

Como destacamos na introdução, nosso estudo busca entender se a identidade euripidiana, se os aspectos que lhe são característicos, seriam sensíveis por meio da encenação; ou se eram exclusividade de um escrutínio da letra do texto. A proposta é resgatar do texto a encenação da obra e buscar no espetáculo teatral o seu autor. Nos deparamos com a possibilidade de recuperar traços da encenação no texto, mas também com a impossibilidade de recuperar a íntegra dessa encenação, com coreografia e instrumentos musicais, com artefatos cênicos e entonação, exclusivamente por meio do texto. Encontramos as características que tornaram Eurípides reconhecido e individualizado entre os tragediógrafos e reconhecemos essas características na encenação do texto euripidiano, mas também com a inegável influência cruzada de Eurípides sobre os outros tragediógrafos e deles sobre ele.

Se é impossível reconstruir a encenação original do texto trágico, até pela própria natureza multissemiótica do espetáculo, ainda é possível destacar no texto os elementos intrínsecos à sua execução. Se não nos cabe separar Eurípides com base em aspectos que sejam exclusivamente dele, ainda podemos destacá-lo pelas características que lhe são especialmente frequentes.

Com base no estudo das três peças selecionadas, podemos afirmar que uma obra de Eurípides traz consigo uma encenação autoral euripidiana; um conjunto de qualidades típicas, reconhecíveis ao olho da plateia, que revelam indiscutivelmente a identidade do autor. Compreende-se que o processo de composição levava em consideração o espetáculo a ser encenado, ao ponto de dispor no texto inúmeras rubricas internas que conduzissem os atores rumo a caminhos cheios de identidade, esmeradamente determinados. Sua condição de *διδάσκαλος*[374] – termo pelo qual eram reconhecidos nos festivais da antiguidade os autores do teatro – se torna especialmente relevante. As obras estudadas abundam de características atribuídas a Eurípides,

[374] Professor.

todas elas aferíveis já na encenação do espetáculo. À obra euripidiana corresponde uma encenação igualmente euripidiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNOTT, P. D. 1962**.** *Greek scenic conventions in the Fifth Century BC.* Oxford: Oxford University Press.

_____. 1991. *Public and performance in the Greek theatre*. London: Routledge.

BARTHES, R. 1977. *Ensaios críticos*. Lisboa: Edições 70.

BATTEZZATO, L. 2020. *The language of Euripides*. In Markantonatos, A. (ed.) *Brill's companion to Euripides*, pp. 545-70. Leiden e Boston: Brill.

BURNETT, A. P. 1970. *Ion, by Euripides: a translation with commentary*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, Inc.

_____. 1971. *Catastrophe survived: Euripides' plays of mixed reversal*. Oxford: Oxford University Press.

_____. 1998. *Revenge in Attic and later tragedy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

CHAVES FERREIRA, M. M. 2019. *Maledicência e a quebra da quarta parede no Orestes, de Eurípides.* Estado da arte. Disponível em <https://estadodaarte.estadao.com.br/maledicencia-e-a-quebra-da-quarta-parede-no-orestes-de-euripides/>, acesso em 10 de janeiro de 2022.

COLLARD, C. 2008. *Suppliants*. In Collard, C. (ed.) *Aeschylus: Persians and other plays*. Oxford: Oxford University Press.

CSAPO, E. 2000. *Later euripidean music*. In Cropp, M, Lee, K. e Sansone, D. (eds.) *Euripides and tragic theatre in the late fifth century*. Champaign: Stipes Publishers, pp. 397-426.

_____. 2004. *The Politics of the New Music.* In Murray, P. e Wilson, P. (eds.), *Music and the Muses: The Culture of 'Mousikê' in the Classical Athenian City*, pp. 207–248. Oxford: Oxford University Press.

_____, **WILSON, P**. 2009. *Timotheus the new musician*. In Budelmann, F. (ed.) *The Cambridge companion to Greek lyric*. Cambridge: Cambridge University Press.

DALE, A. M. 1969. *Words, music and dance.* In *Collected papers*. Cambridge: Cambridge University Press.

D'ANGOUR, A. 2011. *The Greeks and the New: Novelty in Ancient Greek Imagination and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.

