



John Flaxman (1755-1826). *Orestes pursued by the Furies*

London, Victoria & Albert Museum, Inv. 83-1899

Félix Jácome Neto

# A salvação da personagem trágica e da cidade na obra tardia de Eurípides

Tese de Doutoramento em Estudos Clássicos, Ramo Mundo Antigo- orientada pelo Professor Doutor Frederico Bio Lourenço, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Agosto de 2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

## Faculdade de Letras

### *A salvação da personagem trágica e da cidade na obra tardia de Eurípides*

#### Ficha Técnica:

<b>Tipo de trabalho</b>	Tese de Doutoramento
<b>Título</b>	A salvação da personagem trágica e da cidade na obra tardia de Eurípides
<b>Autor</b>	Félix Jácome Neto
<b>Orientador</b>	Professor Doutor Frederico Bio Lourenço
<b>Área científica</b>	Estudos Clássicos
<b>Especialidade</b>	Literatura Grega
<b>Financiamento</b>	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES – BRASIL)
<b>Data</b>	2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

*À Nicole Geovana Dias Carneiro*

έν κακοῖς ὅμως,  
ψυχῇ διδόντες ἡδονὴν καθ' ἡμέραν  
*Ésquilo, Persas 840-841*

Aos (Às) doutorandos (as) que seguem caminhos tortuosos:  
saibam que para nós também há um porto de chegada.

*“Não abandones a luta de salvar  
a si próprio”.*

*(Platão. Criton 45 b)*

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi o maior projeto que já levei a termo na vida. Se conduzi a tarefa com sucesso ou não, o leitor decidirá.

Agradeço imensamente à minha companheira Nicole Geovana pela paciência, carinho e camaradagem. Para ela, dedico cada palavra desta Tese.

À minha mãe, Violeta M. Gondim Jácome, registro um carinho igualmente especial. A dedicação que ela tem com a minha formação universitária é algo verdadeiramente especial, tenho muito sorte por isso.

Agradeço vivamente ao orientador desta Tese, o Senhor Doutor Frederico Lourenço, pela dedicação que sempre mostrou ter com meu trabalho, desde o processo de seleção da Bolsa de financiamento em 2012 até a conclusão do trabalho. Para usar uma metáfora marítima muito a gosto dos gregos antigos, nem sempre a minha nau esteve segura e bem governada durante estes anos de doutoramento, de sorte que se fez sentir o impacto da tempestade. Se a nau, entretanto, sobreviveu ao naufrágio, deve-se ao fato de que o Senhor Doutor Lourenço soube, através da sua inteligência e rigor, reconduzir-me às razões profundas pelas quais eu estava a realizar esta viagem.

Agradeço intensamente a simpatia e generosidade do Professor Domingo Plácido Suárez, da Universidad Complutense de Madrid, pela amabilidade de me ter recebido em Madrid para uma sessão informal de orientação, e ter lido o primeiro capítulo desta Tese. Grato, também, ao amigo Professor César Sierra por ter intermediado este encontro.

Tenho muito a agradecer aos amigos e amigas que compartilharam, de algum modo, estes anos comigo.

À Renilda e Laura, já uma outra maneira de dizer família, muito obrigado pelo bom humor e apoio nas horas difíceis.

Agradeço a Bruno Carlesso e Pedro Martins o apoio nos momentos difíceis, são meus dois grandes amigos na Europa.

Uma menção especial também deixo para a amiga Elisabete Cação, também do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, que, muito simpaticamente, ajudou-me com as questões formais de entrega da Tese junto à Universidade de Coimbra. Aproveito para agradecer o acolhimento sempre positivo que tive por parte dos docentes deste Centro no qual fiz o doutoramento. O amor que eles nutrem pela antiguidade clássica sempre fascinou-me desde que lá cheguei pela primeira vez em 2008.

A melhor parte de realizar um trabalho desta natureza é entrar em contato com a inteligência de tantos (as) outros (as) investigadores (as) que já lidaram ou lidam com as temáticas que podemos estudar nestes textos antigos. Graças a isso, sou um ser humano muito melhor agora do que quando iniciei esta jornada.

## RESUMO

A presente Tese de Doutoramento investiga a intersecção entre dois âmbitos de crise e salvação – a salvação individual do herói trágico e a salvação coletiva da cidade – em três dramas tardios de Eurípides: *Orestes*, *As Fenícias* e *Ifigénia em Áulis*. O argumento avançado nesta Tese situa-se numa negligenciada convergência de duas estabelecidas linhas de investigação sobre a Tragédia grega. De um lado, há estudos que focam sobre a maneira pela qual a tragédia encenou a crise e salvação das personagens em uma peça particular ou em um conjunto de peças, como fez a monografia que Antonio Garzya dedicou ao tema da salvação no drama eurípidiano. De outro lado, a representação de certas “cidades trágicas” tem sido investigada, como Froma Zeitlin tem feito especialmente acerca de Tebas.

Levando em consideração as ocorrências do campo lexical da salvação, particularmente o substantivo *σωτηρία* e o verbo *σώζω*, este trabalho pretende reinterpretar estes dramas eurípidianos através do estudo da interconexão de três tipos de salvação: uma salvação física que consiste numa mera fuga de uma ameaça, uma salvação psicológica ou moral, na qual o herói adquire uma nova condição após ter experenciado algum sofrimento trágico e, finalmente, uma salvação política, caracterizada como uma resolução não somente da crise do herói trágico e sua família, mas também da crise da cidade ou de um conjunto de cidades gregas. Ao passo que cada uma dessas variedades de salvação já mereceu estudos específicos, um trabalho que as articule em cada uma dessas três peças do Eurípides tardio ainda não foi feito.

No primeiro capítulo, será argumentado que o *Orestes* dramatiza, de forma profundamente diferente de Esquilo, a incompatibilidade entre a salvação de Orestes e a salvação da cidade de Argos, cujos cidadãos votam para condenar Orestes e Electra por matricídio, removendo-os da comunidade. No segundo capítulo, será demonstrado que *As Fenícias* possuem uma narrativa complexa sobre crise e salvação que articula três dimensões temporais: a ira de Apolo contra Cadmo no tempo da fundação de Tebas, a desobediência de Laio em relação ao oráculo que o proíbia de ter descendentes, e o problema presente que influencia diretamente a peça: a maldição de Édipo contra os seus filhos. Esta nova configuração da culpa hereditária da família de Édipo requer um novo mecanismo de salvação: o sacrifício voluntário de Meneceu em prol da salvação de Tebas. No terceiro capítulo, será discutida a complexa relação entre líderes e soldados em tempos de crise presente em *Ifigénia em Áulis*. Esta crise é revelada através do debate sobre a legitimidade de assassinar uma jovem inocente, Ifigénia, de modo a empreender uma guerra panhelênica moralmente ambígua contra Tróia. A peça dramatiza as falhas sucessivas das personagens em salvar Ifigénia até que a jovem, em uma espetacular mudança de ideia, resolve aceitar seu sacrifício de forma a viabilizar a Guerra de Troia. A mudança de atitude de Ifigénia pode ser interpretada como um reenquadramento das palavras patrióticas de Agamémnon estimulado por sentimentos de compaixão da jovem por Aquiles.

Esta Tese, portanto, pretende contribuir tanto para uma leitura da construção dramática destas peças, como também para elucidar o diálogo que elas estabelecem com o seu momento histórico. O tema da salvação, como será sustentado, não foi apenas um tópico literário mas um tema urgente para os atenienses ameaçados pela destruição do seu regime político e da sua própria cidade nos últimos anos da Guerra do Peloponeso.

Palavras-Chaves: Eurípides - Tragédia Grega - Grécia Antiga

## ABSTRACT

This PhD Thesis investigates the intersection between two realms of crisis and salvation - the individual salvation of the tragic hero and the collective salvation of the city- in three late dramas of Euripides: *Orestes*, *Phoenician Women*, and *Iphigenia at Aulis*. The argument advanced in this PhD Thesis lies within a neglected confluence of two established lines of investigation in the Greek tragedy. On the one hand, there are studies focusing on how the Greek tragedy staged the crisis and the salvation of the characters in the plot of a particular play or set of plays, such as the monograph of Antonio Garzya dedicated to the theme of salvation in the Euripidean drama. On the other hand, the representation of certain "tragic cities" has been investigated, as Froma Zeitlin has done especially on Thebes.

Taking into account the occurrences of the lexical field of salvation, especially the substantive *σωτηρία* and the verb *σώζω*, this work intends to reinterpret these Euripidean dramas by means of the interconnection of three types of salvation: a physical salvation consisting of a mere escape from a threat, a psychological or moral salvation in which the hero acquires a new condition after having experienced some tragic suffering and, finally, a political salvation, characterized as a resolution not only to the crisis of the tragic hero and his family, but also to the crisis of the city or of the whole of the Greek cities. While each of these varieties of salvation has already merited specific studies, a work articulating them in each of these three plays of the late Euripides has not been done yet.

In the first chapter I will argue that the *Orestes* dramatizes, in a profoundly different way from Aeschylus, the incompatibility between the Orestes' salvation and the salvation of the Argos, whose citizens vote to condemn Orestes and Electra for matricide, removing them from the community. In the second chapter I will demonstrate that the *Phoenician Women* has a complex narrative about crisis and salvation that articulates three temporal dimensions: Apollo's wrath against Cadmus at the time of Thebes' founding, Laius's disobedience to the oracle that forbade him to have descendants, and the current problem that directly influences the play: the curse of Oedipus against his sons. This new configuration of the ancestral guilt of Oedipus' family requires a new means of salvation: the voluntary sacrifice of Menoeceus for the salvation of Thebes. In the third chapter I will discuss the complex relationship between leaders and soldiers in times of crisis shown in *Iphigenia at Aulis*. This crisis is revealed through the debate about the legitimacy of killing a young innocent, Iphigenia, in order to undertake a morally ambiguous pan-Hellenic war against Troy. The play dramatizes the successive failures of the characters to save Iphigenia until that the young woman, in a spectacular change of mind, resolve to accept her sacrifice in order to make the Trojan War feasible. The change of mind of Iphigenia can be interpreted as a reframing of the patriotic words of Agamemnon encouraged by feelings of compassion for Achilles.

This thesis intends therefore to contribute both to a reading of the dramatic construction of these plays and to clarify the dialogue they established with their historical moment. The theme of the salvation of the city, as will be argued, was not only a literary topic but an urgent issue for the Athenians threatened by the destruction of their political regime and of their city itself in the last years of the Peloponnesian War.

Keywords: Euripides – Greek Tragedy – Ancient Greece

# Índice

<b>Observações Preliminares</b>	<b>7</b>
<b>Introdução</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo 1. O <i>Orestes</i></b>	<b>17</b>
1. A <i>σωτηρία</i> de Orestes	22
1.1. O isolamento de Orestes e a figura de Menelau como luz de salvação	23
1.2. A salvação através da <i>φιλία</i> e <i>χάρις</i> : a súplica de Orestes a Menelau	32
2. A <i>σωτηρία</i> da <i>πόλις</i> de Argos	42
2.1. Tindáreo e a lei comum aos Helenos	45
2.2. A Assembleia argiva busca salvar-se dos matricidas	49
3. A impossível conciliação da <i>σωτηρία</i> de Orestes e da <i>σωτηρία</i> de Argos: ressonância dramática e política	62
<b>Capítulo 2. As <i>Fenícias</i></b>	<b>74</b>
1. Jocasta, Etéocles e Polinices: a salvação via reconciliação	78
1.1. Jocasta como <i>σώτειρα</i> no fragmento 97 de Estesícoro?	79
1.2. Jocasta: uma salvadora improvável em <i>As Fenícias</i>	83
1.3. As censuras de Jocasta a Etéocles e Polinices: uma racionalista-otimista a favor da reconciliação que salvaria Tebas	87
1.4. A frustração da salvação via reconciliação: a caracterização de Etéocles e Polinices	93
2. Tebas como uma cidade doente e as culpas hereditárias que assolam os descendentes de Cadmo	107
3. A salvação através da ideologia cívica: o patriotismo de Meneceu	123
4. A salvação através da queda das famílias poderosas: um drama acerca da ruína da casa de Cadmo	140
<b>Capítulo 3. <i>Ifigénia em Áulis</i></b>	<b>154</b>
1. A questão das interpolações	154
2. O sacrifício de Ifigénia e o dilema de Agamémnon	173
3. A Súplica de Clitemnestra e o plano de Aquiles para salvar Ifigénia	205
4. O percurso de Ifigénia: de vítima a ser salva à salvadora da Hélade	215
<b>Conclusão</b>	<b>228</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>236</b>

## OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

Os textos de Eurípides citados nesta Tese, salvo indicações em contrário, são todos da edição de James Diggle (vol I, 1984; vol II, 1981; vol III, 1994). Os textos de Sófocles, por sua vez, são citados da edição de Lloyd-Jones; Wilson 1990. Os textos de Ésquilo foram lidos da edição de Page 1972, salvo *Suplicantes*, que li através de West 1992.

As abreviações de autores gregos usadas nesta Tese seguem a referência presente no dicionário grego-inglês de Liddell; Scott; Jones 1996 (nona edição). A abreviatura das revistas usada na lista bibliográfica segue a norma da *L'Année philologique*.

As traduções para língua portuguesa do teatro grego contidas nesta Tese foram produzidas, naturalmente, por vários tradutores. Eu decidi respeitar a escolha de cada tradutor quanto ao estilo em prosa ou em verso da sua tradução, de forma que o leitor encontrará peças traduzidas nestes dois formatos no interior deste trabalho.

Relativamente às traduções para português das três obras que formam o *corpus* desta Tese, escolhi como referência principal para tradução as seguintes: para o *Orestes*, Seiça 2007, que tem a vantagem de ser baseada na edição de James Diggle; para *As Fenícias*, a tradução normalmente citada foi a de Santos Alves 1975. Trata-se de um excelente material, embora pela sua datação ainda use a antiga edição da Oxford a cargo de Gilbert Murray. No capítulo sobre esta peça são mencionadas divergências desta edição com o texto de Diggle quando são significativas para o tema da salvação. A Imprensa Nacional Casa da Moeda está em vias de publicar o terceiro volume das peças de Eurípides, que contará com uma tradução de *As Fenícias*, a partir do grego de Diggle, realizada por Sofia Frade. Eu tive acesso a esta tradução em um período já muito avançado da escrita desta Tese, de modo que eu ainda fui capaz de fazer algum uso do material, mas de maneira limitada. Para a *Ifigénia em Áulis*, eu usei a segunda edição da tradução feita por Pais de Almeida 1998, que foi adaptada para o texto de Diggle por Maria de Fátima Silva. A especificação das edições gregas e dos tradutores dos demais autores gregos foi feita em nota de rodapé no momento da primeira utilização.

Em certas citações das obras antigas, foram sublinhadas linhas tanto do texto grego como do português com o objetivo de chamar atenção do leitor para as mesmas. Este destaque, evidentemente, não faz parte das edições e traduções utilizadas.

## INTRODUÇÃO

*As Rãs* de Aristófanes encenam, como é bem conhecido, o curioso diálogo entre o deus Dioniso e os já mortos poetas Ésquilo e Eurípides. O deus desce ao Hades a fim de buscar um poeta para trazê-lo de volta aos espetáculos, com o objetivo, diz o deus, que “a cidade se salve ( $\eta\pi\lambda\iota\varsigma\sigma\omega\theta\epsilon\iota\varsigma\alpha$ ) e celebre os Coros” (1419)<sup>1</sup>. Como o próprio deus esclarece, ele escolherá aquele que conferir um bom conselho à cidade. Dioniso exemplifica a natureza deste conselho com uma primeira indagação: “que opinião tem cada um de vós a respeito de Alcibíades?” (1422-1423). Dada a habilidade da resposta de cada um, o deus segue indeciso sobre qual dos dois poetas escolher, de forma que ele elabora uma segunda questão sobre os conselhos dos poetas acerca da cidade: “Mas diga cada um de vós seu pensamento a respeito da cidade: qual a salvação que propõe” ( $\eta\pi\tau\iota\varsigma\epsilon\chi\epsilon\tau\iota\varsigma\sigma\omega\tau\eta\pi\iota\alpha\iota\varsigma$ ) (1435-1436). Depois de alguns ensaios de resposta por parte dos dois grandes trágicos, Dioniso acaba por escolher Ésquilo, para o qual Plutão deseja uma boa viagem de regresso à Atenas e acrescenta: “vai e salva a nossa cidade ( $\sigma\omega\zeta\pi\lambda\iota\varsigma$ ), com bons conselhos, e educa os ignorantes, porque eles são muitos” (1500-1503).

É assinalável que a razão para que Dioniso faça renascer um dos grandes trágicos consista na necessidade de educar a audiência em torno da salvação da cidade. Ainda mais impressionante é a sugestão feita nesta passagem da peça que Ésquilo e Eurípides deveriam possuir um ponto de vista político sobre o que fazer para salvar a cidade. Situada entre a conturbada vitória ateniense em Arginusas em 406 e a capitulação de Atenas na fatídica batalha naval de Aegospótamo em 405, o momento histórico da apresentação de *As Rãs* é particularmente propício à reflexão sobre a crise e a salvação da cidade de Atenas. Este debate, é claro, foi vivido intensamente pelos cidadãos atenienses nos seus processos de decisões em Assembleia, mas esteve presente também, como testemunha esta comédia de Aristófanes, no teatro. Não apenas na comédia, mas, como sugere a peça, também na tragédia.

---

<sup>1</sup> Tradução de Ramalho 2008 [1996]. Eu uso a edição de Dover 1993 para orientar a numeração dos versos e o texto grego.

O argumento avançado neste trabalho situa-se em uma negligenciada confluência de dois consolidados caminhos de investigação sobre a tragédia grega. De um lado, há estudos que focalizam sobre o modo como os trágicos encenam a crise e salvação (*σωτηρία*) das personagens na economia de uma determinada peça ou de um conjunto de peças, como a monografia que Antonio Garzya dedicou ao motivo da salvação no drama eurípidiano<sup>2</sup>. De outro lado, tem-se investigado a representação de certas “cidades trágicas”, como Tebas, Argos ou Troia, com destaque para os seus momentos de crise, como têm feito Froma Zeitlin especialmente sobre Tebas<sup>3</sup> ou Jacqueline de Romilly sobre a crise das cidades trágicas<sup>4</sup>. Uma variante dessa leitura foca, ainda, sobre a apresentação dramática da cidade de Atenas, especialmente nas “peças políticas” de Eurípides (*Heraclidas* e *Suplicantes*) e no *Édipo em Colono* de Sófocles, como tem escrito Maria do Céu Fialho. Nestas peças, a cidade de Atenas surge, argumentam estes estudos, como uma espécie de contraponto positivo para as cidades problemáticas.

