

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE DIREITO DE RIBEIRÃO PRETO

RICARDO TIERI DE BRITO

RETRIBUIÇÃO E JUSTIÇA NA *ORESTEIA* DE ÉSQUILO

RIBEIRÃO PRETO

2013

RICARDO TIERI DE BRITO

RETRIBUIÇÃO E JUSTIÇA NA *ORESTEIA* DE ÉSQUILO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Direito de Ribeirão Preto da
Universidade de São Paulo para a obtenção do
título de Bacharel em Direito.

Área de concentração: Filosofia do Direito.

Orientador: Prof. Assoc. Nuno M. M. S.
Coelho.

Ribeirão Preto

2013

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

FICHA CATALOGRÁFICA

Brito, Ricardo Tieri de

Retribuição e Justiça na *Oresteia* de Ésquilo /
Ricardo Tieri de Brito. -- 2013.
90 p.

Orientador: Nuno Manuel Morgadinho dos Santos
Coelho.

Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade de São Paulo,
Faculdade de Direito de Ribeirão Preto, BR-SP, 2013.

1. Tragédia grega. 2. Ésquilo. 3. Justiça. I.
Morgadinho dos Santos Coelho, Nuno Manuel, orient.
II. Título.

BRITO, Ricardo Tieri de. **RETRIBUIÇÃO E JUSTIÇA NA ORESTEIA DE ÉSQUILO.**
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Direito de Ribeirão Preto da
Universidade de São Paulo para a obtenção de grau de bacharel em Direito.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Julgamento: _____

Assinatura: _____

Para meus pais.

Para Ana Luísa.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Nuno Coelho, pelos longos e bons anos de convivência, aprendizado e estímulo e a quem eu sou grato por ter aceitado a tarefa de me orientar neste trabalho.

À professora Cynthia Soares Carneiro, pelos bons momentos de aguçada crítica no Grupo de Estudos Marxianos e pelo carinho que me tem dedicado.

Ao professor Sérgio Nojiri, pelo aprendizado inestimável e pelo privilégio de sua convivência.

A, Charles Borges Rossi, Heloísa Rodrigues, Larissa Nicolosi, Milena Ginjo, Ricardo Coletti, Vinícius Balestra, sem os quais esses anos não teriam feito sentido.

*φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ.
A natureza ama ocultar-se.
(Heráclito, D. 123).*

RESUMO

O presente trabalho se dedica ao estudo do movimento da justiça de Zeus e suas relações com uma cosmovisão baseada na retribuição na trilogia trágica *Oresteia*, de autoria de Ésquilo, cuja tema é a maldição familiar que assola a família real de Argos, marcada por um contínuo de assassinatos motivados por vingança que tem seu fim em um tribunal instituído por Atena que emerge como nova forma de administração da justiça. A primeira parte deste trabalho parte da investigação da história política de Atenas entre os séculos IV e V a.C. a fim de contextualizar a obra e a biografia de Ésquilo com as novas concepções que emergem do regime democrático, tal como do desenvolvimento da tragédia como manifestação artística que problematiza o mito e a condição humana. A segunda parte deste trabalho é dedicada ao estudo concreto da trilogia trágica, focando no tratamento dado pela tradição épica e lírica precedente a Ésquilo ao mito de Orestes, as interpretações correntes sobre a natureza da justiça de Zeus e da análise de três cenas de *ἄγων/agon* onde as personagens envolvidas manifestam concepções distintas de justiça e responsabilidade criminal em um jogo dialético típico da tragédia que procura demonstrar as flutuações de sentido do vocabulário jurídico.

Palavras-chave: Tragédia grega, Ésquilo, Justiça.

ABSTRACT

This current work aims to study Zeus' justice drive and its relations to a worldview based on retribution in the tragic trilogy of *Oresteia*, by Aeschylus, whose theme is the familiar curse that ravages the royal family of Argos, which is marked by serial murders motivated by revenge that reaches its end during a court set by Athena who comes as a new form of justice administration. The first part of this work looks into Athens political history between IV and V B.C.E. centuries to contextualize Aeschylus' work and biography along the new conceptions that arise out of the democratic regime, such as tragedy development as artistic expression that problematizes the myth and the human condition. The second part of this work is dedicated to the specific study of the tragic trilogy, focusing on the management given to the myth of Orestes by epic tradition and lyrics prior to Aeschylus; to current interpretation about Zeus' justice nature; and to the analysis of three scenes of ἀγών/agon, in which characters show different conceptions of justice and criminal responsibility on a typical dialectic game of tragedy that intends to demonstrate sense variations in legal vocabulary.

Key-words: Greek tragedy, Aeschylus, Justice.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
PARTE I – ÉSQUILO E A TRAGÉDIA ÁTICA.....	19
2. ÉSQUILO E SEU TEMPO	19
3 A TRAGÉDIA E A PROBLEMATIZAÇÃO DO MITO NA ATENAS DO SÉCULO V. A.C.....	27
3.1 AS ORIGENS DA TRAGÉDIA	28
3.2.OS FESTIVAIS DIONISIÁCOS	33
3.3 O GÊNERO TRÁGICO.....	39
PARTE II – A <i>ORESTEIA</i> DE ÉSQUILO	48
4 O MOVIMENTO DE APROPRIAÇÃO DO MITO: ORESTES ANTES E DEPOIS DE ÉSQUILO.....	48
4.1 HOMERO	48
4.2 OS OUTROS ÉPICOS.....	50
4.3 A POESIA LÍRICA DE PÍNDARO:.....	52
4.4 O MITO DE ORESTES EM ÉSQUILO	54
5 ANÁLISE DAS CENAS DE ΑΓΩΝ/AGŌN NA <i>ORESTEIA</i>	59
5.1 A <i>ORESTEIA</i> E O PROBLEMA DA JUSTIÇA DE ZEUS.....	59
5.2 CLITEMNESTRA E O CORO (<i>Ag.</i> 1372-1576).....	64
5.3 O EMBATE ENTRE A MÃE E O FILHO (<i>Coéf.</i> 838-934)	68
5.4 O JULGAMENTO DE ORESTES (<i>Eu.</i> 566-777).....	69
5.4.1 A ABERTURA DOS TRABALHOS E O DEBATE DE ORESTES COM AS ERÍNIES(<i>Eu.</i> 566-613).....	70
5.4.2 O DEBATE ENTRE APOLO E AS ERÍNIES (<i>Eu.</i> 614-673).....	71
5.4.3 O INÍCIO DAS DELIBERAÇÕES, A FALA DE ATENA E O VEREDICTO (<i>Eu.</i> 674- 777)	72
6 CONCLUSÕES.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76
ANEXOS.....	81

ANEXO A – <i>Ag.</i> 1372-1576	82
ANEXO B - <i>Coéf.</i> 838-934	89
ANEXO C - <i>Eu.</i> 566-777	93

1 INTRODUÇÃO

O apogeu da tragédia ática no século V a.C. coincide, em seu contexto histórico, com a emergência de uma nova concepção de humano: o homem vê a si mesmo como um problema e como objeto de sua investigação filosófica. Os poetas trágicos bem souberam refletir o espírito da época ao transpor para o Teatro de Dioniso os antigos arquétipos da tradição épica, agora problematizados diante de uma audiência composta pela população da *polis*. Mas não é só o herói que é posto em questão pelo jogo trágico, mas toda a comunidade que partilha com ele as interrogações inerentes à condição humana.

O presente trabalho se dedica ao estudo do movimento da justiça de Zeus na trilogia trágica *Oresteia*, de autoria de Ésquilo. A ação, que tem como pano de fundo a maldição que assola a família dos Atridas, marcada por uma linha contínua de assassinatos motivados por vingança, cuja justificativa se encontra no crime precedente e que é de alguma forma justificada no plano divino travestida de sacrifício. Estes crimes encontrarão seu fim na instituição de um tribunal por Atena que pretende julgar o matricídio de Orestes e assim instituir uma nova forma de justiça, não mais baseada na retribuição e administrada não pelos ofendidos, mas por um corpo de jurados que se pretende isento e comprometido com a concretização da justiça.

O poeta se apropria da linguagem própria das cortes judiciais de Atenas de sua época e acaba por demonstrar as flutuações de sentido e incompletudes inerentes a essa forma de linguagem. Para cada personagem, a justiça adquire um sentido próprio, que se liga ao plano de Zeus na medida em que o transcendente move suas peças para punir os culpados por seus crimes.

A primeira parte deste trabalho é resultado das investigações a respeito das origens da tragédia e de sua ligação com o contexto histórico ateniense entre os séculos IV e V a.C. e surge como condição de possibilidade para o estudo da obra de Ésquilo, compreendendo as particularidades da manifestação artística que produziu, filiada a um movimento maior que delimita as formas em que ela se organiza, e dos influxos em sua obra que tiveram as grandes transformações pela qual Atenas passou na época de sua vida. O estudo que se segue é dedicado ao gênero próprio que constitui a tragédia ática, desde suas origens religiosas até seu desenvolvimento pleno e as categorias pelas quais se pode estudá-la.

A segunda parte deste trabalho tem foco na trilogia esquiliana e parte das investigações a respeito do estado do mito de Orestes à época de Ésquilo e do tratamento dado pela tradição literária que o precede a condição de matricida de Orestes por meio da análise das fontes literárias diretas e indiretas que sobreviveram aos nossos tempos. Este estudo congrega um delineamento do mito apropriado por Ésquilo e as linhas gerais da ação que o permeia, levando-se em conta a estrutura própria do gênero trágico em contraposição às poesias épica e lírica.

Por fim, realiza-se o estudo do problema da justiça de Zeus na trilogia trágica, partindo-se das interpretações correntes a respeito dela e de uma análise de três cenas de ἀγών/*agon* que representam o cerne da ação da trilogia trágica, onde as concepções de justiça dos envolvidos na ação vão ser postas em jogo pela estrutura dialética da tragédia.

PARTE I – ÉSQUILO E A TRAGÉDIA ÁTICA

2. ÉSQUILO E SEU TEMPO

Ésquilo nasceu por volta de 525 ou 524 a.C.¹ na cidade ática de Elêusis, próxima da fronteira com a Beócia, célebre pelos tradicionais Mistérios de Deméter, os quais Ésquilo foi anos mais tarde acusado de revelar em suas peças. Filho do nobre Eufóron era oriundo de uma família aristocrática proprietária de terras.

A infância e a mocidade de Ésquilo foram marcadas por grandes transformações políticas e sociais em Atenas: antes de seu nascimento, a crise política gerada pela escalada da escravidão por dívidas havia provocado uma desestabilização no regime dos eupátridas, ensejando as reformas concretizadas no arcontado de Sólon (c. 594 a.C.)² que moderadamente caminharam para a perda de poder da nobreza de nascimento com a instituição das classes censitárias e a inclusão de estrangeiros úteis ao desenvolvimento da *polis* na lista dos cidadãos³. Seu nascimento se dá na já consolidada terceira tirania de Psístrato, sob a qual Téspis, entre os anos 536 e 533 a.C., apresentou a primeira tragédia nas Dionisíacas urbanas⁴.

¹ A fixação da data de nascimento de Ésquilo segue a estabelecida por Lesky (1990, p. 94)

² “O arcontado do eupátrida Sólon começa em 594 a.C., trinta anos depois de Drácon e cerca de dezoito anos depois da conspiração de Cilôn (supondo que o último pode ser corretamente fixado em 612 a.C.)” (Grote, 1847a, p. 118).

³ As reformas de Sólon estão descritas na Constituição dos Atenienses (capítulos 4 a 13), de autoria de Aristóteles: “[...] Depois de se haver tornado senhor da situação, Sólon libertou o povo tanto no presente como para o futuro, ao proibir os empréstimos sob garantia pessoal. Além disso, promulgou leis e procedeu a um cancelamento das dívidas, fossem privadas ou públicas, medida que os Atenienses designam por *seischtheia*, porque vieram a desfazer-se de um fardo. [...] Ele vinculou a vigência das leis por cem anos e organizou o corpo dos cidadãos da seguinte maneira: tendo em conta o rendimento, dividiu-os em quatro classes, tal como já antes acontecia: pentacosimedimnos, cavaleiros, zeugitas e tetas. Distribuiu as magistraturas mais importantes pelos pentacosimedimnos, cavaleiros e zeugitas, a saber, os nove arcontes, os tesoureiros, os vendedores, os Onze e os colácretas, atribuindo a cada um a magistratura correspondente à dimensão do rendimento, porém, à classe dos tetas concedeu somente que fizesse parte da assembleia e dos tribunais.[...] Sólon estabeleceu que as magistraturas fossem tiradas à sorte a partir de uma lista selecionada previamente por cada uma das tribos.[...] Criou o conselho dos Quatrocentos, cem membros por cada tribo; ao conselho do Areópago atribuiu a função de salvaguardar as leis, tal como, de início, começara por zelar pela constituição.” (Aristóteles, 2009, p. 28-33). Dentre as criações de Sólon, Aristóteles (Aristóteles, 2009, p. 34) também descreve no capítulo 9 a criação de uma corte de apelação. Sobre a ferramenta democrática precursora do ostracismo, que operava na hipótese de duas facções disputarem o poder, Grote (1847a, p. 193-194) diz que “[...] para afastar esse perigo formidável, uma votação pública era chamada para determinar qual dos dois deveria ir para o exílio temporário, mantendo suas propriedades e protegido de qualquer desgraça. Era necessário um número de cidadãos não inferior a 6.000, votando secretamente e, portanto, de forma independente, para participar e pronunciar-se sobre qual dos dois desses eminentes rivais recairia uma sentença de exílio com duração de dez anos: o que permanecia,

Sob Psístrato, Atenas conheceu relativa prosperidade, florescimento cultural e ascensão social, com a distribuição de terras dos aristocratas exilados e participação dos cidadãos na administração da cidade, já que o tirano havia mantido vigentes as leis elaboradas por Sólon. Na mesma época, Psístrato instituiu juízes itinerantes para as zonas rurais da Ática, contribuindo assim para a diminuição do poder dos senhores aristocráticos locais, que antes dirimiam os conflitos entre os camponeses. A morte do tirano em 528 ou 527 a.C. fez com que a sucessão recaísse sobre seus filhos Hípias e Hiparco, que seguindo o modelo de seu pai, mantiveram o controle do governo até o assassinato de Hiparco em cerca de 514 a.C., dando início a um período de endurecimento da tirania⁵ que culminou em c. 510 a.C. na expulsão de Hípias planejada pelos Alcmeônidas com o auxílio das tropas do rei Cleômenes de Esparta.

O fim da tirania iniciou as disputas entre Iságoras e Clístenes pelo controle da cidade, tendo o primeiro saído vitorioso e pronto para implementar sua plataforma visando o recrudescimento do regime e o retorno do domínio aristocrático no governo da *polis*. A supressão de nomes da lista de cidadãos da cidade e a expulsão de Clístenes e seus partidários de Atenas fez irromper a revolução popular encabeçada pelo chefe dos Alcmeônidas. Na tentativa de conter a sublevação, Iságoras pediu a intervenção de Esparta que restou infrutífera com o cerco da acrópole pelos revoltosos e a negociação da saída de Cleômenes e seus soldados, que se refugiaram ali juntamente com Iságoras e seus partidários⁶.

Com a queda de Iságoras, Clístenes dá início às transformações da constituição da cidade (c. 508/7 a.C.) que culminaram com o estabelecimento do regime democrático: a reforma das tribos, que tiveram seu número aumentado das quatro originais da tradição jônica para dez e sua subdivisão em *trittyes* e *demes*⁷ contribuíram por minar ainda mais o poder local da

naturalmente, tornava-se mais poderoso, mas menos propenso para seguir rumos inconstitucionais do que antes [...]” (Tradução nossa).

⁴ A data da apresentação da tragédia por Téspis nas Dionisíacas urbanas corresponde à estimativa feita por Jacqueline de Romilly (2008, p. 16).

⁵ “[...] Por mais que Hípias tenha sido moderado antes, a indignação pela morte de seu irmão, e o medo por sua própria segurança o induziram a perdê-la completamente. Tucídides e Heródoto a atestaram, e não suscitam nenhuma dúvida, que o seu poder foi empregado rigorosa e cruelmente – que ele condenou a morte um considerável número de cidadãos [...]” (Grote, 1847b, p. 154-155). (Tradução nossa).

⁶ (Pomeroy, 2004, p. 122)

⁷ Sarah B. Pomeroy (2004, p. 122) esclarece a engenhosa reestruturação organização da *polis* empreendida por Clístenes: “Reconhecendo o perigo que as rivalidades familiares representavam para o Estado, Clístenes propôs na assembleia um pacote de reformas de longo alcance destinado a quebrar o poder das famílias ricas (exceto a sua própria). Seus métodos eram engenhosos. Ele transferiu as funções cívicas das antigas quatro tribos jônicas a dez novas tribos estabelecidas sobre uma nova base. Primeiro ele dividiu a Ática em três áreas geográficas amplas: a cidade, a costa, e a planície. Cada área foi subdividida em dez *trittyes*, ou “terços” constituídos por unidades residenciais chamados *demes* (aldeias ou vilas). Como os *demes* (que já existiam há muito tempo) variavam em tamanho, o número em cada *trittys* também variava, mas cada tribo no novo sistema continha uma *trittys* em cada área geográfica. A exigência de que os cidadãos se identificassem pelo nome de seu *deme*, em vez do nome de seu pai, prejudicou a lealdade familiar” (a tradução desta e das outras citações do livro de Pomeroy foi feita por nós a partir do original em inglês).

aristocracia, que já havia enfraquecido consideravelmente durante a tirania dos Psistrátidas.

Como esclarece Sarah B. Pomeroy:

As dez novas tribos formaram a base para a criação de um novo conselho, o Conselho (*boulē*) dos Quinhentos, e cada uma provinha anualmente cinquenta membros escolhidos por sorteio. O uso do sorteio para determinar a composição da *boulē* de cada ano foi a ferramenta democrática do sistema de Clístenes. As funções principais da *boulē* eram preparar as atividades para a *ekklesia* (a assembleia) e administrar as finanças e as relações exteriores. Em razão de quinhentos membros ser um número de difícil manejo, cada tribo representava toda a *boulē* por um décimo do ano. Durante o período de serviço de cada tribo, seus membros eram chamados de *prytaneis* e o termo *prytany* era utilizado para designar um período de tempo próximo de um mês. O presidente e o secretário eram escolhidos todos os dias por sorteio. O exército também foi reorganizado com base nas dez tribos e cada tribo elegia seus oficiais, incluindo um *stratēgos*, ou general. Ao contrário dos arcontes, os *stratēgoi* podiam ser reeleitos repetidamente, e nesta época os dez *stratēgoi* se tornaram o órgão executivo de maior prestígio em Atenas (Pomeroy, 2004, p. 122).

Outra inovação introduzida por Clístenes foi o ostracismo, ferramenta democrática com a finalidade de impedir a emergência de novos tiranos: por meio dele, em toda primavera, a *ekklesia* deliberava primeiro se naquele ano haveria ostracismo e em caso de aprovação, com um quórum mínimo de 6.000 votantes, os membros inscreviam em um pedaço de cerâmica denominado *ostraka* quem deveria ser submetido a um exílio de dez anos da cidade, com a preservação de suas propriedades. A maioria requerida era a simples e o cidadão era ostracizado sem a necessidade de qualquer acusação ou processo criminal em curso⁸.

O alvorecer do novo regime político em Atenas coincide, no contexto internacional, com a emergência do Império Persa como ameaça à independência das cidades-estado da Grécia continental. Sob o comando de Ciro II e de seus sucessores Cambises e Dario, a Pérsia inicia um movimento de conquista em c. 550 a.C. com a anexação do reino da Média e vai perdurar por mais 25 anos, com a expansão do império rumo às terras entre os rios Nilo, no Egito, e Indo, na Índia, incluindo também a Ásia menor, na época pontilhada de colônias de origem grega. Em c. 546 a.C. o grande reino da Lídia, na costa oriental do Egeu, cai no domínio persa e marca a expansão dos persas em direção ao mundo grego⁹.

O primeiro choque entre a Grécia continental e o Império Persa se deu por volta de meio século depois. Em c. 499 a.C. a cidade jônia de Mileto, transformada em satrápia do Império Persa iniciou uma rebelião que acabou por catalisar toda a Jônia. Em c. 498 a.C. a esquadra enviada pelas cidades de Atenas e Erétria conquista e incendeia a cidade de Sardis,

⁸ A ferramenta do ostracismo está bem descrita em Grote (1847b, p. 200-201), que já encontra evidências da ideia que permeia o ostracismo na legislação de Sólon (vide nota n.º 3, *supra*) e Pomeroy (Pomeroy, 2004, p. 131-132), que relata que o primeiro cidadão ostracizado que se tem notícia foi o ex-tirano Hípias, filho de Psístrato.

⁹ (Pomeroy, 2004, p. 127-129).

capital da Lídia. Em c. 594, nas proximidades da ilha de Lade, na costa milésia, os persas coligados com Samos e Lesbos impingem uma violenta derrota aos gregos, pondo fim às revoltas jônias e incendiando Mileto, cujas mulheres e crianças foram escravizadas¹⁰.

Dario da Pérsia não se esqueceria do incêndio de Sardis e muito menos os gregos o de Mileto. Em c. 493 a.C., no mesmo ano em que Temístocles é eleito arconte epônimo, o tragediógrafo Frínico apresentou nos palcos atenienses *A captura de Mileto*, que provocou grande comoção entre os presentes, como relata Heródoto na sua História (VI, 21, 2-11) a respeito das reações em Atenas diante da vitória persa:

Era muito diferente o comportamento dos atenienses. Estes últimos, com efeito, externaram de maneiras muito diversas o grande pesar que sentiam pela tomada de Mileto; e, concretamente, deve-se notar que, por ocasião da encenação de *A captura de Mileto*, drama composto por Frínico, o teatro se desfez em lágrimas, e ao poeta foi imposta uma multa de mil dracmas por ter evocado uma calamidade de caráter nacional; ademais, proibiu-se terminantemente que no futuro se representasse a dita obra. (Heródoto, 1981, p. 237-238)¹¹

O relato de Heródoto permite entrever o sentimento coletivo dos atenienses em relação à guerra com a Pérsia: a subjugação pelo maior império da época representava a própria aniquilação do mundo grego e de seu modo de vida. Converter-se em mais uma das satrápias do império era abdicar da própria autonomia. O conflito ainda duraria mais 11 anos até c. 479 a.C., com derrota final das forças de Xerxes, filho e sucessor de Dario, em Plateia.

Em c. 490 a.C. reencontramos Ésquilo, ao lado do irmão Cinegiro, como combatente na batalha de Maratona. Em Salamina, c. 480 a.C., o poeta parece ter participado dos combates, “ [...] dado que os atenienses abandonaram a cidade e se fizeram ao mar πανδημεί “com todo o povo”, a bordo dos navios, devemos crer que Ésquilo tenha participado na batalha naval, ainda que Íon de Quio não o tenha mencionado nas suas memórias [...]” (Jaeger, 2001, p. 284-285). A tradição diz que em seu epitáfio estava escrito “Sobre o seu valor, podemos acreditar no famoso recinto de Maratona: ele conheceu-o suficientemente” (Romilly, 2008, p. 53): nada a respeito de sua brilhante carreira nos palcos trágicos, mas sim a participação na guerra nacional que definiu o futuro próximo dos atenienses e de todos os gregos.

A obra de Ésquilo deve ser interpretada levando-se em conta sua participação nas Guerras Persas. O impacto profundo que este conflito teve na vida dos gregos, principalmente na do povo da Ática, revela um entrelaçamento entre o divino e o humano que os próprios testemunhos da guerra souberam reproduzir. São conhecidas as passagens em que o poder dos deuses que emerge do próprio solo grego se articulou na defesa de seu povo, imprimindo uma

¹⁰ (Pomeroy, 2004, p. 129-137).

¹¹ A tradução foi feita por nós a partir da tradução espanhola da História de autoria de Carlos Schrader (1981).

aura mitológica à atuação daqueles que combateram em defesa da liberdade e do modo de vida gregos¹².