DINGEL, J. 1967. *Das requisite in der griechischen Tragödie*. Tubinga: Diss Tübingen.

DODDS, E. R. 1960. *Euripides' Bacchae*. Oxford: Clarendon Paperbacks.

DUARTE, A. S. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: FAPESP. 2000.

_____. 2014. *Cena e cenografia no* Íon *de Eurípides.* Letras Clássicas, Vol. 18, N. 1, pp. 35-50. São Paulo.

DUBISCHAR, M. 2017. *Form and structure*. In *A companion to Euripides*. Oxford: Wiley-Blackwell.

FABIÃO, E. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. Sala Preta, Vol. 8, pp. 235-46, 2008. Disponível em https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246 , acesso em 08 de março de 2021.

FOLEY, H. P. 2008. *Generic Boundaries in Late Fifth-Century Athens*. In Revermann, M. e Wilson, P. (eds.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, pp. 15–36. Oxford: Oxford University Press.

FORBES, R. J. 1964-1966. *Studies in Ancient Technology*. Leiden: Brill.

GARCÍA NOVO, E. 1981. *La entrada de los personajes y su anuncio em la tragedia griega – um estúdio de técnica teatral.* Madrid: Universidad Complutense.

GAZONI, F. M. 2006. *A Poética de Aristóteles – tradução e comentários*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). São Paulo: Universidade de São Paulo.

GIBERT, J. C. 2019**.** *Euripides' Ion.* Cambridge: Cambridge University Press.

GOLDHILL, S. 1986. *Reading Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 1987 *The great Dionysia and civic ideology*. In *JHS* 107, pp. 58-76.

GONZÁLEZ, J. M. 2013. *The epic rhapsode and his craft: Homeric performance in a diachronic perspective*. Cambridge: Harvard University Press.

GOULD, J. 1973. *Hiketeia*. In JHS 93, pp. 74-103.

GREGORY, J. 2008. *Euripidian tragedy.* In Gregory, J. (ed.) *A companion to Greek tragedy*, pp. 251-70. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

GRUBE, C. M. A. 1941. *The drama of Euripides*, London: Methuen & Co. Ltd.

HALLERAN, M. R. 1985. *Stagecraft in Euripides*. Sidney: Croom Helm Australia Pty Ltd.

HALLIWELL, F. S. 1989. *Authorial collaboration in the Athenian comic theatre*. GRBS n. 30, pp. 515-28.

HAMILTON, R. 1978. *Announced entrances in Greek Tragedy*. In *HSCP* 82, pp. 63-82.

HARSH, P. W. 1965. *A handbook of classical drama*. Stanford University Press: Stanford.

HOUAISS, A. 2009. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa.* São Paulo: Objetiva.

HOURMOUZIADES, N. 1965. *Production and imagination in Euripides: form and function of the scenic space*. Athens: Greek Society for Humanistic Studies, Second Series, vol. 5.

INGARDEN, R. 1977. *As funções da linguagem teatral*. In *O signo teatral*. Org. e trad. de Luiz Arthur Nunes e os. Porto Alegre: Globo.

_____. 1979. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian.

KARAMANOU, I. 2020. *Fragments and Lost Tragedies: Alexandros and Later Euripidean*

Tragedy. In Markantonatos, A. (ed.) *Brill's companion to Euripides*, pp. 726-48. Leiden e Boston: Brill.

KELLY, A. 2020. *Medea*, In Markantonatos, A. (ed.) *Brill's companion to Euripides*, pp. 69-95. Leiden e Boston: Brill.

KNOX, B. M. W. 1979. *Euripidean Comedy*. In Knox, B. M. W. (ed.) *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, pp. 250–274. Baltimore e Londres: Johns Hopkins University Press.

KRANZ, W. 1910. *De forma stasimi*. Berlim: Diss Berlin.

_____. 1933. *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlim: Weidmann.

LEFKOWITZ, M. R. 1981. *The lives of the Greek poets*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

LESKY, A. 2003. *A tragédia grega.* São Paulo: Editora Perspectiva.

LEY, G. 2007a. *The theatricality of Greek tragedy: playing space and chorus*. Chicago: The University of Chicago Press.

_____. 2007b. *A material world: costume, properties and scenic effects*. In McDonald, M. e Walton, M. (eds.) *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre*, pp. 268-285. Cambridge: Cambridge University Press.

LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. 1996. *Greek-English Lexicon (with a revised supplement).* Oxford: Clarendon Press.

LLOYD, M. A. 1992. *The* agon *in Euripides*. Oxford: Oxford University Press.

_____. 2020. *Realism in Euripides*. In Markantonatos, A. (ed.) *Brill's companion to Euripides*, pp. 605-626. Leiden e Boston: Brill.

LOURENÇO, F. 1994. *Eurípides: Íon*. Lisboa: Edições Colibri.

_____. 2005. *Ilíada*. Lisboa: Livros Cotovia.

MALHADAS, D. 2003. *Tragédia grega: o mito em cena.* Cotia: Ateliê Editorial.

MASTRONARDE, D. J. 1990. *Actors on high: the skene roof, the crane, and the gods in Attic drama*. In *Classical Antiquity* 9, pp. 247-97.

_____. 2002. *Euripides: Medea*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 2008. *Contact and discontinuity: Some conventions of speech and action on the Greek tragic scene*. Berkeley: University of California Press.

_____. 2010. *The art of Euripides: dramatic technique and social context*. Cambridge: Cambridge University Press.

MICHELINI, A. N. 1987. *Euripides and the tragic tradition*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

MILES, S. 2020. *Euripidean stagecraft*. In Markantonatos, A. (ed.) *Brill's companion to Euripides,* pp. 726-48. Leiden e Boston: Brill.

MOSSMAN, J. 2011. *Euripides Medea*. Oxford: Aris and Phillips Classical Texts.

O'SULLIVAN, P. 2020. *Rhetoric in Euripides*. In Markantonatos, A. (ed.) *Brill's companion to Euripides,* pp. 571-604. Leiden e Boston: Brill.

OWEN, A. S. 1939. *Euripides: Ion*. Oxford: Oxford University Press.

PELLICCIA, H. 1995. *Mind, body, and speech in Homer and Pindar* [Hypomnemata 107]. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

PELLING, C. 2000. *Literary texts and the Greek historian*. Londres: Routledge.

PFEIFFER, R. 1968. *History of classical scholarship, from the beginnings to the end of the Hellenistic Age.* Oxford: Oxford University Press.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. 1988. *The dramatic festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press.

PORTER, J. R. 1999-2000. *Euripides and Menander:* Epitrepontes, Ato IV. In Cropp, M, Lee, K. e Sansone, D. (eds.) *Euripides and tragic theatre in the late fifth century.* Champaign: Stipes Publishers, pp. 157-73.

PUCCI, P. 1980. *The violence of pity in Euripides' Medea*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

_____. 2007. *Euripides and Aristophanes: what does tragedy teaches?* In Elsner, J., Foley, H. P., Goldhill, S. e Kraus, C. (eds.) *Visualizing the tragic: drama myth and ritual in Greek art and literature. Essays in honor of Froma Zeitlin*, pp. 105-26. Oxford: Oxford University Press.

RAEBURN, D. 2017. *Greek tragedies as plays for performance.* West Sussex: John Wiley & Sons, Ltd.

REEVE, M. D. 1972. *Euripides, Medea 1021-1080*. In *The Classical Quarterly,* Vol. 22, nº 1, pp. 51 – 61.

REHM, R. 1988. *The staging of suppliant plays*. GRBS 29, pp. 263-307.

_____. 2002. *The play of space: special transformation in Greek tragedy*. Princeton: Princeton University Press.

RINGER, M. 2020. *Orestes*. In Markantonatos, A. (ed.) *Brill's companion to Euripides*, pp. 360-75. Leiden e Boston: Brill.

ROMILLY, J. 2008. *A tragédia grega.* Segunda edição. Lisboa: Edições 70.

RUTHERFORD, I. 1994-5. *Apollo in ivy: the tragic paean*. Arion 3, pp. 112-35.

SANTOS, F. B. 1998. *Canto e espetáculo em Eurípides*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). São Paulo: Universidade de São Paulo.

SCODEL, R. 2010. *An introduction to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

SEGAL, C. 1965. *The tragedy of the* Hyppolytus*. The waters of ocean and the untouched meadow*. In *HSPh* 70, pp. 117-69.