A presente Tese analisa a apresentação dramática da intersecção destes dois âmbitos de crise e salvação: a salvação individual da personagem trágica e a salvação coletiva da cidade. Nesse sentido, este estudo tem interesse por dramas nos quais a busca por *σωτηρία* por parte de uma figura dramática reverbera em uma questão que envolve a *σωτηρία* coletiva sob o marco da *πόλις*. Quem diz salvação, diz crise, de sorte que o interesse deste trabalho reside, portanto, nas peças que encenam não apenas uma crise individual do herói, nem apenas uma tensão que se alastra para o ambiente familiar, mas também uma crise que incide na cidade que, de algum modo, vive uma dificuldade capital que forma uma parte significativa da relevância temática destas obras.

Antonio Garzya<sup>5</sup> distingue dois paradigmas complementares do tema da salvação no teatro de Eurípides, que podem ser ilustrados, argumenta o estudioso, através do tratamento do tema em duas peças eurípidianas. Em *Alceste*, o poeta enfatiza, advoga Garzya, o impacto que a salvação física de Alceste realizada por Héracles provoca em

---

<sup>2</sup> Garzya 1962.

<sup>3</sup> Zeitlin 1990.

<sup>4</sup> Romilly 1977.

<sup>5</sup> Garzya 1962.

Admeto<sup>6</sup>. Com o novo encontro entre Admeto e sua esposa, a consciência do herói atinge “il vertice della chiarezza e il vertice della disperazione”<sup>7</sup>. Admeto aprende, para Garzya, que não é certo aceitar o sacrifício da sua esposa que tinha se oferecido para morrer no seu lugar. Em *Héracles*, um dos auges da peça, do ponto de vista do tema da salvação, acontece com o encontro entre um desamparado Héracles e o rei Teseu. Através da amizade e compaixão deste último, Héracles comprehende o valor de viver apesar da experiência do sofrimento trazida pelos golpes de desventura que o fez matar os próprios filhos. Nesse sentido, Héracles, afirma Garzya, precisou ser salvo espiritualmente por Teseu para que pudesse ser salvo fisicamente e optar pela vida em vez da morte<sup>8</sup>.

Esta diferenciação de dois tipos de salvação é feita de maneira similar por Hugh Parry no seu estudo sobre o tema da *σωτηρία* no *Orestes*<sup>9</sup>. Ele faz uma distinção, dentro da obra de Eurípides, entre a salvação melodramática, caracterizada por um mero afastamento de perigo físico, e a salvação religiosa ou psicológica, em que ocorre uma conversão de uma psique em desequilíbrio em direção a uma harmonia moral ou espiritual<sup>10</sup>.

Tanto o estudo de Garzya como o de Parry partem do significado mais básico da salvação, isto é, fuga a uma ameaça externa de dano, para chearem a um entendimento mais abstrato e psicológico da salvação enquanto um novo estado adquirido pela personagem trágica em virtude das peripécias ocorridas na ação da peça. A abordagem destes estudiosos consiste precisamente numa releitura das peças a partir da explicação da dinâmica entre estas duas modalidades de salvação.

Para os objetivos desta Tese, será útil diferenciar um terceiro tipo de salvação, uma salvação política, entendida como as ocorrências do campo lexical da salvação - no interior de uma peça - em que uma salvação física, psicológica ou religiosa adquire sentido político ao ser estreitamente vinculada à salvação da cidade ou de um conjunto de cidades em contexto de guerra, como em *Ifigénia em Áulis*.

---

<sup>6</sup> Garzya 1962: 16-26.

<sup>7</sup> Garzya 1962: 22.

<sup>8</sup> Garzya 1962: 26-40.

<sup>9</sup> Parry 1969.

<sup>10</sup> Parry 1969: 344.

Nesse sentido, esta Tese pretende reinterpretar estes dramas eurípidianos através do estudo da interconexão de três tipos de salvação: uma salvação física que consiste numa mera fuga de um perigo, uma salvação psicológica ou moral, na qual o herói adquire uma nova condição trágica após ter experenciado algum sofrimento e, finalmente, uma salvação política, caracterizada como uma resolução não somente da crise do herói trágico e sua família, mas também da crise da cidade ou de um conjunto de cidades gregas. Ao passo que cada uma dessas variedades de salvação já mereceu estudos específicos, um trabalho que as articule em cada uma dessas três peças do Eurípides tardio ainda não foi feito<sup>11</sup>.

Não obstante a similaridade em relação ao tema e à metodologia de investigação relativamente a estes dois trabalhos anteriores, há uma diferença importante em relação aos objetivos. O artigo de Parry versa apenas sobre o *Orestes*, enquanto o livro de Garzya propõe uma visão de conjunto sobre o tema da salvação na obra de Eurípides, percorrendo todo o *corpus* do poeta, incluindo as peças fragmentárias. Uma obra desta natureza, apesar do benefício de conferir uma visão ampla e unitária da obra dramática do dramaturgo, deixa muitos pontos a serem desenvolvidos, dada a brevidade com a qual cada peça é discutida (em média, oito a dez páginas por drama)<sup>12</sup>.

Esta Tese, por sua vez, propõe um estudo aprofundado de um *corpus* de três peças tardias que possuem afinidades tanto a nível estético quanto em relação ao tema da *σωτηρία*. A vantagem de uma abordagem que lida com um número restrito de obras é, evidentemente, a possibilidade de empreender uma investigação que lida com vários aspectos da complexidade inerente em cada uma das peças escolhidas e, ao mesmo tempo, demonstrar a viabilidade metodológica de um estudo similar deste tema em outros dramas da tragédia grega.

Uma palavra sobre o conceito de Eurípides tardio. Com esta expressão eu não pretendo reforçar a “Grande História”, termo usado por Ruth Scodel<sup>13</sup> para qualificar a persistente interpretação das últimas obras eurípidianas como uma espécie de

---

<sup>11</sup> Garzya 1962: 159-62 dedica algumas poucas páginas ao tema da salvação da cidade na tragédia, mas não incorpora essa discussão de maneira sistemática na análise das peças.

<sup>12</sup> O autor dedica cinco páginas e meia para *As Fenícias*, nove páginas e meia para o *Orestes* e dez páginas e meia para a *Ifigénia em Áulis*.

<sup>13</sup> Scodel 2010: 15-32.

decadência do gênero trágico. Como o leitor comprovará na análise das três peças que formam o núcleo desta tese, eu não uso termos como “tragicomédia” ou “melodrama” para qualificar, por exemplo, o *Orestes*. Estas nomenclaturas anacrónicas que utilizam conceitos de gêneros literários que são posteriores às obras de Eurípides dificultam a interpretação das peças, como mostra a discussão feita por Wright<sup>14</sup>. Tragicomédia, por exemplo, é um termo que, anacronicamente, faz uma junção entre dois gêneros literários que eram vistos pelos próprios gregos do século V como distintos, pois respondiam a princípios de composição diferenciados, tanto que ou se era autor de tragédia ou se era autor de comédia<sup>15</sup>.

Com Eurípides tardio também não quero retratar o poeta como um “outsider” que combatia a velha tragédia com os seus dramas estruturalmente irônicos, nos quais o significado é o contrário do que está manifestamente expressado na peça<sup>16</sup>. Nas discussões dos capítulos teremos ocasião de debater alguns críticos que adotam esta abordagem para advogar uma leitura irônica seja de uma cena em particular ou mesmo do conjunto da peça, como se tem postulado especialmente em relação a *As Fenícias* e à *Ifigénia em Áulis*.

Como argumenta Lowe<sup>17</sup>, a tragédia apresenta o mesmo acontecimento em palco a partir de pelo menos quatro potenciais pontos de vista: o do público que vê a peça e possui um vasto conhecimento do material mítico e literário; o dos deuses que, geralmente, possuem um conhecimento privilegiado do desenrolar das ações; o das personagens humanas, cujo conhecimento da implicação de suas ações é limitado; o mundo interno de cada personagem, que pode ter um conhecimento ainda mais reduzido da ação trágica, por exemplo quando Orestes tem um surto de loucura no começo da peça homônima de Eurípides. Nesse sentido, o fato de que estas entidades possuem compreensões diferenciadas e hierarquizadas do que se passa em cena leva, inevitavelmente, a algum sentido de ironia. Quando, por exemplo, as personagens em

---

<sup>14</sup> Wright 2005. Ver, ainda, a boa discussão sobre a noção de Eurípides tardio pelo mesmo autor, Wright 2008: 72-90.

<sup>15</sup> Cf. Taplin 1986. É certo que é possível enxergar, se o crítico assim quiser, elementos cômicos na tragédia, mas o drama em questão não deixa de ser uma tragédia por este motivo.

<sup>16</sup> Vellacott 1975 e, menos radicalmente, Verrall 1905, são exemplos desta abordagem irônica de Eurípides.

<sup>17</sup> Lowe 1996.

*Ifigénia em Áulis* tentam salvar Ifigénia do sacrifício, o público sabe que, de algum modo, este intento precisa falhar, pois a tradição mítica exige o sacrifício como condição para a Guerra de Troia. Em certa altura da peça (813 ss.), como veremos, os Mirmidões, companheiros de Aquiles, reclamam que estão exaustos com a estadia prolongada em Áulis, sendo que a peça contrasta esta ignorância com a sabedoria da deusa Ártemis que reclama um sacrifício como condição para oferecer navegabilidade aos gregos até Troia. Nesse sentido, como argumenta Lowe, a ironia é constitutiva da tragédia, e ela serve como uma ferramenta para enriquecer a nossa leitura das peças. Isto é bem diferente da abordagem de Vellacott e de outros que viram de cabeça para baixo o significado das passagens, a fim de que elas caibam dentro da chave analítica que só o crítico possui para revelar ao leitor o verdadeiro significado da obra.

Em que sentido, então, eu uso o termo tardio? As últimas obras de Eurípides possuem algumas características comuns quanto à construção da intriga dramática que podem ser discerníveis. Ann Michelini, por exemplo, observa:

In *Phoenissae*, *Orestes*, and *Iphigeneia at Aulis*, the tragic event is expanded through enlarged casts of characters and innovative lyric techniques that counter the tendency of tragic plays to focus upon a limited segment of an extensive mythic saga.<sup>18</sup>

As peças tardias de Eurípides possuem, assim, mais eventos e personagens, com bruscas mudanças de ritmos entre uma cena e outra. Algumas personagens são retrabalhadas de maneira bastante aprofundada, como Helena e Menelau em *Helena*, Aquiles e Clitemnestra em *Ifigénia em Áulis*, Creonte em *As Fenícias*<sup>19</sup>. Como argumenta Quijada Sagredo<sup>20</sup>, o gosto de Eurípides por lugares exóticos intensifica-se nas peças tardias, o que reflete na escolha incomum do Coro de fenícias na peça homônima e de mulheres da Eubeia na *Ifigénia em Áulis*, que coloca problemas específicos sobre a relação desdes Coros com as personagens e a ação dramática. Assim, levar em conta estas características estéticas em comum entre as três obras escolhidas para esta Tese

---

<sup>18</sup> Michelini 1999-2000: 41.

<sup>19</sup> Sobre as personagens de *Ifigénia em Áulis* e *As Fenícias* ver os capítulos dedicados a estes dramas na Tese. Sobre o “novo” Menelau e a sua “nova” esposa em *Helena*, ver Belardinelli 2003.

<sup>20</sup> Quijada Sagredo 2011: 34-5.

será importante, como veremos, para a discussão da convergência da salvação individual e da salvação da cidade nestas peças.

Os principais termos do campo lexical da salvação discutidos nesta Tese são o substantivo abstrato *σωτηρία*; o substantivo masculino que indica o agente que faz a ação - *σωτήρ*; a forma verbal *σώζω* e, por fim, o adjetivo *σωτήριος*. Em Homero, há uma ocorrência do verbo *σώζω* no canto quinto da *Odisseia* (verso 490). Nas demais ocorrências deste verbo em Homero nós encontramos a forma mais arcaica *σαόω*. Isto é tudo que está presente em Homero, uma vez que os substantivos *σωτηρία* e *σωτήρ*, assim como o adjetivo *σωτήριος*, são formações pós-homéricas. O significado do verbo *σαόω* (*σώζω*) em Homero mostra apropriadamente os significados mais correntes deste campo lexical na literatura arcaica e clássica. Seguindo a explicação deste léxico feita por Richard J. Cunliffe no seu *A lexicon of the Homeric Dialect*<sup>21</sup>, é possível discernir três nuances no significado deste termo: 1- salvar alguém ou algo de um perigo iminente; 2- resgatar alguém ou algo que estava sob algum poder hostil; 3- preservar algo ou alguém de um perigo, manter-se são e salvo. A linha básica de significado é, portanto, salvar ou proteger uma pessoa ou coisa de um perigo ou situação ameaçadora. Um passo da *Ilíada* é suficiente para ilustrar este sentido básico de *σαόω*, assim como de *σῶς* (*σάος*) em Homero. Quando Pátroclo veste a panóplia de Aquiles, os gregos ganham algum alívio na dura batalha travada junto às naus gregas, neste momento Ajax busca atingir Heitor. O troiano contudo, além de se defender, esforça-se a ajudar os companheiros ameaçados pelos gregos, pois "percebia de facto que mudava a vitória alteradora da batalha; / mas mesmo assim não arredou pé e procurou salvar (*σάω*) os camaradas" (XVI 362-363)<sup>22</sup>.

Em Homero, há apenas um registro do uso que, como veremos no decorrer da Tese, tornou-se difundido na literatura clássica, da fórmula *σώζειν πόλιν*, "salvar a pólis". A passagem encontra-se no canto XVII, quando o poeta narra a disputa pela posse do cadáver de Pátroclo. Um soldado aliado dos troianos, Glauco, censura duramente Heitor por se esforçar mais no combate pelo corpo de Pátroclo do que pelo corpo de Sarpédon, morto recentemente pelos gregos. Glauco ameaça desertar a batalha junto com os seus homens lícios, dizendo a Heitor: "Pensa bem agora como poderás salvar a cidade e a

---

<sup>21</sup> Cunliffe 1977 [1924].

<sup>22</sup> Tradução por Lourenço 2012.

cidadela (πόλιν καὶ ἄστυ σαώσεις), / só e auxiliado tão-somente por soldados nascidos em Ilíon" (XVII 144-145). Sem entrar em considerações sobre o que se deve entender por πόλις nos poemas homéricos, haja vista que não estamos aqui diante da experiência da cidade-estado clássica, é importante mencionar que a *Ilíada* apresenta pela primeira vez uma situação de ameaça de liquidação de uma cidade (Troia), bem como faz incidir o drama da defesa da cidade sobre os ombros de um potencial salvador (Heitor)<sup>23</sup>. É digno de nota o fato de que, não obstante a separação que a *Ilíada* estabelece entre a segurança da cidade simbolizada pelo mundo dentro das muralhas e os perigos do campo de batalha<sup>24</sup>, o que acarreta a destruição final de Troia é, em última análise, o estratagema do cavalo de Troia, que é justamente a intromissão dentro da muralha e da cidade do ardor de guerra característico do mundo de fora da cidade<sup>25</sup>. A tradição épica, assim, narra pela primeira vez a incapacidade de a cidade manter-se como um local seguro e salvo dos perigos externos da guerra.

Na lírica arcaica, surgem as primeiras ocorrências dos substantivos que denotam o agente da salvação: o masculino *σωτήρ* e o feminino *σώτειρα*. Assim, em Píndaro, *σώτειρα* ("salvadora") é um epíteto utilizado para Temis (*O* 8.21), para Eunomia (*O* 9.15), enquanto *σωτήρ* ("salvador") é usado para Zeus (*O* 5. 17; *I* 6. 8). No *corpus* poético atribuído a Teógnis, nós temos uma ocorrência do verbo *σάοω* (*σώζω*) que remete à salvação da cidade em termos similares ao verso da *Ilíada* citado no parágrafo anterior (XVII 144). O contexto da passagem de Teógnis refere a uma denúncia feita pelo poeta contra a riqueza obtida pelos "homens inúteis" (ἀχρήστοισι 865), que é preterida em nome da "grande fama da virtude" (Ἀρετῆς ... μέγα κλέος 867), exemplificada por um

---

<sup>23</sup> A *Odisseia*, neste quesito, possui uma atmosfera mais doméstica e menos preocupada com a dimensão da cidade. Os usos do verbo *σάοω* (*σώζω*) na *Odisseia* reforçam que a preocupação com a salvação é individual, por exemplo a sobrevivência de Odisseu e seus tesouros (cf. ἀλλὰ σάω μὲν ταῦτα, σάω δ' ἐμέ xiii 230), ou familiar, assim Penélope preocupada com Telêmaco (cf. τῶν νῦν μοι μνῆσαι, καί μοι φίλον υῖα σάωσον iv 765).

<sup>24</sup> É significativo o uso do verbo *σάοω* (*σώζω*) com genitivos indicando o movimento para fora de, mais precisamente, para fora do perigo da batalha e em direção a um lugar seguro (ἐκ πολέμου junto com o verbo *σάοω*). Assim, o acesso às naus gregas, nos diz o narrador principal da *Ilíada*, estava aberta, "para o caso de algum / dos camaradas a fugir da batalha querer salvar-se junto das naus" (ἐκ πολέμου φεύγοντα σαώσειαν μετὰ νῆας XII 123). Cf. XXI 752.

<sup>25</sup> Nesse sentido, a presença de Helena dentro da cidadela de Troia prefigura o potencial destrutivo de introduzir para dentro da cidade aquilo que deveria estar fora.

"guerreiro" (αἰχμητὴς ἀνήρ 868) que "salva a sua terra e a sua cidade" (γῆν τε καὶ ἄστυ σωτῆι)<sup>26</sup>.

A proliferação das ocorrências do substantivo abstrato *σωτηρία* e do verbo *σώζω* usadas isoladamente ou junto com termos denotando a cidade ou a pátria dar-se-á, efetivamente, com as peças trágicas, no âmbito da poesia, e com as obras historiográficas de Heródoto e, principalmente, Tucídides, no que se refere à prosa.