Ao que parece Ésquilo enveredou pelos caminhos da poesia trágica em c. 500 a.C. com a idade de vinte e cinco anos. Sua primeira vitória se deu em c. 484 a.C.¹³, entre as duas guerras persas. Sua segunda vitória no ágono trágico foi em c. 472 a.C. com *Os Persas*, a mais antiga de suas tragédias que nos chegou intacta e teve Péricles, futuro governante da *polis*, como corego. *Os Persas* foi representado como segunda peça, entre *O Fineu* e *Glauco Potnieu*, acompanhadas do drama satírico *Prometeu Pirceu*. A tragédia, ao enveredar pela temática da guerra nacional que há pouco havia assolado os gregos, revela a crença do poeta na concretização de uma justiça que deriva do próprio Zeus, que forma com ele uma unidade, que explorará de maneira mais completa na sua *Oresteia*.

A convite do tirano Hierão de Siracusa, Ésquilo parte pela primeira vez em viagem para a Sicília, onde se comemorava com um festival a fundação de uma nova colônia, de nome Etna e onde, segundo indícios, apresentou uma tragédia de nome *As Etnianas* ou *Etnai*¹⁴ e talvez realizou uma reapresentação de *Os Persas*. Em c. 468 a.C. reencontramos Ésquilo em Atenas, onde foi vencido por Sófocles no concurso trágico.

No ano seguinte, em c. 467 a.C., o poeta vence novamente com sua trilogia tebana, composta pelas peças *Laio*, *Édipo* e *Os sete contra Tebas*, a única sobrevivente, seguida do drama satírico *A Esfinge*. "As três tragédias são movidas pelo tema da maldição de família, que persegue a casa de Laio, através das gerações, até que desmorona na mais completa ruína" (Lesky, 1990, p.104-105).

O ano de 463 a.C. é problemático para os intérpretes de Ésquilo: envolto em dúvidas, é nas suas proximidades em que Rosenmeyer situa a apresentação e vitória no ágono trágico da trilogia das *Danaides*, seguida do drama satírico *Amimone*, da qual apenas a peça inicial, *As Suplicantes* (Em grego *Hiketidas*), chegou até nós. Ela originalmente era situada entre as

¹²Heródoto nos conta em sua *História* (I, 105) a respeito do cidadão ateniense que se diria à Esparta a fim de obter socorro militar diante da invasão iminente dos Persas a Maratona. Ele encontrou o deus Pã nas imediações do Monte Partenio, que prometeu continuar a dar assistência aos atenienses (Heródoto, 1981, p. 358-359). Pausânias na *Descrição da Grécia* (I, XXII, 3-5) faz saber de Equetlo, combatente de Maratona que pareceu ter saído do próprio solo ático, ceifando os persas com seu arado (Pausânias *et al.*, 1918, p. 175). Plutarco na *Vida de Temístocles* (Tem. XV) menciona que em Salamina flamejantes luzes emergiram de Eleusis, e que de Egina, surgiram gigantescos braços armados que envolveram as naves atenienses em proteção (Plutarco, Perrin e Cohoon, 1914, p. 43-45).

¹³ Cronologia de acordo com Rosenmeyer (1982, p. 375) e Romilly (Lesky, 1990, p. 53).

¹⁴ Lesky (1990, p.98) apresenta a existência de dois novos fragmentos que contribuem para o debate acerca da existência das *Etnai*, o primeiro deles (Ox. Pap. 20, n.º 2257, fr. 1) que provavelmente faz parte de um *hypothesis* do festival e segundo ele, o drama constava de cinco partes e cada uma se passava em um cenário diferente. O segundo fragmento (Ox. Pap. 20, n.º 2256, fr. 9), contém uma fala de *Diké* que seguramente pertence a Ésquilo de acordo com E. Fraenkel. Lesky atenta para a insegurança desta atribuição, já que a lista manuscrita das peças de Ésquilo menciona a existência de duas *Etnai*, sendo uma delas falsa.

primeiras tragédias do poeta, em razão de seu estilo arcaico, com forte predominância do coro. Lesky aponta a descoberta de um fragmento (Ox. Pap. n.º 2256, fr. 3) que revolucionou a cronologia tida como válida das tragédias esquilianas: ele contém uma relação de tragediógrafos e suas peças apresentadas em um certo concurso:

O relato se refere a um ágono em que Ésquilo conquistou o primeiro prêmio com sua trilogia *As Danaides* e o drama satírico *Amimone*. O segundo prêmio foi outorgado a Sófocles, enquanto que o terceiro lugar coube a Mesato [...]. [...] Era dado como certo que precedia uma data anterior a Salamina, e alguns, inclusive, não hesitaram em situá-la antes de Maratona. Isto tinha seu fundamento em certos traços da peça, que infundiam forte relevo a seu caráter arcaico. [...] Segundo demonstra o fragmento, a trilogia das *Danaides* foi apresentada junto com peças de Sófocles. Desse autor, porém, sabemos que se apresentou pela primeira vez em 468, e que nessa ocasião alcançou sua primeira vitória. Destarte, a trilogia das *Danaides* não pode ser anterior a 468, mas tampouco foi apresentada neste ano, em que Ésquilo encenou a trilogia tebana. Ora, entre este ano e o de 458, em que se representou a *Oréstia*, devemos colocar, pois, a trilogia das *Danaides* [...]. (Lesky, 1990, p. 99-100)¹⁵

Atenas, agora residência de Ésquilo, havia passado por muitas transformações desde a vitória final sobre os persas no continente em Plateia (c. 479 a.C.): no ano seguinte é fundada a Liga de Delos, aliança militar sob a hegemonia ateniense que nos dez anos seguintes expulsou os persas da costa do Egeu (e cujo termo final é a batalha de Eurímedon em c. 469 a.C.), lançando as bases para a política imperialista de Atenas, que só chega ao fim com a derrota na Guerra do Peloponeso.

Em c. 475 a.C., Cimôn é a figura hegemônica na política da cidade. É o tempo em que vige a Constituição dos Areopagitas, mencionada por Aristóteles na *Athenaion Politeia* (23.i-ii)¹⁶. O Conselho do Areópago, que nos tempos aristocráticos governou a cidade e depois das reformas de Sólon, da tirania e da constituição de Clístenes foi perdendo seu poder, após as Guerras Persas passou a assumir uma função proeminente na administração da cidade. Os areopagitas granjearam grande popularidade na cidade, em razão de terem financiado às próprias expensas a evacuação dos cidadãos mais pobres da cidade diante da iminência da invasão persa, passando a fiscalizar os trabalhos dos magistrados sem a necessidade da promulgação de uma lei. Por volta de 471 a.C., Temístocles é ostracizado, o que revela a

¹⁵ O autor (1990, p. 104-105) não deixa de mencionar que estudiosos da envergadura de Gilbert Murray e Max Pohlenz se recusaram a extrair do fragmento estas conclusões, já que outras fontes dão a notícia de terem sido realizadas reapresentações de peças de Ésquilo, organizadas pela cidade depois da morte do poeta e que seu filho Eufórion quatro vezes alcançou a vitória nos concursos trágicos com peças deixadas pelo pai.

¹⁶ “[...] Porém, depois das Guerras Médicas, o conselho do Areópago recuperou o seu vigor, passando a administrar a cidade, conquistou esta hegemonia sem se basear em nenhuma decisão oficial, mas por haver sido a causa da batalha naval de Salamina. De facto, na altura em que os estrategos desesperavam com a situação e haviam proclamado que buscasse cada um a própria salvação, o Areópago arranhou forma de distribuir oito dracmas a cada uma das pessoas e de fazê-las entrar nos barcos. Por este motivo, os Atenienses curvaram-se perante a autoridade do conselho e também nessa ocasião eles puderam gozar de um bom governo [...]” (Aristóteles, 2009, p. 58).

predominância do partido de Cimôn no topo da hierarquia da cidade-estado, dada a notória posição anti-espartana daquele.

O envio de tropas atenienses à Esparta em aproximadamente 462 a.C. com a finalidade de auxiliar a supressão de uma revolta hilita (c. 465 a.C.) e seu posterior envio de volta à Atenas marcam o fim da hegemonia de Cimôn, em razão da grave crise política que eclodiu graças à ofensa espartana¹⁷. No mesmo ano, a oposição liderada por Efiltes e seu discípulo Péricles iniciam seus ataques ao Areópago por meio de processos contra seus membros, o que resulta no crescente descrédito dos areopagitas e na perda de poder do conselho¹⁸.

Em cerca de 461 a.C. Cimôn é ostracizado e Efiltes assassinado, o que resulta na ascensão de Péricles ao governo, que inicia uma radicalização do regime democrático que inclui uma maior diminuição dos poderes do Areópago e, em c. 457 a.C., a possibilidade da classe dos zeugitas de ascenderem às altas magistraturas do Estado¹⁹. Provavelmente no mesmo ano (c. 461 a.C.), a oposição aos espartanos motiva a assinatura de um tratado de paz e amizade com Argos, cidade peloponésia que na época representava a maior ameaça à hegemonia espartana na região.

A queda de Cimôn e as reformas de Efiltes e Péricles nos levam à c. 458 a.C., quando Ésquilo vence o concurso trágico com a trilogia *Oresteia*, objeto de nosso estudo e composta pelas peças *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, seguida do drama satírico *Proteu*, do qual só restam fragmentos. A *Oresteia* é a única trilogia que chegou a nossos tempos completa, à exceção de algumas linhas suprimidas, e permite a análise dessa modalidade tão cara ao poeta e que nos anos seguintes cairia em desuso com Sófocles e Eurípedes. A trilogia

¹⁷ “[...] O pedido de Esparta desencadeou um vigoroso debate na assembléia ateniense. Cimôn, ao que parece, defendeu a honrada aliança entre Atenas e Esparta, implorando aos atenienses "não consentir que a Grécia fique coxa, ou que a cidade fique privada de seu companheiro- de-jugo” ao passo que Efiltes conclamou seus concidadãos a "deixar o orgulho de Sparta ser pisoteado”(Plutarco, Cimon, 16.8; Scott-Kilvert, 1960). Cimôn venceu a disputa do dia e marchou para Esparta acompanhado por quatro mil hoplitas. Mas algo a respeito da maneira como os soldados atenienses se comportavam em Esparta provocou pânico entre o povo conservador e, fundamentalmente, xenófobo que eles haviam vindo ajudar. Isolado entre os aliados, os atenienses foram mandados para casa. Sua abrupta rejeição pôs em perigo a harmonia que foi alcançada entre os Estados gregos. Em seguida, Atenas firmou uma aliança com o inimigo de Esparta, Argos;. Cimôn, além disso, foi condenado ao ostracismo pelo seu engano, deixando o caminho livre para Efiltes e seus partidários[...]”(Pomeroy, 2004, p. 143-144).

¹⁸ *Ath. Pol.* 25.i-ii: “[...]Durante cerca de dezassete anos após as Guerras Médicas, o governo permaneceu nas mãos dos Areopagitas, ainda que começasse, a pouco e pouco, a descair. Com o aumento do poder da multidão, tornou-se chefe do povo Efiltes, filho de Sofónides, que aparentava ser incorruptível e leal para com a constituição, e que havia de lançar um ataque sobre o conselho do Areópago. Em primeiro lugar, destituiu muitos dos Areopagitas, ao mover-lhes processos relativos à sua atividade administrativa. Em seguida, durante o arcontado de Cónon, ele retirou ao conselho todas as funções adicionais, que lhe permitiam ser o guardião da constituição, e distribui-as ora pelo conselho dos Quinhentos, ora pelo vovo e pelos tribunais[...]”(Aristóteles, 2009, p. 60-61).

¹⁹ *Ath. Pol.* 26-27 (Aristóteles, 2009, p. 62-63).

encena a sina sangrenta da Casa dos Atridas, marcada por um contínuo de assassinatos motivados por vingança e que culminará com a instituição do tribunal do Areópago, por Atena, na peça final, *Eumênides*. A *Oresteia* guarda ainda semelhanças com a trilogia tebana, onde se pode entrever por meio da interpretação da natureza da maldição da família dos Labdácidas, a concepção ética de mundo de Ésquilo. Diz Lesky:

Com a ideia de que os deuses amiúde só vêm a castigar o culpado na pessoa de seus filhos e filhos de seus filhos, Sólon já tentara explicar o mundo como os deuses governo. Esse tipo de pensamento era afim precisamente à concepção grega da unidade genealógica através de todas as gerações. Cumpre entender como algo vivo a fé a partir da qual Ésquilo (*Coéf.*, 506) vê os membros vivos de uma estirpe sob a imagem de cortiças que não deixam a rede afundar. Ora, em Ésquilo, a ideia sobre a natureza da maldição da linhagem se aprofunda de tal maneira que ele não a vê como um acaso sem sentido a passar através das gerações, arrastando para a perdição seres inocentes, mas como algo que continuamente se revela em ações culposas a que se segue o infortúnio como castigo (Lesky, 1990, p. 105).

A escolha de Argos como cidade-sede dos domínios do basileu Agamêmnon e a promessa de uma aliança da cidade com Atenas feita por Orestes, tal como a instituição do tribunal do Areópago e sua competência no julgamento de homicídios são apresentados por alguns comentadores como penetrações da contexto político da cidade no drama de Ésquilo²⁰. Como foi explicitado, o grupo político liderado por Efiálfes e Péricles implementou reformas que caminharam para a súbita perda de poder dos areopagitas e na deserção à Liga Helênica formada no alvorecer das guerras persas, assumindo uma postura claramente anti-espartana que acabou por desembocar na Guerra do Peloponeso.

O *Prometeu Prisioneiro*, última das peças sobreviventes de Ésquilo e onde encontramos o titã acorrentado ao Cáucaso, tendo seu fígado diuturnamente sendo devorado por uma águia, está envolto em problemas de interpretação. O pioneiro estudo do helenista alemão R. Westphal (1869) a respeito da métrica esquiliana suscitou o surgimento de uma corrente de intérpretes a respeito da autenticidade da atribuição de Ésquilo como autor do drama: A. Gerke (1911) negou-a veementemente, seguido do estudo de Mark Griffith (1977), que a despeito de notar que o conjunto de características não esquilianas superavam as esquilianas, manteve a atribuição a Ésquilo em sua edição do *Prometeu* datada de 1983; M.L. West (1990) considera que a obra não é de autoria do poeta de Elêusis. Mark Griffith data de composição da obra entre c.479 a.C. e 415 a.C. e provavelmente antes de c. 424 a.C.²¹.

Além disso, estamos atrapalhados para reconstruir a trilogia a que ela pertencia. Parece que ela era a primeira peça, mas mesmo isto não é certo (alguns pensaram que a peça intitulada *Prometeu Portador de Fogo* teria podido evocar o roubo do fogo pelo Titã e vir, por isso, em primeiro lugar; no entanto, com mais frequência, admite-se que este *Prometeu Portador de Fogo* tenha sido a última peça e que

²⁰ Cf. Podlecki (1999), Leão (2005) e Godhil (2004).

²¹ Cf. revisão da literatura a respeito da autenticidade e datação do *Prometeu Prisioneiro* na edição das tragédias de Ésquilo (2009, p. 323-324) de autoria de Torrano.

tivesse visto ser instaurado o culto do herói). Uma única coisa é certa, é que depois de ter sido “aguilhado”, Prometeu, na trilogia, aparecia como “libertado” (Romilly, 2008, p. 63-64)

Em torno do ano de 458 a.C. Ésquilo parte para uma segunda viagem à Sicília, cujas motivações são ignoradas e que alguns historiadores atribuem ao processo no qual ele foi acusado de revelar os Mistérios de Elêusis em uma de suas peças, do qual foi absolvido por nunca ter sido iniciado nos ritos de Deméter. A informação é problemática, já que não se sabe nem a que peça a acusação pode ter se referido, e as que restaram intactas não parecem se relacionar com o tema²². No ano seguinte, c. 457 a.C., Ésquilo morre no exílio em Gela, na Sicília. O poeta teria escrito por volta de cem tragédias, sendo o número de sete as que sobreviveram até os nossos tempos: *Ifigênia*, *Filoctetes*, *Penélope*, as *Mísios*, as *Mulheres Trácias* e as *Salaminas* são apenas alguns nomes dos dramas que se perderam para sempre.²³

O tempo de Ésquilo é um dos mais ricos da história ateniense. Nele a *polis* experimentou a tirania, a ameaça nacional representada pelos persas, o aparecimento e a paulatina consolidação do regime democrático, onde a virtude aristocrática, heroica e hereditária, passou a ser questionada pelas novas classes que emergiam no governo da cidade. Sua obra não é um fenômeno isolado, mas a expressão de uma época em que os velhos pontos de vista são questionados e problematizados.

3 A TRAGÉDIA E A PROBLEMATIZAÇÃO DO MITO NA ATENAS DO SÉCULO V. A.C.

²² (Lesky, 1990, p. 98).

²³ (Romilly, 2008, p. 55).

3.1 AS ORIGENS DA TRAGÉDIA

Quase tudo a respeito das origens da tragédia grega estão envoltas em dúvidas e permanecem em disputa entre os estudiosos que se debruçaram sobre o tema, principalmente pelo fato de que os séculos que nos separam desta manifestação artística que alcançou seu apogeu na Atenas do século V a.C. e de onde provêm os dramas completos que restaram, foram suficientes para apagar grande parte das evidências que nos levam a seus primórdios.

Antes de adentrar no problema do trágico propriamente dito e da nítida interação entre o gênero trágico e os festivais dionisíacos no século V a.C. é necessário enveredar pelo multifacetado e fragmentário caminho das passagens referentes às origens e ao primitivo desenvolvimento do gênero trágico. Não se pretende aqui fazer uma exposição exaustiva a respeito dos precursores da tragédia, mas apresentar alguns testemunhos sobreviventes da Antiguidade e do início da Idade Média que tem correlação com a hipótese genealógica apresentada por Aristóteles na Poética (1499 a):

O primeiro tragediógrafo que se tem notícia chamava-se Téspis, cuja existência está envolta em mito. O *Marmor Parium* (c. 264-267 a.C.), inscrição em mármore que contém eventos importantes, ambos mitológicos e históricos, faz saber que o poeta foi o primeiro que atuou e produziu uma tragédia na cidade, tendo um bode como prêmio, entre a captura de Sardis, na Lídia, (c. 540 a.C.) e o reinado de Dario na Pérsia (520 a.C.)²⁴. De acordo com a enciclopédia bizantina *Suda* (θ,282), Téspis era originário de Icária, na península Ática e que compunha tragédias, mencionando, em seguida, que ele poderia ser, de acordo com fontes diferentes, o décimo sexto ou segundo poeta trágico após Epígenes de Sícion, ou ainda o primeiro tragediógrafo.

A enciclopédia também traz a informação de que Téspis primeiro se apresentou com a face coberta de chumbo branco, tendo substituído depois por uma mistura herbal e, finalmente, por máscaras feitas de linho²⁵. O *Suda* situa as apresentações de Téspis na época

²⁴ *Marmor Parium*, ep. 43, tradução de Eudoro de Sousa (2003, p. 208): "[c. 534 anos decorridos] desde que o poeta Téspis respondeu (i. é., representou como ator), o qual instituiu a representação de um drama em Atenas e [por isso] recebeu como prêmio um bode (cf. IV, ANTIGAS ETIMOLOGIAS...)". Cf. Scodel (2010, p. 33-34), que também faz um comentário a respeito da inscrição.

²⁵ "Téspis de Icária, cidade da Ática [poeta] trágico, colocado em décimo sexto lugar, depois do tragediógrafo Epígenes de Sícion. Alguns, porém, o situam em segundo lugar, depois de Epígenes. Outros dizem que ele foi o primeiro trágico e, também, que foi o primeiro que representou tragédias com o rosto pintado de avaiade de chumbo; [que] depois cobriu [a face] com plantas silvestres, ao representar [os dramas], e, depois disso, também introduziu o uso de máscaras feitas só de fio [tecidas]. Instituiu espetáculos dramáticos (εἰδωλὸν) por volta da 51ª Olimpíada (576/532/1). Quanto aos seus dramas, há memória dos seguintes: Forbas ou Trabalhos de Pélias, Sacerdotes, Adolescentes e Penteu". Este e os demais fragmentos retirados do *Suda* citados neste trabalho

da 51ª Olimpíada. Vários estudiosos tem apresentado os problemas desta datação²⁶, pertencente a um esquema artificial que situou temporalmente em um intervalo de 12 anos (três olimpíadas) as primeiras apresentações ou vitórias dos trágicos pré-esquilianos (Frínico, Quérilo e Téspis), antes da competição em c. 499-466 a.C. realizada entre Quérilo, Pratinas e Ésquilo²⁷.

Heródoto, na *História* (V, 67, 5), faz uma referência a Sícion, mencionando que os sicionianos homenageavam o herói Adrasto com *coros trágicos* e que Clístenes, da família dos Alcmeônidas e avô do reformador do século V a.C., havia atribuído os coros a Dioniso²⁸ com a intenção de suprimir o culto ao herói argivo no solo da Ática. Não se sabe, no entanto, se os *coros trágicos* mencionados por Heródoto foram assim denominados no século VI a.C. ou se o coro dos sicionianos de sua época lembravam a tragédia como ele a concebia²⁹. Ruth Scodel (2010, p. 33-34) nos lembra que “[...]as formas de música e dança mais primitivas cantadas em coro foram precursores da tragédia, e aquelas conectadas com os sacrifícios de bodes eram provavelmente chamados de trágicos[...]”.

Aristóteles, na *Poética* (1448b), menciona o fato de os peloponésios reivindicarem para si a criação do gênero trágico e da comédia³⁰, o que não foi muito bem aceito pelos atenienses em razão de terem sido os áticos os produtores da maioria das obras do gênero³¹. Além de Epígenes de Sícion, os antigos atribuíam a Árion de Metimna a criação da tragédia.

pertencem à compilação realizada por Eudoro de Sousa no Anexo I de sua edição da *Poética* de Aristóteles (2003).

²⁶ Tradução nossa: “Há fortes razões para acreditar que ninguém no século V a.C. e seguintes teve acesso aos textos trágicos, documentos ou qualquer tipo de informação confiável anterior a 500 a.C. West fez a observação fundamental de que as datas fornecidas no léxico do século X d.C. *Suda* para os trágicos primitivos (Téspis, Quérilo, Frínico, Pratinas) são o produto de uma esquematização. Os poetas foram arbitrariamente situados nos intervalos de três olimpíadas em cronologia desconhecida (West, 1989, p. 251; cf. Scullion 2002b, p. 81-82)” (Gregory, 2005, p. 24).

²⁷ O *Suda* (π, 2230) faz menção à competição, que teria ocorrido por volta da 70ª Olimpíada, na qual o trágico Pratinas introduziu o drama satírico nas Dionisíacas urbanas. Lesky (1990, p. 66-67) não considera que o poeta tenha sido o inventor do drama satírico, mas reintrodutor do gênero na Ática, que havia sido sufocado pelo desenvolvimento da tragédia.

²⁸ “Pois bem, os habitantes de Sícion veneravam Adrasto com diversas cerimônias entre as quais, principalmente, destacava-se a comemoração de suas desventuras mediante coros trágicos (com eles não veneravam Dioniso, mas Adrasto). Clístenes, por sua parte, atribuiu os coros a Dioniso e o resto do ritual a Menalipo”. Tradução nossa, a partir da edição espanhola de Carlos Schrader (Heródoto, 1981, p. 123).

²⁹ (Scodel, 2010, p. 34).

³⁰ “Daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam dramas. pelo facto de se imitarem agentes [*drôntas*]. Por isso, também, os Dórios para si reclamam a invenção da tragédia e da comédia; a da comédia, pretendem-na os Megarenses, tanto os da metrópole, do tempo da democracia, como os da Sicília, porque lá viveu Epicarmo, que foi muito anterior a Quiónidas e Magnes; e da tragédia também se dão por inventores alguns dos Dórios que habitam o Peloponeso: dizem eles que, na sua linguagem, chamam *kômai* às aldeias que os Atenienses denominam *dêmoi*. e que os “comediantes” não derivam seu nome de *komázein*, mas, sim, de andarem de aldeia em aldeia (*kómas*), por não serem tolerados na cidade; e dizem também que usam o verbo *drân* para significar o “fazer”, ao passo que os Atenienses empregam o termo *práthein*” (Aristóteles e Sousa, 2003, p. 106).

³¹ (Lesky, 1990, p. 65-66).