_____. 1970. *Shame and purity in Euripides'* Hippolytus. In *Hermes*, 98, pp. 278-99.

_____. 1982. *Dionysiac poetics and Euripides'* Bacchae. Princeton: Princeton University Press.

SEIDENSTICKER, B. 1990. *Euripides, Medea 1056-80, an interpolation?* In Griffith, M. e Mastronarde, D. (eds.) *Cabinet of the muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G Rosenmeyer*, pp. 89-102. Atlanta: Unkno.

_____. 2008a. *Character and characterization in Greek tragedy*. In Revermann, M., Wilson, P. (ed.) *Performance, iconography, reception: studies in honour of Oliver Taplin*, pp. 333-346. Oxford: Oxford University Press.

_____. 2008b. *Dithyramb, comedy, and satyr-play*. In Gregory, J (ed.) *A companion to Greek tragedy*, pp. 38-54. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

SHAPIRO, H. A. 1980. *Jason's cloak*. Transactions of the American Philological Association 110. Pp. 263-86.

SILK, M. S. 2000. *Aristophanes and the definition of comedy*. Oxford: Oxford University Press.

SNELL, B. 1953. *Aristophanes and the aesthetic criticism*. In *The discovery of the mind: Greek origins of European thoughts*. Traduzido para o inglês por Rosenmeyer, T. G. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

SOURVINOU-INWOOD, C. 1997. *Medea at a shifting distance: images and Euripidean tragedy*. In Clauss and Johnston (ed.) *Medea: Essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, pp.253-96.

STIEBER, M. 2020. *Euripides and art, artifacts, and the technical vocabulary of the craft*. In Markantonatos, A. (ed.) *Brill's companion to Euripides*, pp. 698-725. Leiden e Boston: Brill.

TAPLIN, O. 1977a. *The stagecraft of Aeschylus: the dramatic use of exits and entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.

_____. 1977b. *Did Greek dramatists write stage instructions?* In *PCPS* n. *23*, pp. 121-32.

_____. 1986. *Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis*. In *JHS* n. 106, pp. 163–174.

_____. 1983. *Tragedy and Trugedy.* In *CQ* n. 33, pp. 331–333.

_____. 1993. *Comic angels and other approaches to Greek drama through vase-paintings*. Oxford: Clarendon Press.

_____. 1996. *Comedy and the Tragic*, in Silk, M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond.* pp. 188–202. Oxford: Oxford University Press.

_____. 2003. *Greek tragedy in action*. Segunda edição. London: Routledge.

_____. 2006. *The pictorial record*. In Easterling, P. E. (ed.) *Cambridge companion to Greek tragedy*. Segunda edição. Cambridge: Cambridge University Press.

VAN EMDE BOAS, E. 2017. *Euripides*. In *Characterization in Ancient Greek literature*. Leiden e Boston: Brill.

VISVARDI, E. 2020. *Emotions in Euripides*. In Markantonatos, A. (ed.) *Brill's companion to Euripides*, pp. 627-60. Leiden e Boston: Brill.

WEBSTER, T. B. L. 1967. *The tragedies of Euripides*. London: Methuen & Co.

_____. 1970a. *The Greek chorus*. London: Methuen & Co.

_____. 1970b. *Greek theatre production*. Segunda edição. London: Methuen & Co.

WEISS, N. 2018. *The Music of Tragedy: Performance and Imagination in Euripidean Theater.* Berkeley: University of California Press.

WEST, M. L. 1987. *Problems in Euripides' Orestes*. In *Classical Quarterly 37(II),* pp. 281-93.

WILES, D. 1997. *Tragedy in Athens: performance space and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.

WILLINK, C. W. 1986. *Euripides: Orestes*. Oxford: Clarendon Paperbacks.

WILSON, P. J. 1996. *Tragic rhetoric: the use of tragedy and the tragedy in the fourth century*. In Silk, M. S. (ed.) *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*, pp. 310-31. Oxford: Oxford University Press.

_____. 1999-2000. *Euripides' Tragic Muse*. In *ICS* 24–25, pp. 427–449.

WRIGHT, M. 2005. *Euripides' escape tragedies: A study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the taurians.* Oxford: Oxford University Press.