Feito este comentário introdutório sobre o campo semântico da salvação, é preciso registrar que esta Tese não tem a ambição de fazer um estudo lexicográfico que descubra nuances de sentido nestes vocábulos. Nesse sentido, o léxico vai nos fornecer apenas o ponto de partida para analisarmos as situações trágicas que envolvem o tópico da salvação, especialmente a inter-relação entre as suas três dimensões: física, psicológica (ou moral) e política, que podem incidir seja a nível individual, seja familiar ou coletivo.

---

<sup>26</sup> Tradução própria a partir do texto grego estabelecido por Gerber 1999.

## CAPÍTULO 1. *O Orestes*

πόλλ' ἔλπίδες ψεύδουσι ἄλογοι βροτούς.  
Os mortais são, muitas vezes, iludidos por esperanças infundadas.  
(E. fr. 650)<sup>27</sup>

Na parte final das *Coéforas* de Ésquilo, Orestes, mantendo com dificuldade a razão após matar a própria mãe, pronuncia que irá pedir auxílio a Apolo em Delfos. Na sua despedida aos cidadãos de Argos, o herói da peça proclama: “A todos os argivos eu peço que guardem memória da maneira como ocorreram estas desgraças e testemunhem a meu favor quando Menelau regressar” (1040-1041)<sup>28</sup>. É curioso notar que a possibilidade narrativa deixada em aberto por Orestes, neste passo, é aproveitada integralmente por Eurípides para construir o seu programa dramático do *Orestes* encenado cinquenta anos depois da *Oresteia* esquiliana. Ora, Eurípides é o primeiro tragediógrafo, até onde sabemos, que explora precisamente as consequências políticas e jurídicas do matricídio de Clitemnestra para a própria coletividade da cidade em que tal delito foi cometido, isto é, Argos<sup>29</sup>. Assim, Eurípides transforma a memória e o testemunho que Orestes solicitava aos argivos em um verdadeiro julgamento feito pelos cidadãos de Argos sobre a responsabilidade de Orestes relativamente ao crime de matricídio. No *Orestes* eurípidiano, Menelau será uma figura importante, pois, como já sugeria os versos das *Coéforas*, a sua chegada coincide temporalmente com a necessidade dos argivos de se posicionarem sobre a desgraça cometida por Orestes.

---

<sup>27</sup> Tradução própria a partir da edição de Collard; Cropp 2008b.

<sup>28</sup> A tradução da *Oresteia* presente nesta Tese é de Pulquério 2008 [1990]. O tradutor verte os versos 1040-1041 a partir do texto grego sugerido por Franz (cf. O aparato crítico de Garvie 1986). Ainda no seu aparato crítico, Garvie escreve que o verso 1041 é uma junção de resquícios de dois versos, de forma que o estado deplorável deste verso o torna de difícil leitura. A menção feita a Menelau no verso 1041 provavelmente preparava a audiência para a importante participação que este herói teve no *Proteu*, o drama satírico apresentado juntamente com a *Oresteia* (cf. Garvie 1986: ad 1040-1041). Dada a problemática condição textual destas linhas, as observações feitas neste parágrafo devem ser lidas como uma mera nota de curiosidade sobre a relação entre a *Oresteia* e o *Orestes* antes do que como um desejo consciente de intertextualidade por parte de Eurípides.

<sup>29</sup> “In *Choephoroi*, Orestes leaves Argos very quickly after the matricide, so that the question of how the city would have reacted is easily ignored” (Scodel 2012: 115).

Na *Odisseia* de Homero, Orestes é qualificado como *τηλεκλυτός*, isto é, "famoso à grande distância" (i 30)<sup>30</sup>. A razão principal para a gloriosa fama de Orestes na épica reside no fato que ele é apresentado como um paradigma de vingança justa e exemplar para os gregos. Com efeito, a *Odisseia* não apresenta qualquer crítica moral ao assassinato cometido pelo jovem contra a sua mãe Clitemnestra e o amante desta, Egisto. Ao contrário, Orestes é um exemplo de filho dedicado que, ao aproximar-se da vida adulta, esforça-se por honrar o pai e reaver a sua herança paterna tanto a nível simbólico como material, servindo, assim, de modelo positivo a ser seguido por Telêmaco na sua luta para ter controle da sua casa em crise por conta da ação dos pretendentes de Penélope<sup>31</sup>.

O tempo da narrativa mítica que Eurípides escolheu para a sua versão do mito de Orestes situa-se após o matricídio e antes do exílio do matricida, que estaria destinado, segundo a versão mítica promovida por Ésquilo na sua *Oresteia*, a ser purificado em Delfos e julgado em Atenas. É justamente este destino final de Orestes que é posto em causa na peça em estudo: Eurípides desafia as palavras da deusa Atena que fundamenta a instituição do tribunal do Areópago nas *Euménides*, segundo as quais "a matéria é demasiado grave para que um mortal a possa julgar" (470)<sup>32</sup>. Em Eurípides, diferentemente de Ésquilo, a causa de Orestes não é julgada por um tribunal que possui uma presidência divina nem necessariamente a corte judicial é formada pelos melhores cidadãos. No *Orestes*, a instituição que julga o herói da peça não é mais o Areópago, o principal tribunal para os casos de homicídio da Atenas clássica, mas a Assembleia dos cidadãos. Ao invés de ser absolvido com o voto decisivo da deusa Atena, Orestes em Eurípides é condenado pela Assembleia. Assim, o ambiente heróico do *Orestes* é inóspito para o padrão homérico do "modèle divin de l'homicide méritoire"<sup>33</sup>.

Em *Orestes*, como veremos, toda esperança de salvação nutrida pelas personagens se desfaz brevemente, o que cria um ambiente desolador que pode ser condensado em

---

<sup>30</sup> Tradução própria, texto grego de Van Thiel 1991. Salvo casos indicados em contrário, a tradução de passos da *Odisseia* nesta Tese pertence a Lourenço 2010b.

<sup>31</sup> A primeira menção à história de Orestes na *Odisseia*, feita através das palavras de Zeus no começo do poema (i 28-43), é impressionante: "this sounds like the opening of an *Oresteia*" (S. West 1988 *ad i* 29-31).

<sup>32</sup> Tradução de Pulquério 2008 [1990].

<sup>33</sup> Glotz 1904: 57.

um verso da peça que revela, imediatamente antes do julgamento da Assembleia, a opinião do Coro das jovens argivas sobre o matricídio cometido por Orestes: τὸ καλὸν οὐ καλόν (819), isto é, um ato "belo, porém não belo"<sup>34</sup>. O mais desconfortante sobre a maneira como a peça delineia o crime de Orestes reside no fato de que este ato, paradoxalmente justo e injusto, não pode ser tratado adequadamente por nenhuma instância, humana ou divina: à exceção de Electra, os familiares de Orestes não lhe prestam ajuda; a cidade de Argos isola-o na tentativa de salvar-se da contaminação vinda do crime; Apolo é um agente ausente que sequer é mencionado por Orestes na sua defesa perante os argivos; a decisão da Assembleia de condenar os matricidas, apesar de razoável, parece não surtir qualquer efeito positivo. É sintomático que o Coro, que antes da Assembleia expõe a natureza ambígua mas em última instância ignominiosa do ato de Orestes (819-844), qualifica posteriormente a decisão dos argivos como um "voto hostil de sangue entre os cidadãos" (δυσμενής φοινία ψῆφος ἐν πολίταις 974-75)<sup>35</sup>.

Sendo assim, enquanto a saga esquiliana da *Oresteia* termina com uma harmonização entre a salvação de Orestes e a salvação da cidade através do estabelecimento de uma autoridade humana sob a alçada da πόλις que julgará doravante os crimes de matricídio, a trama do *Orestes* explora a impossibilidade de tal convergência entre a salvação de Orestes e a salvação da πόλις. Esse conflito torna-se irremediável devido à forte radicalização que a trama apresenta em torno do tema da σωτηρία: para a comunidade dos argivos, bem como para Tindáreo, a salvação da cidade reside na punição de Orestes, sem nenhuma possibilidade de reintegração do matricida à comunidade, ao passo que, para Orestes, a salvação, que consistia na primeira metade da peça numa busca legítima por sobrevivência em torno das noções de φιλία e χάρις, transforma-se nos dois últimos episódios do drama numa tentativa por salvação a qualquer custo ilustrada pelo plano de vingança de Orestes, Pílades e Electra contra Menelau, que havia recusado o papel de salvador de Orestes. Assim, enquanto os protagonistas veem o plano de vingança como uma salvação gloriosa (1152), Menelau apenas enxerga uma violência contra a πόλις (1623).

---

<sup>34</sup> Tradução própria. A tradução do *Orestes* utilizada neste capítulo, salvo indicações em contrário, é de autoria de Seiça 2007.

<sup>35</sup> Sigo a edição de Diggle que atribui estes versos ao Coro e não à Electra.

Além disso, uma especificidade do tratamento da salvação da πόλις no *Orestes* consiste na ausência de Atenas como a cidade que é capaz, em última instância, de fornecer um enquadramento político dentro do qual os conflitos humanos podem ser resolvidos. Nesse quesito, há uma enorme diferença entre o *Orestes* e as peças eurípidianas anteriores, o que explica, em certa medida, o ambiente desanimador que boa parte dos estudiosos acusam na peça. Assim, em *Medeia* de 431, apesar de todo o clima hostil da peça advindo da traição de Jasão e da vingança de Medeia, Atenas surge como uma promessa de reintegração da princesa da Cólquida através da figura de Egeu<sup>36</sup>. Em *Heraclidas*, de datação incerta mas que poderá ter sido produzida entre 430 e 427, a história situa-se na própria Ática, sendo Atenas apresentada como o único lugar heleno que pode salvar os filhos de Héracles da perseguição do tirano argivo Euristeu. Uma imagem semelhante surge nas *Suplicantes* de Eurípides, encenada por volta de 423, em que Atenas é uma cidade disposta a correr o risco da guerra a fim de respeitar e salvar a lei dos helenos, que enaltece o respeito aos suplicantes e o direito de render honras fúnebres aos soldados mortos em batalha.

Em todas essas peças, portanto, a cidade de Atenas funciona como uma πόλις funcional e regeneradora dos conflitos e desarmonias advindos das outras cidades. Nas palavras de Fialho: "que força é a desta cidade, capaz de, em obediência a imperativos éticos, absorver o que é desmedido e maldito e diluí-lo, fortalecendo-se a si mesma e à sua imagem?"<sup>37</sup>. Seja qual for o mistério que Atenas possui nestas peças para transformar conflito em integração e harmonia, o certo é que com o avançar cronológico das peças sobreviventes de Eurípides, não só a função regeneradora de Atenas é cada vez mais rara, mas a própria presença ou menção desta cidade se desfaz nas peças tardias, como no *Orestes*, cuja única aparição de Atenas surge, como veremos, no epílogo artificial de Apolo.

Cinquenta anos após o espetáculo da *Oresteia* de Ésquilo, Eurípides apresenta-nos em *Orestes* um mundo que é, neste quesito, estranho a Ésquilo, uma vez que não existe a

---

<sup>36</sup> Ver o excelente artigo de Fialho 2011 sobre a função da cidade de Atenas no contexto mítico e político da *Medeia*, embora eu seja reticente em qualificar a peça como um "panegírico de Atenas" (146). A autora nota que também Teseu em *Héracles*, peça datada entre os anos de 420 e 416, funciona como um meio de salvação e reintegração do herói da peça à sociedade.

<sup>37</sup> Fialho 2011: 148.

presença da cidade de Atenas na resolução dos conflitos da casa de Atreu<sup>38</sup>. Sem Atenas, os conflitos que desestabilizam a πόλις não podem encontrar salvação, da mesma maneira como a loucura de Orestes não encontra uma terapia adequada durante toda a peça. Esse cenário tem levado muitos comentadores a ler no *Orestes* uma versão profundamente negativa do mito dos Atridas e, alegoricamente, da vida política ateniense. Um “pessimismo senza soluzione” nas categóricas palavras de Scarella<sup>39</sup>. Por trás de todo este pessimismo, contudo, há uma mensagem política que estabelece um traço de continuidade entre o *Orestes* e as peças mais antigas de Eurípides: pela via da negação, o *Orestes* mostra como as ações dos indivíduos e grupos podem degenerar sem o marco protetor e revitalizador da cidade de Atenas. A cidade de Péricles está, assim, presente o tempo todo na peça através dos efeitos da sua ausência, de forma que essa supressão de Atenas do mito de Orestes funciona como um recurso tanto dramático como político usado por Eurípides para se comunicar com a sua audiência em tempos de “oligarquia e guerra civil” (όλιγαρχία καὶ στάσις)<sup>40</sup>.

Este capítulo está dividido em três partes. Na primeira parte, será explorada a condição debilitada de Orestes, que se encontra isolado da comunidade argiva e com perturbações mentais devido ao trabalho vingativo das Erínias. O jovem Atrida busca no seu parente, Menelau, que acabara de chegar a Argos vindo de Troia, uma via de salvação para escapar da punição de pena de morte que poderia advir da decisão da Assembleia argiva que teria lugar no mesmo dia. A salvação dirigida por Orestes a Menelau, como veremos, é baseada nos conceitos de φιλία (“amigo” ou “parente”) e χάρις (“gratidão” ou “reciprocidade”), dois laços sociais que, apesar de importantes, são recusados pelo rei espartano, temeroso de se indispor com os argivos e com Tindáreo, o pai de Clitemnestra que possui uma aversão especial ao crime de sangue cometido por Orestes. A segunda parte do capítulo desenvolve o tema da σωτηρία através da perspectiva de Tindáreo e da parte majoritária dos argivos que vence a decisão da Assembleia, que veem nos métodos de crime de sangue praticados por Orestes um

---

<sup>38</sup> Esse diálogo entre o *Orestes* e a *Oresteia* pode ser ainda mais impressionante se, como pensam alguns estudiosos, a *Oresteia* foi reencenada nas Grandes Dionísias ou nas Dionísias Rurais em algum ano entre 420 e 415 (cf. Radding 2015).

<sup>39</sup> Scarella 1956: 272.

<sup>40</sup> *Th. VIII* 98. 4. Tradução própria a partir do texto grego de Jones; Powell 1942.

perigo à salvação da cidade. O relato da Assembleia pelo mensageiro deve ser visto como um artifício retórico e não simplesmente como uma descrição transparente de uma Assembleia real que seria denunciada como corrupta pelo próprio Eurípides. Uma terceira parte do capítulo, por fim, estuda a impossibilidade de harmonia entre a salvação do herói da peça e a salvação da cidade, em contraste marcante com a celebração dessa mesma harmonia na *Oresteia* de Ésquilo.

## 1. A σωτηρία de Orestes

A estrutura narrativa do *Orestes* pode ser pensada em três fases delineadas a partir do tema da σωτηρία. Em um primeiro momento, Orestes e Electra encontram a salvação para os seus males na iminente chegada a Argos de Menelau. Esta parte da peça, que explora o motivo da esperança de salvação através da chegada iminente de um herói, estende-se do prólogo até o verso 724, momento em que Orestes perde definitivamente a esperança no suporte do seu tio. O segundo movimento da trama explora a frustração desta esperança depositada no irmão de Agamémnon, com a entrada em cena de Pílades, que demonstra ser, para Orestes, um bom amigo, em flagrante contraste com Menelau, tido como um falso parente, de maneira que a narrativa desenvolve, assim, o motivo do contraste entre um familiar negligente e um amigo leal. Esta fase da narrativa, que termina no verso 1099 ("para que Menelau partilhe do nosso sofrimento"), serve, entre outras coisas, para alimentar as razões para o plano de vingança contra Menelau proposto por Pílades a Orestes e Electra. O plano de Pílades funciona, assim, de elo entre a frustração passiva da salvação e a consequência ativa deste desamparo, que ocupa o último movimento da peça sob o plano humano, isto é, finda no verso 1624, imediatamente antes da intervenção de Apolo que conclui a peça<sup>41</sup>.

No primeiro movimento da peça (1-724), o poeta põe especial relevo em duas situações narrativas que são intimamente relacionadas: o isolamento e abandono de

---

<sup>41</sup> A divisão tripartite da narrativa do *Orestes* proposta por Mastronarde 2010: 83-5 e por Smith 1967 é similar a esta apresentada. Wolff 1983 [1968], por sua vez, considera que a ação da peça recai em duas partes: a situação desesperada dos matricidas que depositam sua esperança em Menelau forma a primeira parte, enquanto o plano de vingança de Orestes, Electra e Pílades a Menelau constitui a segunda parte da narrativa.

Orestes e, em menor grau, de Electra, bem como a expectativa que estes irmãos nutrem com a chegada do tio, Menelau, que poderia intervir a favor deles na Assembleia dos argivos que decidiria muito em breve o destino dos matricidas. Compreensivelmente, a estratégia narrativa desta fase da peça consiste em agudizar o isolamento dos irmãos de modo a tornar mais urgente a súplica de salvação que Orestes dirige a Menelau e, também, apresentar de maneira particularmente forte a recusa do rei de Esparta em ajudar o seu familiar.

### **1.1. O isolamento de Orestes e a figura de Menelau como luz de salvação**

A trama do *Orestes* situa-se no sexto dia do assassinato de Clitemnestra e Egisto por Orestes. O herói da peça encontra-se não apenas isolado mas também ameaçado pelos cidadãos de Argos, que cercam o palácio e decidirão o destino do filho de Agamémnon através de uma Assembleia a ter lugar no mesmo dia. Estreitamente relacionada com este elemento político que Eurípides introduziu nesta versão da história de Orestes, insere-se a leve mudança operada pelo tragediógrafo em relação ao retorno de Menelau. Enquanto na *Odisseia* Menelau, vindo de Troia, chegou em Micenas (Argos) no mesmo dia do funeral de Clitemnestra (*Od.* iii 311), na peça de Eurípides ele chega no sexto dia após o funeral. Como destaca Willink<sup>42</sup>, esse lapso temporal é fundamental para o agenciamento da história pensada por Eurípides: assim é possível que Tindáreo saiba da morte da filha e viaje de Esparta para Argos. Pílades, por sua vez, pôde regressar da Fócia, para onde tinha ido após o assassinato da esposa de Agamémnon. Além disso, este intervalo de tempo permitiu que os argivos agendassem uma Assembleia para julgar Orestes e Electra.

Vale ressaltar, primeiramente, o espaço cênico com o qual a peça inicia. Este espaço destaca a situação de abandono de Orestes: o herói está numa cama, deitado e coberto por um pano, com Electra junto aos seus pés. Orestes permanece inerte e em silêncio durante os primeiros 210 versos da peça<sup>43</sup>. Na segunda e terceira partes do *Orestes*, o

---

<sup>42</sup> Willink 1986: xxxviii.