Heródoto (*História*, I, 23) nos diz que ele foi um citaredo na corte do tirano Periandro de Corinto e inventor do ditirambo³². Proclo, na *Crestomatia* assevera que o ditirambo foi inventando em Corinto por Píndaro, mas diz que segundo Aristóteles quem teria inaugurado o coro circular seria Árion³³. Ioannes Diaconos, no seu *Comentário a Hermogenes* faz saber que o primeiro drama da tragédia foi de autoria de Árion, referindo-se a uma informação constante nas Elegias de Sólon³⁴, lembrando que um certo Draconte de Lâmpsaco atribuía esta invenção a Téspis. O pioneirismo de Árion também é mencionado no *Suda* (α,3886):

Aríon: de Metimna, lírico, filho de *Kykleus*, nasceu na 38ª Olimpíada (628/25). Dizem alguns que ele foi discípulo de *Alcman*. Compôs cânticos [designadamente] dois livros de “Proémios” [a poemas épicos], que foi ele o inventor do *estilo trágico* (τράγικον τρόπον), e o primeiro que instituiu um coro, cantou o ditirambo e deu este nome ao canto do coro, e introduziu sátiros *falando em verso* (ἔμμετρα λέγοντες) (Aristóteles e Sousa, 2003, p. 198).

A despeito do caráter fragmentário dos relatos e da falta de precisão contra a qual muitas vezes se levantaram, fundamentalmente a respeito do compilador do *Suda*, algumas similaridades podem ser encontradas. É impossível saber quem de fato foi o inventor da tragédia, e se alguém portou este título em alguma época, muito menos se as obras destes “trágicos primitivos” já apresentavam as características peculiares e a verdadeira *tragicidade* que se observa entre os tragediógrafos áticos maduros do século V a.C.: sua obra se perdeu para sempre. Todos os relatos dizem respeito a uma forma de produção artística que conta com a presença de um coro (que às vezes dialoga com uma segunda figura) e esta forma de poesia coral parece ter ligação com o ditirambo, ao menos em Aríon. Há ainda a menção ao elemento satírico que mais tarde Aristóteles colocou em relevo. São apenas pistas sobre as quais os estudiosos permanecem em debate. Como bem diz Lesky,

“só com hipóteses é que podemos transpor as trevas que cercam as origens da tragédia. O que elas nos oferecem é um quadro do desenvolvimento que poderia ter pretensões à verossimilhança, e o reconhecimento da grandeza do gênio helênico, que nos permite derivar de tais começos a obra de arte desenvolvida (Lesky, 1990, p. 73).

A fonte mais importante para a história da tragédia encontra-se na *Poética* (1449a 9 et seq.) de autoria de Aristóteles:

³² “Reinava Periandro em Corinto. Conta-se em Corinto (e os de Lesbo concordam com a narrativa) que em vida do tirano aconteceu grande maravilha: transportado por um delfim, Árion de Metimna abordou a Ténaro – citaredo como então não houve seguindo, foi ele, que o sabemos, o primeiro que compôs e fez executar, em Corinto, o ditirambo, canto que ele assim denominou”. Esta tradução de Heródoto consta no Anexo I da edição da *Poética* de Aristóteles, de autoria de Eudoro de Sousa (2003, p. 198).

³³ Diz Proclo: “Píndaro diz que ditirambo foi descoberto em Corinto, e Aristóteles fala que o inaugurador desse canto é Ário, quem primeiro conduziu um coro em círculo”(Gatti, 2012, p. 119). A menção à fala de Aristóteles não é corroborada com as fontes disponíveis do Estagirita. Deve-se asseverar que Else (1957, p. 158-159) a toma como verdadeira em seu comentário à *Poética*.

³⁴ Ioannes Diaconos, *Comment. in Hermogenen*, tradução de Eudoro de Sousa (Aristóteles e Sousa, 2003, p. 199): “Primeiro drama da tragédia (τῆς τραγωΐδίας πρῶτον δράμα) foi Aríon quem o apresentou [em público], como ensina Sólon em suas [poesias] intituladas “Elegias”. Draconte de Lâmpsaco afirma que o primeiro drama foi exibido em Atenas e que seu autor foi Téspis”.

Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo³⁵; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural. Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número dos actores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três actores e a cenografia. Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a tragédia] o seu alto estilo: [só quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é] do [elemento] satírico. Quanto ao metro, substituiu o tetrâmetro [trocaico] pelo [trímetro] jâmbico. Com efeito, os poetas usaram primeiro o tetrâmetro porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança [...] (Aristóteles e Sousa, 2003, p. 108)

Else(1957, p. 153), a respeito desta passagem, acredita na existência de um padrão, de uma sequência que Aristóteles tinha como norma para o desenvolvimento de todas as artes: um começo modesto (ἀρχή), pequeno e inexpressivo a olho nu, mas cheio de possibilidades ("grande δυνάμει") e, depois, um longo e gradual (κατὰ μικρόν) desenvolvimento (προάγειν) e expansão (αὐξάνειν) baseado no que foi anteriormente; e finalmente a realização de "algo considerável" (τι μέγεθος). Aristóteles deriva a tragédia da poesia coral ditirâmbica em honra a Dioniso, que por meio de improvisações foi abandonando aos poucos o elemento satírico, caracterizado pela linguagem grotesca, e sofrendo alterações métricas: o tetrâmetro, mais afim à dança, foi substituído pelo trímetro jâmbico. Tratar-se-ia, pois, da amplificação de um rito, como diz Romilly (2008, p. 14). Ésquilo teria sido o primeiro a introduzir a segunda personagem e Sófocles, a terceira. O Estagirita não faz menção a Téspis, que teria iniciado um diálogo solo com o coro, ou a qualquer um dos "trágicos primitivos".

A passagem é difícil e muitos estudiosos têm construído suas teorias a respeito da origem da tragédia com base em pressupostos contrários ou a favor de Aristóteles³⁶, tendo o

³⁵ Em relação à expressão ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον/*ēksarkhontes tòn dithýrambōn*, é relevante a interpretação de Lesky (1990, p. 61), que a compreende como os "primeiros cantores" do ditirambo, semelhantemente ao corifeu que se dirige ao coro e dele obtêm respostas. No que diz respeito à expressão σατυρικόν/*satyrikón*, ele não a entende como o drama satírico em suas formas mais evoluídas, "mas uma fase mais antiga e menos desenvolvida dessas peças que, no entanto, também eram representadas por sátiros". Quanto ao fato de ἐξάρχειν/*ēksárkhein* poder também significar cantor, o autor acredita no argumento de que Aristóteles não usaria esta expressão em lugar do simples ᾄδειν/*áidēin* sem um bom motivo, atribuindo, deste modo, este significado especial de primeiro cantor da canto coral ditirâmbico.

³⁶ Diz Eudoro de Sousa, em seu comentário à *Poética* (Aristóteles e Sousa, 2003, p. 158) "[...] Quanto ao problema das origens históricas da tragédia, há quase um século que as soluções propostas não encontram outro princípio de classificação e enquadramento que não seja o pró ou o contra a doutrina tão exasperadamente sintetizada nesta passagem da *Poética* de Aristóteles. Pronunciam-se pró Aristóteles, com reservas acerca de um ou de outro ponto (um, é a origem no "improvisado dos solistas do ditirambo", outro, e a passagem pela fase satírica): Nietzsche, Wilamowitz, Haigh, Reisch, Flickinger, Kalinka, Pickard-Cambridge, Pohlenz, Tische, Kranz, Ziegler, Brommer, Lesky, Buschor, Rudberg e Lucas (cf. Bibliografia). Sob o influxo das ideias de Frazer (e, em geral, das escolas histórico-etnológicas), e reinterpretando Heródoto V 67, Ridgeway postula uma origem heroico-dionisíaca, recusando-se, contra Aristóteles, a admitir, como fase primordial, a passagem pelo "satyrikón"; seguem-no, a maior ou menor distância e, por vezes, numa atitude de compromisso com a primeira tese, Nilsson, Terzaghi, Geffken, Cessi, Schmid, Peretti. Uma linha independente iniciou Dieterich, propondo a

próprio Else defendido que “é apenas uma hipótese, que não precisa ser tratada como uma revelação divina”(1957, p. 156)³⁷. O ditirambo clássico ateniense (*coro circular*) fazia parte do programa de apresentação das Dionísias urbanas (os fragmentos de Baquilides, contemporâneo de Ésquilo, revelam inclusive uma estrutura dialógica), juntamente com a tragédia, o drama satírico e a comédia, o que pode sugerir que estas manifestações artísticas tenham se influenciado mutuamente e realizado intercâmbios estilísticos umas com as outras em uma época de experimentação dos limites da linguagem³⁸.

Como bem sintetizou D. W. Lucas em seu comentário à *Poética* (1968, p. 79-80), a questão se resume em saber se Aristóteles escreveu suas considerações tendo como suporte um conhecimento genuinamente tradicional, respaldado, ou se propôs um esquema baseado em suas próprias suposições e inferências. Ele viveu cerca de dois séculos depois do estabelecimento dos concursos trágicos e os registros oficiais por ele utilizados se iniciam em c. 501 a.C., sendo pouco provável que as fontes mais antigas de qualidade comparável tenham sobrevivido. Obviamente algumas informações baseadas na tradição foram preservadas pelos escritores do século V a.C., tal como a fornecida por Heródoto a respeito dos “coros trágicos” de Sícion. Apesar da possibilidade de alguns fatos da história literária terem sido preservados pelos atidógrafos, Lucas acredita que Aristóteles não possuía informações detalhadas a respeito do desenvolvimento do gênero trágico antes da instituição dos concursos nas Dionísias urbanas em c. 534 a.C.

Por outro lado, como Lucas bem lembra, Aristóteles tinha acesso a um montante considerável de obras literárias que hoje estão perdidas: provavelmente toda a obra de Ésquilo e parte do que Frínico escreveu e nada da produção de Téspis, além de uma quantidade muito maior de dramas satíricos do que qualquer estudioso moderno. Deste modo ele estava em uma posição relativamente confortável para elaborar sua hipótese e se tinha relação com alguma forma de poesia lírica coral, isto deve ser considerado. A figura de Árion é uma chave para a resolução deste problema, mas suas obras estão irremediavelmente perdidas. A respeito da

origem da tragédia nos rituais de "mistério". Nesta linha situa-se Cook. Também sob a influência de Frazer se mostra a teoria de Murray, reportando-se a paixão anual dos "deuses que morrem" (Nilsson e Farneil agrupam-se com Murray, defendendo a mesma origem no culto de Dioniso "melánaigis"), e quase o mesmo se diria de Untersteiner, Thomson e Jeanmaire; sobretudo do primeiro, na medida em que procura as raízes da tragédia no substrato mediterrâneo, pré-helênico. Enfim, afirmam que o problema das origens, sendo problema de substrato e de pré-história, não interessa directamente ao estudo do gênero poético, como tal: Porzig, Del Grande, Howald, Cantarella e Perrotta. Posição extrema contra a divulgada interpretação do *topos* aristotélico assume Else em seus recentíssimos trabalhos [...]"

³⁷ Tradução nossa.

³⁸ (Scodel, 2010, p. 35).

produção posterior a Aristóteles sobre as origens da tragédia, Eudoro de Sousa diz que a questão consiste em

saber se gramáticos (escolistas e lexicógrafos) e outros escritores que se referem a origem da tragédia no drama satírico, o fazem todos na sequência do Estagirita e de sua escola – o que teria por consequência o nosso dever de eliminá-los como testemunhos directos – , ou se algum desses testemunhos é independente de Aristóteles, ou ainda, quando verificada a dependência, se não haverá razão para aceitar a doutrina, como resultado da investigação de um *historiador*, ou para rejeitá-la, como hipótese de um *teorizador* (Aristóteles e Sousa, 2003, p. 158).

3.2.OS FESTIVAIS DIONISÍACOS

A representação de tragédias está intimamente associada ao culto do deus Dioniso³⁹. Um laço indissolúvel como este representa a primeira certeza que se revela cristalina a quem acaba de se retirar do verdadeiro mundo de sombras que representa o estudo das origens da poesia trágica. Dioniso não pertence ao panteão olímpico da épica homérica: este grupo de deuses se organiza quase como a imagem real da qual o mundo terreno é apenas um reflexo embaçado. Nele, os homens guerreiam entre si em busca da única imortalidade que um humano pode almejar, concedida no campo de batalha e que garante a propagação do nome do herói através dos tempos.

Da ágora olímpica, os deuses de Homero assistem a matança dos homens defronte às Portas Céias da sagrada Ílion, favorecendo a seu bel prazer um dos exércitos que se contrapõe em campo de batalha. É verdade que cultivam entre os homens suas preferências e que exigem ser honrados com os devidos sacrifícios, sob pena de trazer desgraça àqueles que, embevecido pelas conquistas militares, dispensa menos atenção ao honrar as divindades.

Este estrangeiro entre os olímpicos era conhecido dos gregos desde os tempos micênicos e com eles estabelecia uma relação que não se baseava apenas em sacrifícios e oferendas: Dioniso quer o homem inteiro, arrebatá-lo para seu culto orgiástico, “[...] arrasta-o para o interior do mais profundo reino de sua maravilha, a vida, levando-o a conquistá-la e a sentina de forma nova [...]” (Lesky, 1990, p. 74). Lesky nos ensina que o elemento básico da religião dionisíaca é a transformação, o homem é levado pelo deus para seu mundo por meio do êxtase e torna-se diferente do que era. Mas essa transformação é também “[...] aquilo de

³⁹ Somente nos festivais do deus se representavam tragédias, e o teatro onde se davam os concursos trágicos era afinal o Teatro de Dioniso, em cujas ruínas ainda se podem ver o altar dedicado a ele e o assento de pedra de seu sacerdote (Romilly, 2008, p.14).

onde, e somente daí, pode surgir a arte dramática, que é algo distinto de uma imitação desenvolvida a partir de um instinto lúdico, e distinto de uma representação mágico-ritual de demônios, arte dramática, que é uma replasmação do vivo [...]” (Lesky, 1990, p. 74).

Sob o ponto de vista político, o movimento de apoio estatal ao culto de Dioniso está inserido em um movimento de perda de poder das aristocracias locais que governavam as cidades-estados gregas e o surgimento das tiranias. Não é estranho que na tirania de Periandro em Corinto, Árion tenha se tornado o criador do *modo trágico*, elevando o canto cultural ao deus das massas à expressão artística. Dioniso é o deus de todos e, principalmente, o dos camponeses, base de sustentação ao poder político dos tiranos. Em Sícion, através do testemunho de Heródoto, pode verificar-se um processo análogo sob a tirania de Clístenes dos Alcmeônidas. Na Atenas de Psístrato, em um contexto de declínio da poesia aristocrática, firma-se a relação entre os festivais dionisíacos e a representação de tragédias, que perdurará até a dominação romana transformar o teatro do deus em uma arena de gladiadores. O tirano instituiu na cidade o culto ao deus, tendo construído na base da acrópole um templo a Dioniso de Eleutéria, fundando também as Dionisíacas urbanas⁴⁰ Vejamos agora como se estruturavam e quais eram os festivais dedicados a Dioniso na capital da Ática e nos povoados da zona rural, ocorridas no período que compreendia toda a estação do inverno e o início da primavera. Estes festivais eram eventos cívicos e eram financiados pelo Estado, que pelo menos durante o século V a.C. nomeava um corego, um cidadão que tinha a responsabilidade de financiar uma produção dramática.

3.2.1 AS DIONISÍACAS RURAIS

As Dionisíacas rurais ocorriam em dezembro, no mês de Posídon. Essas festividades, denominadas *ta kat' agrous Dionysia* eram celebradas em vários demos da Ática, com distintos graus de elaboração. Em seus primórdios, estas festividades teriam começado como um cortejo fálico que se dirigia a um centro de culto onde se realizavam sacrifícios. As fontes coletadas por Isabel Catiajo (2012, p. 13) sugerem o uso do falo e de linguagem obscena no

⁴⁰ (Romilly, 2008, p. 17)

cortejo sacrificial das fetividades⁴¹ e o cortejo, ainda que diferisse de demo para demo, implicaria no uso de máscaras pelos fiéis.

Com a duração de quatro dias, o festival tinha dois momentos de relevo: o *kommos* – cortejo onde se exibia um falo com a intenção de promover a fertilidade e o *askoliasmos*, onde os participantes saltavam ou tentavam se manter eretos sobre um odre de vinho cheio e untado. Após o *kommos* seguia-se à apresentação de tragédias e comédias, e o ditirambo parece ter sido acrescentado no fim do século IV a.C. ou ainda somente no século II a.C.

A responsabilidade pelos custos dos espetáculos eram partilhadas por dois coregos, como pode se verificar em monumentos erigidos em honra as vitórias datados do século IV a.C. e tudo indica que apenas em Elêusis, e provavelmente em Acarnas, se dava a apresentação de todo o rol de composições dramáticas. O festival realizado no Pireu sobrepunha como o mais importante dentre a multiplicidade de Dionisíacas rurais que ocorriam em toda a Ática.

3.2.2 AS LENEIAS

Em meados do *Gamélion*, mês seguinte ao de Posídon, ocorriam as Leneias, cuja localização está envolta em controvérsia. Há testemunhos que indicam a realização do festival no mesmo templo (*en Limnais*) em que se realizavam as Antestérias, outros acreditam que as festividades decorriam nos campos (*em agrois*), fora dos muros da cidade, há também a possibilidade de que sua localização era precisamente o mercado da cidade de Atenas, no noroeste da Acrópole, ou ainda dentro de uma larga circunferência na própria *polis*, onde no *hieron* se davam os concursos dramáticos antes e certo tempo depois da construção do Teatro de Dioniso. É o lugar onde se acredita que as apresentações das Leneias teriam se realizado no tempo em que o Estado criou um concurso formal de coregos e poetas (c. 440 a.C.).

No festival havia um cortejo (*pompe*) conduzido pelo arconte-rei, responsável por grande fatia dos deveres religiosos na lendária monarquia ateniense, e pelo *epimeletes*. Este cortejo provavelmente envolvia rituais abusivos e a realização de um sacrifício, o que não está claro. A existência do *kommos* nesta festa dionisíaca permanece nebulosa.

⁴¹ A autora aponta os testemunhos de Plutarco em *Sobre a ânsia de riquezas* (527d), Aristófanes em *Acarnenses* (241-279) e Ateneu em *Deipnosofistas* (14.621d-622d).

A despeito das evidências atestarem a realização de concursos trágicos no festival desde meados do século V a.C., a comédia parece ter sido a ponta-de-lança das representações dramáticas nas Dionisíacas rurais, sendo que os poetas trágicos raramente se apresentavam. Aristófanes, durante o arcontado de Cálias, participou dos concursos dramáticos com *As Rãs* (c. 405 a.C.). Quanto ao ditirambo, não há evidências de suas representações durante o período clássico, sendo atestada sua presença no século III a.C.

O festival das Leneias era um evento exclusivamente ateniense, sendo vedada a presença de estrangeiros, do qual participavam apenas cidadãos e metecos, estes só podendo participar nas funções de coreutas e coregos.

3.2.3 ANTESTÉRIAS

Realizadas entre os dias 11 e 13 do mês *Antestérion*, correspondente ao atual fevereiro, desenrolavam-se as mais antigas festas dionisíacas de toda a Ática, as Antestérias, cujo nome parece se dever ao fato de que os rapazes e moças que atingiam a puberdade na época utilizavam coroas de flores. Cada um dos três dias era ocupado por um específico evento, precedidos por uma cerimônia religiosa na tarde do dia anterior.

Seu primeiro dia, *Phitoigia*, era dedicado à abertura dos tonéis de vinhos provenientes do outono anterior, armazenados no tempo de Dioniso *en Limnais* e eram bebidos pela população após as devidas libações ao deus. O segundo dia, *Choes*, era marcado pelo consumo de vinho em recipientes específicos e por um concurso de bebida conduzido pelo arconte, cujo prêmio era um odre de vinho. Durante este dia, vários concursos paralelos de mesma natureza eram celebrados e era a única ocasião no ano em que as portas do templo de Dioniso permaneciam abertas. O terceiro dia, *Chytroi*, era iniciado na noite do *Choes* e uma série de rituais secretos eram celebrados pelas catorze *gerairai* (veneráveis) sacerdotisas de Dioniso e com a finalidade de preparar o casamento da esposa do arconte-rei, ou *Basilinna* com o deus Dioniso, que ocorria na residência do arconte e com ela “pretendia-se simbolizar a simbiose do deus da fertilidade com a comunidade, representada pela mulher do chefe religioso”(Castiajo, 2012, p. 19). O dia continuava com catárticas cerimônias cultuais dedicadas aos mortos e onde se consumia folhas de espinheiro-cerbal (*Ramus cathartica*), pois se acreditava que suas almas retornavam ao plano terreno durante o *Chytroi*. Com um

choro ritual generalizado o festival tinha o seu fim. São escassas as evidências de que se realizavam concursos trágicos nas Antestéridas, cujo único ponto de apoio é o relato de Plutarco (*A vida dos Dez Oradores*, 841) que faz menção aos *agones chrytrinoi* como bem assevera Isabel Catiajo (2012, p. 19).

3.2.4 A GRANDE DIONÍSIA OU DIONISIÁCAS URBANAS

No *Elaphebólion*, o mês seguinte à realização das Antestéridas, quando eram propícias as condições de navegação, tinha lugar a Grande Dionísia (*ta Dionysia*) ou Dionisiácas urbanas, que tinha fim no décimo quarto dia do mesmo mês. Em um período marcado em toda a Grécia pela transferência da população do campo para os agrupamentos urbanos, a criação do festival na tirania de Psístrato se insere em um movimento de valorização dos festivais citadinos da Ática. Para tanto, foram transferidos para as cidades importantes objetos de culto, como a imagem de *Diónysos Eleuthereus*, transferida de Eleutéria para Atenas, em honra de quem eram celebradas as Dionisiácas urbanas.

A responsabilidade pela organização das celebrações era do arconte epônimo, auxiliado por dois *paredroi* e dez *emimeletai*, que suportava os custos da *pompe* e dos concursos dramáticos e ditirâmicos. Uma de suas primeiras funções era a indicação dos coregos trágicos, responsáveis por financiar a preparação dos coros, o que incluía o pagamento dos salários dos coreutas, sua alimentação, figurinos e a contratação de um *chorodidaskalos* e provavelmente de um flautista. Os coregos eram escolhidos dentre os cidadãos mais ricos da cidade e o eleito poderia recusar sua indicação, mencionando a existência de uma pessoa com mais recursos financeiros. Ao Estado cabia a responsabilidade pelo pagamento dos adores e do poeta, tal como os prêmios atribuídos aos vencedores. Por volta de 406-405 a.C., em razão da dificuldade de se obter coregos, a coregia foi substituída pela sicoregia, na qual dois cidadãos financiavam a preparação de um coro.

Sobre o arconte epônimo também cabia a responsabilidade da seleção dos poetas que participariam do concurso, que a ele se dirigiam e recitavam parte de seu trabalho. Os critérios de seleção não são conhecidos, mas ao que parece a idade não era um fator determinante, já que Sófocles apresentou sua primeira tragédia aos 28 anos de idade, e Eurípedes aos 26 e provavelmente o desempenho no concurso anterior pesava na decisão. Com a importância que

a tragédia foi adquirindo neste concurso, o vencedor do ano anterior já constava entre os selecionados para as apresentações do ano seguinte.

Após a eleição do poeta trágico cuja produção iria financiar, e também do flautista, o corego deveria indicar dentre os membros de sua tribo aqueles que fariam parte do coro e há indícios que já em meados do século IV a.C. existisse uma classe de cantores profissionais, entre os quais o corego fazia sua seleção. Os membros dos coros ditirâmbicos deveriam ser exclusivamente cidadãos atenienses de nascimento e, provavelmente, os membros dos coros masculinos eram dispensados do serviço militar.

O *chorodidaskalos*, de quem dependia em grande parte o sucesso da produção, nomeado pelo corego deveria ser obrigatoriamente um cidadão de Atenas. Ele recebia para tanto um treinamento musical e físico. Os poetas mais antigos, como Ésquilo, preparavam seus próprios coros e inventavam as danças. O bom desempenho da produção também estava atrelado à disponibilidade do corego em gastar dinheiro.

A Grande Dionísia era um evento verdadeiramente pan-helênico e a fama dos concursos dramáticos atraíam a presença de pessoas de todo o mundo grego, tal como a de bárbaros que estavam na cidade a título de negócios. Como assevera Isabel Castiajo “ [...] o evento revestia-se de uma tal importância, que até prisioneiros eram libertados nesses dias para assistir às performances” (2012, p. 23).

No oitavo dia do mês *Elaphebólion* o festival tinha seu início. Era um dia preparatório conhecido como *proagon*, realizado em um edifício próximo ao teatro conhecido como *Odeon*. Nele os poetas do concurso acompanhados dos atores davam explicações prévias a respeito das composições que iriam apresentar, sem a utilização de figurinos ou máscaras, mas utilizando coroas de flores. O final do dia era marcado por um ritual em honra a Dioniso de Eleutéria de nome *eisagoge*, que reconstituía a vinda da imagem da Beócia até a Ática, a entronização da imagem no altar, a entoação de hinos e a realização de sacrifícios. Em seguida, a imagem era conduzida em procissão até o Teatro de Dioniso sobre os ombros do *ephebos*, os mais jovens atenienses em idade militar.

A manhã do dia seguinte era marcada por um cortejo religioso (*pompe*) que se dirigia ao recinto sagrado de Dioniso e onde se realizavam centenas de sacrifícios, como o de um touro, cuja condução na procissão era de responsabilidade do *ephebos*. Não se sabe o percurso do cortejo, que era liderado por uma virgem proveniente da aristocracia (a *kanephoros*). Os coregos também participavam da procissão, vestidos com suntuosidade. O serviço religioso tinha seu fim com a entoação de hinos e a exibição de falos por um grupo de homens, além de danças nos altares. Na tarde deste dia, ou provavelmente à noite, realizava-

se o concurso de cantos corais ditirâmbicos, do qual cada tribo participava apresentando um coro de 50 jovens e outro de 50 homens. O corego e o poeta vencedores recebiam prêmios e eram conduzidos às suas casas em um cortejo denominado *kommos*.

Desde os tempos de Psístrato, em c. 534 a.C., os dias que se seguiam eram dedicados às competições dramáticas. A ordem de apresentação dos gêneros está envolta em controvérsia, sendo que

a versão dominante é a que, antes e depois da guerra do Peloponeso (431-404 a.C.), o primeiro dia do concurso era dedicado à performance de cinco comédias e os restantes eram preenchidos, cada um deles, com a apresentação, por um único poeta e corego, de três tragédias e um drama satírico (Castiajo, 2012, p. 26).

A abertura da competição dramática incluía a realização de uma série de cerimônias. A primeira delas era um ritual de purificação do teatro por meio do derramamento de sangue de um leitão, a fim de sacralizar o espaço, e estava sob a responsabilidade de pessoas denominadas *peristiarchoi* ou *periestiarchoi*. Em seguida, os dez *strategoí* do Estado ateniense procediam às libações e o arauto fazia o anúncio de dez pessoas proeminentes a serem homenageadas pela Assembleia com uma coroa de ouro. Além disso, exortavam-se os nomes das crianças órfãs de soldados mortos no campo de batalha e o nome de escravos que tinham passado ao *status* de libertos.

Em seguida, era feita a eleição dos dez jurados do concurso por meio de sorteio. Eles eram oriundos das dez tribos, e a lista dos nomes era composta através de um rigorosa seleção pela Assembleia a fim de garantir que a justiça da competição. Entre si, os jurados decidiam a ordem da apresentação dos poetas e proferiam um juramento cujo conteúdo era a assunção do dever de imparcialidade no julgamento do concurso. Os jurados escreviam seus votos em tabuletas, que consistia na classificação das apresentações seguindo uma ordem de qualidade. As tabuletas eram então depositadas em uma urna, da qual o arconte epônimo retirava apenas cinco e procedia à contagem dos votos. Feito o anúncio do resultado da competição pelo arauto, os vencedores eram coroados pelo arconte com uma guirlanda de heras e seguiam conduzidos pela população em um cortejo vitorioso (*kommos*) até as suas casas.

Um dia após as festividades em honra a Zeus que ocorriam no dia subsequente ao fim do festival, tinha início uma assembleia popular especial com a finalidade de avaliar os oficiais responsáveis pelo festival, a qual seguiam-se as *probolai*, a citação nos tribunais daqueles que violaram a lei ou a santidade dos festivais.

3.3 O GÊNERO TRÁGICO

O próprio significado da palavra grega τραγωδία/*tragōidía* encerra em si uma série de dificuldades e que tem preocupado estudiosos desde o florescimento do estudo científico da língua e da literatura gregas na Alexandria dos Ptolomeus. O seu sentido primário é “canto do bode”, o canto ritualístico que acompanha o sacrifício de um bode nas festas de Dioniso, o que levou muitos a acreditar estar aí contida a ligação entre a poesia trágica e o ditirambo. Outra possibilidade aventada é o fato de um bode ser dado como prêmio aos vencedores dos primeiros concursos trágicos, como atesta a inscrição no *Marmor Parium* a respeito de Téspis.

Há ainda quem veja a ligação da figura do bode com os sátiros⁴², personificação das forças da natureza contida nos bosques que acabaram vinculadas ao culto de Dioniso, quando do seu estabelecimento em solo grego, e muito em razão do uso da expressão σατυρικόν/*satyrikón* por Aristóteles em sua discussão a respeito das origens da tragédia na *Poética*⁴³. Como as fontes tardias nos dizem o coro de Aríon era composto de sátiros, mas deve-se observar que estas figuras mitológicas antropozoomórficas só adquiriam a forma caprina na época helenística, sendo comumente retratados com características equinas e estão mais relacionados em temática com o drama satírico, reintroduzido por Pratinas ao ágono trágico só após um considerável desenvolvimento da tragédia na Ática. São intrincadas conjecturas, soluções parciais para um problema e que mantém fraca ligação com o estudo da tragédia enquanto gênero literário⁴⁴.

Este enigmático “canto do bode”, a partir de um dado momento, que pode ser situado já no século IV a.C. e com toda a certeza no V a.C., adquiriu um novo significado: ele diz respeito a uma específica manifestação artística, encenada por atores no contexto dos festivais dionisiacos, que utiliza o acervo mito-poético da epopeia e é marcado por uma dualidade permanente estabelecida entre uma personagem coletiva e anônima que representa a comunidade política em seus anseios e valores e um ou mais personagens oriundos de um passado heroico, em cuja ação se baseia o desenrolar enredo e diferenciado do coro também no nível da versificação.

A *Poética*, de Aristóteles, escrita cem anos depois da emergência dos concursos trágicos nos festivais dionisiacos, opera uma investigação descritiva do gênero trágico de seu

⁴² Que se liga com os dizeres do *Suda* a respeito do coro de sátiros de Aríon.

⁴³ Cf. nota n.º 33, *supra*.

⁴⁴ Cf. Romilly (2008, p. 17-18) e Lesky (1990, p. 66-73).

tempo. Em sua definição inicial⁴⁵, a tragédia é situada no campo das artes miméticas e que se destina à imitação de uma ação de caráter elevado levada a cabo mediante a encenação de atores, que “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (δ’ελέου καὶ φόβον περαίνοθσα τὴν τῶν παθημάτων κάθαρσιν)” (Aristóteles e Sousa, 2003, 1449b, p. 110)⁴⁶: esta representação poética de um padrão de eventos, com todas as suas reviravoltas e desenlaces, criaria uma forte resposta emocional de sua audiência, que tem ligação com a própria condição humana.

O helenista alemão Wilamowitz, em sua introdução ao *Héracles* de Eurípedes, fornece-nos uma definição moderna de tragédia que contém os elementos estruturais primários do gênero trágico:

Uma tragédia ática é em si uma peça completa da lenda heroica, trabalhada literariamente em estilo elevado, para a representação por meio de um coro ático de cidadãos e de dois ou três atores, e destinada a ser representada no santuário de Dioniso, como parte do serviço religioso público (Willamovitz apud Lesky, 1990, p. 28).

“Nada para Dioniso”, Ουδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον/*Ōudèn pròs τὸν Dyónisōn*⁴⁷, devem ter repetido muito dos gregos que se viam diante de representações dramáticas cuja temática pouco tinha a ver com o deus a quem se dedicavam as festividades, os serviços religiosos e o próprio teatro onde, em Atenas, realizavam-se os concursos trágicos. É na apropriação do acervo mitológico oriundo da poesia épica onde se encontra uma das características-chave do gênero trágico e de seu distanciamento do influxo dionisíaco que inicialmente a moveu.

A apropriação executada pelos trágicos é mais complexa e problematizante do que repetição encadeada de uma narrativa mítica, nela o herói e seus valores são postos em questão enquanto modelos éticos. Não é necessariamente verdade que epopeia esteja isenta de tragicidade, e como bem diz Lesky é possível identificar o caminho da poesia homérica em direção à tragédia⁴⁸: o Aquiles de Homero é em si uma figura trágica, seu orgulho ferido, o irromper de uma desmedida ira, a morte de Pátroclo e a conseqüente sede de vingança que emerge contra Heitor selam para sempre o destino do filho de Peleu rumo à morte certa. Ele mesmo sabe, desde as preparações para o conflito, de que a morte o espera às portas de Troia

⁴⁵ É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as varias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (Aristóteles e Sousa, 2003, 1449b 24-30, p. 110)

⁴⁶ A natureza da catarse aristotélica tem gerado uma miríade de interpretações. Lesky, influenciado pelos estudos de Wolfgang Schadewaldt acredita se tratar de um conceito que tem origem na medicina grega e que significa uma espécie de alívio, combinado com prazer (1990, p. 31). No mesmo sentido cf. Lucas em seu comentário à Poética de Aristóteles (1968, p. 273 et seq.)

⁴⁷ Este antigo provérbio grego, que retrata bem a surpresa dos espectadores diante de enredos construídos com base na tradição épica, é reproduzido por Plutarco, Zenóbio e pelo compilador do *Suda* (Aristóteles e Sousa, 2003, p. 204).

⁴⁸ (Lesky, 1990, p. 25)

e diante da perecibilidade do gênero humano, prefere a imortalidade de seu nome. A questão fundamental é que, mesmo revestido do trágico, Aquiles permanece, na epopeia como o epíteto por excelência da virtude heroica.

Devemos lembrar que esta narrativa mítica, sobre a qual o acontecimento trágico se encadeia, está fortemente entrelaçada com a noção que os gregos tinham a respeito da própria história. Familiarizado com a lenda, o auditório do Teatro de Dioniso concebia as narrativas de Homero e a dos outros épicos como uma dimensão de seu passado: aristocrático, heroicizado e revestido de certa grandeza, que acaba por ser posto em cheque pelo jogo trágico. A máscara, despida de suas funções ritualísticas, diferencia a personagem do coro enquanto uma categoria social específica, a dos heróis, cujo culto permanece vivo na realidade cívica do século V a.C.⁴⁹.

Este herói, “a quem sempre é mais ou menos estranha a condição normal do cidadão”(Vernant e Vidal-Naquet, 2005, p. 2) permanece a todo tempo contraposto ao coro, que enquanto personificação da cidade deixa evidente que o herói não cabe naquele mundo, “tornou-se, para si mesmo e para os outros, um problema”(Vernant e Vidal-Naquet, 2005, p. 2). O protagonismo do herói e de sua ação nos leva aos requisitos para o aparecimento do chamado *efeito trágico*. Lesky nos ensina que são quatro: o primeiro deles é a *dignidade da queda*, delimitando o acontecer trágico a uma específica categoria social, a dos heróis. A tragédia grega diz respeito a personalidades que se situam em uma posição superior ao do homem comum: eles são reis, príncipes, guerreiros de conhecido êxito militar e também personalidades femininas de grande poder, que caem em desgraça no contínuo de acontecimentos que sucedem sua entrada no palco. Isto nos leva a um segundo requisito, a *considerável altura da queda*, que “deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível”(Lesky, 1990, p. 33). Esta queda está na tragédia, associada a uma grande dinamicidade dos acontecimentos que marcam o acontecer trágico, recheado de reviravoltas.

O próximo requisito elencado por Lesky é a *possibilidade de relação com nosso próprio mundo*. O acontecimento trágico deve tocar profundamente seu auditório, afetá-lo, movê-lo. “Somente quando temos a sensação do *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos das profundezas das camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico”(, p. 33). Finalmente, para que o efeito trágico apareça “o sujeito do ato trágico, o que está enredado em um conflito insolúvel, deve *ter alçado à sua consciência* tudo isso e sofrer tudo

⁴⁹ (Vernant e Vidal-Naquet, 2005, p. 2)

conscientemente”(Lesky, 1990, p. 34). Ele não é simplesmente arrastado rumo à aniquilação, e sim tem plena consciência do que o espera ao final do caminho. O Etéocles de Ésquilo em *Os sete contra Tebas* sabe a todo o momento o que o espera na sétima porta da cidade e mesmo assim se encaminha para ela para contrapor-se ao irmão e assim morrer.

Mas o homem não é totalmente livre: ele vive em uma dicotomia permanente entre ἦθος/*êthōs* (disposição, caráter) e δαίμων/*daímōn* (nume, demônio, potência divina e pouco individualizada, intermediário entre o homem e os deuses, que anima seu destino, na maioria das vezes negativamente). É como um gênio, um demônio, a quem estão associadas de algum modo as ações do homem. Heráclito bem explicita este conflito em seu aforismo ἦθος ἀνθρώπου δαίμων/*êthōs anthōpōi daímōn* que pode significar, ao mesmo tempo, de que no homem o que se chama δαίμων/*daímōn* é o seu caráter, e o que se chama caráter é um demônio⁵⁰.

Estruturalmente, a tragédia se organiza a partir de um esquema fixo, cuja proeminência de cada parte foi sofrendo alterações conforme o desenvolvimento do gênero. Aristóteles assim os divide:

[...] Mas, segundo a extensão e as secções em que pode ser repartida, as partes da tragédia são as seguintes: prólogo, episódio, êxodo, coral-dividido, este, em párodo e estásimo. Estas partes são comuns a todas as tragédias; peculiares a algumas são os "cantos da cena" e os *kommōi* (Aristóteles e Sousa, 2003, 1452b, p. 119).

O denominado *prólogo*, precede a entrada do coro e situa o acontecimento trágico em um determinado cenário e época a partir do qual será desenrolado o enredo. O *párodo*, que pode ser divididos em dois, *anapéstico* e *lírico*, marca a entrada do coro no teatro e sua alocação na *orchêstra*, tendo a função de contextualizar o auditório a respeito dos antecedentes da ação. Nos episódios, os personagens desenvolvem a ação, dialogando, em certos casos com o próprio coro inserido; eles são entrecortados pelos estásimos, os cantos do coro. Além disso existem os *kommōi*, cantos lamentosos que exprimem a concordância entre a cena e a *orchêstra*. O êxodo marca a retirada do coro de seu lugar cênico e o fim da tragédia.

É certo que a proeminência do coro e de suas falas foi se alterando com o passar do tempo. Em Ésquilo, o mais antigo tragediógrafo cujas peças restaram conservadas em sua integridade, o coro tem longas falas e assume papel predominante em algumas de suas peças. O desesperado coro de mulheres de *Os Sete contra Tebas* e o das filhas de Dânao em *As Suplicantes* são evidências suficientes da posição que ocupada pela personagem coletivo nas primeiras tragédias. É o protagonismo do coro de *As Suplicantes*, que manteve por muito tempo a crença de que esta tragédia era a mais antiga do poeta, afinal o próprio nome da

⁵⁰ (Vernant e Vidal-Naquet, 2005, p. 15)

tragédia é o do coro. A partir de Sófocles, e mais intensamente em Eurípedes, percebe-se que a balança do jogo trágico passou a se desequilibrar, marcando a superioridade das personagens e suas falas diante de um coro cada vez mais enfraquecido.

A ação trágica, como nos ensina Aristóteles, pode ser simples ou complexa⁵¹. Na primeira delas, o infortúnio surge quase que de uma maneira natural, como se já estivesse bem estabelecido nos antecedentes da ação. A ação complexa é marcada pelo uso de dois recursos, a peripécia⁵², em que o que poderia trazer tranquilidade é transformado em infortúnio, como no caso do mensageiro que vai a Édipo ou o discurso tranquilizador de Aias antes de cometer suicídio e o reconhecimento⁵³, quando a personagem passa da ignorância ao conhecimento do terrível e se encaminha à danação. A respeito deles, Aristóteles assevera que:

É, porém, necessário que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verosimilmente. Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra (Aristóteles e Sousa, 2003, 1452a, p. 117).

Duas categorias construídas por Lesky interessam ao nosso estudo: o *conflito trágico cerrado* e a *situação trágica*. Segundo ele, estas categorias são antecedentes de uma *visão cerradamente trágica do mundo* que se ligou ao próprio significado que a palavra *tragédia* adquiriu no vocabulário corrente, caracterizada por “uma concepção de mundo como sede da aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõe, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente”(Lesky, 1990, p. 38). O *conflito trágico cerrado* é marcado pelo direcionamento das personagens rumo à danação, mas que é fechado em si mesmo e não representa a totalidade do mundo: o que se direcionou para a destruição em um caso não necessariamente ocorre de maneira generalizada, é apenas uma parcialidade. Na *situação trágica* é possível vislumbrar a mesma contraposição de forças, o mesmo influxo em direção ao fim certo, mas que acaba por terminar de uma maneira conciliatória, a *Oresteia* de Ésquilo é um bom exemplo: as duas primeiras peças se encaminham para o terrível, mas o julgamento final, mesmo com seus percalços, significa uma conciliação⁵⁴.

⁵¹ Chamo acção "simples" aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efectua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento, acção "complexa" denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente (Aristóteles e Sousa, 2003, 1452a, p. 117).

⁵² “Peripécia” é a mutação dos sucessos no contrário, efectuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verosímil e necessariamente. Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário [...](Aristóteles e Sousa, 2003, 1452a, p. 118).

⁵³ O "reconhecimento", como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade. ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita (Aristóteles e Sousa, 2003, 1452a, p. 118).

⁵⁴ (Lesky, 1990, p. 38)

Há ainda um último comentário a ser feito antes de iniciarmos o estudo da *Oresteia*: ele diz respeito um ponto fundamental para se entender como se estrutura a tragédia ática: a estrutura agonística do texto trágico.

A tragédia é entrecortada pelos chamados de *ἄγων/agon*. Seu sentido primário, como nos ensina Jacqueline de Duchemin, estava relacionado com a assembleia dos deuses. Um segundo sentido lhe foi somado, designando a assembleia de gregos nos jogos pan-helênicos. Mas é na luta retórica empreendida nos tribunais durante o século V a.C. que a expressão adquiriu o significado que importa à tragédia⁵⁵. Por ele deve-se entender

uma espécie de conflito confronto organizado, em que se opõe duas longas tiradas, geralmente seguidas de trocas verso a verso, permitindo que os contrastes se tornem mais cerrados, mais tensos, mais cintilantes. No *ágon*, cada um defendia o seu ponto de vista com toda a força retórica possível, num grande desdobramento de argumentos que, naturalmente, contribuam para esclarecer o seu pensamento ou a sua paixão (Romilly, 2008, p. 41).

Esta estrutura agonística permite ao poeta jogar com a polissemia das palavras postas em debate. Apropriando-se deliberadamente do vocabulário próprio da prática judiciária do século V, suas incertezas e flutuações,

[...] com suas flutuações, com sua falta de acabamento: imprecisão de termos que revelam discordâncias no seio do próprio pensamento jurídico, traduzem igualmente seus conflitos com uma tradição religiosa, com uma reflexão moral de que o direito já se distinguira, mas cujos domínios não estão claramente delimitados em relação ao dele (Vernant e Vidal-Naquet, 2005, p. 3).

Não se pode esquecer que o surgimento do tragédia enquanto gênero literário não está muito distante da emergência de um novo fator na vida dos gregos, em especial na dos atenienses: o direito positivo. A lei escrita e a administração da justiça pelo Estado puseram fim a séculos de domínio da vingança privada. Surge daí a contraposição entre φύσις/*phýsis* e νόμος/*nómōs*, natureza e direito escrito, estabelecido por uma autoridade terrena, que figurou entre as temáticas preferidas dos poetas trágicos.

A agonística pode se dar, primeiramente no nível das próprias personagens, e são famosas as cenas de *ἄγων/agon* envolvendo tribunais ou metáforas de tribunais: o debate entre Teucro, Menelau, Agamêmnon e Odisseu diante do corpo de Aias é um belo exemplo da apropriação do *ἄγων λόγων/ágon lógōn* por Sófocles. O debate também pode se dar ao nível do próprio Coro, com um diálogo entre os coreutas, e também entre os entre o coro e as personagens, como na cena entre Clitemnestra, Egisto e o Coro após o assassinato de Agamêmnon escrito por Ésquilo. Também de Ésquilo, encontra-se um exemplo de

⁵⁵ (Duchemin, 1945, p. 12-14)

apropriação da agonística no tribunal das Eumênides, em que várias vozes se fazem ouvidas no julgamento de Orestes por assassinato.

Esta estrutura importa na emergência de uma dialética trágica, onde se manifestam os pontos de vista de todos os envolvidos no acontecer trágico: os deuses, os heróis, os dáimones e a comunidade política representada pelo coro. Combinando suas vozes e os diferentes graus de verdade com que estão comprometidos, o mito é problematizado.

PARTE II – A ORESTEIA DE ÉSQUILO

4 O MOVIMENTO DE APROPRIAÇÃO DO MITO: ORESTES ANTES E DEPOIS DE ÉSQUILO

4.1 HOMERO

Na *Iliada* não é possível encontrar nenhum relato a respeito do mito de Orestes. A narrativa se circunscreve a um período de tempo definido e tem foco nas batalhas em Tróia. É na *Odisseia*, onde a volta de Odisseu e de suas vicissitudes no percurso tem foco central e delineado um quadro da situação dos heróis aqueus em seu retorno ao lar. Nos quatro cantos iniciais da epopeia, denominada *Telemaquia*, onde Telêmaco, filho de Odisseu, empreende uma viagem a Pilo e à Esparta, encontramos as primeiras menções aos desdobramentos dos crimes no palácio dos Atridas.

Deve-se notar que no âmbito da épica homérica, Agamêmnon é basileu de Micenas e seu irmão Menelau governa Esparta, diferentemente do que se encontra em Ésquilo, onde o par de filhos de Atreu forma uma diarquia no governo da cidade Argos, no Peloponeso.

Orestes é retratado na *Odisseia* como alguém que tinha total direito a reaver seu trono por meios violentos e serve de modelo moral a Telêmaco, que se encontra em uma situação semelhante, de espoliação do lar paterno em razão da determinação dos pretendentes em tomar como esposa a basileia Penélope. As palavras de Zeus, rememorando o assassinato do altivo Egisto por Orestes, nos versos 32-43⁵⁶ do Canto I já deixam entrever a caracterização do filho de Agamêmnon nos três cantos seguintes da *Telemaquia*:

“Ah, os mortais inculpam deuses pelos males
que contra si impingem, sem se aperceberem
de a dor ser fruto da transposição do próprio fado,
seu enfado, larápio da mulher do Atrida:
assassinou o herói em seu retorno, nada
valendo o alerta que os eternos lhe enviaram,
por intermédio de Hermes, núncio de olho agudo:
‘Suspende o plano ou morrerá nas mãos de Orestes,
quando, crescido, venha reaver seu reino!’

⁵⁶ A numeração dos cantos e versos da *Odisseia* de Homero é feita com base na tradução de Vieira (2011).

Hermes falou, mas seu conselho bom não toca
Egisto, vitimado pelo próprio equívoco.”⁵⁷

No trecho Egisto é responsabilizado pela deserção de Clitemnestra ao matrimônio com Agamêmnon (ele rouba a mulher do Atrida) e é descrito como o artífice do assassinato do herói, tendo sido aconselhado por Hermes a não seguir com os planos: seu assassinato por Orestes estava próximo e atuaria como retribuição pelo crime cometido. Em Homero, Egisto tem papel ativo no assassinato de Agamêmnon em três das quatro passagens representativas em que o mito é relatado. Quanto à Clitemnestra, sua voz é negada⁵⁸, e os relatos feitos pelos outros personagens deixam entrever uma mulher que foi levada por Egisto concorrer no crime, enganada e seduzida, violando o código moral próprio das esposas, em contraposição à reserva de virtude que caracteriza Penélope, a esposa de Odisseu.

No relato de Nestor a Telêmaco a respeito da volta da expedição aqueia de Troia, presente no Canto III⁵⁹, a rainha acaba cedendo às insistências de Egisto após ele ter feito desaparecer o aedo do palácio que tinha sido incumbido por Agamêmnon para cuidar da basileia. Novamente Nestor incita Telêmaco a seguir o exemplo de Orestes no caso dos pretendentes de Penélope. Ele é um vingador que celebra as honras funerárias devidas à Agamêmnon.⁶⁰ Nesta específica passagem se encontra a informação que Orestes havia retornado de Atenas para se vingar. Não há a informação de que ele foi à Delfos e recebeu a legitimação de Lóxias⁶¹ para proceder à vingança.