<sup>43</sup> Uma posição silenciosa, reservada e com o rosto coberto por parte da figura trágica poderia ter, para a audiência das peças, significados distintos de acordo com a cena dramática: o silêncio de Adrasto em *Suplicantes* de Eurípides, por exemplo, reforça o seu estatuto atual inferiorizado

filho de Agamémnon, como desenvolve o artigo de Francis M. Dunn<sup>44</sup>, sofrerá de um excesso de discurso, uma espécie de delírio verbal capaz de exprimir em palavras atos e desejos condenáveis, ao ponto de reencenar o assassinato de Clitemnestra a partir da tentativa de assassinato de Helena<sup>45</sup>. Similarmente a Héracles na peça homônima de Eurípides, loucura e silêncio se intercalam, gerando uma expectativa na audiência sobre quais atos insanos essas personagens serão capazes de realizar quando despertarem<sup>46</sup>.

A situação inicial de Orestes no início da peça não é apresentada apenas pela organização cênica nem somente pelo silêncio do herói da trama, pois, já no prólogo, é apresentada a situação atual do matricida. Como é característico da obra de Eurípides, o prólogo do *Orestes* começa com um monólogo, que desta vez fica a cargo de Electra. Após um início gnômico e um excuso sobre os antecedentes mitológicos dos infortúnios que afigem a casa dos Atridas, Electra menciona os assassinatos de Agamémnon e de Clitemnestra, este último cometido por Orestes, com ajuda da própria Electra e com o aval de Apolo. Em seguida, Electra passa a descrever a situação de Orestes, primeiro no que incide sobre a sua condição enferma em decorrência de ter derramado o sangue materno, depois no que diz respeito ao isolamento que os cidadãos de Argos, constantemente presentes de maneira extra-cênica, impõem contra os matricidas. Nesse sentido, a narração sobre a condição atual de Orestes quando a peça inicia serve para realçar o desamparo dos irmãos, que encontram como única salvação a chegada de Menelau.

---

como suplicante em virtude da derrota em Tebas, que contrasta com a prosperidade passada como rei de Argos. A posição similar de Aquiles nos *Mirmidões* de Ésquilo não simboliza impotência nem traços femininos, mas antes o agudo sentimento de ira e de tristeza do herói pelo ultraje que sofreu do comandante da armada grega em Troia, Agamémnon (cf. fr. 132c impresso em Sommerstein 2008; cf. Michelakis 2002: 22-57). O prolongado silêncio de Orestes na peça em estudo reforça sobretudo o estado de impotência completa do herói, que é, como veremos, física, emocional e política. Sobre o silêncio das personagens trágicas ver Taplin 1972; Várzeas 2001.

<sup>44</sup> Cf. Dunn 1989, que lê a peça como uma tragicomédia que enfatiza a passagem do silêncio e do impasse verbal típicos da primeira parte da trama para a fala desmedida e perigosa que marca a segunda metade da peça.

<sup>45</sup> Note o contraste com o silêncio de Adrasto nas *Suplicantes*, que, uma vez rompido, não entra neste excesso da palavra.

<sup>46</sup> Ver os interessantes comentários de Chong-Gossard 2008: 132-3 sobre os silêncios de Orestes e de Héracles.

Como observa Marchal-Louët, a crise de loucura que é inicialmente anunciada e descrita por Electra é posteriormente encenada em palco através sobretudo dos gestos e movimentos das personagens, de modo que "spectacle visuel (*opsis*) et expression poétique (*logos*) entrent en résonance pour amplifier l'effet pathétique"<sup>47</sup>. Assim, no seu monólogo inicial, Electra introduz a descrição da doença de Orestes:

Desde então, vítima de uma doença †cruel (ἀγρίαι συντακεὶς †νόσωι), jaz o desafortunado *Orestes* prostrado no leito, com o sangue da mãe a importuná-lo com a loucura; o nome das deusas Euménides, que o perseguem pelo terror, esse temo proferi-lo. Este é o sexto dia desde que o corpo de minha mãe, morta por degolação, foi purificado pelo fogo; desde então *Orestes* não tomou qualquer alimento, nem se banhou. Oculto sob as mantas, quando o corpo se lhe liberta do mal que o aflige, recupera a consciência (ἔμφρων) e chora; outras vezes, salta do leito em corrida, tal como um potro sob o jugo (34-45).

Eurípides, através da personagem de Electra, apresenta a condição pós-matricídio de Orestes segundo uma concepção da doença como uma irrupção do aspecto selvagem no interior do mundo civilizado, indicada já no verso 34 através da expressão ἀγρίαι συντακεὶς νόσωι. Além deste passo, a peça apresenta várias indicações de que não é apenas a doença que é feroz, mas o próprio doente (*Orestes*) torna-se, com o avançar da peça, um elemento bravio que ameaça o convívio social. Veja, por exemplo, o adjetivo θηριώδης ("selvático") usado por Tindáreo (524), que expressamente o contrasta com as leis (cf. τῶι νόμωι 523). A "serpente matricida" (ματροφόντας δράκων 1424) como o Frígio chama *Orestes*, apresenta um desafio insuperável para a comunidade argiva que não consegue reintegrar o doente na civilização e na égide da lei.

O tema da doença selvática (ἀγρία νόσος) está presente principalmente em Sófocles e Eurípides<sup>48</sup>. Significativamente para o objetivo deste capítulo, a doença de Filoctetes na peça homônima de Sófocles, encenada apenas um ano antes do *Orestes*, também é apresentada como selvagem (cf. ἀγρίᾳ νόσῳ 265-266). Em *Orestes*, Eurípides continua o tema, explorado em *Filoctetes*, da doença que isola o enfermo do mundo

---

<sup>47</sup> Marchal-Louët 2009: 100.

<sup>48</sup> Ver o estudo de Jouanna 1988, que também inclui exemplos esquilianos.

social. Nas duas peças, existe um forte contraste entre φύσις e νόμος<sup>49</sup>: o isolamento transforma o herói numa espécie de ser pré-social, de sorte que os dois heróis, Filoctetes e Orestes, são "depicted as outcasts from society who are victims of a mysterious 'wild' disease (cf. *Or.* 34, *Phil.* 173) which reduces them to an almost beast-like status"<sup>50</sup>. A doença, considerada desta maneira como uma besta feroz que devora o corpo humano<sup>51</sup>, degrada não apenas a saúde física mas também a moral de Orestes, que se torna, no desenrolar da trama da peça, ele também, uma besta feroz<sup>52</sup>. Além de νόσος, outros termos são usados para indicar a condição doentil do filho de Agamémnon: μανία (37; 400; 532, entre outros); λύσσα ou λύσσημα (254; 270; 326, entre outros).

Vale ressaltar ainda que, não obstante o sofrimento de Orestes ser apresentado como um dado que perdura no tempo (de maneira similar à Io no *Prometeu Agrilhoado*), esta condição é intermitente, uma vez que há alternância entre estado de loucura e estado de consciência, como denota o adjetivo ἔμφρων no verso 44<sup>53</sup>. Assim, a peça,

---

<sup>49</sup> Sobre o estudo desta dicotomia em *Filoctetes* ver o excelente artigo de Rose 1976.

<sup>50</sup> Fuqua 1976: 68. Vale ressaltar que, em *Filoctetes*, a doença contribui para o isolamento não apenas porque o filho de Poiante está sozinho numa ilha, mas também porque a enfermidade dele impossibilitava que a armada grega oferecesse libações por causa dos seus "alaridos selvagens (ἀγώνες) e agoirentos" (9-10). A tradução do *Filoctetes* é de autoria de Ferreira 2005.

<sup>51</sup> Jouanna 1988: 360.

<sup>52</sup> O léxico ligado aos aspectos selváticos que caracterizam Orestes no desenvolvimento da peça é bem analisado por Boulter 1962. Eu partilho a leitura desta estudiosa, bem como de Smith 1967 e Theodorou 1993, de que a doença de Orestes deve também ser lida metaforicamente como uma doença moral. Porter 1994: 298-313 nega a validade desta metáfora, argumentando que a premissa de que a doença de Orestes é uma indicação da natureza criminosa do matricídio - e da dificuldade de interação social com os argivos- é uma invenção moderna que atua contra a concepção antiga de doença e loucura. Eu discordo de Porter, pois os próprios gregos poderiam tratar a doença física como uma metáfora para uma doença moral ou política. Além dos argumentos avançados por Jouanna 1998, note que Tucídides, um contemporâneo de Eurípides, utiliza metáforas médicas para expressar preocupações morais e políticas da sociedade ateniense. Como argumenta Rechenauer 2011, quando concebemos a descrição feita por Tucídides da peste que vitimou os atenienses dentro do projeto da sua obra, percebemos que o que temos aqui é mais do que um evento médico: o leitor de Tucídides é convidado a perceber a praga também como uma metáfora da disfuncionalidade do corpo da πόλις, um recurso estético não muito distante da peça eurípidiana que nos ocupa neste capítulo.

<sup>53</sup> É digno de nota que este mesmo termo é usado por Sófocles para designar o contraste entre o estado de loucura e a recuperação da consciência deAjax (na peça de mesmo nome). Tecmessa comenta sobre o herói após ele ter percebido o estrago que cometeu ao matar o rebanho dos aqueus: "e arduamente, com o tempo, recobra a razão" (ἔμφρων μόλις πως ζὺν χρόνῳ καθίσταται 306). A tradução do *Ajax* usada é esta de Oliveira 2008, enquanto o texto grego citado pertence à edição de Lloyd-Jones; Wilson 1990.

desde o seu prólogo, cria um suspense quanto ao comportamento de Orestes em cada episódio no decorrer da trama: ele agirá em posse da razão ou do desvario?

Não obstante as variações do estado de mente que afligem Orestes no transcurso da ação do primeiro movimento da peça, o sofrimento, a condição debilitada e o aspecto selvático de Orestes restam estáveis. Assim, Electra observa o "aspecto selvagem" de Orestes (cf. o verbo *ἀγριόω* no verso 226), ainda que neste momento do diálogo Orestes tenha recuperado a lucidez. Como destaca o artigo de Marchal-Louët<sup>54</sup>, Electra funciona como uma espécie de terapeuta de Orestes, cujos cuidados podem ser percebidos tanto verbalmente, assim o significativo uso do infinitivo *θεραπεύειν* (222) para os cuidados de Electra a Orestes, como também gestualmente: Electra segura o corpo do irmão, limpando a sua boca e olhos (219-222), afasta o cabelo do rosto do irmão, deita-o na cama (223-230)<sup>55</sup>. Na opinião de Marchal-Louët, "toutes ces indications gestuelles concourent à donner du corps souffrant d'Oreste l'image d'un corps brisé, presque désarticulé, entièrement livré aux gestes de celui qui le soigne"<sup>56</sup>.

Electra é, até esta altura da peça, a única figura solidária com Orestes, um fato que Eurípides fez questão de realçar com detalhes. É essa personagem, portanto, que anuncia ao seu irmão, recém-despertado, a chegada iminente de Menelau e sua esposa. Nesse momento, a expectativa que Electra nutria com a chegada de Menelau enquanto um salvador vai ampliar-se também ao seu irmão.

Desse modo, Electra apressa-se a fornecer esta informação enquanto Orestes mantém o seu juízo (237-238), dizendo-lhe: "Menelau, o irmão de nosso pai, chegou e está ancorado em Naúplia com a sua nau" (*Μενέλαος ἤκει, σοῦ κασίγνητος πατρός, / ἐν Ναυπλίαι δὲ σέλμαθ' ὥρμισται νεώς* 241-242). A reação de Orestes é eufórica: ele concebe a chegada do tio como uma espécie de luz no fim do túnel através de uma bela metáfora com o substantivo *φῶς*<sup>57</sup>: "O que dizes? Chegou a luz para os meus e teus

---

<sup>54</sup> Marchal-Louët 2009.

<sup>55</sup> Assim, Electra, como uma amiga cuidadosa, minimiza um pouco o isolamento de Orestes quando comparamos à solidão vivida pela figura de Filoctetes em Sófocles. Esse contraste é desenvolvido por Marchal-Louët 2009.

<sup>56</sup> Marchal-Louët 2009: 106-7. Os toques físicos entre Electra e Orestes são ainda mais significativos por não serem correntes na tragédia grega, observa Medda 2001: 42.

<sup>57</sup> Segundo o dicionário Liddell-Scott-Jones (LSJ), os trágicos usam a forma *contracta* *φῶς* ou a forma não *contracta* *φάος* conforme a adequação métrica.

males? Um homem do nosso sangue e com obrigações para com o nosso pai?" (πῶς εἴπας; ἥκει φῶς ἐμοῖς καὶ σοῖς κακοῖς / ἀνὴρ ὁμογενῆς καὶ χάριτας ἔχων πατρός;) (243-244)<sup>58</sup>.

Os gregos, como diversas outras culturas, contrastavam o que era luminoso com o que era escuro. Assim, na introdução de um recente volume sobre a conotação de luz e escuridão na cultura grega, o tema é assim resumido:

Darkness may stand for ignorance, evil and the ominous, violence and barbarism, and the world beyond; light may denote vision, clairvoyance, the Olympian order, the salvation of the psyche, and the world we inhabit.<sup>59</sup>

Uma metáfora existente na tragédia grega consiste em conceber alguém como uma luz de salvação para outrem ou para um povo. Como lembra West<sup>60</sup>, trata-se de um recurso já encontrado em Homero. Em *Il. VI* 5-6, por exemplo, o poeta nos fala que "Foi Ajax, filho de Télamon, baluarte dos Aqueus, o primeiro / a romper uma falange troiana, trazendo luz aos companheiros" (Αἴας δὲ πρῶτος Τελαμώνιος, ἔρκος Ἀχαιῶν, / Τρώων δῆξε φάλαγγα, φόως δ' ἐτάροισιν ἔθηκεν)<sup>61</sup>. Em *Héracles*, Eurípides apresenta um exemplo desta metáfora que possui interesse para pensarmos a metáfora de Menelau como φῶς. Trata-se do momento na peça em que Herácles finalmente retorna para casa após a sua estadia no Hades. Ele, então, vê uma cena de mau augúrio: os filhos com trajes de luto, a mãe arrodeada de homens e o pai em lágrimas. Seguem, então, as primeiras palavras que Mégara e Anfitrião dirigem ao herói:

---

<sup>58</sup> Note que o tema da χάρις que Menelau deve a Orestes por conta dos favores de Agamémnon já surge nesta altura da peça. Esse tema será reiterado por Orestes na súplica que ele faz ao seu tio, como veremos adiante.

<sup>59</sup> Burkert; Marinatos 2010: xv. Vale notar que um dos pontos fortes deste livro consiste em mostrar que apesar deste traço dominante, a equivalência positiva da luz e negativa da escuridão poderia ser questionada ou ao menos relativizada em determinadas manifestações do pensamento grego. Veja, por exemplo, o texto de Syropoulos 2010 contido neste volume, que lê a *Medeia* de Eurípides através da chave analítica da oposição claro e escuro: Medeia, neta de Helios (Sol), comete um crime terrível e termina a sua jornada numa apoteose com o carro de Helios, confundindo a percepção de que a associação com a luz e o brilho renderia comportamentos positivos. Para a simbologia da luz e das trevas no teatro de Sófocles ver Fialho 1992.

<sup>60</sup> West 1987: ad 243.

<sup>61</sup> Tradução de Lourenço 2012, texto grego de Van Thiel 2010.

Με. ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν  
<Αμ.> ὦ φάος μολὼν πατρί<sup>62</sup>  
<Με.> ἥκεις, έσωθης είς ἀκμὴν ἐλθὼν φύλοις;

Mégara: Oh, querido esposo..."  
[Anfitrião]: Oh! À luz da vida fizeste regressar o teu pai...!  
[Mégara]: Estás a chegar! E regressaste no momento oportuno para salvar os que te são queridos! (531-533).<sup>62</sup>

Tanto Héracles na peça homônima como Menelau no *Orestes* incorporam os temas interligados do φάος e da σωτηρία. Em Héracles, as palavras de Anfitrião recuperam as do próprio Héracles: ἐς φάος μολὼν 524. Nesse sentido, Héracles vê a luz porque sai da escuridão e do esquecimento que são representados pelo Hades, mas também torna-se uma luz de salvação para os seus familiares que se encontram refém do plano funesto de Licos, que tinha usurpado o governo em Tebas<sup>63</sup>.

A imagem da luz como salvação atribuída ao Atrida possui, ainda, um outro nível de significação. É de notar o contraste que este termo produz com a presença das Erínias na parte inicial da peça. Como é sabido, as Erínias, criaturas que vingam crimes entre membros de uma mesma família, são associadas, na literatura grega, à escuridão e à noite<sup>64</sup>. Já Homero diz na *Ilíada* que a Erínia "na escuridão caminha" (ἡεροφοῖτις Ἐρινύς IX 571; XIX 87)<sup>65</sup>. Ésquilo explora dramaticamente a caracterização das Erínias como criaturas da noite e da escuridão, quando, por exemplo, ele as contrasta com Apolo nas *Euménides*<sup>66</sup>. Em *Orestes*, as "Euménides de negra pele" (μελάγχρωτες Εύμενίδες 321) perseguem o jovem Atrida por conta do assassinato de Clitemnestra. Menelau, assim, representa uma promessa de salvação, em contraste com o caráter punitivo das Erínias.

A atribuição de εύτυχία (354) ("boa fortuna", "felicidade") a Menelau contrasta com o conteúdo deste primeiro estásimo, especialmente na sua segunda parte dedicada ao motivo da não duração da prosperidade humana: "A grande felicidade não é durável

---

<sup>62</sup> Tradução de Santos 2010, seguindo a atribuição das falas impressa na edição de James Diggle.

<sup>63</sup> Cf. Seaford 2010.

<sup>64</sup> Ver, entre outros, Lloyd-Jones 1989; Aguirre 2010.

<sup>65</sup> Um escólio à *Ilíada* lê a primeira parte da palavra ἡεροφοῖτις como εἴαρ- em vez de ἡερο-, o que daria o significado de "sangue" em vez de "escuro". Sobre a questão ver Hainsworth 1993: *ad IX 571*.