No Canto IV (versos 530-538)⁶², no episódio comumente denominado *Proteu*, a divindade marinha aprisionada por Menelau relata ao herói espartano que a morte de Agamêmnon foi inteiramente concebida e realizada por Egisto, que deixou batedores à espera dos navios do basileu de Micenas e em um baquete oferecido em sua honra, massacrou o soberano e de seus sócios.

A cena do morticínio é na Odisseia diretamente contada por Agamêmnon, no episódio em que Odisseu vai ao Hades ter com o advinho Tirésias. O *pastor-de-povos* explica a Odisseu que o seu assassinato e dos guerreiros que o acompanhavam foi realizado em um banquete no palácio de Argos, quando de seu retorno da guerra. A basileia Clitemnestra, já totalmente sob o domínio do filho de Tiestes, apunhalou Agamêmnon ao mesmo tempo em que ele ouvia o grito de terror de Cassandra, sua concubina troiana, também assassinada

⁵⁷ (Homero, 2011, p. 15)

⁵⁸ Profícuos estudos focados nas representações femininas na tragédia ática foram produzidos nos últimos anos. Cf. Foley (2002) e McClure (2002).

⁵⁹ Odisseia, Canto III, versos 191-310 (Homero, 2011, p. 75-83).

⁶⁰ Odisseia, Canto III, versos 309-310 (Homero, 2011, p. 83).

⁶¹ Nome dado ao deus olímpico Apolo.

⁶² (Homero, 2011, p. 125).

naquela noite⁶³. É a única passagem do poema em que efetiva autoria do golpe é atribuída à Clitemnestra, fazendo notar uma contradição no próprio texto de Homero, com a contraposição entre as passagens da *Telemaquia* onde o mito de Orestes é mencionado e o episódio do *Hades*, em que a sombra de Agamêmnon conta ela mesma o que sucedeu.

4.2 OS OUTROS ÉPICOS

Dois elementos importantes do mito de Orestes como ele é representado em Ésquilo não ficam claros ou não são mencionados na poesia de Homero: o papel ativo da basileia Clitemnestra no assassinato do marido e se Orestes agiu sob as ordens de Lóxias para vingar a morte do pai, e assim extirpar a mácula que pendia sobre a casa de Atreu.

Fragmentos restantes de poemas épicos posteriores a Homero contribuem para a reconstrução do mito em análise e suas diferenças para com a atribuição dele feita por Ésquilo em sua *Oresteia*:

O fragmento 67 do *Catálogo das Mulheres*⁶⁴ de Hesíodo, no texto estabelecido por Evelyn-White (1982), faz uma menção à Clitemnestra:

Estersícoro diz que enquanto Tíndaro fazia sacrifícios aos deuses, este se esqueceu de Afrodite e a deusa ficou brava. Esta então fez com que suas filhas se casassem duas e três vezes, e deixassem seus maridos... E Hesíodo também diz:
"E Afrodite amante-do-riso sentiu ciúmes quando observou-as e lançou-lhes a má fama. Então Timandra abandonou Équemo e foi e voltou para Fíleo, querido aos deuses imortais; e mesmo assim Clitemnestra abandonou o divino Agamêmnon e deitou-se com Egisto e escolheu um pior companheiro; e do mesmo modo Helena desonrou a cama do loiro Menelau."⁶⁵

O fragmento, de autoria de um comentador, hoje anônimo, debruçado sobre o verso 249 do *Orestes*, de Eurípedes, faz saber da existência de um poema de Estersícoro, autor também de uma *Oresteia* anterior à de Ésquilo⁶⁶, onde é mencionada a maldição enviada por Afrodite às filhas de Tíndaro, que a partir de então estariam fadadas a deixar seus maridos. O fragmento continua com uma citação de Hesíodo, que descreve as sucessivas deserções do matrimônio realizadas por Timandra, Clitemnestra e Helena.

⁶³ Odisseia, Canto XI, versos 404-434 (Homero, 2011, p. 341-343).

⁶⁴ Poema genealógico que traça a ascendência comum da raça helênica (Evelyn-White, 1982, p. xx-xxi).

⁶⁵ A versão para o português foi feita por nós a partir da tradução realizada por Evelyn-White (1982) para o inglês, cotejando-se com original grego estabelecido na mesma edição.

O resumo das *Cíprias*⁶⁷ contido na *Crestomatia* de Proclo⁶⁸ menciona o sacrifício de Ifigênia em Áulis, que em Ésquilo é a causa da cólera vingadora de Clitemnestra:

Foi então, na segunda vez em que a expedição está reunida em Áulis, que Agamêmnon, por ter abatido um cervo nas caçadas, disse superar até Ártemis. Irada, a deusa impede-lhes a navegação enviando tempestades sobre eles. Uma vez que Calcas comunica a ira da deusa e ordena sacrificar a Ártemis Ifigênia, preparam seu sacrifício, como se a tivessem convocado para um casamento com Aquiles. Ártemis a arrebatou, porém; transporta-a a Táuris e a faz imortal, e coloca um cervo no altar, no lugar da moça⁶⁹.

No fragmento é possível perceber algumas diferenças semelhanças com a representação do mito de Ifigênia feita por Ésquilo: as causas da cólera de Ártemis estão associadas à *hybris* de Agamêmnon, que por ter abatido um cervo disse superar a filha de Latona nas caçadas e não na morte da lebre prenhe como repasto das águias às portas do palácio dos Atridas. O envio de ventos que impossibilitam a expedição náutica e o vaticínio de Calcas Testórides pelo sacrifício da filha do Atrida convergem com o texto de Ésquilo, que não cita ter Ifigênia sido convocada sob o falso pretexto de se casar com Aquiles. O transporte de Ifigênia por Ártemis da Áulida para Táuris e a substituição da moça por um cervo no altar também não são mencionados. O tragediógrafo Eurípedes posteriormente explorou o mito nas tragédias *Ifigênia em Aulis* e *Ifigênia em Táuris*.

As últimas linhas do resumo dos *Retornos*⁷⁰ presente na *Crestomatia* faz a última menção ao mito de Orestes presente na poesia épica grega: “Em seguida a execução de Agamêmnon por Egisto e Clitemnestra, a vingança de Orestes e Pílates e o retorno para casa de Menelau” (Gatti, 2012, p. 145). Nelas, percebe-se que o assassinato de Agamêmnon é atribuído a Egisto e a Clitemnestra, e a vingança de Orestes conta com a ajuda de Pílates, que figura como personagem nas *Coéforas* de Ésquilo. O papel ativo de Pílates não fica claro no fragmento. Em Ésquilo sua função é bem delimitada: ele atua para lembrar Orestes das ordens de Lóxias.

⁶⁷ A *Kýpria* (Κύπρια) é um poema do ciclo épico troiano, cuja autoria é atribuída a Stasinus de Chipre (mas também a Hegesinus de Salamina) que diz respeito aos acontecimentos anteriores à guerra de Troia, como as maquinações de Zeus, o episódio do pomo da discórdia e o rapto de Helena. Também é chamado de *Cantos Cípricos* (Evelyn-White, 1982, p.xxii-xxxiii).

⁶⁸ Reunião de passagens literárias destinada ao aprendizado da língua grega cuja autoria é atribuída a Proclo. Seus fragmentos originais foram preservados em um resumo escrito por Fócio de Constantinopla no século IX d.C. Contém resumos de poemas do ciclo épico troiano (Gatti, 2012, p. 9-32).

⁶⁹ (Gatti, 2012, p. 136-137)

⁷⁰ Os *Nóstoi* (Νόστοι) ou os *Retornos* são um poema do ciclo épico troiano cuja autoria é atribuída a Agias ou Hegias de Trezene e relata os acontecimentos posteriores à guerra de Tróia. Foi provavelmente composto após a Odisseia, já que não trata das errâncias de Odisseu Laércio, pois o autor deveria considerar o poema de Homero suficiente (Evelyn-White, 1982, p. xxx-xxxiii).

4.3 A POESIA LÍRICA DE PÍNDARO:

A XIª Ode Pítica de Píndaro, dedicada a Trasideu de Tebas, vencedor na corrida de rapazes de duas voltas ao estádio, escrita em 474 ou 454 a.C., contém uma versão do mito de Orestes e contribui para a reconstrução dos elementos da narrativa apropriados por Ésquilo. O presente estudo será feito mediante a análise das estrofes onde a narrativa mítica se apresenta:

O verso 16⁷¹ da ode rememora a amizade entre Orestes e Pílates, que na Oresteia tem papel fundamental em lembrar o vingador de sua importante tarefa no palácio dos Atridas, revestida da autorização divina de Lóxias. Na estrofe seguinte (versos 17-21) se encontra a descrição do destino de Orestes após o assassinato de seu pai:

Arsínoe, sua ama, arrancou-o do amargo engano, logo que seu pai foi assassinado às mãos violentas de Clitemnestra, quando esta impiedosa mulher jogou Cassandra, filha de Príamo, o Dardânida, juntamente com a alma de Agamémnon, para a margem sóbria do Aqueronte, com o aço cinzento⁷².

A ama do herói foi responsável por salvá-lo da carnificina ocorrida no lar paterno, que para Píndaro foi realizada inteiramente por Clitemnestra, que além do assassinato de Agamémnon foi responsável pelo de Cassandra, enviando o basileu e sua concubina ao mundo dos mortos.

As três estrofes seguintes (versos 22 a 28) merecem ser analisadas em conjunto. Nelas é possível encontrar menções à morte de Ifigênia, as motivações da vingança materna e o paradeiro de Orestes após assassinato do pai:

Terá sido Ifigênia chacinada em Euripo, longe da pátria, quem a levou erguer mão pesada do rancor?
Ou terá sido dominada numa cama anônima, e as noites de sexo desviaram-na do seu caminho?
Este é o erro mais odioso das jovens esposas e é impossível de esconder,
porque os outros irão contá-lo. Os cidadãos falam mal uns dos outros, porque toda benção traz consigo uma não menor inveja,
Mas quem respira junto ao chão geme sem ser visto.
Foi assim que ele mesmo morreu, o heroico filho de Atreu, quando finalmente regressou à famosa Amiclas e destruiu a rapariga das profecias, ao acabar com o luxo na casa dos troianos e pôr-lhes fogo, por causa de Helena.
Orestes, a jovem criança, foi para junto do velho Estrófilo, amigo da família, que vivia no sopé do Parnasso.
Por fim, com a ajuda de Ares, matou a mãe e afogou Egisto num mar de sangue⁷³.

⁷¹ A numeração dos versos das Odes Píticas de Píndaro correspondem à da tradução de Caetano (2010)

⁷² (Píndaro, 2010, p. 76)

⁷³ (Píndaro, 2010, p. 76)

A segunda antístrofe se inicia com a reflexão a respeito das motivações do assassinato de Agamêmnon promovido por Clitemnestra. O poeta se pergunta se a ação criminosa da basileia poderia ter fundamento na morte de Ifigênia, chacinada em Euripo, estreito localizado na costa Áulida. Como se sabe, a cólera filivíndice, tradução que Torrano (2004a, p. 115) dá à expressão grega Μῆνις τεκνόποινος (*mênis teknópoinos*, cólera vingadora da filha), é a motriz na Oresteia de Ésquilo do plano assassino da soberana de Argos. Píndaro continua a refletir, sugerindo que uma traição da basileia aos votos matrimoniais poderia tê-la motivado a cometer o assassínio do marido, concluindo seu raciocínio com uma reflexão moral a respeito dos deveres maritais e o quão odioso é transgredi-los, violação que acaba por cair em domínio público.

O último trecho (versos 30-38), correspondente ao segundo épodo e a terceira estrofe do poema de Píndaro contém algumas informações relevantes à reconstrução do acervo mitológico referente à Orestes. Nela, há uma breve descrição do assassínio de Agamêmnon, que é identificado como soberano da cidade lacedemônia Amiclas, diferentemente do que está disposto em Homero e em Ésquilo, para quem, respectivamente, o filho de Atreu reina em Micenas e em Argos. Orestes é destinado aos cuidados de Estróffio e com o auxílio do deus Ares, vingou-se matando a mãe e Egisto, citado esta única vez nominalmente na ode do poeta tebano. Antes disso, Píndaro alude a alguma cama anônima onde Clitemnestra possa ter se entregado aos prazeres do sexo, esquecendo-se de seus deveres enquanto esposa do filho de Atreu (versos 24-25): esta cama parece pertencer a Egisto.

A análise dos fragmentos mito-poéticos desde Homero permite traçar um quadro do estado em que o mito de Orestes chegou às mãos de Ésquilo. É possível perceber uma linha mestra que conduz o mito até a sua encenação reapropriada em 458 a.C.: Agamêmnon foi morto em seu palácio, a autoria do crime flutua entre a preponderância de Clitemnestra ou de Egisto, mas o casal está claramente associado ao crime. As motivações de Clitemnestra parecem estar relacionadas com a sedução de Egisto, ao menos em Homero, mas sofre uma alteração com Píndaro, que menciona a imolação de Ifigênia.

Há ainda algo de *daimônico* com o fato de Clitemnestra deixar seu marido: Hesíodo relaciona-o à sina das filhas de Tíndaro, o amaldiçoado de Afrodite. Quanto a Orestes, este retorna ao lar, de uma localidade que varia entre Homero e Píndaro e vinga a morte do pai cometendo um duplo morticínio, o da mãe e de seu amante. Ele permanece, entre Homero, a

épica tardia e Píndaro, como uma espécie de modelo de virtude, que lava a honra de sua ascendência.

4.4 O MITO DE ORESTES EM ÉSQUILO

Há sensíveis diferenças no modo como Ésquilo apropriou o mito pré-existente relacionado à sangrenta sina da Casa dos Atridas. Explorando o tema da maldição familiar e o da culpa transgeracional, o poeta constrói um enredo marcado por um contínuo de assassinatos, motivado por um crime pré-existente e que contém em sua justificativa algo que tangencia o divino.

O interminável movimento de uma justiça retributiva que adquire um sentido particular para cada assassino, acaba por desembocar na instituição de um tribunal que tem por finalidade pôr fim ao derramamento de sangue que marca a Casa Real de Argos. A trilogia é composta por três peças: *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides* e foi representada, ao lado do perdido drama satírico *Proteu*, nas Dionisiácas urbanas de c. 458 a.C., garantindo a vitória ao poeta de Elêusis.

As três peças em conjunto formam uma *situação trágica*: os dois primeiros dramas parecem conduzir irremediavelmente à aniquilação, mas o final do terceiro drama é marcado por um tom conciliatório, que acaba por dissipar as terríveis nuvens que prenunciavam uma tempestade. Seu tema principal é a concretização da Δίκη/*dikê*, o princípio cósmico que governa o comportamento de deuses e mortais, cujos preceitos os homens ignoram a seu próprio custo. A lei de Zeus da aprendizagem pelo sofrimento (πάθει μάθος/*páthēi máthōs*) vai ditar o destino das personagens no desenrolar da ação. A diferença entre o número de versos entre as três peças atestam que Ésquilo fez do *Agamêmnon* o fundamento e antecedente de todo o acontecer trágico que se delineia nos dramas seguintes: lá está tudo, desde os preparativos para batalha em Tróia e suas justificativas, a responsabilidade de Agamêmnon em todas as suas frentes e o crime que legitima o matricídio de autoria de Orestes.

O primeiro ponto diferenciador fundamental é o modo como Clitemnestra é retratada no *Agamêmnon*: convertida em heroína trágica, a basileia tece a rede de mentiras que acabará por levar seu marido à morte. Ela adota uma postura ambígua, ora comportando-se como uma verdadeira esposa da epopeia, fiel e atenciosa, ora apropriando-se da retórica típica dos

homens para convencer Agamêmnon a trilhar o caminho que determinou. O seu crime, no entanto, é justificado como um sacrifício a Zeus Subterrâneo como forma de compensar o miasma do sacrifício de sua filha nos primórdios da Guerra de Tróia, revestindo de divino o crime terreno. Ela é a grande responsável pelo crime, e Egisto é apenas uma marionete submetida à sua vontade.

O próprio coro, composto pelos anciãos que não puderam acompanhar o exército, é convencido pela mulher de Agamêmnon a todo o tempo. É só após a morte do basileu que a estratégia transgênera de Clitemnestra se revelará em toda a sua magnitude, escancarando todo o ardil preparado para assassinar o herói recém-chegado.

Agamêmnon, adversário junto do irmão Menelau em uma contenda que assume ares judiciais, é culpado por uma série de crimes que já se apresentam no início da peça e que o conduzirão à aniquilação: a. a responsabilidade hereditária pelos assassinatos executados por seu pai no palácio⁷⁴; b. a imolação de sua filha Ifigênia à Ártemis antes da partida da expedição aqueia à Troia⁷⁵, cometendo um crime horrível em prol de uma guerra que ceifou muitas vidas inocentes e; c. a reação desproporcional sob o mandato de Zeus Hóspede contra Troia e a profanação dos altares dos deuses tutelares da cidade⁷⁶.

O basileu, inebriado pela vitória em Tróia, e crente de ter cumprido os desígnios do próprio Zeus, não vislumbra a menor possibilidade da existência de uma trama para matá-lo. Ele é convencido pela mulher a dar o passo final em direção à morte: atravessar os tapetes púrpuras como um deus, recaindo sobre o pecado terrível da ὑβρις/*hýbris*.

A cativa de Agamêmnon, Cassandra, a profetisa que renegou Apolo e que por isso foi amaldiçoada a nunca ter suas profecias ouvidas, protagoniza uma cena de forte impacto dramático antes do assassinato do basileu. Ela inicia um diálogo transcendente, com Apolo e o δαίμων/*dáimōn* da casa, revelando o passado e o futuro de crimes horrendos que marcam a sina daquela casa. Ela sabe que vai morrer e também sabe que sua assassina está fadada a ser retribuída pelo cosmos.

⁷⁴ No horizonte de uma disputa dinástica do passado, Atreu, rei de Argos e pai de Agamêmnon serviu a Tiestes, seu irmão, a carne de seus filhos em um banquete. Cassandra irá demonstrar suas habilidades proféticas ao coro narrando este terrível crime (versos 242-245). Egisto é o único sobrevivente deste massacre, e tem a intenção de se vingar de Atreu na pessoa de Agamêmnon. Todas as citações dos versos da Oresteia correspondem à tradução de Torrano (2004a; b; c).

⁷⁵ Descrição contida no párodo lírico. Agamêmnon, versos 198-247.

⁷⁶ O rapto de Helena por Páris Alexandre foi considerado uma ofensa ao próprio Zeus, transfigurado em Zeus Xénios (ξένιος Ζεὺς/*kséniōs Dzéús*), protetor das relações de hospedagem. Agamêmnon e Menelau estão investidos de um mandato do senhor dos deuses para fazer justiça em Troia. O excessivo derramamento de sangue e a profanação dos altares dos deuses tutelares da *polis* têucria exige a devida retribuição divina.

Egisto apenas aparece no final do drama, revelando um comportamento tirânico para com os coreutas. Seus motivos são bem explicitados: como único sobrevivente do festim sanguento de Tiestes, ele quer a devida retribuição. Mas o coro não se submete tão facilmente aos desígnios de seu novo senhor e é Clitemnestra, a grande figura do drama, que acaba por dominar a parte final da cena, colocando o coro em seu devido lugar.

As *Coéforas* marcam a chegada de novos personagens e de uma alteração na composição do coro: ele agora é composto por mulheres escravas que acompanham Elecra, filha de Clitemnestra e Agamêmnon a proceder às devidas libações funerárias no túmulo do pai.

Orestes, que havia honrado o pai em seu túmulo em uma prece conjunta por retribuição que envolve o nome do próprio basileu, de Hermes Ctônio e de Zeus se revela para a irmã, que percebe a presença dos indícios de sua chegada junto ao local das libações. Em unidade com coro, eles revelam sua sede pela justiça contra os assassinos de Agamêmnon. Um novo fator faz a missão de Orestes se revestir do divino: ele fora enviado pelo próprio Lóxias para realizar a vingança contra Clitemnestra e Egisto.

A basileia, nas *Coéforas*, é uma mulher atormentada que já percebe a presença do elemento *daimônico* que maquina a sua morte. Através de sonhos, o *δαίμων/daimōn* assassino da família dos Atridas se revela em toda a sua magnitude com a visão de Clitemnestra amamentando uma cobra, que mescla seu leite a coágulos de sangue. É o medo da morte que a faz enviar as servas para honrar de acordo com o costume o corpo do marido. Mas o crime já está feito, e a roda da fortuna está pronta para girar novamente.

Orestes, acompanhado de Pílates, acorre ao palácio disfarçado para anunciar ardilosamente a própria morte à mãe e ao amante. A sua mão, a verdadeira justiça, não hesita em destruir Egisto. É na cena de seu encontro com a mãe que o impacto dramático das *Coéforas* alcança sua plenitude: ele hesita, mas a voz de Pílates se faz ouvir como um lembrete do próprio Apolo. Contra a ordem do deus não há como resistir, e Orestes cumpre a sua vingança final.

A morte de Clitemnestra e Egisto faz irromper uma comemoração em prol da justiça cósmica, que havia punido a família de Príamo e que agora voltava a se concretizar. Mas matar gente do próprio sangue atiza o ódio das Erínies, as terríveis divindades pré-olímpicas responsáveis pela retribuição divina em crimes de sangue. Isso faz que Orestes retire-se da própria cidade, para limpar-se do miasma do matricídio e obter a ajuda de quem o enviou para cometer o crime.

Nas *Eumênides*, Orestes está no templo de Apolo em Delfos, purificando-se da violação que cometeu, perseguido pelas Erínies, adormecidas graças aos influxos de Apolo. Ele é enviado à Atenas, e lá deve obter da protetora da cidade a devida ajuda que precisa para limpar-se do assassinato da mãe.

Clitemnestra ainda não se ausentou deste plano, e permanece junto das Erínies, admoestando-as a cumprir sua função no plano divino. É por meio delas que sua voz se manifesta no julgamento que está por vir.

A cena de maior magnitude das *Eumênides* é o julgamento realizado no Areópago graças à intervenção de Atena. Convocando os melhores de sua cidade, ela insere um novo fator no jogo da retribuição com a criação de um corpo alheio aos ofendidos para julgar os crimes cometidos. É no Areópago que as potências humanas e divinas se encontram e um debate violento na defesa de seus pontos de vista. Apolo se manifesta e diz que sua profecia emana do próprio Zeus e que foi pelo desejo do divino que Orestes puniu os assassinos do pai.

Com a absolvição de Orestes por meio de um empate, instaura-se um dilema a respeito da autoridade de onde emana a justiça cósmica: em um canto lamentoso e vingativo, as Erínies manifestam sua incompreensão diante do reinado dos novos deuses e na subtração de sua competência histórica. Este dilema terrível só encontra fim graças à famosa astúcia da filha da cabeça de Zeus, que entroniza as Erínies, convertidas em Benevolentes, como divindades de culto em sua cidade.

5 ANÁLISE DAS CENAS DE ΑΓΩΝ/AGŌN NA ORESTEIA

5.1 A ORESTEIA E O PROBLEMA DA JUSTIÇA DE ZEUS

Ao estudarmos a tragédia grega com olhos filosóficos, devemos sempre ter em mente que se trata, afinal, de uma produção literária que é mais ou menos fiel à uma estrutura formal, é dirigida a um auditório específico e tem uma função de entretenimento que não pode ser simplesmente deixada de lado. É certo que a tragédia teve alguma função pedagógica na Atenas do século V a.C., mas isso não significa que se tratava de sua finalidade primordial. A tragédia é uma peça de ficção que colhe no passado mítico o seu enredo e que, no horizonte de uma época que se volta para o homem e os problemas da condição humana, toca em questões que acabam por se tornar universais.

O mais correto seria dizer que o trágico toca em questões ocidentais. O ocidente partilha dessa herança humanística grega que permite reconhecer nas obras vindas da antiguidade uma relação de pertencimento que beira a genealogia. O poeta trágico, no entanto, não constrói um sistema filosófico e não está preocupado com a coerência das ideias que apresenta. O que se pode antever é um conjunto de valores que também é mutável, pois está sendo posto em cheque pelo jogo trágico. Essa premissa fundamental permite ao estudioso da tragédia não se perder em possíveis doutrinas ocultas no próprio texto da poesia.

O tema central da *Oresteia* é a concretização de uma justiça que emana diretamente do plano divino, isto é, do próprio Zeus, que submete os homens às suas prescrições. Sobre a natureza dessa justiça, no entanto, foram criadas três correntes de interpretação dignas de nota: a primeira delas se liga à religiosidade e a fé de Ésquilo em Zeus, manifestada em suas peças sobreviventes; a segunda diz respeito a um caráter progressivo que o movimento da justiça tem desde a primeira peça, alcançando sua plenitude no final da trilogia, instituindo uma justiça cívica em contraposição à vingança incessante promovida pelos Atridas e; finalmente, a interpretação de que Ésquilo encenou uma justiça tirânica, de domínio do mais forte e que, segundo seus defensores, encontra total apoio no próprio texto do poeta.

Analisaremos estas três correntes, a fim de obter os subsídios necessários para o enfrentamento dos três trechos de *ἀγων/agon* selecionados, que têm papel representativo no texto e de certa maneira formam o cerne da ação trágica tripartite que constitui a trilogia.

A crença de que Ésquilo era extremamente religioso e um forte patriota é a mais tradicional e dominante teoria a respeito do modo como ele trata o princípio divino da justiça. Influenciado pelas Guerras Persas, o poeta desenvolveu uma profunda crença nos poderes divinos que governam o mundo e que souberam proteger seu país da invasão pelo terrível império oriental que ameaçava sua liberdade. Esta visão é partilhada pelo helenista Winnington-Ingram, para quem “o drama, como a religião de Ésquilo – e os dois são dificilmente separáveis um do outro – está centrada em um Zeus que é concebido como defensor de uma ordem moral justa. Ésquilo foi chamado de profeta de Zeus” (Winnington-Ingram apud Cohen, 1986, p. 129).

Esta interpretação encontrou eco nas investigações de Lloyd-Jones a respeito da justiça de Zeus. Para ele é possível observar uma linha clara que remonta a Hesíodo e Sólon nas concepções de Ésquilo a respeito do papel de Zeus na manutenção da justiça⁷⁷. Essa religiosidade que dominaria a obra do poeta tem como característica a crença de que o Cronida não pune os inocentes com a mão pesada da justiça:

Ésquilo sustenta fortemente que Zeus não pune os inocentes. A punição recai com mais frequência sobre os ricos e poderosos do que sobre os pobres e humildes. Mas isso porque eles são mais inclinados à tentação de poder e riquezas em si mesmos. Quando em *Níobe* uma fala diz que Zeus enseja motiva a culpa nos mortais, quando ele decidiu destruir completamente uma família, isso não quer dizer que ele toma esse tipo de decisão por uma razão arbitrária; ao contrário, ele destrói uma família somente quando os seus membros são culpados de algum crime grave (Lloyd-Jones, 1971, p. 87).

A concepção de que essa justiça divina recai sempre sobre os culpados está intimamente relacionada com uma cosmovisão que preza pelo equilíbrio do universo, em um jogo de dar e receber. No mundo dos homens, isso se relaciona com a ideia de retribuição, que motiva os crimes sucessivos na família dos Atridas: cada uma das personagens do drama que comete assassinato o justifica no crime precedente.

A segunda abordagem procurou ligar o movimento da justiça divina com o conjunto de ideais cívicos que permeava o tempo de Ésquilo quando do estabelecimento do regime democrático. Tentando conciliar os dois aspectos contrastantes que marcam a trilogia: a retribuição devida pelos crimes e a morte de inocentes, como Ifigênia e Cassandra, à um movimento progressivo da justiça que, mesmo deixando vítimas no caminho, se encaminha para a consecução de uma nova forma de tratar o delito por meio da instituição de um tribunal isento graças à prudência de Atena.

⁷⁷ “De Hesíodo, Ésquilo assume a doutrina de Zeus e *Dikê* totalmente esboçada pelo autor, mas visível na *Ilíada* e claramente presente na *Odisseia*; também encontrada em Sólon cujos escritos devem ter sido conhecidos por Ésquilo (Lloyd-Jones, 1971, p. 86).

Eduard Fraenkel já notou, em seu comentário ao *Agamêmnon*, a abundância de metáforas judiciárias na obra de Ésquilo⁷⁸. Essa apropriação faz parte, como já vimos, de um jogo operado pelos trágicos com os termos ouriundos da prática forense da Atenas do século V a.C. com o fim de evidenciar suas fraquezas e ambiguidades, frente ao caráter absoluto que tomam através do discurso dos oradores e políticos de sua época.

A palavra grega ἀντίδικος/*antidikōs* (Ag., 41), extraída do vocabulário judiciário utilizada em referência a Agamêmnon e Menelau pelo coro, coloca a contenda entre aqueus e troianos nos termos de uma ação judicial que é dotada de certa dimensão coletiva, pois não se refere apenas àquele que teve a mulher raptada, mas aos dois irmãos que governam Argos⁷⁹. O par de Atridas parte em expedição contra Príamo a fim de obter a devida compensação pelos danos causados por Páris Alexandre ao raptar Helena, violando as sagradas regras de hospedagem que se encontram na esfera de competência de Zeus Hóspede (ξένιος Ζεὺς/*kséniōs Dzēús*). A expedição também é traduzida nos termos de processo judicial, descrita pelo poeta como στρατιῶτιν ἀρωγή/*stratiōtin arōgē* (Ag., 47), que pode significar arbitragem, mas também o apoio dado em um tribunal de justiça⁸⁰.

Entre os versos 534 e 535 do *Agamêmnon*, o basileu reafirma sua crença de que foi em busca de uma compensação metaforicamente judiciária:

[...]Nem Páris nem o consorciado país
 alardeiam feito maior que o sofrido,
 pois condenado por rapina e furto
 perdeu sua presa e colheu devastados
 o palácio ancestral e a terra mesma:
 os Priamidas tiveram duplo castigo⁸¹.

Ao anunciar a regra geral da justiça de Zeus através da aprendizagem pelo sofrimento (πάθει μάθος/*páthēi máthōs*) no párodo lírico⁸², o coro se torna porta-voz de uma justiça mais abstrata que alerta para o perigo de grandes violações, como a imolação de Ifigênia, que vai justificar a morte de seu pai. Nos lábios de Clitemnestra, a justiça adquirirá um sentido próprio, transfigurado em sacrifício a Zeus Subterrâneo para tirar de si a responsabilidade direta pelo crime e vinculá-lo a um plano de acontecimentos sobre-humano. Anthony Podlecki nos diz que:

O conceito de justiça que fornece a chave da interpretação da trilogia opera, no *Agamêmnon*, em vários níveis. No primeiro e mais óbvio, a guerra contra Tróia é contada repetidamente como uma ação judicial proposta pelos filhos de Atreu contra Príamo e sua cidade. Agamêmnon e seu irmão são litigantes, “executores da

⁷⁸ (Ésquilo e Fraenkel, 1962, p. 40)

⁷⁹ (Ésquilo e Fraenkel, 1962, p.40-41)

⁸⁰ (Ésquilo e Fraenkel, 1962, p. 28-29)

⁸¹ (Ésquilo, 2004a, 532-537, p. 141)

⁸² (Ésquilo, 2004a, 250-253, p. 121)

justiça”. Mas essa é uma justiça de um tipo muito primitivo, a mera satisfação do que é devido, retribuição crua em seu mais alto nível (Podlecki, 1999, p. 70).

Este movimento retributivo da justiça continua, segundo Podlecki, nas *Coéforas*, envolvido agora da autorização expressa do divino Apolo e ganha outro contexto no drama seguinte, *Eumênides*. O caminho de todos os personagens para granjear a retribuição que consideram devidas em razão do crime precedente encontra um fim com a instituição de um novo modelo, baseado no ideal cívico que permeia a sociedade ateniense do século V a.C. A transfiguração das Erínies em Eumênides, operada graças à persuasão de Atena, marcaria a fundação de uma nova ordem, em que a justiça é administrada pelo Estado. Os assassinatos de Clitemnestra e Agamêmnon perderiam importância com a emergência desse novo modelo, embasado no divino. Do mesmo modo pensa Kitto, a respeito da instituição da norma forma de administração da justiça:

Na verdade, não apenas Zeus ‘progrediu’, mas também as Erínies, ambos refletindo no plano divino o avanço que teve lugar no plano humano, e eles reúnem-se mais uma vez em uma concepção de *Dikê* que é muito mais ampla e profunda do que a antiga que eles realizaram em conjunto. Não mais ela será a retribuição cega; é agora Justiça, enraizada na santidade, governada pela razão, defendida pelo temor de seus augustos protetores. Isso é o fruto da lei estabelecida por Zeus de que o sofrimento trará sabedoria. Agora, sob a condição de que os atenienses reverenciem seus novos parceiros divinos, bênçãos de todo o tipo serão suas (Kitto, 1956, p. 87).

Esta interpretação parte do pressuposto de que a tragédia estaria envolvida com específicos valores democráticos devido ao seu desenvolvimento sob o novo regime instituído por Efiltes e Péricles, que radicalizou as reformas de Clístenes, operadas ainda antes das Guerras Persas e procura encontrar as similaridades entre as reformas promovidas no Conselho do Areópago com a peça. Já é sabido que desde Frínico nenhum poeta ousou retratar tão cruelmente a realidade presente de Atenas. Ésquilo a faz com *Os Persas*, mas prefere que a ação se desenvolva sob o ponto de vista do inimigo. O que ocorreria na *Oresteia* é uma apropriação metafórica da realidade presente que, por meio da fundação mítica do Conselho com a função específica de julgar homicídios, legitima literariamente a perda de poder dos areopagitas. O mesmo teria ocorrido com a aliança que Atenas promoveu com Argos alguns anos antes: a absolvição de Orestes dá o respaldo mitológico à amizade entre as duas cidades-estados no horizonte de uma aliança militar anti-espartana.

A mais recente interpretação que insurgiu contra as duas visões que tradicionalmente tem monopolizado o estudo da justiça de Zeus na obra de Ésquilo foi capitaneada pelo helenista David Cohen. Ele encontra nas duas interpretações dois problemas insolúveis que, a seu ver, não encontram forte base no próprio texto de Ésquilo.

A concepção de que a justiça de Zeus se identifica com a punição dos culpados e jamais recai sobre os inocentes encontra, para Cohen, um obstáculo com a morte de Ifigênia,

Cassandra e de todas as mulheres troianas e seus filhos. É a tese de que o que está em curso um movimento progressivo de concretização de um novo modelo de justiça que merece, para ele, uma análise apurada. No *Agamêmnon* a justiça é eminentemente retributiva e opera no domínio da força: sob a égide de Zeus Hóspede os litigantes Agamêmnon e Menelau fizeram descer sob Troia a compensação coletiva causada por um homem ao raptar a esposa de apenas um homem. Agamêmnon é ele mesmo vítima do exercício de outra força: a vontade de sua mulher em vingar o sacrifício da própria filha, realizado pelo torpe motivo de propiciar o acontecimento de uma guerra⁸³.

Cohen enxerga nas *Coéforas* o pelo mesmo movimento retributivo da justiça baseada na força, que encontra fundamento no divino, agora expressamente garantido pelas palavras do próprio Lóxias. Agamêmnon é representado não como um tirano que havia ceifado a vida da própria filha, mas como o baluarte de justiça da cidade, que agora se encontra em desordem em razão de uma tirania injusta, estabelecida pelo assassinato. O que está em jogo é o restabelecimento da antiga ordem, onde o herdeiro legítimo do Atrida ocupará o trono de seu pai⁸⁴.

É nas *Eumênides* que a tese da justiça progressiva é testada por Cohen. Um julgamento é estabelecido, duas partes litigam entre si e o próprio Apolo participa como testemunha no processo, garantindo a aprovação de Zeus na vingança levada a cabo pelo filho de Agamêmnon. Ao absolver Orestes por meio do empate de deliberações do júri, Atena subverte a competência histórica das Erínies na retribuição dos crimes de sangue. Essa nova ordem, instituída com base no pavor e na força, como diz Atena quando institui o tribunal na colina de Ares, se dá por meio de uma engenhosa solução: o convencimento das Erínies a se integrar ao novo modelo por meio de sua entronização como divindades tutelares da cidade, convertendo-se assim em Benevolentes (*Eumênides*). A solução ambígua não convence Cohen, por se tratar, como ele mesmo diz de um suborno. Para ele, o que a *Oresteia* relata a todo tempo é uma justiça cuja base se encontra no domínio do mais forte, tirânica⁸⁵.

Não é muito simples ser convencido por Cohen, levando-se em conta que Ésquilo apropriou um mito específico que já tratava de Orestes como alguém que saiu livre do assassinato da mãe e que figura na epopeia como um modelo a ser seguido. Nada seria melhor do que retratar a purificação de Orestes de uma maneira típica de sua época: um julgamento

⁸³ (Cohen, 1986, p. 133-134)

⁸⁴ (Cohen, 1986, p. 134-136)

⁸⁵ (Cohen, 1986, p. 138)

sob o império da lei. Lesky percebe nesse movimento uma maneira de demonstrar os limites do próprio homem diante do problema insolúvel que caracteriza a maldição de família:

Como pode Orestes ser absolvido? Seu caso é insolúvel para a ponderação calculada (470!), o que se expressa na insatisfatória briga da cena do julgamento e, especialmente, no empate dos votos. Porém, o deus supremo que rege o universo segundo leis eternas conhece também a *χάρις*, aquela misericórdia capaz de resolver o que parece insolúvel. Sua filha predileta, Atená, estatui que um empate significa absolvição. O homem não pode, por suas próprias forças, sair do círculo em que a culpa e o destino o encerram, mas pode resgatá-lo a *χάρις* dos deuses em cujas mãos nos encontramos (Lesky, 1990, p. 128).

Toda a ação humana está presa e se integra a um todo transcendente do qual o homem não tem domínio. Ele é carregado pelas forças do destino que tem seu movimento próprio, levando-a aniquilação. Só o deus pode por fim a este desenrolar sucessivo de miasmas que não mais interessa em uma vida comunitária.

5.2 CLITEMNESTRA E O CORO (Ag. 1372-1576)

Esta é uma das cenas mais representativas do *Agamêmnon*. Inteiramente despida de sua máscara, que cambiava entre qualidade femininas e masculinas para convencer o marido a prender-se em sua rede de mentiras, Clitemnestra está diante do coro dos anciãos e pronta para assumir seu crime e os riscos a ele inerentes. O diálogo é composto por 19 falas, totalizando 204 versos e corresponde ao quinto episódio do drama. É o verdadeiro clímax da ação trágica e a muito nos interessa, pois tende a congregar os pontos fundamentais do caminho de concretização da justiça que levam *Agamêmnon* à morte certa. O tema central do diálogo é a responsabilidade da rainha pelo crime que acaba de ocorrer. O assassinato de Cassandra não entra no jogo trágico, afinal trata-se apenas de uma serva bárbara, que não pode ser comparada ao chefe político da cidade de Argos, honrado pelo próprio Zeus.

O caminho de *Agamêmnon* rumo à morte se delineia por toda a tragédia. Desde o párodo começa a se formar a imagem completa dos crimes que sobre ele recaem e da responsabilidade que herdou de seu pai pelo festim de Tiestes: há um nume sangrento que habita e age em sua casa. *Agamêmnon* não é uma vítima inocente do ardid da mulher, há um movimento que emana do transcendente de puni-lo e que move suas peças para que isso aconteça. Clitemnestra assume na tragédia uma dupla-natureza: ela é ao mesmo tempo a personificação do machado da justiça divina e uma assassina confessa que tem todas as

motivações para cometer o crime. Existe uma convergência entre divino e humano para que para que o basileu seja morto.

É neste momento em que se inicia uma luta violenta com o coro, horrorizado diante da cena do crime, onde figuram os corpos sem vida de Agamêmnon e Cassandra. A profetisa antes de morrer, realizou um diálogo mântico com as potências divinas que cercam a casa e já tinha conhecimento do que lhe esperava naquele palácio de δαίμων/*dáimōn* sangrento e é através dela que se sabe que a ação seguirá seu curso, continuando a marcha de vinganças que marca a casa dos Atridas.

Clitemnestra ainda não tem consciência de seu destino e é por isso que ela enfrenta o coro despida de qualquer medo. Sua fala inicial é marcada pela soberba, em que ela faz saber que tramou toda a morte do marido, desde o momento em que a chama mensageira que percorreu as montanhas desde o Ida lhe avisou que sua chegada era próxima. Uma antiga chaga já mencionada no párodo não cicatrizou nos dez anos do conflito em Tróia e ela está pronta, com toda a sua cólera filivíndice, para imolar o marido a Zeus Subterrâneo como retribuição pelo sacrifício de Ifigênia em Áulis.

É com prazer que ela vê o esgar de Agamêmnon e o borrifar de seu sangue. Seus instintos assassinos revelam que ela está comprometida com a retribuição, mas uma retribuição que em sua opinião está totalmente comprometida com a justiça do próprio Zeus. Essa é uma apropriação de Clitemnestra, que molda a justiça a seus próprios interesses.

As reações iniciais do coro são de consternação com a soberba da rainha. Em seguida, ameaça Clitemnestra com o exílio da *polis*, pois a morte do seu chefe político significa desordem e tirania. Há algo na fala do coro que indica estar ele diante de algo antinatural: a esposa, transgredindo sua condição de mulher, já tradicionalmente retratada na epopeia na figura de Penélope, ultrapassa todas as medidas possíveis e merece a devida punição.

Mas este coro é apenas um conjunto de anciãos, cuja carne murcha impediu de ir à guerra. Sua força é deveras pequena se comparada a magnitude de Clitemnestra, que tem fé em seu poder e na aliança com Egisto. Para tornar mais alinhado ainda às potências divinas o crime que cometeu, a rainha o relaciona à Erronia (Ἔρρη/*Áte*) e às Erínies:

Ouves ainda esta lei de meus juramentos,
pela perfectiva Justiça de minha filha,
Erronia e Erínis, a quem eu o imolei⁸⁶.

Ao relacionar seu crime a um plano divino pré-olímpico, Clitemnestra fortalece sua crença em uma justiça baseada na retribuição, afinal Erronia e Erínies são as partes do

⁸⁶ (Ésquilo, 2004a, 1431-1433, p. 205)

caminho que leva o homem que ousou transgredir o seu lugar no mundo humano para a completa destruição. Além disso, a rainha procura associar os seus feitos à conduta adúltera do marido, cometendo mais uma transgressão: é impensável que no mundo patriarcal grego uma mulher se justifique com base nas traições do marido e isso demonstra que o caminho trágico que Clitemnestra segue é o de ultrapassar sua condição de esposa.

O diálogo segue com uma menção a Helena pelo coro. Este argumento tem como base o parentesco entre as duas rainhas, nascidas do ventre de Leda: as duas filhas estariam envolvidas pela mesma maldição, que agora recai sobre Agamêmnon. Clitemnestra defende a irmã e o diálogo toma outro rumo através da fala do coro, que menciona a existência de outra potência que concorreu no assassinato:

Ó Nume, que surges no palácio
e nos dois natos Tantálidas,
dominas, por mulheres, com igual
domínio, cortante de meu coração.
Ela de pé sobre o corpo
à maneira de odioso corvo
alardeia linear díssono hino⁸⁷.

Surge agora um movimento de concordância entre a rainha e os coreutas a respeito da presença do nefasto nume na consecução do assassinato. Este elemento divino encaminhou Agamêmnon à morte e do qual Clitemnestra é apenas uma ferramenta. A cada ofensa que emerge no seio da família, o do δαίμων/*dáimōn* nefasto move suas peças para que os Atridas se matem entre si. É uma atenuante na responsabilidade de Clitemnestra, que não impede que ela seja a próxima vítima de seus efeitos, pois a cada morte surge do Nume sangrento uma nova vontade de retribuição que se cola à ação de um ofendido. Esta personalidade que se situa entre o divino e o humano já se manifestou a voz de Cassandra e nas *Coéforas* atormentará a própria Clitemnestra.

A voz do coro se levanta mais uma vez em sinal de lamento e pronuncia uma fala que nos fornece o sentido de Zeus na morte de Agamêmnon:

Iò ié! Por Zeus causador
de tudo e de tudo autor!
O que sem Zeus se dá aos mortais?
O que não é pelo poder de Deus?⁸⁸

A antiga máxima do saber por sofrer agora encontrou Agamêmnon, que pagou pelos crimes cometidos. Zeus faz parte, para o coro, deste movimento que levou o basileu à ruína e nos faz se perguntar se de fato a expedição à Troia estava investida de seu mandato para

⁸⁷ (Ésquilo, 2004a, 1468-1474, p. 207)

⁸⁸ (Ésquilo, 2004a, 1468-1474, p. 207)

cometer o mar de atrocidades no campo de batalha e na devastação da cidade⁸⁹. Ao lamento coral pela morte de seu rei, Clitemnestra reafirma que o do δαίμων/*dáimōn* agiu através dela, escusando-se agora da responsabilidade do crime e atrelando totalmente a morte do marido a um plano de justiça divina retributiva:

Julgas ser minha esta façanha
mas não contes que seja
eu a esposa de Agamêmnon,
mas, na figura da mulher deste morto,
o antigo áspero Nume, sem oblvio
de Atreu cruel festeiro,
fez deste homem feito a paga
dos jovens, noutra sacrifício⁹⁰.

O coro não aceita esta total desvinculação de Clitemnestra das responsabilidades que são inerentes ao terrível crime: o do δαίμων/*dáimōn* que ronda a casa obviamente concorreu com a ação, mas não é só dele que emana a vontade de matar Agamêmnon. Está aqui presente a dupla-responsabilidade pela morte do rei: a esposa e o δαίμων/*dáimōn*, juntos, conspiraram e executaram esta façanha que, para o coro, abala os alicerces da cidade e do palácio: a justiça há de se manifestar novamente, perseguindo Clitemnestra.

O trecho final do diálogo é marcado pela reafirmação da crença de Clitemnestra em um mundo onde as relações são retributivas. O marido colheu o mal que plantou no seio da casa, e ela é apenas o aríete do destino. O coro irá concordar com ela, mas lembra de que a maldição seguirá seu curso, crente que o movimento de Zeus está direcionado a acertar os culpados por um crime:

Opróbrrio aqui se opõe a opróbrrio,
difícil de discernir.
Pêgo quem pega, quem mata paga.
Detendo o trono Zeus,
sofre quem faz: essa é lei.
Quem baniria do palácio o nefasto grão?
Atrelou-se a estirpe à perdição⁹¹.

A insondável vontade de Zeus se manifesta visível aos mortais. O crime não ficará impune e sua justiça se manifestará mais uma vez, para extirpar a mulher que ousou matar o marido. O δαίμων/*dáimōn* que agiu ao seu lado pode muito bem voltar-se contra ela, e a rainha tem total consciência da maldição que se abateu sobre sua extirpe.

⁸⁹ É essa e opinião de Manuel de Oliveira Pulquério, em na tradução ao Agamêmnon de sua edição da Oresteia(1991, p. 16), para ele, a aparente cisão entre Ártemis e Zeus quanto à expedição para Troia não existe. “Agamêmnon, cego pelos motivos pessoais que o determinam, não compreende esta realidade e chega a confundir o seu desejo com a vontade dos deuses. No passo crucial em que ele se debate com o problema da decisão (sacrificar a filha ou renunciar à expedição para Troia), vemo-lo identificar a obediência à Ártemis como o respeito pelos seus aliados”.

⁹⁰ (Ésquilo, 2004a, 1468-1474, p. 207)

⁹¹ (Ésquilo, 2004a, 1468-1474, p. 207)

5.3 O EMBATE ENTRE A MÃE E O FILHO (*Coéf.* 838-934)

Em as *Coéforas*, o sentido do δαίμων/*dáimōn* volta a se manifestar na Casa de Atreu. A rainha tem sonhos proféticos que anunciam sua morte: ela amamenta uma cobra, e seu leite se mescla a coágulos de sangue. A roda da fortuna volta a se mover e irá arrasar a vida dos assassinos. Todo o drama é um cântico esperançoso na concretização da justiça de Zeus, que para Orestes e Electra, representa a morte daqueles que usurparam o trono de Agamêmnon.

O pequeno intervalo de 96 versos que correspondem ao terceiro episódio das *Coéforas* é o momento decisivo da ação que se desenrola. Disfarçado, Orestes adentra ao palácio dos Atridas, acompanhado de Pílades, com a falsa notícia de sua própria morte. A Egisto não é dado o direito de nenhum diálogo: a morte se abate certa sobre o traidor que seduziu Clitemnestra e com ela tramou o assassinato de seu pai.