<sup>66</sup> Cf. Aguirre 2010: 134-5.

entre os mortais!" (ò μέγας ὄλβος οὐ μόνιμος ἐν βροτοῖς 340)<sup>67</sup>. O fato de o estásimo iniciar mencionando o terrível trabalho das Erínias e terminar anunciando o rei de Esparta contribui para destacar esses dois polos opostos neste primeiro movimento da peça: as Erínias causam a loucura de Orestes devido ao derramamento do sangue materno, enquanto o Atrida surge com uma esperança de absolvição de Orestes e, talvez, de purificação do crime de sangue que acalmaria as Erínias<sup>68</sup>.

Ao final do primeiro estásimo, o rei espartano é anunciado. Enquanto a entrada de uma personagem ao final do canto coral era uma técnica dramática típica da tragédia grega<sup>69</sup>, o anúncio da entrada da personagem feito imediatamente em seguida ao canto coral era raro. De forma geral, a personagem que entrava em cena após um estásimo não era anunciada pois a sua entrada já era expectável pelo público, em contraste com as entradas durante os episódios, que eram mais imprevisíveis e tendiam a ser anunciadas<sup>70</sup>.

O caráter excepcional, portanto, da introdução de Menelau na conclusão do primeiro estásimo<sup>71</sup> pode ser entendido como uma maneira que o poeta encontrou para conferir ainda mais expectativa em torno da chegada do potencial salvador dos filhos de Agamémnon. Não obstante o caráter atípico da apresentação de Menelau no fim do canto coral, a entrada do herói em cena foi bem preparada e motivada pelo poeta. A expectativa nutrida por Electra quanto ao iminente retorno de Menelau aparece, como vimos, desde o prólogo. Ou seja, Eurípides alimenta a expectativa tanto das personagens como da audiência em torno da chegada do rei de Esparta, que é aguardado, assim, na condição de salvador da situação calamitosa que se vive no palácio dos Atridas<sup>72</sup>.

---

<sup>67</sup> A tradução deste verso 340 é de Silva 1999 [1982], que julgo, neste caso, preferível à de Seiça 2007.

<sup>68</sup> Concordo com Fuqua 1978 que este estásimo não é supérfluo nem meramente decorativo, pois ele desenvolve as conclusões do episódio anterior sobretudo ao desenvolver os temas das Erínias e da instabilidade da condição humana.

<sup>69</sup> Taplin 1972: 84.

<sup>70</sup> Esta é a conclusão de alguns dos principais estudos sobre o tema, como Hamilton 1978 e Poe 1992.

<sup>71</sup> Também notado pelos principais comentários ao *Orestes*: Di Benedetto 1961: 128; Willink 1986: *ad* 348-355; West 1987: *ad* 348.

<sup>72</sup> O que seria uma maneira de criar suspense, na opinião de Kyriakou 1998: 283.

Sendo assim, como afirma Di Benedetto acerca da importância da entrada em palco de Menelau: "solo con il suo arrivo, infatti, comincia ad articolarsi l'azione della tragedia"<sup>73</sup>. As primeiras palavras de Menelau na peça são dirigidas ao palácio: Ὡ δῶμα, 356. Em realidade, como nota Willink<sup>74</sup>, este ainda é, em certo sentido, o οἶκος de Menelau. Na versão esquiliana do mito de Orestes, Menelau é inclusive rei de Argos, junto com Agamémnon<sup>75</sup>. Assim, o Atrida chega em uma casa aparentemente sem δεσπότης ("senhor da casa"): Agamémnon está morto e Orestes não pode ainda assumir o papel de chefe da família, não tanto por ainda ser jovem, mas porque está sendo perseguido pelas Erínias e julgado pelo corpo de cidadãos da cidade. Menelau surge, assim, como um potencial δεσπότης que pode corrigir a disfuncionalidade reinante no palácio desde a partida dos gregos para Troia. Se na versão esquiliana o desgoverno presente no palácio real alastrava-se à cidade, na narrativa eurípidiana os cidadãos de Argos lutam para evitar que os problemas do οἶκος degradem a dinâmica da cidade<sup>76</sup>. Há, aqui, claramente uma superposição de temporalidades característica dos anacronismos da tragédia: uma monarquia mítica perdeu seu poder absoluto face ao povo, sendo que este último passa a julgar as disfuncionalidades do οἶκος.

Menelau, após manifestar aquilo que sabe da situação atual do palácio graças ao advinho do mar (Glauco), é interpelado por Orestes, que aparentemente acabara de sair do leito<sup>77</sup>. Segue-se, então, uma cena de súplica particularmente atribulada pela inesperada entrada em palco de Tindáreo, avô de Orestes. De modo a compreendermos

---

<sup>73</sup> Di Benedetto 1961: 128. Cf. Porter 1994: 99.

<sup>74</sup> Willink 1986: *ad* 356-7.

<sup>75</sup> Ver as observações de MacLeod 1982: 127.

<sup>76</sup> Sobre a ausência de um chefe que comande o οἶκος e os problemas decorrentes desta vacância de poder para a comunidade na *Oresteia* ver Fialho 2012. Sailor; Stroup 1999 discutem um problema parecido mas sob outra perspectiva, eles se interessam em saber como a comunidade de Argos, na *Oresteia*, oferece resistência à disseminação dos crimes dos Atridas do âmbito familiar e aristocrático para o conjunto da cidade.

<sup>77</sup> Sigo, neste ponto, a orientação cênica proposta por West 1987: *ad* 380. Willink 1986: xxxix pensa que Orestes permanece deitado na cama até a sua ida, junto com Pílades, ao túmulo de Agamémnon e à Assembleia, de modo que ele tocaria Menelau ainda deitado na cama (cf. Willink 1986: *ad* 380). Parece-me implausível, contudo, que Orestes tenha permanecido na cama durante o seu debate com Tindáreo: observe a maneira como o pai de Clitemnestra comenta a presença de Orestes "diante do palácio" (πρὸ δωμάτων 479), que poderia ter sido útil para dirigir a atenção da audiência da cama para a fachada do palácio que constituía a σκηνή ("cenário") da peça. A última referência explícita ao leito de Orestes é feita por Electra através do substantivo λέχος no verso 313.

todos os elementos envolvidos na súplica de Orestes a Menelau, faz-se necessário percorrer todas as informações que o rei de Esparta teve a sua disposição para decidir se ajudava ou não o seu sobrinho diante da iminente Assembleia argiva. Será delimitado, assim, o tema da salvação e da sua frustração que emerge com a súplica de Orestes a Menelau.

### **1. 2. A salvação através da φιλία e χάρις: a súplica de Orestes a Menelau**

A súplica de Orestes a Menelau encontra-se repartida em três conjuntos de versos do segundo episódio da peça: 380-384; 448-455; 642-679. Ela segue os quatro passos do processo de súplica delineados na monografia de Naiden sobre a súplica antiga<sup>78</sup>: 1- a escolha do suplicado, neste caso, Menelau surge como a única possibilidade de salvador; 2- um gesto que denuncia a súplica: "Primeiro, toco os teus joelhos, como suplicante (τῶν σῶν δὲ γονάτων πρωτόλεια θιγγάνω / ἵκετης 382-383); 3- o conteúdo da súplica propriamente dita com eventuais argumentos a favor da sua aceitabilidade; 4- a resposta do suplicado, que aceita ou não a súplica, oferecendo eventualmente as razões para tal. A terceira e quarta etapas são as mais pertinentes para o estudo do tema da salvação, de modo que concentraremos nossa atenção sobre elas. Primeiramente, vejamos a requisição e os argumentos de Orestes que promovem a sua súplica.

De maneira geral no teatro de Eurípides, o pedido feito pelo suplicante ao suplicado pode ser de alguns tipos. Um suplicante, por exemplo, pode pedir para ter a sua vida poupada diante de um suplicado que se apresenta como inimigo, assim, Helena pede clemência a Menelau nas *Troianas* (1042-1057) e as crianças de Héracles pedem para serem poupadadas pelo próprio pai em estado de loucura em *Héracles* (986-995). Outro pedido feito pelo suplicante pode ser para cessar hostilidades bélicas, como Jocasta para

---

<sup>78</sup> Naiden 2006. Os parágrafos seguintes são construídos a partir desse estudo, que é o mais exaustivo sobre o tema da súplica no mundo grego (e romano) até o presente. Este estudioso trabalha com um conceito de súplica mais abrangente do que a definição de ἵκετεία ("suplicação") do clássico artigo de Gould 1973. Naiden inclui casos de súplica que, por exemplo, não contêm qualquer gesto específico, como tocar os joelhos ou as mãos do suplicado. O fato de Naiden ter analisado um *corpus* muito mais abrangente que Gould permitiu retirar a centralidade do aspecto gestual e ritual da súplica, uma vez que muitos exemplos vindos das fontes gregas, como ele demonstra, não contêm este elemento.

Eteócles e Polinices em *As Fenícias* (528-584)<sup>79</sup>. Há, ainda, pedidos para que o suplicado forneça algum tipo de auxílio ao suplicante, assim, Hécuba na peça homônima (752-856) pede a Agamémnon ajuda para a realização de uma vingança contra o rei Trácio Polimestor, culpado de sacrilégio contra os deveres de hospitalidade por ter matado o filho de Hécuba.

O pedido de Orestes, à semelhança daquele de Hécuba, é um rogo por ajuda, mas também é, de maneira parecida com Helena nas *Troianas*, um pedido de salvação pela sua própria vida, embora ele não esteja ameaçado pelo próprio suplicado, como o exemplo de Helena diante de Menelau em *Troianas*, mas pela iminente punição dos argivos. O que Orestes clama é, portanto, salvação (σῶσόν 384; τὴν σωτηρίαν 678). Embora Orestes saiba que Menelau está indeciso quanto a aceitar ou não a súplica, em nenhum momento o filho de Agamémnon explicita como ele espera que Menelau o salve. Voltaremos a este ponto quando comentarmos a resposta final de Menelau, que conforma o último momento do processo de súplica. Antes disso, vale a pena discutir o outro elemento do terceiro passo da súplica que terá bastante influência no sucesso ou não do ritual: os argumentos avançados pelo suplicante para convencer o suplicado a aceitar o seu pedido.

Segundo concluiu Naiden<sup>80</sup>, os argumentos avançados pelos suplicantes na cultura grega podem ser agrupados em torno de três categorias: 1- argumentos acerca de reciprocidade, isto é, o suplicante afirma que fez ou fará algo positivo para o suplicado e, portanto, espera um retorno recíproco desde serviço; 2- argumentos que relembram o laço familiar ou de amizade que une suplicante e suplicado; 3- alegações sobre justiça, seja algo moralmente positivo praticado pelo suplicante ou algo moralmente negativo ou injusto que o suplicante alega ser inocente, ou ao menos não completamente culpado. 4- uma quarta categoria, que Naiden trata à parte por considerar uma consequência da terceira, pode ser propriamente distinguida: argumentos que são mais diretamente emocionais em torno da noção de piedade e que objetivam atrair a compaixão do suplicado.

---

<sup>79</sup> Um tópico discutido no capítulo seguinte.

<sup>80</sup> Naiden 2006, especialmente o segundo capítulo.

À luz desta classificação feita por Naiden, é digno de registro que a argumentação de Orestes a favor da sua súplica centraliza-se na dimensão da reciprocidade e dos laços de parentesco, embora marginalmente apareça algum comentário sobre a justiça e algum apelo à compaixão do Atrida. É uma súplica, digamos, mais "racional" do que "emocional"<sup>81</sup>.

Após o pedido inicial de súplica dos versos 380-384, os argumentos de Orestes estão contidos em duas passagens do texto, antes e depois da intervenção de Tindáreo: 448-455 e 642-679. As duas principais noções que informam a súplica de Orestes são χάρις, do campo da reciprocidade, e φιλία, do domínio dos laços familiares e de amizade. Já na sua primeira intervenção, Orestes deixa claro os termos da sua súplica:

ές σ' ἐλπὶς ἡμὴ καταφυγὰς ἔχει κακῶν.  
ἀλλ' ἀθλίως πράσσουσιν εύτυχῆς μολὼν  
μετάδος φίλοισι σοῖσι σῆς εύπραξίας,  
καὶ μὴ μόνος τὸ χρηστὸν ἀπολαβὼν ἔχε,  
ἀλλ' ἀντιλάζου καὶ πόνων ἐν τῷ μέρει,  
χάριτας πατρώιας ἐκτίνων ἔς οὓς σε δεῖ.  
ὄνομα γάρ, ἔργον δ' οὐκ ἔχουσιν οἱ φίλοι  
οἱ μὴ 'πὶ ταῖσι συμφοραῖς ὄντες φίλοι.

É em ti que reside a minha esperança de salvação. Se chegas, feliz, junto de quem se encontra na desgraça, partilha essa tua felicidade com os teus amigos; não guardes só para ti essa ventura, assume a tua parte dos sofrimentos, para saldares a dívida que tens para com o meu pai. Pois só a fama de ser amigo, e não a ação, cabe a quem se não mostra amigo na desgraça (448-455).

Orestes era uma criança pequena quando Agamémnon esteve em Áulis, diz-nos o adjetivo νήπιος em *Ifigénia em Áulis* 622, o que significa que Orestes cresceu no intervalo de tempo em que Menelau esteve envolvido na Guerra de Troia, incluindo os seus sete anos de retorno, informados na *Odisseia* iii 304-308. Orestes teria, sugere Porter<sup>82</sup>, algo em torno de 16 a 18 anos quando cometeu o matricídio, sendo, portanto, um efebo. Sendo assim, é possível que Orestes e Menelau nunca tenham convivido antes

---

<sup>81</sup> Konstan 2001: 51-8 nota a ausência de pedido explícito de Orestes por piedade e contrasta este fato com os pedidos de compaixão feitos por Filoctetes na peça homónima de Sófocles.

<sup>82</sup> Porter 2003: 147.

do regresso deste último de Troia. Uma das consequências deste fato é que não houve oportunidade para a construção de laços de φιλία, pelo menos não a modalidade mais nobre de φιλία consoante a bela definição de Aristóteles na *Ética a Nicómaco*: "o amigo é quem passa o tempo de vida connosco e escolhe as mesmas coisas que nós ou partilha das mesmas dores e das mesmas alegrias" (1166a 5-8), de forma que "é preciso tempo e cumplicidade [entre os φίλοι]" (ἔτι δὲ προς δεῖται χρόνου καὶ συνηθείας 1156b 25-26)<sup>83</sup>.

Orestes sabe que ele e o seu tio não são ἀπλῶς φίλοι, isto é, "amigos de forma absoluta" (Arist. *EN* 1157b 4), de forma que o jovem Atrida precisa trabalhar a partir da concepção de φιλία que é baseada meramente nos laços de parentesco, graças ao caráter abrangente que este termo possui em grego, usado tanto para designar parentes como amigos sem filiação familiar<sup>84</sup>. Se, portanto, Orestes argumenta a partir deste fundamento "biológico" da φιλία, ele propõe a Menelau aprofundar a ligação de φιλία, indo além do aspecto meramente familiar, ao convidá-lo a compartilhar consigo de algum modo o sofrimento, como ilustra o verso 452 da citação acima (ἀλλ' ἀντιλάζου καὶ πόνων ἐν τῷ μέρει). Assim, é reforçado o contraste entre a prosperidade de Helena e Menelau e o sofrimento dos matricidas já desenvolvido anteriormente por Electra à Helena através da reiteração do adjetivo μακάριος / μακαρία: "Tu sim, és feliz e feliz é o teu marido. E aqui nos vindes encontrar nesta nossa desgraça" (σὺ δ' ἡ μακαρία μακάριος θ' ὁ σὸς πόσις / ἤκετον ἐφ' ἡμᾶς ἀθλίως πεπραγότας 86-87).

---

<sup>83</sup> A tradução da *Ética a Nicómaco* é esta de Caeiro 2012 com texto grego de Bywater 1894.

<sup>84</sup> A bibliografia sobre o conceito de φιλία é volumosa. O tratamento antigo mais exaustivo da noção foi feito por Aristóteles na *Ética a Nicómaco*, particularmente os livros oitavo e nono. Para um itinerário filológico dos usos da palavra na literatura grega arcaica e clássica, com a citação de bibliografia pertinente, ver Intrieri 2013. Sobre a inserção do tema da φιλία na cultura grega ver, entre outros, Lourenço *et al.* 1996a, Konstan 1996, Mitchell 1997. Sobre φιλία na tragédia grega a monografia mais abrangente é esta de Belfiore 2000, embora o entendimento que esta estudiosa possui do conceito de φιλία seja discutível porque demasiado amplo. Veja, por exemplo, sua defesa no capítulo sexto de que o *Ájax* de Sófocles encena uma violação da φιλία porque "the suicide itself, however, is best interpreted as an instance of harm to *philos*" (101). A autora não dedica nenhum capítulo do livro a *Orestes*, sendo que a breve discussão da autora sobre a peça nas páginas 137-9 limita-se a observar como certos φίλοι (aqui entendidos como meros parentes) são também inimigos. O fato de a autora negligenciar, com frequência, o afeto como componente da φιλία faz com que ela perca a sutileza com a qual Eurípides diferencia a φιλία afetuosa de Electra por Orestes da φιλία por mero laço de parentesco entre Orestes e Menelau. Ainda sobre a φιλία no *Orestes*, ver Lourenço 1996b.

A amizade requer reciprocidade, argumenta Aristóteles na *Ética a Nicómaco* (1157b 30-32), certamente fazendo eco da opinião corrente entre os gregos. Com reciprocidade, nós chegamos na outra palavra chave usada por Orestes para atrair a ajuda de Menelau: *χάρις*. De maneira similar ao que se passou com *φιλία*, Orestes também não possui nenhuma relação direta de favor ou gratidão - os dois principais significados do termo<sup>85</sup> - com Menelau, de forma que mais uma vez a retórica do herói da peça centrar-se-á no passado. Orestes recupera o motivo homérico da expedição à Troia como uma guerra na qual os gregos "morreram na ampla Troia para fazer um favor aos Atridas" (*Od. iii* 306-307), porém adiciona mais força ao motivo por reiterar a sua condição de filho de Agamémnon e da *χάρις* que este deu a Menelau por comandar a tropa grega que recuperaria Helena<sup>86</sup>. É em nome, portanto, desta *χάριτας πατρώιας*, como diz o verso 452 da peça, que Orestes pretende, junto com os argumentos acerca da *φιλία*, encontrar a salvação na figura de Menelau. Nesse sentido, Orestes desenvolve o assunto no seu último discurso de súplica:

ἀπέδοτο δ', ὡς χρὴ τοῖς φίλοισι τοὺς φίλους,  
τὸ σῶμ' ἀληθῶς, σοὶ παρ' ἀσπίδ' ἐκπονῶν,  
ὅπως σὺ τὴν σὴν ἀπολάβοις ξυνάορον.  
ἀπότεισον οὖν μοι ταύτὸ τοῦτ' ἐκεῖ λαβών,  
μίαν πονήσας ἡμέραν, ἡμῶν ὑπερ  
σωτῆριος στάς, μὴ δέκ' ἐκπλήσας ἔτη.