O grito de Egisto diante da espada assassina vai dar início ao movimento que culmina com a morte da rainha. O servo do palácio já prevê que ela irá cair em breve ferida pela justiça e Clitemnestra entende que precisa se defender diante da ameaça representada pelo filho sedento por vingar a morte de Agamêmnon.

Mas não será o machado que empunha a principal arma que a rainha utilizará para tentar salvar a própria vida: é por meio da retórica que Clitemnestra tenta convencer o filho:

Pára, filho, e respeita, criança, este
seio em que muitas vezes já sonolento
sugaste com as gengivas nutriente leite⁹².

A utilização desse argumento que apela às emoções de Orestes e o seu sentimento de pertencimento com o ventre que o gerou fazem o fazer hesitar diante da consumação de sua vingança. É a voz de Pílades, recorrendo à autoridade profética de Apolo, que coloca o filho de Agamêmnon de volta no caminho que o levava até ali.

A caracterização da personagem de Clitemnestra é completamente diferente nesta cena se comparada à sua atuação diante do coro após a morte do marido: toda a sua força se esvaiu e agora ela se encontra sob o total jugo de Orestes, que personifica a violência do episódio. Orestes é a própria retribuição encarnada e está disposto a ir até as últimas consequências para limpar a honra de seu pai. Ela tenta em vão convencer seu filho de que o Destino tomou parte no assassinato de Agamêmnon, introduzindo o já construído argumento da responsabilidade dual, mas Orestes está decidido a matá-la após a intervenção de Pílades.

⁹² (Ésquilo, 2004b, 896-898, p. 133)

As falas do debate entre Orestes e Clitemnestra são curtas e revelam a tensão do momento. O cerne da questão se encontra nos quatro últimos embates entre mãe e filho, onde Orestes associa a morte de Clitemnestra ao assassinato precedente sob uma ótica retributiva. Orestes não cede nem ao argumento da futura perseguição das Erínies porque está convencido de que a proteção garantida por Lóxias será o bastante para que ele possa se purificar do miasma provocado pelo matricídio.

As cenas seguintes ao assassinato de Clitemnestra tem a marca do espírito de júbilo do coro com a concretização da justiça de Zeus e o pessimismo de Orestes, que deve se retirar da cidade após ter cometido um crime tão hediondo, não sem antes proclamar ao povo que matou a mãe sob os influxos de Lóxias e pedir seu testemunho diante de Menelau. A justiça aplicada continua sendo a com base na retribuição, a diferença é que a ação de Orestes tem o respaldo dos deuses olímpicos, revestindo-se do transcendente de uma forma diversa da de Clitemnestra: nela agem o do δαίμων/*dáimōn* e a vontade combinados, já em Orestes há uma presença, que através de Apolo, emana diretamente do próprio Zeus.

5.4 O JULGAMENTO DE ORESTES (Eu. 566-777)

Após se retirar de Argos perseguido pela fúria das Erínies despertadas pelo sangue do matricídio, Orestes se encaminha à Delfos, onde é purificado do miasma pelo deus e dele obtêm orientação para ir à Atenas pedir a intervenção da deusa tutelar da cidade. As Erínies, adormecidas pelo encantamento do filho de Zeus e de Leto, são acordadas pela sombra de Clitemnestra e encontram Orestes já aos pés da estátua de Atena, implorando ajuda para se libertar da maldição que se abate sobre sua Casa.

Diante da gravidade da questão, cuja resolução é impossível a um mortal, Atena institui um tribunal, composto pelos melhores homens de sua cidade, a fim de instruir o processo e o observar a devida justiça. Ela se coloca em um ponto intermédio entre os dois litigantes, mas já demonstra sua preferência na causa de Orestes.

As Erínies, persuadidas por Atena, aceitam a realização do julgamento, já temerosa que a nova ordem dos deuses subtraia a antiga partilha realizada antes mesmo do domínio de Zeus. O seu canto coral lamentoso:

Eis que subvertem as soentes
leis ao prevalecerem
a justiça e o dano

deste matricida.
 Já este ato conciliará todos
 os mortais com mão leve [...] ⁹³

Este tribunal, instalado na Colina de Ares, é o mesmo Areópago que na época da primeira encenação da peça acabara de perder seus poderes administrativos na constituição política da cidade. Ésquilo dá a ele uma fundação mítica, respaldada pela própria ação da Deusa, que neste primeiro tribunal exerce as funções correspondentes à do arconte-rei de Atenas na convocação do julgamento. Ligam-se o humano e o divino, identificados no poder público ateniense ⁹⁴.

A cena que se segue é o debate mais célebre de toda a Oresteia. Apropriando-se da forma dos debates judiciais que ocorriam em seu tempo, Ésquilo modifica o mito a respeito da purificação de Orestes, que agora ocorre sob o império da lei. Este intervalo contém 211 versos que podem ser divididos em cinco grupos de diálogos, estruturados dialeticamente, em que são postos em questão todos os aspectos atinentes ao crime através das intervenções perspicazes das Erínies, que tem total interesse na condenação:

5.4.1 A ABERTURA DOS TRABALHOS E O DEBATE DE ORESTES COM AS ERÍNIES (Eu. 566-613)

O início do julgamento é marcado pela fala de Atena, conclamando o arauto a reunir a multidão de cidadãos e para mantê-la em silêncio nesse momento solene e sagrado de criação das suas leis. Os habitantes de Atenas devem aprender a segui-las e os jurados a decidir de acordo com ela. Ela chama respeitosamente a intervenção de Apolo, que tem algo a dizer sobre sua presença diante do tribunal.

O deus de Delfos se apresenta ao júri como testemunha de defesa do caso de Orestes e atesta ser o responsável pelo morticídio de Clitemnestra:

Vim para ser testemunha: ele por lei (*vóμου/nómōi*)
 é suplicante e hóspede em meu palácio,
 a purificação eu lhe fiz do massacre.
 Vim para defender, sou responsável
 pelo massacre de sua mãe. Dá início
 e, como conheces, conduz o processo ⁹⁵.

⁹³ (Ésquilo, 2004c, 490-405, p. 111)

⁹⁴ (Torrano, 2009, p. 7)

⁹⁵ (Ésquilo, 2004c, 576-581, p. 117)

Após a manifestação de Apolo, Atena dá início aos debates e convida as Erínies, que exercem a função de acusadoras no processo, a dar a primeira manifestação. A estratégia retórica das filhas da Noite para convencer os jurados de que Orestes deve ser condenado se dá por meio da inquirição de Orestes com perguntas curtas, todas direcionadas a demonstrar a responsabilidade do argivo no crime sob julgamento. Sua intenção é provar a todo o tempo a fraqueza dos argumentos de Orestes e de seus defensores. Elas questionam se Orestes matou a mãe; como matou; quem o persuadiu e se o oráculo tinha sido claro a respeito de que ele devia matar sua mãe.

Todas as respostas são positivas, o que aumenta a confiança das Erínies na condenação. O último questionamento, que diz respeito à responsabilidade pela incitação⁹⁶, cria a possibilidade de Orestes tomar a dianteira no debate e assim explicar melhor suas motivações: ele responde a suas acusadoras que Clitemnestra padecia de uma dupla poluição, pois além de matar o marido, tinha matado o seu pai, o que fez surgir o direito de retribuição. Diante da consternação das Erínies, Orestes a questiona sobre as razões de Clitemnestra não ter padecido de igual perseguição, ao que elas astutamente respondem serem apenas responsáveis pelos crimes intrafamiliares e que Orestes tinha o mesmo sangue que a mãe, pois no ventre dela foi gerado, ao contrário de Agamêmnon que era seu marido e não parente consanguíneo.

5.4.2 O DEBATE ENTRE APOLO E AS ERÍNIAS (*Eu.* 614-673)

Sem argumentos diante da fala das Erínies, Orestes faz um novo apelo a Apolo, confiante na justiça do deus, que inicia um debate com as Erínies a respeito do crime de Clitemnestra, da autoridade de Zeus em contraposição à das filhas da Noite e sobre a natureza menor do crime consanguíneo perpetrado por Orestes. Trata-se de um debate fundamental que vai criar as possibilidades da futura absolvição de Orestes.

A primeira intervenção de Apolo tem o objetivo de revestir sua ordem de uma autoridade superior à das Erínies. Do alto de seu trono divinatório, ele expele a palavra do próprio Zeus, identificando assim o assassinato de Clitemnestra com o movimento da justiça que emana do pai dos deuses e que se direciona a punir os culpados. Esse argumento de

⁹⁶ (Torrano, 2009, p. 9)

autoridade é interpelado pelas Erínies, que questionam se Zeus teria ordenado a morte de uma mãe, um crime consanguíneo, em retribuição ao assassinato do pai.

A estratégia de Apolo é tornar menor o crime de Orestes em contraste com o crime de sua mãe, já que ela havia matado um varão que tinha seu cetro honrado por Zeus e que tinha chefiado a expedição militar a Troia. Tudo isso por meio de ardis, dolosamente enganando o herói, que padeceu sem poder se defender.

É nesse momento que a própria autoridade de Zeus é posta em questão pela intervenção das Erínies, pois se é dito que Zeus honra o pai, como justificar o fato de que o próprio rei dos deuses estabeleceu seu domínio por meio da deposição de seu pai Crono? A este argumento Apolo responde com xingamentos às Erínies e lembrando-as que deus é insuscetível de morte, ao contrário dos homens, que se vão ao Hades, nunca mais retornam.

As Erínies fazem então um questionamento importante: como Orestes assumirá o palácio e as funções religiosas inerentes à sua posição familiar estando poluído pelo sangue de sua mãe. Apolo irá responder por meio de um argumento fisiológico: não é a mãe que gera, ela é apenas depositária de uma semente, plantada pelo homem em seu útero.

A prova de que a mulher não é essencial à geração de uma vida está entre os próprios presentes ao julgamento: Atena só tem pai e nenhuma mãe, pois nasceu armada da cabeça de Zeus sem a necessidade de que um útero a gerasse. A fala de Apolo termina com uma súplica à deusa, lembrando-a que enviou Orestes para que este fosse um aliado dela e de sua cidade.

5.4.3 O INÍCIO DAS DELIBERAÇÕES, A FALA DE ATENA E O VEREDICTO (*Eu. 674-777*)

Após o embate entre Apolo e as Erínies, Atena ordena que os jurados deem início às deliberações. Os dois debatedores concordam, pois não há mais nada a ser dito e todos os argumentos para o convencimento dos jurados já foram lançados. Ainda haverá um segundo desentendimento entre o deus olímpico e as divindades ctônias, mas por ora a palavra é toda de Atena. Inicia-se então a fala da deusa tutelar da cidade dirigida a seu povo.

Atena dirige-se aos cidadãos de dois tempos, do presente e do futuro: o que assiste ao julgamento de Orestes naquele instante nebuloso onde a lenda é situada e o que está presente no auditório do Teatro de Dioniso, onde Ésquilo o reencena. Ela expõe a constituição do Areópago e deixa entrever sua doutrina política a respeito do bom governo da cidade:

Escutai o que instituo, povo da Ática,
quando primeiro julgais sangue vertido.
O povo de Egeu terá no porvir doravante
e ainda sempre este conselho de juízes.
Assenta-se neste penedo, base e campo
de amazonas, quando por ódio a Teseu
guerream e ergueram nova cidade
de altos muros contra nossa cidade,
e sacrificavam a Ares, donde o nome
pedra e penedo de Ares [...] ⁹⁷

A primeira parte do discurso da deusa reafirma a competência do tribunal do Areópago na apreciação de homicídios e estabelece uma ligação do lugar onde ele é fixado com o plano transcendente: a colina de Ares, onde as amazonas anteriormente faziam sacrifícios ao deus da guerra emerge uma como centro dessa nova forma de administração da justiça instituída pela lei de Atena. Em seguida, a deusa enuncia as bases do novo governo:

[...] Aqui Reverência
e congêneres Pavor dos cidadãos coibirão
a injustiça dia e noite do mesmo modo,
se os cidadãos mesmos não inovam as leis.
Quem poluir a fonte límpida com maus
afluxos e lama, não terá donde beber.
Aconselho aos cidadãos não cultuar
nem desgoverno nem despotismo;
nem de todo banir da cidade o terror.
Que mortal é justo, se não tem medo?
Se com justiça temêsseis tal reverência,
teríeis defesa da terra e salvação do país
como ninguém dentre os homens a tem,
nem entre os citas, nem no Peloponeso ⁹⁸.

Para Atena, Reverência e Pavor fazem parte da equação que ajuda a manter a nova ordem, coibindo a delinquência, assegurando a justiça aos cidadãos da *polis*, mantendo preservada a ordem social e fortalecendo a comunidade política, que deve andar longe do desgoverno e do despotismo. Em seguida a deusa manda que os jurados se levantem e deem o seu voto, respeitando o juramento que fizeram.

As deliberações se iniciam, e com elas as pressões oriundas dos dois pólos do divino que se contradizem para que os jurados tomem sua decisão de acordo com o interesse de cada parte. As Erínies ameaçam derramar sobre a terra de Atenas sua pesada fúria, enquanto Apolo aconselha que o júri tema o seu Oráculo, que emana de Zeus.

⁹⁷ (Ésquilo, 2004c)

⁹⁸ (Ésquilo, 2004c)

Retorna então o tema da autoridade das Erínies sobre os autores de crimes intrafamiliares, garantida pela antiga partilha do mundo feita pelos deuses em um passado anterior a Zeus. Inconformadas com a possibilidade de um assassino ser honrado, elas enxergam na absolvição de Orestes uma subtração de sua competência e uma injustiça clara. Mas Apolo não está interessado nas velhas deusas, e novamente as admoesta.

Atena, que desde a súplica de Orestes já havia demonstrado sua preferência pelo masculino, reafirma sua crença na inocência de Orestes e no destino merecido de Clitemnestra, que privou do mundo um homem ilustre como Agamêmnon: ela vota em seu favor e determina que em caso de empate, Orestes também será absolvido.

As Erínies já anteveem o resultado que se anuncia e incrédulas com a injustiça já se preparam para realizar seu canto lamentoso sobre a autoridade dos novos deuses que passaram por cima de suas antigas leis. O veredicto é anunciado, Orestes é inocentado em razão do empate e profere um discurso agradecendo à deusa e a seu povo, jurando a fidelidade perpétua da cidade de Argos para com Atenas.

É o fim da maldição que perseguiu durante gerações a Casa dos Atridas. Quanto às Erínies, o controle de sua insatisfação depende agora da astúcia e da capacidade persuasiva de Atena, que pretende integrá-las a nova ordem por meio de sua entronização como divindades tutelares da cidade, a fim de que ajudem a manter a ordem, o cumprimento da lei e a observação da justiça.

6 CONCLUSÕES

A justiça, para cada um dos envolvidos na ação da *Oresteia* tem um sentido próprio e que ao mesmo tempo partilha algumas similaridades. A própria justiça de Zeus, inescrutável movimento retributivo da aprendizagem pelo sofrimento, vai sofrer alterações com o desenrolar da ação na trilogia.

A justiça no *Agamêmnon* é uma grande retribuição cósmica que se evidencia já no párodo do drama e que vai envolver o basileu-típico aos poucos no suporte fático do caminho trágico que o leva à perdição. É a voz do δαίμων/*dáimōn* que sempre se manifesta e que ajuda

Clitemnestra a se mover para concretizar a morte do herói. A disputa entre ela e coro mostra que a dupla responsabilidade pelo delito encontra concordância entre as duas partes.

Mas a inelutável força do destino não significa que os assassinos da trilogia sejam menos responsáveis pelo que fizeram: tanto Clitemnestra quanto seu filho desejam aquelas mortes e nutrem as motivações necessárias para levar a cabo sua execução. A morte de Ifigênia provoca um impacto profundo no espírito da rainha, que espera a volta do marido para poder obter a devida retribuição. Ela acredita que Agamêmnon deve pagar pelo que fez e insere o assassinato que comete em um plano transcendente ao revesti-lo de um sacrifício votivo a Zeus Subterrâneo.

O coro de anciãos identifica na morte de seu soberano a instalação de um estado de anarquia e compreende a transgressão da rainha como uma violação à sua própria condição feminina. Ele concorda com a presença de um δαίμων/*dáimōn* sangrento que ronda a casa, mas acredita na responsabilidade da assassina e espera que a justiça, identificada como retribuição, se abata sobre ela. O numinoso já lhe disse que isso irá acontecer, pois o diálogo profético de Cassandra mostra que a justiça de Zeus vai novamente se manifestar na família fazendo que Clitemnestra, a partir do sofrimento, tome consciência da violação que cometeu.

O debate tenso que se instala nas *Coéforas* também revela que Orestes quer retribuição, dessa vez envolvida pelo divino de uma maneira mais expressa do que no caso de sua mãe: o próprio Lóxias, sentado no trono profético por graça de Zeus, autoriza a vingança e o protege das consequências inerentes ao matricídio. É possível perceber uma pequena progressão em relação à vingança passada, que agora se legitima diretamente no deus para operar. Orestes age porque deseja, age porque a maldição o move, mas também age porque o deus assim o ordenou: há nas *Coéforas* uma responsabilidade tripla.

É no julgamento que a progressão irá se completar. Perseguido pelas Erínies, Orestes tem que recorrer à graça divina para se libertar do círculo vicioso em que a maldição o prende e se purificar de um assassinato que, em última medida, tem vários partícipes. Poluído pelo sangue do matricídio, ele não pode assumir a casa paterna e as funções que são a ela inerentes.

As Erínies, afiadas na dialética, querem o quinhão que lhe pertencem desde a antiga partilha do mundo pelos deuses. Justiça para elas é obter o que lhes é devido por uma lei transcendente e que é mais antiga do que o próprio Zeus. Elas irão socraticamente tentar destruir os argumentos de Orestes e Apolo, mas está claro que existe uma vontade da nova autoridade divina de que o filho de Agamêmnon saia livre da poluição no julgamento. O êxito não se dá no plano do discurso, mas no plano da autoridade, que as próprias Erínies vão perceber e vão lamentar raivosamente em seus cantos corais.

A absolvição de Orestes, no entanto, não se circunscreve apenas no âmbito de sua individualidade, ela está inserida em um movimento maior em que a justiça do próprio Zeus vai se alterar. Por meio da vontade de seus filhos, especialmente daquele que é seu Oráculo e lhe serve de boca, Zeus está se manifestando pelo fim da retribuição pela retribuição. A fundação do tribunal do Areópago é, deste modo, uma refundação da própria justiça transcendente, em um movimento que supera a cosmovisão retributiva e se encaminha para a instituição de uma justiça cívica e pública, compromissada com a comunidade e com a manutenção da sua ordem. A inserção das Erínies na comunidade representa o último passo rumo a essa mudança: domesticadas, as velhas forças ancestrais da retribuição, agora convertidas em Benevolentes, vão zelar pelo cumprimento do novo direito que se anuncia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Constituição dos Atenienses**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian 2009.

ARISTÓTELES; LUCAS, D. W. **Poetics**. introdução, comentário e apêndices [de] D.W. Lucas, 1. ed. Oxford: Clarendon Press, 1968. xxviii, 313 p. ISBN 0198141750.

ARISTÓTELES; SOUSA, E. D. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices [de] Eudoro de Sousa, 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003. ISBN 972-27-0259-9.

CASTIAJO, I. **O Teatro Grego em Contexto de Representação**. 1. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. ISBN 978-989-26-0157-1.

- COHEN, D. The Theodicy of Aeschylus: Justice and Tyranny in the 'Oresteia'. v. 33, n. 2, p. 129-141, 1986. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/643252> >.
- DUCHEMIN, J. **L'[agōn] dans la tragédie grecque**. Paris: Les Belles Lettres, 1945. 247 p.
- ELSE, G. F. **Aristotle's Poetics: the argument**. 1. ed. Cambridge,: Harvard University Press, 1957. xvi, 670 p.
- EVELYN-WHITE, H. G. **Hesiod, the Homeric hymns, and Homeric**. 1. ed. Cambridge, Mass.; Londres: Harvard University Press; W. Heinemann, 1982. xlviii, 657 p. ISBN 0674990633.
- FOLEY, H. P. **Female acts in Greek tragedy**. Princeton: Princeton University Press, 2002. ISBN 0691094926.
- GATTI, I. F. **A Crestomatia de Proclo: tradução integral, notas e estudos da composição do códice 239 da Bibliotheca de Fócio**. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- GOLDHILL, S.; EBRARY INC. **Aeschylus, the Oresteia**. Landmarks of world literature. Cambridge England ; New York: Cambridge University Press,,: viii, 95 p. p. 2004.
- GREGORY, J. **A companion to Greek tragedy**. Malden, MA ; Oxford: Blackwell Pub., 2005. xviii, 552 p. ISBN 1405107707 (alk. paper). Disponível em: < <http://www.loc.gov/catdir/toc/ecip052/2004024920.html> >.
- GROTE, G. **A history of Greece**. Londres: London J.M. Dent & Co. 3 1847a.
- _____. **A history of Greece**. 1. ed. Londres: London J.M. Dent & Co., 1847b.
- HERÓDOTO. **Historia. Libros V-VI**. traducción y notas de Carlos Schrader, 1. ed. Madrid: Gredos, 1981. ISBN 84-249-0086-3.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução, posfácio e notas [de] Trajano Vieira, ensaio [de] Italo Calvino, 1. ed.. São Paulo: Editora 34, 2011. ISBN 978-85-7326-468-5.
- JAEGER, W. W. **Paideia: a formação do homem grego**. tradução [de] Arthur M. Parreira, 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. ISBN 85-336-1395-4.
- KITTO, H. D. F. **Form and meaning in drama; a study of six Greek plays and of Hamlet**. 1. ed. London: Methuen, 1956. 341 p.
- LESKY, A. **A tragédia grega: São Paulo**. Perspectiva 1990.
- LEÃO, D. F. O horizonte legal da'Oresteia': o crime de homicídio ea fundação do tribunal do Areópago. 2005. ISSN 0871-1569.
- LLOYD-JONES, H. **The justice of Zeus**. 1. ed. Berkeley: University of California Press, 1971. xiv, 230 p. ISBN 0520017390.

MCCLURE, L. **Sexuality and gender in the classical world : readings and sources.** Oxford, UK ; Malden, MA, USA: Blackwell Publishers, 2002. xiii, 318 p. ISBN 0631225889 0631225897 (pbk.).

PAUSÂNIAS et al. **Pausanias Description of Greece.** London, New York,: W. Heinemann; G. P. Putnam's sons, 1918. v. <1-5 >.

PLUTARCO; PERRIN, B.; COHOON, J. W. **Plutarch's Lives.** Cambridge, Mass London: Harvard University Press ; W. Heinemann, 1914. ISBN 0674990528 (v.1).

PODLECKI, A. J. **The political background of Aeschylean tragedy.** 1. ed. Duckworth Publishing, 1999. ISBN 1853995738.

POMEROY, S. B. **A brief history of Ancient Greece : politics, society, and culture.** Oxford: Oxford University Press, 2004. xxiii, 360 p. ISBN 0195156803 (hbk.) 0195156811 (pbk.).

PÍNDARO. **Odes.** Tradução, prefácio e notas [de] António de Castro Caeiro. 1. ed. Lisboa: Quetzal, 2010. ISBN 978-972-564-867-4.

ROMILLY, J. D. **A Tragédia Grega.** 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2008. ISBN 978-972-44-1420-1.

ROSENMEYER, T. G. **The art of Aeschylus.** Berkeley: University of California Press, 1982. xiii , 393 p. ISBN 0520044401.

SCODEL, R. **An introduction to Greek tragedy.** New York: Cambridge University Press, 2010. viii, 216 p. ISBN 9780521879743 (hardback) 9780521705608 (pbk.) 0521879744 (hardback) 0521705606 (pbk.).

TORRANO, J. A. A. A fundação mítica do tribunal do Areópago na tragédia Eumênides de Ésquilo. **Ágora. Estudos Clássicos em Debate**, n. 3, p. 7-23, 2009. ISSN 0874-5498.

VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga.** 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005. ISBN 85-273-0189-X.

ÉSKUULO. **Oresteia - Agamémnon, Coéforas, Euménides.** tradução de Manuel de Oliveira Pulquério, 1. ed. Lisboa: Edições 70, 1991.

_____. **Agamémnon (Oresteia I).** Estudo e tradução [de] J.A.A. Torrano. 1. ed. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004a.