Devolve-me então favor com favor, como é dever dos amigos para com os amigos; ele arriscou lealmente a vida, a lutar a teu lado com o seu escudo, para que pudesses reaver a tua esposa. Restitui-me o que lá recebeste, esforça-te um único dia, e não dez anos, actua como nosso salvador (652-657).

Menelau, contudo, é um homem que observa somente o presente e negligencia o passado: sua preocupação com a situação política atual no Palácio e em Argos, revelada

---

<sup>85</sup> "The *χάρις*, of course, is both the concrete favour and the emotion involved in receiving the favour" (Scott 1983: 6). Para a evolução semântica do termo e de outros que, embora não relacionados etimologicamente com *χάρις*, rendem a ideia de gratidão em grego, ver Hewitt 1927. Konstan 2006: 156-68 estuda a apresentação de *χάρις* como gratidão na *Retórica* de Aristóteles.

<sup>86</sup> O tópico da Guerra de Troia como um favor dos gregos a Menelau por recuperar Helena está presente de maneira substancial, como veremos no terceiro capítulo, na *Ifigénia em Áulis*.

desde a sua entrada em cena, é evidente no decorrer da peça. Esquecer o passado é, todavia, fatal para a esperança de salvação através da *χάρις*: sem a lembrança dos favores recebidos no passado não se pode devolvê-los no presente<sup>87</sup>. O rompimento do circuito de reciprocidade da *χάρις* ocasionado pela perda das lembranças dos favores recebidos é, como bem sabe a personagem de Tecmessa no *Ájax* de Sófocles, aquilo que desautoriza o provérbio dito por ela: "gratidão é o que gratidão sempre engendra" (*χάρις χάριν γάρ έστιν ή τίκτουσ' ἀεί* 522)<sup>88</sup>.

A súplica de Orestes baseada em argumentos em torno de *φιλία* e *χάρις* deveria ter sido perfeitamente razoável e simpática para a audiência da peça, em que pesem certas manipulações de palavras com meros fins retóricos que demonstram a superficialidade com a qual Orestes lida com o tema da justiça do matricídio, como a acumulação em poucos versos de termos do campo semântico da injustiça ou do erro: *ἀδικῶ* (646), *ἀδικόν* (647), *ἀδίκως* (648)<sup>89</sup>. Assim, não concordo com os críticos que desvalorizam o apelo à *χάρις* por parte de Orestes como se fora uma demanda que se baseasse num cálculo comercial de favores<sup>90</sup>. Para a nossa concepção moderna de gratidão e de favores altruísticos, a noção grega de *χάρις* surge, muitas vezes, como egoísta ou auto-centrada, por esperar ou mesmo cobrar uma retribuição. Para os gregos, contudo, o problema residia muito mais na falta de retribuição do favor do que no ato de cobrar ou relembrar os favores prestados a outrem<sup>91</sup>.

---

<sup>87</sup> Cf. Hewitt 1927: 146-7 que exemplifica alguns usos em grego de *χάρις* com verbos do campo semântico da memória.

<sup>88</sup> Em *Heraclidas*, a personagem de Iolau deixa claro que a sua *χάρις* pela ajuda vinda dos atenienses será recompensada no futuro graças ao trabalho da memória do favor recebido: "considerai-os [os atenienses] sempre como salvadores e amigos. E - lembro-vos eu - nunca levanteis contra esta terra uma lança hostil" (313-314). Tradução de Silva 2000.

<sup>89</sup> Concordo com Wolff 1983 [1968]: 352 que o jogo de palavras destes versos na verdade esconde uma falta de preocupação de Orestes com a justiça dos seus atos. Ainda sobre este passo, ver a interessante nota escrita por Silva 2010b: 58, n. 11.

<sup>90</sup> Veja, por exemplo, Smith 1967: 301; Silva 2010b: 58. Falkner 1983: 295 reitera a avaliação de Smith, mas a adapta para a sua própria leitura da peça: o imaturo e hesitante Orestes aprendeu com Tindáreo e Menelau que é este tipo de argumento que deve ser usado caso ele queira salvar-se neste ambiente social corrompido.

<sup>91</sup> Já os heróis homéricos esforçavam-se para se mostrarem merecedores de ajuda divina devido aos favores concedidos aos deuses. Os oradores do século quarto reiteradamente relembravam ao júri popular os seus favores à comunidade como forma de despertar a gratidão e a simpatia do júri. Como nota Ober 1989: 226-30 na sua discussão sobre a *χάρις* que os cidadãos ricos demonstravam nas cortes para angariar a simpatia do júri, este não colocava em causa a

Como se sabe, a súplica de Orestes finalmente falhará: Menelau oferece uma resposta evasiva, sendo que ele mesmo sai de cena sem esperar a réplica do seu sobrinho. A primeira grande esperança de salvação de Orestes, que foi nutrida cuidadosamente pelo poeta nos primeiros 724 versos, desfaz-se. Com o estudo das razões que levam Menelau a rejeitar o pedido de Orestes nós entramos na quarta fase do processo de suplicação exposto por Naiden, isto é, a resposta e razões do suplicado.

Assim, o fato de Orestes possuir uma grave doença e ser perseguido não apenas pelas Erínias, mas também por "todos os cidadãos" (πάντων πρὸς ἀστῶν 446) é, para Menelau, συμφορᾶς ἐς τοῦσχατον, isto é, "o extremo do infortúnio" (447)<sup>92</sup>. É importante enfatizar que a posição social de Menelau encontra-se duplamente ameaçada: em Esparta, o seu reinado é ameaçado por Tindáreo; em Argos, o conjunto dos cidadãos muito provavelmente não irá permitir que o Atrida assuma o poder, uma vez que os argivos estão agastados com as consequências da Guerra de Troia, incluindo ódio à mulher cujo rapto foi o motivo da guerra (Helena anda às escondidas na cidade como mostram os versos 97-109). Sendo assim, como expõe de maneira especialmente elucidativa Maria de Fátima Silva, "this is the Atreid's dilemma":

If he supports Orestes in this case, which is highly likely to result in his conviction, he will be putting family interests first before the legal objectiveness that the assembly wants. However, it is not just the possibility of social reproach that stops him. He also meets resistance within his household, above all from Tyndareus, and finally there is a sense of impiety that disrespects the traditional divine order (623-4)<sup>93</sup>.

O ἀγών ("debate formal") entre Tindáreo e Orestes é igualmente relevante para a decisão de Menelau. Esta discussão entre o pai de Clitemnestra e o assassino desta possui uma grande relevância para o prosseguimento da trama da peça, uma vez que o

---

pertinência destes cidadãos tentarem convencer a audiência de que mereciam gratidão, algo portanto que parecia normal para um cidadão ateniense. A ênfase dada por Aristóteles na *Retórica* (1385a - 1385b) a uma χάρις desinteressada que só visaria o beneficiado surge, quando contrastada com as outras fontes gregas, como uma versão idealizada da prática real da χάρις entre os indivíduos. Justamente por se concentrar tanto sobre o tratamento aristotélico da χάρις, Konstan 2006: 156-68 oferece uma visão da gratidão entre os gregos que não me parece compartilhada pela maioria da audiência do *Orestes*.

<sup>92</sup> Tradução do verso 447 por Silva 1999 [1982].

<sup>93</sup> Silva 2010a: 86.

vencedor do debate terá como prêmio, como observa Collard<sup>94</sup>, a simpatia de Menelau, o que significa a possibilidade de intervenção junto aos cidadãos de Argos. O rei de Esparta atua, assim, como uma espécie de "juiz silencioso"<sup>95</sup> da cena<sup>96</sup>.

Vale ressaltar que o debate sobre o mérito do matricídio e da adequada punição ao feito de Clitemnestra, entre Orestes e Tindáreo, parece não ter tido consequência decisiva para a resposta do esposo de Helena relativamente à súplica do seu sobrinho. Certo, Menelau fica tanto verbalmente como gestualmente numa crise de indecisão sem saber para qual lado se vira (632-639)<sup>97</sup>, mas ele não faz menção dos méritos da culpabilidade e da punição de Orestes ou como o seu sobrinho deveria ter lidado com o crime de Clitemnestra.

Relativamente ao conteúdo da súplica de Orestes, baseada, como vimos, nas noções de φιλία e χάρις, Menelau aparentemente não rejeita o princípio de que deveria ser solidário com um parente (cf. os versos 683-704), mas o submete à sua alegada falta de força para lidar com o povo de Argos, visto que regressa de Troia "sem companheiros de armas, vítimas de penas que não se esgotam" (688-689). O marido de Helena preza, assim, pela precaução, um termo chave que caracteriza a sua conduta: primeiro afirmado pelo próprio Menelau (cf. o uso do verbo εὐλαβέομαι em 699), depois enfatizada por duas vezes, com conotação claramente negativa, por Orestes (cf. ηύλαβεῖθ' 748; ηύλαβεῖτο 1059)<sup>98</sup>.

Tendo descartado uma ajuda que vá além do limite da precaução, Menelau, apesar de tudo, promete auxiliar Orestes de uma maneira precisa: "eu irei encontrar Tindáreo e

---

<sup>94</sup> Collard 1975: 70.

<sup>95</sup> Collard 1975: 70.

<sup>96</sup> Além do fato de que certos argumentos avançados tanto por Tindáreo como por Orestes serão aproveitados na Assembleia reportada pelo mensageiro, como veremos.

<sup>97</sup> Willink 1986: *ad* 632-716 comenta que este tipo de indecisão é típico das cenas de súplica, mas Eurípides poderia ter omitido esta convenção se o seu objetivo fosse retratar "Menelaus in the darkest possible light", como pensa Porter 1994: 70.

<sup>98</sup> Note que este mesmo conceito de precaução (εὐλάβεια) é divinizado por Etéocles em *As Fenícias*, servindo para caracterizar a sua postura defensiva diante da investida da armada argiva. Dada a caracterização bastante depreciativa desta personagem em *As Fenícias* (cf. o segundo capítulo), é notória a conotação negativa que o termo assume nesta peça e, também, em *Orestes*. Note que o verbo εὐλαβέομαι é usado de maneira igualmente negativa na ρῆσις de Etra nas *Suplicantes* (325), desta vez aplicado não a um chefe político mas à própria πόλις. Garzya 1962: 111, que me ofereceu os instrumentos para redigir esta nota, observa que εὐλάβεια é "una parola per la quale Eurípide ha in genere poca simpatia".

a cidade, tentarei persuadi-los para a tua causa conduzindo a ira excessiva deles de maneira apropriada" (έλθων δ' ἔγω σοι Τυνδάρεων πειράσομαι / πόλιν τε πεῖσαι τῶι λίαν χρῆσθαι καλῶς. 704-705)<sup>99</sup>. O filho de Agamémnon sente que esta promessa é, na verdade, uma recusa, o que aparentemente tem razão de ser, dado que Menelau sequer aparece na Assembleia e não age para evitar a condenação do sobrinho. Nesse sentido, a traição de Menelau não se deve tanto ao fato de o rei de Esparta ter recusado a súplica de Orestes, mas de ter prometido esta via de salvação para Orestes (cf. σώιζειν 710) e não a ter cumprido. Como nota o estudo de Naiden, a recusa de uma súplica é um fenômeno relativamente comum na literatura grega (o estudioso aponta setenta casos de recusa<sup>100</sup>), enquanto a quebra da promessa em ajudar o suplicando (aquele que faz a súplica) é um ato raro: "keeping promises is a norm, whereas acceptance and rejection are options"<sup>101</sup>.

Um escólio a *Orestes* possui uma interessante resposta para esta posição de Menelau. O escólio ao verso 371 é conhecido nos estudos clássicos por informar o ano de 408 como a data da apresentação da peça. Este mesmo texto fornece, além disso, um interessante comentário sobre a caracterização de Menelau na peça:

Todas as palavras de Menelau são falsas (ὕπουλα πάντα τὰ ρήματα Μενελάου), pois a partir delas o poeta ridiculariza (κωμῳδεῖ) as opiniões instáveis dos lacedemónios, como ele também faz em *Andrómaca*: 'Ó habitantes de Esparta, os mais odiados entre todos os humanos, conselheiros de enganos'. Antes de Díocles, em cujo [arcontado] *Orestes* foi produzido, vieram embaixadores lacedemónios para tratar sobre a paz com os atenienses, mas os atenienses não aceitaram [a proposta] porque não confiavam neles. Isto aconteceu no arcontado de Teopompo, que precedeu Díocles, como registra Filócoro.<sup>102</sup>

O antigo comentador de Eurípides propõe, assim, que um acontecimento histórico da Guerra do Peloponeso teria condicionado a caracterização dramática de Menelau em

---

<sup>99</sup> Tradução própria.

<sup>100</sup> Naiden 2006: 130. Ainda decorrente do estudo de Naiden, especialmente do seu terceiro capítulo, é a conclusão de que quase nunca há qualquer tipo de sanção (divina ou humana) contra o suplicado que rejeita uma súplica.

<sup>101</sup> Naiden 2006: 122.

<sup>102</sup> Tradução própria a partir da edição grega do escólio de *Orestes* feita por Dindorfius 1863.

*Orestes*, nomeadamente a proposta espartana de paz realizada no final da primavera ou no início do verão de 410. Dessa maneira, a representação do rei de Esparta carregaria a marca do antiespartanismo de *Andrômaca*, uma peça produzida no início da guerra.

É certo que uma razão de ordem dramática - a necessidade de prover Orestes com um antagonista da sua própria família que pudesse ter influência junto aos argivos - e outra de ordem histórica - a fama de traiçoeiros dos espartanos e o caráter alegadamente pouco confiável da proposta de paz de 410 - não precisam ser excludentes: elas poderiam fazer parte seja da intenção do poeta seja da recepção pelo público original da peça. Por outro lado, a personagem de Tindáreo, como será argumentado na próxima secção do capítulo, deve ser levada a sério porque possui uma argumentação em torno das leis que deveria ser sensível ao menos para uma parte da audiência, ainda que ele seja explicitamente apresentado pelo Coro como espartano (ò Σπαρτιάτης Τυνδάρεως 457). Estamos aqui, com efeito, no reino especulativo da intenção do poeta e da reação da audiência, mas a obra estética que possuímos - o texto da peça - parece fazer uma distinção entre os dois espartanos quanto às suas palavras: Menelau não cumpriu o que prometeu, enquanto o pai de Clitemnestra coloca pontos importantes para refletir sobre a prática de institucionalização através das leis dos crimes de sangue, algo que sabemos que foi uma prática advinda com a emergência do governo da lei no quadro da cidade e celebrada cinquenta anos antes na *Oresteia* de Ésquilo<sup>103</sup>.

Voltando à cena de súplica, não fica claro em nenhum momento da peça o que exatamente Orestes espera que o tio faça a fim de salvá-lo, mas certamente a proposta de Menelau não agradou o jovem Atrida. Quando Menelau sai de cena após a sua resposta à súplica, Orestes, naturalmente, ainda não sabia que o tio não estaria presente na Assembleia. Orestes, ainda assim, é bastante crítico à postura de Menelau, censurando-o novamente em termos de φιλία e χάρις. Eu encontro alguma dificuldade em entender a reação de Orestes contra a proposta do tio: afinal tentar persuadir a cidade foi justamente o que o jovem foi fazer com a ajuda de Pílades na ocasião da

---

<sup>103</sup> Vale lembrar, também, que a espartana Helena é divinizada por Apolo no êxodo da peça, ainda que, como veremos na conclusão deste capítulo, as palavras de Apolo não precisam ter uma influência decisiva para o entendimento da ação humana deste drama.

reunião da Assembleia, de sorte que se tratava de um caminho plausível de salvação<sup>104</sup>. Menelau era fraco demais para usar a força contra os argivos, Orestes igualmente<sup>105</sup>. A julgar pela maneira ressentida com a qual Orestes comenta para sua irmã a ausência de Menelau na Assembleia (1056-1059), ele esperaria que o tio interviesse na reunião e impedissem, qualquer jeito que fosse, a condenação capital dos matricidas.

O mundo de Argos, nesta peça, não possui uma figura de autoridade comparável a Pelasgo nas *Suplicantes* de Ésquilo, que intervém a favor das Danaides junto à Assembleia argiva. No *Orestes*, a liderança dos grandes indivíduos está moribunda, mas não o poder do δῆμος de cumprir a sua vontade de modo a fazer o que pensa ser necessário para a salvação da cidade. Com este tópico, passamos a estudar como os cidadãos de Argos posicionam-se face ao que consideram uma ameaça para a cidade: Orestes e Electra.

## 2. A σωτηρία da πόλις de Argos

A famosa versão esquiliana do mito de Orestes não é a única manifestação cultural grega que coloca o dilema do acolhimento de um herói matricida nos quadros da cidade de Atenas. A figura de Orestes era também muito popular em outro âmbito da religião grega<sup>106</sup>. A festa dionisíaca das Antestérias incluía, com efeito, um ritual que relembrava a entrada de Orestes em Atenas, ainda com a mácula (*μίασμα*) advinda do matricídio. Como um ser impuro que teve contato com a morte, Orestes poderia espalhar o *μίασμα* para os atenienses, de sorte que ele não podia obter uma hospitalidade integral, não podendo ser recebido em uma mesa comum para beber e comer. Eurípides, na *Ifigénia entre os Tauros*, apresenta uma etiologia para este ritual, que configura, aliás, uma das principais evidências que temos para a inserção do mito de Orestes nas Antestérias<sup>107</sup>:

---

<sup>104</sup> Cf. Konstan 2001: 55.

<sup>105</sup> Ver os comentários de Verrall 1905: 212-24 sobre as limitações do poder de Menelau.

<sup>106</sup> Sobre a figura de Orestes na religião grega, ver Liapis 2006.

<sup>107</sup> Uma outra evidência antiga para esta celebração é um fragmento de Fanodemo, autor do século quarto, que pode ser lido em tradução inglesa em Parker 2005: 293. Também são úteis alguns versos de *Acarnenses* de Aristófanes, por exemplo 1000-1002, 1085-1087. A afirmação feita por Pereira 2012: 355 de que "essa festa não tem consequências culturais dignas de nota" é

Pois ali há um tribunal sagrado, que Zeus instituiu para Ares, por causa da poluição que lhe sujara as mãos. Ao chegar lá, a princípio, nenhum dos anfitriões <me> mostrou boa vontade, visto eu ser odiado pelos deuses. Mas depois, os que tiveram vergonha ofereceram-me, por hospitalidade, uma mesa, mas à parte, ainda que sob o mesmo tecto. Não falavam comigo, mantinham-me em silêncio, para que eu aproveitasse a comida e a bebida apartado deles. Tinham prazer em encher-me uma taça apropriada, com uma medida digna de Baco. Eu não tinha o direito de censurar os meus anfitriões, sofria em silêncio, fingindo não perceber o que se passava; mas lamentava-me profundamente por ser o assassino da minha mãe. Ouvi dizer que as minhas desventuras se tornaram um ritual iniciático para os Atenienses e que ainda permanece o costume de o povo de Palas honrar o côngio (947-960)<sup>108</sup>.

Neste ritual, a presença de Orestes, enquanto elemento impuro, incomoda os atenienses. De forma a respeitar, de algum modo, os elementos de hospitalidade, os atenienses inseriram Orestes numa espécie de "anti-simpósio", como observa Daniel Noel<sup>109</sup>, em que os convivas bebem à parte e em silêncio, algo que remete, ainda consoante Noel, a uma simbologia de dissolução da ligação comunitária, também evidenciada pelo fechamento dos santuários e pela suspensão, no dia do festival, de qualquer atividade da cidade que necessitasse de prática de juramentos<sup>110</sup>. Dessa forma, os cidadãos de Atenas lidavam, como indivíduos e como coletivo, com o problema do matricídio de Orestes, que precisa de purificação, mas também julgamento e punição, de maneira que a sociedade possa recuperar o equilíbrio ameaçado pelo *μίασμα*<sup>111</sup>.

Sendo assim, a audiência da peça estaria, com o *Orestes* de Eurípides, mais uma vez face a face com as consequências religiosas e políticas da questão da reintegração de

---

superficial. Essa alegação reflete, possivelmente, uma influência excessiva do tratamento cômico e ridicularizante da festa presente em *Acarnenses*.

<sup>108</sup> Tradução de Rodrigues 2014. A historicidade do relato de Eurípides sobre esta celebração é aceite, do ponto de vista da história da religião grega, por Burkert 2011: 319-24, mas negada, a partir de uma abordagem de crítica literária, por Scullion 1999-2000: 225-31. Liapis 2006 defende a narrativa de Eurípides frente aos estudiosos que são céticos quanto à historicidade do ritual descrito neste passo da *Ifigénia entre os Tauros*.

<sup>109</sup> Noel 1999: 138.

<sup>110</sup> Cf. Burkert 2011: 320.

<sup>111</sup> Vide os comentários de Allen 2000: 73-5, que enfatizam o fato do festival dramatizar os vários papéis que os atenienses poderiam desempenhar em relação a Orestes.

Orestes na comunidade da *πόλις*. Como notam diversos especialistas, a Argos representada na peça é similar à Atenas, especialmente devido à presença de uma Assembleia popular<sup>112</sup>. É preciso observar, contudo, que Argos foi uma democracia durante boa parte do século quinto, sendo uma democracia aliada à Atenas no ano de produção da peça. Nesse sentido, é importante ter em mente que a referência política da audiência não precisa, necessariamente, limitar-se a Atenas, uma vez que o fato de a peça explorar as similaridades entre duas democracias aliadas pode sugerir uma reflexão sobre a condição da *πόλις* democrática sob contexto de crise e, particularmente, sob ameaça de movimentos antidemocráticos, uma vez que, como Atenas, Argos também sofreu um ataque à sua democracia devido a um golpe oligárquico apoiado por Esparta no ano de 417<sup>113</sup>.

Assim, eu penso que a simpatia da audiência poderia oscilar no transcurso da representação da peça. Como corretamente enfatizam comentadores como West, Porter e Medda<sup>114</sup>, Eurípides, no primeiro episódio, parece claramente trabalhar a figura de Orestes (e de Electra) de modo a despertar compaixão junto à audiência. A partir do debate formal entre Orestes e Tindáreo, contudo, eu divirjo destes estudiosos, pois a audiência (ou parte dela) poderia ser sensível aos apelos de Tindáreo a favor da lei e do fim dos crimes de sangue, que reverberam na própria decisão da Assembleia. Nesse sentido, o velho espartano funciona como uma antecipação do argumento legal que irá prevalecer contra o matricídio na decisão dos argivos. Os argumentos de Orestes neste debate com Tindáreo, por outro lado, antecipam os argumentos do jovem na própria Assembleia, sendo baseados, como veremos, em uma ética de justiça arcaica que antecipa, em palavras, as ações que dominam o final da peça, sustentadas, por sua vez, numa conduta de vingança a qualquer custo que entra em conflito com o mundo legal da *πόλις*. Faz-se oportuno, assim, que nos debrucemos de maneira mais pormenorizada sobre a figura de Tindáreo e o seu argumento a favor da lei.

---

<sup>112</sup> Assim, West 1987: 36.

<sup>113</sup> Sobre o golpe oligárquico em Argos, ver David 1986; Fornis 1993.

<sup>114</sup> West 1987: 26-46; Porter 1994; Medda 2001: 5-61.

## 2.1. Tindáreo e a lei comum aos Helenos

O principal argumento de Tindáreo sobre a conduta de Orestes em relação ao assassinato de Agamémnon por Clitemnestra pode ser assim resumido: o velho espartano admite que aquilo que a sua filha fez foi uma "acção vergonhosa" (αῖσχιστον ἔργον 498), de sorte que cabia a Orestes "procurar a justiça de sangue" (αἷματος δίκην 500). A partir deste ponto, as visões de Tindáreo e Orestes bifurcam quanto à punição que deveria ser infligida à Clitemnestra. A argumentação "jurídica" que embasa a punição à Clitemnestra por parte dos dois "litigantes" revela duas visões distintas: a defesa de Orestes é baseada nos valores dos heróis épicos, em contraste com a argumentação de Tindáreo que põe relevo na norma legal da πόλις contemporânea à peça.

A versão que Orestes sustenta na sua réplica a Tindáreo (544-604) é similar àquela que é reportada pelo mensageiro como sendo o discurso de Orestes na Assembleia (932-942). Segundo o jovem Atrida, o matricídio foi necessário para vingar o pai (cf. τιμωρῶν πατρί 547; 563). Vinculando o tema da justiça do matricídio à questão da sexualidade adúltera da sua mãe, Orestes declara que "[ela] envolveu-se com um homem" (559), "não conservou intacto o seu leito" (575), de forma que "aquela que traiu o leito de meu pai pereceu" (939-40). Nesse sentido, Orestes defende que matar Clitemnestra forma parte de uma prática que busca conter o adultério feminino e o perigo que isto representa para o controle político da casa e da monarquia. Ao fazer isso, Orestes julga ter prestado um "serviço à Grécia inteira" (ἀπασαν Ἑλλάδ' ὥφελῶ 565), dado que "foi para vos ajudar, mais que ao meu pai, que matei a minha mãe" (934-935).

O herói da peça compara explicitamente Clitemnestra e Penélope (588-590), retomando intencionalmente o entendimento épico sobre infidelidade feminina e vingança masculina<sup>115</sup>. Nesse sentido, a réplica de Orestes a Tindáreo, bem como o seu

---

<sup>115</sup> Diggle condena estes versos. Duas ordens de argumento são geralmente avançadas contra a autenticidade destas linhas: uma linguística, o uso estranho da forma ativa γαμεῖν para uma mulher (em vez da passiva γαμεῖσθαι), outra literária, dado que teríamos aqui um paralelo mitológico inapropriado entre a casa de Odisseu e a casa de Atreu. O último argumento é menos forte: como mostra Van der Valk 1984: 172 já a *Odisseia* estabelecia paralelos entre Clitemnestra e Penélope. Sobre o plano linguístico, a forma ativa γαμεῖν, como se a mulher fosse a parte ativa no estabelecimento do casamento (e não a parte passiva, como era o costume), pode representar

discurso de defesa na Assembleia, apelam ao bom senso do cidadão masculino grego de mostrar compaixão com quem pune as mulheres pelas suas transgressões que ameaçam a estabilidade do *oīkōs* e, por consequência, do domínio masculino na vida social e política da *πόλις*. Ao fazer isso, o jovem "move the debate away from the particular charge (matricide) to what he sees as the underlying principle involved: the restraint of dangerous women".<sup>116</sup> Esse princípio subjaz tanto o mundo heróico como o tempo contemporâneo da audiência, configurando-se, portanto, como um ponto em comum entre o tempo mítico e o tempo histórico<sup>117</sup>.

Tindáreo discorda com a maneira como Orestes propõe punir Clitemnestra, bem como a forma como relaciona o seu ato de homicídio com o bem-estar da comunidade. Para o pai de Clitemnestra, Orestes, em vez de matar a própria mãe, deveria tê-la expulsado do palácio (cf. ἐκβαλεῖν τε δωμάτων / μητέρα 501-502), pois o castigo do exílio era recomendado pela lei que vem já dos antepassados. É interessante notar a diferença de tom entre os discursos de Tindáreo e Orestes: o primeiro enfatiza a indissociabilidade entre ato jurídico e ato religioso: o crime de sangue, para Tindáreo, contamina o homicida e o seu entorno, a ponto de "não ser permitido expor-se aos olhares nem ao contacto fosse com quem fosse" (513-514). A maneira de interromper a transmissão do *μίασμα* citado por Tindáreo no verso 517 é, assim, o exílio do assassino ou, a julgar pela última parte do primeiro discurso de Tindáreo, a condenação à morte por parte da autoridade do corpo de cidadãos. Orestes, por outro lado, não tem nada a dizer sobre *μίασμα*: seja aqui, na sua súplica a Menelau ou na Assembleia.

---

uma nuance intencional do poeta para reforçar a crítica de Orestes ao comportamento "masculino" e perigoso de Clitemnestra que, como tal, deveria ser eliminado, reforçando o ponto retórico do jovem. Nesta linha de raciocínio segue o detalhado artigo de Mirto 1980 (cf. Van der Valk 1984: 172).

<sup>116</sup> Goslin 2006: 231. O temor do comportamento das mulheres, especialmente da sexualidade, dentro do mundo das ideias veiculadas através da ótica masculina, é um fenômeno de forte recorrência na literatura grega. Basta lembrar da importância que o rapto das mulheres assume no início da narrativa das *Histórias* de Heródoto para que se tenha uma noção deste tópico. Para a repercussão deste assunto na tragédia grega ver, por exemplo, Hall 1997.

<sup>117</sup> Trata-se, também, de um princípio que contribui para unir as partes da peça: o presente discurso de Orestes, a sua defesa na Assembleia, bem como o plano de assassinar Helena, todos partem da ideia de conter o perigo feminino. Não esquecer que Helena é o paradigma da mulher sedutora e perigosa para a cultura grega (ou ao menos para a literatura ateniense). Sobre este ponto ver a coletânea de textos sobre o mito de Helena em Fialho *et al.* 2007.

O ponto que Tindáreo reforça é que a autoridade para punir precisa passar pela lei da comunidade e não pela iniciativa individual ou familiar. Seu argumento ecoa a prática judicial da Atenas clássica, em que, apesar do processo de homicídio ser aberto pela família da vítima, apenas a *πόλις* tem autoridade para decidir e, em geral, executar, a punição que ela julga apropriada ao homicida<sup>118</sup>.

O terceiro capítulo do livro de John Porter contém um dossier bastante crítico face à pertinência do argumento legalista de Tindáreo. Para Porter: "Tyndareus' indictment of Orestes should be seen as a ruthlessly logical and superbly skillful exploitation of rhetorical weapons, employed to present Orestes' deed in the most damning light possible"<sup>119</sup>. Como o próprio autor reconhece, contudo, o fato de uma personagem euripidiana utilizar tópicos retóricos não invalida a pertinência do conteúdo do discurso<sup>120</sup>. Além da retórica de Tindáreo, Porter põe muito peso na intimidação feita por Tindáreo a Menelau ("ou não pisas mais solo espartano", verso 626). Para o estudioso, "Tyndareus' role is not to convince, but to intimidate"<sup>121</sup>. West, por sua vez, possui visão similar ao afirmar que "it is anger, not principle, that leads him to sentence his grandchildren to death by stoning"<sup>122</sup>.

De forma a avaliar se Tindáreo possui uma questão jurídica relevante para a audiência ou se seria visto apenas como um velho colérico e "sofista", é preciso enfatizar que os gregos do período clássico permitiam muito mais espaço para a expressão dos sentimentos de ira nos processos judiciais do que na nossa concepção moderna de direito. Em muitas ocasiões, um litigante em um processo judicial ateniense justificava o seu pedido de punição por parte do tribunal em nome da ira causada pelo ultraje sofrido, através sobretudo do uso do verbo *όργιζω* e do substantivo *όργη*. Assim, Isócrates explica o desejo de Locites para punir com estas palavras: "Eu sofri ultraje e

---

<sup>118</sup> Esta é uma explicação para o fato de Tindáreo propor exílio (507-517) e, alguns versos depois, apoiar a condenação à morte do matricida (536). Esse fato não mostra uma personalidade cínica do espartano nem que os seus argumentos são fúteis (*pace* Wolff 1983 [1968]: 351). Cf. Saunders 1991: 96-102 que nota a tendência da lei grega de trazer a punição dos crimes para a responsabilidade das cortes e dos funcionários da *πόλις*.

<sup>119</sup> Porter 1994: 111.

<sup>120</sup> Porter 1994: 115.

<sup>121</sup> Porter 1994: 110.

<sup>122</sup> West 1987: 35. Cf. Zeitlin 1980: 65 que chama os argumentos de Tindáreo de "specious".

desonra, sendo que é conveniente para homens livres para estar mais coléricos (μάλιστ' ὥργίζεσθαι) quanto a isto e para infligir a maior punição (τιμωρίας) (Isoc. 20. 6)<sup>123</sup>. Demóstenes, como argumenta Danielle Allen<sup>124</sup>, insere a ira dentro do quadro da justiça advinda dos tribunais da democracia, mostrando que a decisão correta do povo é fruto tanto da cólera quanto da justiça. Quando, por exemplo, o orador antigo afirma que o δῆμος, agindo de maneira nobre, justa e "irada" (ώργίσθη), repreendeu Mídias, que o havia agredido na frente do próprio povo nas Dionísias de 348<sup>125</sup>. Como argumenta Allen: "In oratory, anger is the reason most frequently given by orators to explain why they, or someone else, or the city has tried to punish or wishes to punish"<sup>126</sup>.

É um dado aceite entre os estudos recentes da oratória do século quarto que os litigantes utilizam uma retórica do direito que busca incessantemente (e por vários meios) a empatia do júri popular, o que implica a necessidade, por parte do orador, de respeitar certas coordenadas da visão de mundo do δῆμος. Assim, o fato de Tindáreo apresentar os seus argumentos legais de uma maneira irascível não seria, por si só, algo reprovável ou antipático para a audiência<sup>127</sup>. A questão mais importante do ponto de vista do público provavelmente seria a utilidade deste sentimento para superar os conflitos éticos presentes na relação entre o matricídio e a comunidade. Se a audiência tiver sido sensível ao apelo de Tindáreo para se pôr fim aos crimes de sangue através de procedimentos legais coletivos, certamente, então, os argumentos do espartano são sérios e pertinentes.

---

<sup>123</sup> Tradução própria a partir da edição de Norlin 1928.

<sup>124</sup> Allen 2000: 51.

<sup>125</sup> Demóstenes 21. 2. Edição grega por MacDowell 1990. Cf. Demóstenes 24. 8 com o comentário de Dover 1994 [1974]: 182.

<sup>126</sup> Allen 2000: 50; Cf. Cairns 2015. A tese que informa o livro de Allen, com efeito, é que o sentimento (já homérico) de ira causada pelo sentimento de ter sido ultrajado e, portanto, menosprezado em sua honra, continua a ser bastante operativo na concepção de justiça e de direito do período clássico. O que o novo enquadramento judicial da cidade permite, como ensina a estudiosa, é o direcionamento da ira e do seu desejo de punição individual para o marco coletivo da πόλις, que apresenta o seu tribunal como uma entidade que pode emitir um julgamento que é reconhecido pelas partes em disputa, sendo através da instituição da cidade que o injuriado recuperará a sua parcela de honra perdida e, assim, acalmará a sua raiva.

<sup>127</sup> Contraste com a leitura de Silva 2010b, para quem o mero fato de Tindáreo ter agido sob efeito de cólera invalida o seu argumento de promoção da lei.

Dessa forma, a função dramática de Tindáreo na peça não é somente oferecer o motivo para que Menelau recuse a súplica do seu sobrinho, agravando o isolamento deste. De maneira complementar a esta função, Tindáreo põe questões temáticas de grande envergadura para a peça<sup>128</sup>. O teor do ḍyw complexifica o tema da salvação: se até esta altura o âmbito da salvação era limitado à súplica de Orestes a Menelau enquanto um familiar que poderia intervir junto ao povo de Argos a fim de evitar a pena de morte dos matricidas, agora, com Tindáreo, a questão da salvação é inserida numa perspectiva muito mais ampla que incide no modo como os gregos deveriam gerir os crimes e os desejos de vingança dentro do quadro de uma comunidade regida por leis. A cena propositalmente trabalha com os anacronismos típicos da tragédia: argumentos a favor do governo da lei são introduzidos num mundo heróico ainda baseado nas vinganças de sangue, bem como noções religiosas de contaminação do homicida que não aparecem em Homero são também inseridas no quadro da peça<sup>129</sup>.

## 2.2. A Assembleia argiva busca salvar-se dos matricidas

O *Orestes* não é a única tragédia que nos foi legada que dramatiza o julgamento de um suplicante por parte de uma Assembleia popular. Nas *Suplicantes* de Ésquilo, Dânao e suas filhas pedem abrigo ao rei de Argos, Pelasgo, contra o casamento forçado das Danaides exigido por Egito. Significativamente, também nesta peça, a cidade de Argos surge representada como uma democracia. Pelasgo recusa tomar uma decisão sobre conferir ou não asilo às Danaides sem a aprovação do povo: "pela minha parte, não me

---

<sup>128</sup> Sobre o papel de Tindáreo de hostilizar Orestes agravando o desespero do herói da peça ver, entre outros, Will 1961; Willink 1986: *ad* 459-469; *ad* 496-506; Pereira 1988. Eu penso que essa hostilidade de Tindáreo, do ponto de vista dos significados da peça, não é apenas negativa, mas propõe um caso consequente sobre a conduta de crimes que perturbam a vida da comunidade.