_____. **Coéforas (Oresteia II).** Estudo e tradução [de] J.A.A. Torrano. 1. ed. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004b.

_____. **Eumênides (Oresteia III)**. Estudo e tradução [de] J.A.A. Torrano. 1. ed. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004c.

_____. **Tragédias**. São Paulo: Iluminuras FAPESP 2009.

ÉSQUILO; FRAENKEL, E. **Agamemnon**. Edited with a commentary [by] Eduard Fraenkel, 2. ed. Oxford: Clarendon Press, 1962.

ÉSQUILO; GARVIE, A. F.; PAGE, D. L. **Choephoroi**. Oxford Oxfordshire New York: Clarendon Press ; Oxford University Press, 1986. lx, 394 p. ISBN 0198141882. Disponível em: < Publisher description <http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy0637/85005016-d.html> >.

ÉSQUILO; HEADLAM, W. G.; PEARSON, A. C. **Agamemnon of Aeschylus**. 1.ed. Cambridge,: University Press, 1910. x p., 1 l., 265, 1 p.

ÉSQUILO; SOMMERSTEIN, A. H. **Eumenides**. Cambridge England ; New York: Cambridge University Press, 1989. xi, 308 p. ISBN 0521240840 0521284309 (pbk.). Disponível em: < Publisher description <http://www.loc.gov/catdir/description/cam023/88037095.html> >.Disponível em: < Table of contents only <http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy0632/88037095-t.html> >.

_____. **The Oresteia : Agamemnon, Libation-bearers, Eumenides**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008. xxxvii, 494 p. ISBN 9780674996281 0674996283.

ANEXOS

ANEXO A – Ag. 1372-1576⁹⁹

Dramatis personæ:

Cl.: Clitemnestra

C.: Coro de anciãos

Cl. Não me envergonho de contradizer
muitas palavras antes oportunas.
No ataque a inimigos amigos aparentes

⁹⁹ (Ésquilo, 2004a, p. 201-213)

como se armariam ruinosas redes
 de altura que supere o salto?
 Este meu combate, não sem plano prévio,
 pela porfia prístina, veio, com o tempo.
 Fiquei onde bati, com fatos consumados.
 Fiz de tal modo (e isto não negarei)
 a não escapar nem evitar a morte.
 Inextricável rede, tal qual a de peixes,
 lanço-lhe ao redor, rica veste maligna.
 Firo-o duas vezes e com dois gemidos
 afrouxou membros ali mesmo e prostrado
 dou-lhe o terceiro golpe, oferenda votiva
 a Zeus subterrâneo salvador de mortos.
 Assim caído expele o seu espírito
 e ao jorrar agudo jacto de sangue
 o sombrio borrifo de cruentas gotas
 bate-me grato como orvalho de Zeus
 ao broto na parturição da semente.
 Assim sendo, ó veneráveis de Argos,
 alegraríeis, se alegrásseis; eu alardeio;
 e se fosse um ato apto libar ao morto
 aqui seria justo, mais do que justo,
 ele em casa encheu a taça de tantos
 males ominosos e voltando ele os bebe.

- C.** Pasma-nos tua fala pela audácia,
 tal palavra ostentas sobre o homem.
- CI.** Tendes-me por mulher imprudente,
 mas eu com intrépido coração vos digo
 cientes: tu queres louvar-me ou repreender,
 dá no mesmo, eis aí Agamêmnon, meu
 esposo, e morto, façanha desta mão
 destra, justo artífice. Assim é isto.
- C.** Ó mulher, que droga provaste

terrestre comível ou potável marinha
 e perpetraste este sacrifício
 e pragas clamadas do povo
 repeliste, rebateste? Serás sem pátria,
 pesado é o ódio dos concidadãos.

Cl. Agora me condenas ao exílio do país,
 ódio de cidadãos e pragas clamadas do povo,
 outrora nada contrapuseste a este homem
 que desatento como da sorte de uma rês,
 sobejando ovelhas nos lanosos rebanhos,
 sacrificou a própria filha, meu dileto
 parto, encantador dos ventos trácios.
 A ele não devias bani-lo desta terra
 punindo poluências? Testemunha de minhas
 façanhas tu és áspero juiz. Mas digo-te:
 faz tais ameaças cômico de meu preparo
 em iguais condições. Se por força venceres
 domina-me; se Deus decidir o contrário,
 aprenderás ainda que tarde a ter prudência.

C. Tens soberbos desígnios
 e palavras arrogantes. Assim como
 o espírito se turva na cruenta sorte,
 estria de sangue se vê nos olhos.
 Retaliada, carecida de amigos,
 deves ainda pagar golpe por golpe.

Cl. Ouves ainda esta lei de meus juramentos,
 pela perfectiva Justiça de minha filha,
 Erronia e Erínis, a quem eu o imolei.
 A Espera não me pisa o palácio de Pavor
 enquanto acende fogo em minha lareira
 Egisto, benévolo comigo como antes,
 o nosso não pequeno escudo de audácia.
 Jaz quem ultrajou esta mulher,
 quem deleitava as Criseidas em Ílion,

jaz esta prisioneira e adivinha,
 sua concubina e profetisa,
 fiel consorte e co-usuária dos bancos
 do navio, obtiveram ambos o devido,
 ele desse modo, ela como o cisne
 entoou o último lamento de morte
 e jaz amante sua, e trouxe-me
 novo sabor a meus prazeres do leito.

C. *Pheû!* Que veloz morte sem dor
 nem vigília no leito
 viria trazendo-nos o eterno
 sono intérmino, uma vez morto
 o mais benévolo guardião
 muito sofrido por uma mulher?
 Por uma mulher perdeu a vida.
ló!

Louca Helena,
 única, muitas, muitíssimas
 vidas destruístes em Tróia
 e agora enfim inolvidável coroaste
 por irremível sangue. Havia já no palácio
 Rixa enraizada, ruína do homem.

Cl. Não implores o quinhão da morte
 acabrunhado por isto,
 nem voltes a ira contra Helena
 dizendo-a homicida destruidora
 única de muitas vidas de valentes dânaos,
 autora de incurável dor.

C. Ó Nume, que surges no palácio
 e nos dois natos Tantálidas,
 dominas, por mulheres, com igual
 domínio, cortante de meu coração.
 Ela de pé sobre o corpo
 à maneira de odioso corvo

alardeia hinear díssono hino.

- Cl.** Agora corrigiste a sentença da boca,
 ao invocar o Nume
 trinutrído desta estirpe:
 por ele o desejo sanguinolento
 na víscera se cria, antes de cessar
 a antiga dor, novo cruor.
- C.** Sim, louvas grande Nume
 grave na cólera, neste palácio.
Pheû pheû! Maligno louvor
 insaciável de funesta sorte!
Iò ié! Por Zeus causador
 de tudo e de tudo autor!
 O que sem Zeus se dá aos mortais?
 O que não é pelo poder de Deus?
lò ié! Nosso rei, nosso rei,
 como te prantear?
 De espírito amigo, que dizer?
 Nesta teia de aranha repousas
 expirando a vida por ímpia morte.
Ómoi moi! Neste repouso indigno
 dominado por morte dolosa
 por mão com ancípíte arma.
- Cl.** Julgas ser minha esta façanha
 mas não contes que seja
 eu a esposa de Agamêmnon,
 mas, na figura da mulher deste morto,
 o antigo áspero Nume, sem oblvio
 de Atreu cruel festeiro,
 fez deste homem feito a paga
 dos jovens, noutra sacrifício.
- C.** Quem será testemunha
 de tua inocência desta morte?
 Como? Como? Do pai proviria

cooperante o Nume sem oblvio.
 O negro Ares age violento
 com novos congêneres fluxos
 de sangue por onde prosseguindo
 fará justiça ao coalho voraz de jovens.

Iò iò! Nosso rei, nosso rei,
 como te prantear?

De espírito amigo, que dizer?

Nesta teia de aranha repousas
 expirando a vida por ímpia morte.

Ómoi moi! Neste repouso indigno
 dominado sob doloso golpe
 por mão com ancípite arma.

Cl. Não creio que teve indigna morte,
 [não é injusto ter dolosa morte.]

Neste palácio não perpetrou
 dolosa erronia? Contudo,
 ao meu rebento dele brotado,
 à pranteada Ifigênia,

[. . . .]

Ele fez o que é digno,
 sofreu o que é digno e no Hades
 não alardeie, com ensífera morte
 ele pagou o que começou.

C. Falto de engenhosa diligência
 do pensamento, não sei
 aonde me volte ao cair o palácio.
 Temo o fragor sangrento da chuva
 ruinoso ao palácio, parou a garoa.
 Justiça se aguça para outro dano
 nas aguçadeiras do quinhão.

Iò! Terra! Terra! Tivesses-me aceito
 antes de vê-lo colhido no leito
 rasteiro de prateada banheira!

Quem o sepultará? Quem o carpirá?
 Ousará fazê-lo: massacradora
 do próprio marido, pranteá-lo
 e sem justiça pelas grandes proezas
 celebrar ao espírito ingrata graça?
 Quem ao proferir com lágrimas
 elogio fúnebre ao homem divino
 trabalhará com verdade cordial?

- Cl.** Não te convém cogitar
 deste cuidado. Por nós
 tombou, morreu e sepultaremos
 não com lamúrias dos da casa,
 mas a filha Ifigênia
 acolherá como é preciso;
 ao ter-se com o pai ao veloz
 curso fluvial das aflições,
 abraçando-o beijará.
- C.** Opróbrio aqui se opõe a opróbrio,
 difícil de discernir.
 Pêgo quem pega, quem mata paga.
 Detendo o trono Zeus,
 sofre quem faz: essa é lei.
 Quem baniria do palácio o nefasto grão?
 Arelou-se a estirpe à perdição.
- Cl.** Com toda verdade entraste
 neste oráculo. Eu, tendo feito o pacto
 com o Nume dos Plistênidas,
 quero contentar-me com isto,
 ainda que árduo, e no porvir
 vá deste palácio e a outra gente
 aflija com o massacre dos seus.
 Breve parte das posses
 basta-me, se afasto do palácio
 a loucura das mortes mútuas.

ANEXO B - Coéf. 838-934¹⁰⁰

Dramatis personæ:

Co.: Coro de cativas

Cl.: Clitemnestra

Eg.: Egisto

Or.: Orestes

Pi.: Pílates

Se.: Servo

¹⁰⁰ (Ésquilo, 2004b, p.119-125)

- Eg.** Venho não sem chamado mas por mensagem:
 ouço que alguns hóspedes vieram e contam
 um novo rumor de modo nenhum desejado,
 a morte de Orestes e seria para o palácio
 um fardo terrificante suportá-lo quando
 mordido e ulcerado por anterior cruor.
 Como crer que isto é a verdade viva?
 Ou falas medrosas, vindas de mulheres,
 saltam altas no ar morrendo vazias?
 Que disto dirias a esclarecer o espírito?
- Co.** Ouvimos, sim, mas informa-te dos hóspedes,
 entra no palácio. Não há força nunciativa
 como saber por si mesmo junto aos próprios.
- Eg.** Bem quero ver e perscrutar o mensageiro,
 se ele mesmo estava presente à morte
 ou se fala por saber de obscuro rumor.
 Não enganariam um espírito perspicaz.
- Co.** Zeus, Zeus, que dizer? Donde principiar
 esta súplica e invocação dos Deuses
 e por benevolência
 como concluir com igual palavra?
 Agora os gumes poluídos
 de espadas retalhadoras
 destruirão para sempre
 o palácio de Agamêmnon,
 ou fogo e luz por liberdade
 acesos, com o poder no país
 terá grande opulência dos pais.
 Tal combate, um contra dois,
 o divino Orestes espera travar
 e seja pela vitória!
- Eg.** *È è otototoî.*
- Co.** *Ea ea a mais.*
 Como está? Como aconteceu no palácio?

Afastemo-nos, perpetrando-se a proeza,
para parecermos sem culpa destes males,
pois o término da batalha está decidido.

Se. *Oímoi!* Todo *oímoi!* Golpeado o senhor,
oímoi a mais aliás no terceiro clamor.

Egisto não vive mais. Eia, descerrai
logo as portas dos aposentos femininos,
removei ferrolhos, é urgente alguém forte,
não para socorrer o executado – em quê?

Ioù ioù!

Clamo a surdos? Falo em vão a dormentes
nulos? Onde está Clitemnestra? Que faz?
Parece agora que perto do cepo cairá
o seu pescoço por justiça golpeado.

Cl. Que há? Que grito ergues pelo palácio?

Se. Digo que os mortos matam o vivo.

Cl. Ai! Compreendo a palavra deste enigma!
Perecemos por dolo como matamos.

Dêem-me logo o machado homicida.

Vejamos se vencemos ou somos vencidos:
eis a que ponto cheguei deste infortúnio.

Or. A ti te procuro, para este é o bastante.

Cl. Ai! Estás morto, querido vigor de Egisto.

Or. Amas o homem? Assim na mesma tumba
jazerás e nem morto não o traias nunca.

Cl. Pára, filho, e respeita, criança, este
seio em que muitas vezes já sonolento
sugaste com as gengivas nutriente leite.

Or. Pílates, que fazer? Temo matar a mãe.

Pi. Onde no porvir os vaticínios de Lóxias
dados em Delfos e os fiéis juramentos?

Tem por hostis a todos mas não aos Deuses.

Or. Julgo-te vencer e aconselhas-me bem.

Segue, quero imolar-te junto a ele:

quando ainda vivo preferiste-o ao pai,
 Dorme com ele morta, já que amas
 a esse e a quem devias amar odeias.

- Cl.** Eu te criei e contigo quero envelhecer.
- Or.** Que? Matadora do pai morarás comigo?
- Cl.** O Destino, filho, disto também é causa.
- Or.** Também esta morte o Destino preparou.
- Cl.** Não temes as preces maternas, filho?
- Or.** Não: mãe me remeteste ao infortúnio.
- Cl.** Não, remeti ao palácio hóspede nosso.
- Or.** Vilmente fui vendido, filho de pai livre.
- Cl.** Onde está o preço que recebi por isso?
- Or.** Peja-me exprobrar-te isso com clareza.
- Cl.** Não, mas diz também a lascívia de teu pai.
- Or.** Não acuses o lutador sentada em casa.
- Cl.** Dói às mulheres estar longe do marido
- Or.** Labor viril as nutre sentadas em casa.
- Cl.** Parece-te, filho, que matarás a mãe?
- Or.** Tu, não eu, a ti mesma te matarás.
- Cl.** Cuidado com rancorosas cadelas da mãe.
- Or.** E as do pai, como as evito, omisso aqui?
- Cl.** Parece que em vão gemo viva junto a tumba.
- Or.** O destino do pai determina tua morte.
- Cl.** Ai de mim, esta serpente pari e nutri:
 era muito adivinho o pavor dos sonhos.
- Or.** Mataste quem não devias, sofre o indevido.
- Co.** Lastimo ainda o duplo infortúnio destes
 quando atinge o ápice de muitos cruores
 o pertinaz Orestes, isto porém preferimos:
 que não caia destruído o olho da casa.

ANEXO C - *Eu. 566-777*¹⁰¹

Dramatis personæ:

Ap.: Apolo

At.: Atena

Co.: Coro das Eumênides (Erínies)

At. Arauto, conclama e contém a multidão;
que a penetrante trombeta tirrena
insuflada pelo sopro de um mortal

¹⁰¹ (Ésquilo, 2004c, p. 117-129)

mostre a veemente voz à multidão.

Sendo convocado este conselho,

cabe o silêncio, e que toda a cidade

aprenda para sempre minhas leis,

e estes, como decidir a sentença.

Soberano Apolo, impera onde podes.

Diz o que nesta questão te concerne.

Ap. Vim para ser testemunha: ele por lei
é suplicante e hóspede em meu palácio,
a purificação eu lhe fiz do massacre.
Vim para defender, sou responsável
pelo massacre de sua mãe. Dá início
e, como conheces, conduz o processo.

At. Vossa é a palavra. Início o processo.
O acusador primeiro desde o princípio
poderia instruir de verdade a questão.

Co. Somos muitas, mas falaremos curto
responde fala por fala por tua vez.
Diz primeiro se és matador da mãe.

Or. Matei. Não é possível negar isso.

Co. Eis já ganho um dos três assaltos.

Or. Vanglorias quando ainda não caí.

Co. Deves dizer todavia como mataste.

Or. Com espada na mão cortei o pescoço.

Co. Quem persuadiu? Quem aconselhou?

Or. Os oráculos deste. Ele me testemunha.

Co. O adivinho te explicou que mate a mãe?

Or. E até aqui não lamento a sorte.

Co. Se o voto te pegar, dirás diferente.

Or. Confio. E da tumba o pai auxiliará.

Co. Confia nos mortos, matador da mãe!

Or. Ela era tocada de dupla poluição.

Co. Como assim? Explica-o aos juízes.

Or. Matando o marido matou meu pai.

Co. Quê? Tu vives, ela pagou com a morte.

Or. Por que não a perseguiste em vida?

Co. Não era consangüínea de quem matou

Or. E eu sou do sangue de minha mãe?

Co. Como te nutriu no ventre, ó cruento?

Repeles o sangue materno querido?

Or. Dá testemunho já e explica-me,

Apolo, se com justiça a matei.

Não negamos que fiz tal como é,

mas se te parece com justiça ou não,

julga esta morte para eu lhes dizer.

Ap. Ante vós, grande tribunal de Atena,
digo-o justo. Adivinho, não mentirei.

No trono divinatório, nunca disse

de homem, de mulher ou de cidade

senão ordem de Zeus Pai dos Olímpios.

Sabei quão forte é esta justiça; digo-vos

que sigais junto o conselho do Pai,

pois juramento não pode mais que Zeus.

Co. Zeus, como dizes, deu este oráculo

prescrevendo a Orestes vingar o pai

sem ter em conta a honra à mãe?

Ap. Não é o mesmo: o varão nobre ser morto,

honrado com cetro outorgado por Zeus,

e morto por mulher, não com furioso

arco longemitante como de Amazona,

mas como ouvirás, Palas, e vós ao lado

que no voto decidireis esta questão.

Na guerra o mais das vezes prosperou

e na volta ela o recebeu com benévolas

palavras, ofereceu banhos quentes

em banheira de prata, e ao terminar

recobriu-o com manto e no intérmino

árduo manto prende e golpeia o varão.

Esta morte vos é contada do varão
venerado por todos, chefe da armada.

Tal foi minha fala para que morda
os varões dispostos a dar a sentença.

Co. Dizes que Zeus honra o lote do pai,
mas ele prendeu o velho pai Crono.
Como isto não contradiz o que falas?
Invoco vosso testemunho do que ouvis.

Ap. Feras odiosas a todos, horror dos Deuses,
cadeias se soltariam, isso tem remédio
e muitos são os meios da libertação.
Mas quando o pó bebe sangue de homem,
uma vez morto, não há ressurreição.
Para isso meu pai não fez encantações
tudo o mais para cima e para baixo
ele revira, e sem ofegar faz como quer.

Co. Vê como defendes que o deixem solto:
verteu no chão o sangue mesmo da mãe
e em Argos possuirá o palácio paterno?
Que altares públicos poderá usar?
Que água lustral receberá da fratria?

Ap. Isso direi e sabe que direi verdade.
Não é a denominada mãe quem gera
o filho, nutriz de recém-semeado feto.
Gera-o quem cobre. Ela hóspeda conserva
o gérmen hóspede, se Deus não impede.
Eu te darei uma prova desta palavra:
o pai poderia gerar sem mãe, eis
por testemunha a filha de Zeus Olímpio,
não nutrida nas trevas do ventre,
gérmen que nenhuma Deusa geraria.
Palas, eu, quanto ao mais, como sei,
farei grande tua cidade e teu povo.
Enviei este suplicante a teu palácio

para que fosse fiel por todo o tempo,
 e tivesses por aliado a ele e seus pósteros,
 ó Deusa, e isto valesse para sempre,
 contentes com o pacto os semeados destes.

- At.** Ordeno-lhes que com justa sentença
 dêem o voto, bastando o já debatido?
- Ap.** Por nós, toda flecha já está disparada.
 Espero ouvir que decisão a causa terá.
- At.** Então, que fazer sem que vós reproveis?
- Co.** Ouvistes o que ouvistes; em vosso coração
 respeitai juramento e votai, hóspedes meus.
- At.** Escutai o que instituo, povo da Ática,
 quando primeiro julgais sangue vertido.
 O povo de Egeu terá no porvir doravante
 e ainda sempre este conselho de juízes.
 Assenta-se neste penedo, base e campo
 de amazonas, quando por ódio a Teseu
 guerrearam e ergueram nova cidade
 de altos muros contra nossa cidade,
 e sacrificavam a Ares, donde o nome
 pedra e penedo de Ares. Aqui Reverência
 e congênere Pavor dos cidadãos coibirão
 a injustiça dia e noite do mesmo modo,
 se os cidadãos mesmos não inovam as leis.
 Quem poluir a fonte límpida com maus
 afluxos e lama, não terá donde beber.
 Aconselho aos cidadãos não cultuar
 nem desgoverno nem despotismo;
 nem de todo banir da cidade o terror.
 Que mortal é justo, se não tem medo?
 Se com justiça temêsseis tal reverência,
 teríeis defesa da terra e salvação do país
 como ninguém dentre os homens a tem,
 nem entre os citas, nem no Peloponeso.

Instituo este conselho intangível
ao lucro, venerável, severo, vigilante
atalaia dos que dormem na terra.

Estendo esta exortação aos meus
cidadãos do porvir. Deveis erguer-vos,
levar o voto e decidir a sentença,
respeitado o juramento. Tenho dito.

Co. Aconselho-vos não desprezar nunca
esta companhia pesada para o solo.

Ap. E eu vos ordeno: temei oráculos meus
e de Zeus, não os torneis sem fruto.

Co. Veneras o sanguinário, não é teu lote;
não darás mais oráculos puros em teu lar.

Ap. Também o Pai falha ao tomar decisão
na súplica do primeiro matador Íxion?

Co. Dizes. Mas se eu não obtiver justiça
farei pesada companhia a esta terra.

Ap. Entre novos e entre antigos Deuses
tu és desprezada. Eu terei a vitória.

Co. Assim, no palácio de Feres, persuadiste
Porções a tornarem os mortais imortais.

Ap. Não é justo beneficiar o devotado,
ainda mais ao se encontrar carente?

Co. Tu destruístes antigas atribuições,
ludibriaste com vinho velhas Deusas.

Ap. Tu logo terás perdido este processo,
vomitarás veneno inócuo aos inimigos.

Co. Quando tu novo me atropelas velha,
espero vir a conhecer esta sentença,
ponderando a cólera contra o país.

At. Eis minha função, decidir por último.
Depositarei este voto a favor de Orestes.
Não há mãe nenhuma que me gerou.
Em tudo, fora núpcias, apóio o macho

com todo ardor, e sou muito do Pai.

Assim não honro o lote de mulher
que mata homem guardião da casa.

Vence Orestes, ainda que empate.

Retirai rápido os votos das urnas,
ó vós juízes a quem cabe este ofício.

Or. Ó Febo Apolo, qual será a sentença?

Co. Ó Noite, negra mãe, estás vendo isto?

Or. Agora tenho fim na forca, ou ver a luz?

Co. Toca-nos perecer ou usufruir honras?

Ap. Contai os votos tombados, ó estrangeiros,

bem a não errar, cuidadosos no escrutínio.

Ausente juízo, a calamidade é grande;
lançado, um só voto levanta a casa.

At. Este homem está livre da acusação
de homicídio, deu empate nos votos.

Or. Ó Palas, ó salvadora de meu palácio,
tu me reintegraste à terra pátria,
quando banido. Entre os gregos se dirá:

“Este argivo retoma posse dos bens
paternos, graças a Palas e a Lóxias
e ao onipotente terceiro Salvador”.

Ele, com reverência ao lote paterno,
salva-me ao ver as justiceiras da mãe.

Eu agora tomarei o caminho de casa
após jurar a este país e a seu povo
que por todo o longo tempo a vir
nenhum timoneiro de minha terra
trará aqui a bem instruída lança.

Nós mesmos, estando já no túmulo,
oporemos insuperáveis infortúnios
aos transgressores do nosso juramento:
desanimada marcha, infaustos passos
para que se arrependam da fadiga.

De pé o jurado à cidade de Palas,
nós seríamos deveras benevolentes
aos que honram esta lança aliada.
Adeus a ti e ao povo da cidade,
siga sem fuga para os inimigos
a tua luta salvadora e vitoriosa.