<sup>129</sup> Uma das dificuldades em interpretar o debate entre Tindáreo e Orestes tem sido bem destacada por West 1987: 35 e Porter 1994: 126, quando eles colocam em dúvida a validade dos argumentos de Tindáreo, baseados na experiência do século quinto, para o contexto mítico da peça. Eu não vejo, todavia, por que a audiência seria antipática a argumentos legais que lhe eram familiares apenas porque eles estão imiscuídos no mundo mítico (cf. o comentário de Willink 1986: *ad* 496-506). O choque entre passado e presente ou mito e realidade serve para despertar o pensamento crítico da audiência sobre como se vivia antes e como se vive sob a égide da cidade, sendo essa é uma das razões pela qual os trágicos eram tido pelos gregos como "professores" do povo (cf. Ar. *Ra.* 1009-10; Carter 2007: 1-20).

atrevo a fazer-vos qualquer promessa sem antes ter consultado todos os cidadãos a respeito deste assunto" (367-368)<sup>130</sup>. Dessa maneira, diz Pelasgo, ele não pode ser acusado de ter agido à revelia do povo e ter colocado a cidade em risco por trazer uma guerra ao abrigar as suplicantes (401).

Apesar de *Orestes* apresentar novamente uma Argos democrática, o contexto é distinto. Em *Suplicantes*, a recusa em receber as Danaides poderia gerar um grave problema religioso para os argivos, pois estariam desobedecendo os valores de hospitalidade vindos de Zeus, enquanto em *Orestes* a aceitação da súplica do herói colocaria o problema religioso da contaminação por derramamento de sangue materno. Nas *Suplicantes*, qualquer possível divergência dentro do corpo dos argivos é suplantada pela ênfase no consenso entre δῆμος e δημήγορος (cf. 623-624), enquanto no *Orestes* a cidade de Argos está dividida em grupos com visões distintas face ao julgamento do filho de Agamémnon<sup>131</sup>. De forma a compreender o que seria a salvação da cidade de Argos em *Orestes* é preciso enfatizar, portanto, que há não apenas indivíduos mas aparentemente facções políticas que divergem quanto ao tratamento a dar a Orestes, o que implica, também, a obtenção do poder na casa de Atreu e na própria cidade de Argos, dada a mistura de monarquia e democracia que forma o conteúdo mítico da peça<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> Tradução feita por Martins de Jesus 2012 a partir da edição teubneriana de West 1992.

<sup>131</sup> O relato do processo de decisão da Assembleia (600-624) nas *Suplicantes* de Ésquilo apresenta uma conveniente convergência de opinião entre Pelasgo e os argivos a favor do asilo das Danaides, sobre a qual ver Romilly 1977: 9-11; Carter 2013.

<sup>132</sup> Scodel 2012: 116, baseando-se no fato de que Apolo, no epílogo da peça, dirige, independentemente dos argivos, Orestes para o governo de Argos, pensa que o ambiente político do *Orestes* não é, portanto, democrático. Para a autora, Eurípides teria se baseado mais nas Assembleias homéricas do que propriamente naquelas contemporâneas a ele e seu público. Scodel está, contudo, equivocada, pois desvaloriza o elemento crucial e democrático do voto majoritário que, independentemente dos chefes aristocráticos, fornece um veredito. Já os versos 48-49 do *Orestes*, "Decisivo é este dia em que dará o seu voto a cidade dos argivos" (κυρία δ' ἤδη μέρα / ἐν τῇ διοίσει ψῆφον Ἀργείων πόλις, tradução por Silva 1999 [1982]), fornecem uma linguagem que não deixa dúvidas sobre a intenção do poeta em apresentar a soberania democrática do voto popular no contexto do drama. Patricia Easterling aliás, já elucidou muito apropriadamente esta questão em 1985: "But this is to overlook the matter of voting, which was not a feature of heroic assemblies" (Easterling 1985: 2). De todo modo, penso que o argumento de Scodel é válido para relembrar que a mistura de constituições monárquicas e democráticas tanto em *Orestes* como em *Suplicantes* de Ésquilo implica que esses regimes políticos ficcionais não são imitações transparentes do modelo democrático real vigente em Atenas. Sobre a mistura de democracia e monarquia nas *Suplicantes* de Ésquilo ver, além de Easterling 1985, Carter

Um momento privilegiado para perceber a disputa dentro de Argos é a *esticomitia* entre Menelau e Orestes (385-447). O caráter de reconhecimento desta *esticomitia* liga-se não apenas à situação física e emocional de Orestes, mas também à situação política da cidade de Argos, incluindo os potenciais amigos e inimigos de Orestes. A investigação de Menelau sobre este tema começa no verso 427: "E como és visto perante a cidade, depois de executares tais actos?" (τὰ πρὸς πόλιν δὲ πῶς ἔχεις δράσας τάδε;). Orestes responde, então, que ele é "odiado" (428) e que não logra purificar o crime porque ninguém lhe dirige a palavra (428), sendo mesmo repelido das casas (430)<sup>133</sup>. Menelau passa, então, a inquirir mais especificamente sobre quais seriam os cidadãos que fomentam o ódio contra Orestes (note τίνες πολιτῶν no verso 431), no intuito de bem discernir a força dos amigos e dos inimigos do matricida (note a presença de φίλος em 435 e ἔχθρός em 445). A situação de Orestes perante à cidade parece especialmente grave para Menelau, que tenta fazer uma síntese da situação perto do fim do diálogo, perguntando-lhe quem o impede de abandonar a cidade: "os teus próprios inimigos ou o exército argivo"? (ἴδιαι πρὸς ἔχθρῶν ἢ πρὸς Ἀργείας χερός; 445). A resposta de Orestes é alarmante: "todos os cidadãos, para garantir a minha morte. Aqui tens o que se passa" (πάντων πρὸς ἀστῶν, ὡς θάνω· βραχὺς λόγος 446).

Há alguma coisa estranha, contudo, com esta última resposta de Orestes: πάντων πρὸς ἀστῶν. Ora, na Assembleia descrita pelo mensageiro, há uma personagem (o camponês), como veremos, que discursa pela inocência de Orestes. Dessa maneira, contrariamente a este verso 446, nem todos os argivos estão contra Orestes. Esta falta de consenso dos argivos, que resulta em uma Assembleia intensamente disputada entre intervenientes favoráveis e contrários a Orestes, tem sido particularmente atacada pela crítica moderna à peça. A decisão da Assembleia é vista como inadequada, no limite irracional. Nesse sentido, David Rosenbloom, por exemplo, chama Orestes e seus amigos de vítimas "of the demos misrule"<sup>134</sup>, que são compelidos pelo decreto hostil da

---

2013, que elabora uma interessante reflexão sobre se o quadro político da peça é uma verdadeira democracia ou apenas uma monarquia na qual o rei tem a possibilidade de consultar o povo.

<sup>133</sup> Note o eco deste verso com o ritual descrito acima das Antestérias.

<sup>134</sup> Rosenbloom 2011: 428.

Assembleia "to kill themselves to exhibit their nobility"<sup>135</sup>. Maria de Fátima Silva figura a Assembleia como um "vendaval furioso da vontade popular, um anónimo mesclado, emotivo e imprevisível"<sup>136</sup>. Peter Euben também sublinha a corrupção da Assembleia, observando que "justice goes unmentioned and unfulfilled in the speeches and assembly, silenced by narrow political self-seeking and rampant faccionalism"<sup>137</sup>. Jacqueline de Romilly, comparando a reunião popular presente no *Orestes* com a armada grega em *Ifigénia em Áulis*, afirma que o coletivo está "animé par une cruauté aveugle"<sup>138</sup>. Porter<sup>139</sup>, por sua vez, inocenta Orestes de culpa, mas não a Assembleia, que seria corrupta.

A conclusão desta visão pessimista e crítica sobre o funcionamento da democracia no *Orestes* consiste em conceber que Eurípides apresenta uma versão profundamente antidemocrática do mito de Orestes. As palavras de dois estudiosos italianos não deixam dúvidas sobre este assunto: para Giovanni Cerri, nós temos "un'immagine della democrazia totalmente negativa, senza margini di speranza, deprimente (...) è un corto circuito continuo tra disonestà individuale e irresponsabilità collettiva"<sup>140</sup>. Di Benedetto afirma que a peça põe dúvida "sulla validità stessa delle istituzioni democratiche"<sup>141</sup>.

É espantoso, no entanto, que uma peça com esse cunho político tenha sido apresentada nas Dionísias de 408. Ora, a democracia tinha sido recentemente refeita após o traumático golpe oligárquico de 411/410. Assim que restauraram a democracia, os atenienses aprovaram leis que reforçavam os laços democráticos da população e inibiam ameaças à democracia, sendo que uma das mais importantes foi a lei proposta por um certo Demofanto, no verão de 410, que tornava crime gravíssimo conspirar contra a democracia e assumir funções públicas em regimes que derrubassem a democracia. Esta lei incluía um juramento que, de maneira excepcional para a história

---

<sup>135</sup> Rosenbloom 2011: 429.

<sup>136</sup> Silva 2010b: 61.

<sup>137</sup> Euben 1986: 237. A lista de comentadores que corroboram com esta visão negativa sobre o processo de decisão da Assembleia é longa. Ver, por exemplo, Wolff 1983 [1968]: 341; Vellacott 1975: 69-70; Burnett 1998: 252; Reguero 2011: 133-40.

<sup>138</sup> Romilly 1995 [1972].

<sup>139</sup> Porter 1994: 74-5.

<sup>140</sup> Cerri 2004: 117.

<sup>141</sup> Di Benedetto 1971: 209.

da democracia, todos os atenienses deveriam jurar<sup>142</sup>. As Dionísias de 409, apenas um ano antes de *Orestes*, incluíram, segundo uma informação epigráfica que possuímos (IG l<sup>3</sup> 102), uma cerimônia pública para honrar os assassinos de Frínico, um dos líderes do movimento oligárquico cuja morte serviu como um ponto de viragem para os democratas na sua luta em 410 para restaurar o regime democrático. Assim, é notório que os acontecimentos de 411/410 geraram uma forte procura pela identidade, valores e memória da democracia, fortalecendo a consciência democrática dos atenienses, como sustenta Peter Wilson<sup>143</sup>.

Com esses temas em mente, podemos indagar: a salvação que nos apresenta Eurípides é uma proposta antidemocrática? Como explicar esse alegado traço antidemocrático de *Orestes* em um momento histórico caracterizado por uma eufórica celebração da democracia restaurada?

Eu penso que os críticos exageram o retrato corrupto da Assembleia e de Argos, de forma que este quesito deve ser propriamente redimensionado. Em primeiro lugar, como sustenta um recente artigo escrito por James Morwood: "it is a simple fact of democratic assemblies that they contain factions"<sup>144</sup>. A polarizada Assembleia do *Orestes* é tão democrática quanto a Assembleia das *Suplicantes* de Ésquilo, ainda que esta última presente, como vimos, um processo de decisão sem divergências. Em ambos os casos, o que nós temos, para usar as palavras das *Suplicantes*, é "o braço maioritário do povo" (δήμου κρατοῦσα χείρ 604) em ação, que é o "guardião da cidade" (τὸ πτόλιν κρατύνει 699).

Além de exorbitar a incompatibilidade entre a existência de grupos políticos divergentes e a natureza da democracia, a leitura antidemocrática do *Orestes* também exagera o grau com que a Assembleia seria uma relato transparente do mensageiro que corresponderia à própria opinião política de Eurípides. Nesta linha de interpretação, o

---

<sup>142</sup> Para uma apreciação recente do juramento de Demofanto, *vide* Teegarden 2012. Embora sem evidência conclusiva, Wilson 2009 defende que o juramento foi feito nas Dionísias de 409, como parte das cerimônias que antecediam a apresentação das peças. Para este autor, portanto, o juramento de Demofanto e a celebração da morte de Frínico teriam acontecido na mesma edição das Dionísias, o que seria um acontecimento singular do ponto de vista da celebração pública no espaço teatral da recém restaurada democracia.

<sup>143</sup> Wilson 2009: 21.

<sup>144</sup> Morwood 2009: 361.

mensageiro reportaria uma informação completamente imparcial e objetiva da ação extra-cênica. Note, assim, como Jacqueline de Romilly afirma, sem qualquer inquietude, que a aprovação da intervenção de Orestes e a crítica feita ao veredito da “turba” (ὁμιλον 943)<sup>145</sup> pelo mensageiro nos versos 943-944 constituem a opinião do próprio poeta: “Euripide souligne avec force que le vote du peuple, lui, va dans le mauvais sens”<sup>146</sup>. Uma definição da figura do mensageiro que subjaz a discussão de *Orestes* desses autores pode bem ser esta elaborada por Bremer na década de setenta:

Speeches delivered by a person whose sole function in the play is to appear as the bringer of news, and then to disappear; he is not a *dramatis persona* in the full sense, i.e. not otherwise involved in the action.<sup>147</sup>

É preciso relativizar estes pressupostos e questionar esta definição do mensageiro a fim de afinar nosso entendimento do *Orestes*. O relato do mensageiro sobre a Assembleia não nos fornece “a transparent window upon the truth”, para usar a expressão que Ann Michelini<sup>148</sup> utilizou para o mensageiro dos *Persas* de Ésquilo. Apesar da definição de Bremer, o mensageiro não é um narrador extra-diegético completamente à parte da ação da peça que narra objetivamente os acontecimentos extra-cênicos. Como alerta a monografia de James Barrett<sup>149</sup> sobre a figura do mensageiro na tragédia grega, é preciso ir além da visão herdada do século XIX da função dramática do mensageiro como meramente uma entidade dramática sem importância e personalidade cujo único interesse residiria na informação sobre a ação que ocorreria fora de cena. Dada a característica essencialmente retórica da tragédia grega (e mais ainda da tragédia eurípidiana), é pertinente refletir, na linha de estudos como o realizado por Barrett e Irene De Jong<sup>150</sup>, a condição de uma entidade *dramática*

---

<sup>145</sup> Tradução de Silva 1999 [1982]. Seiça 2007 verte ὁμιλον por “assembleia”, perdendo, assim, a conotação pejorativa que ὁμιλος possuía especialmente quando pronunciada nos meios oligárquicos.

<sup>146</sup> Romilly 1995 [1972]: 148.

<sup>147</sup> Bremer 1976: 33.

<sup>148</sup> Michelini 1982: 75.

<sup>149</sup> Barrett 2002.

<sup>150</sup> De Jong 1991.

alegadamente não retórica, que daria acesso a informações de maneira completamente objetiva e transparente. Nas palavras de Barrett: "how does an inhabitant of the rhetorical world of tragedy manage to produce a narrative in which the 'events themselves speak'?"<sup>151</sup>

A monografia escrita por De Jong sobre o mensageiro na obra de Eurípides mostra que esta figura pode assumir traços individuais (ao invés de ser um mero porta-voz de uma notícia), bem como pode assumir um ponto de vista particular que focaliza à sua maneira o relato<sup>152</sup>. O mensageiro de *Hipólito* pode ilustrar bem a questão: no epílogo do seu discurso ele faz questão de identificar a sua condição social e mostrar a sua simpatia por Teseu: "Senhor, sou apenas um escravo em tua casa. Mas de uma coisa nunca serei capaz: convencer-me da maldade do teu filho!" (1249-1251)<sup>153</sup>.

O mensageiro pode<sup>154</sup>, portanto, assumir um lugar de relevo no universo retórico euripidiano<sup>155</sup>. Como outras personagens dramáticas, o mensageiro "percepciona, ordena e interpreta acontecimentos de uma diegese da qual também ele participa"<sup>156</sup>. Em *Orestes*, o mensageiro, apesar de anônimo, possui identidade social e

---

<sup>151</sup> Barrett 2002: 18.

<sup>152</sup> As ações narradas pelos mensageiros na tragédia são, com efeito, verdadeiras para as personagens em palco e para a audiência (elas realmente aconteceram). O ponto destacado incide na perspectiva com a qual estas ações são contadas e na hipótese, bem entendido, de que a audiência perceberia certas nuances de subjetividade no relato.

<sup>153</sup> Tradução da peça por Lourenço 2010a. O mensageiro sugere mesmo a Teseu: "segue os meus conselhos" (1263). Outros exemplos de subjetividade do mensageiro em Eurípides podem ser lidos em De Jong 1991 e Soares 1999: 55-111. A possibilidade de subjetividade por parte do mensageiro não é apenas um feito dramatúrgico de Eurípides: *vide* a discussão do mensageiro dos *Sete Contra Tebas* de Ésquilo por Santos 1995: 161, que afirma: "A objectividade do discurso do mensageiro mistura-se com a subjectividade das naturais preocupações de um habitante da cidade de Cadmo; por isso, o mensageiro não se limita ao relato fiel e objectivo daquilo que viu; ele aconselha Etéocles, incitando-o (...)".

<sup>154</sup> A repetição do verbo poder ("o mensageiro pode") é proposital: eu não pretendo sustentar que o mensageiro na tragédia ou em Eurípides sempre possui relevância retórica e dramática similar à uma personagem. Para os objetivos da presente discussão, é suficiente apontar a possibilidade de tal expressão dramática, e mostrar que o mensageiro que relata a Assembleia certamente pertence a este grupo de mensageiros cuja relevância dramática é acentuada. Para uma discussão balanceada deste assunto, *vide* Barrett 2002: 14-22.

<sup>155</sup> Sobre a maneira como Eurípides universaliza o uso da retórica para todas as suas personagens, inclusive aquelas de status social inferior, ver Mastronarde 2010: 207-45 e Scodel 1999-2000: 132-3, para quem o "Euripidean theater is a sort of laboratory of verbal performance".

<sup>156</sup> Soares 1999: 63.

posicionamento face ao conflito entre Orestes e os cidadãos de Argos: ele é um lavrador (866) que afirma a Electra ter tido "sempre devoção a teu pai, e a tua casa alimentou-me; por isso, ainda que pobre, devo respeitar os amigos" (868-870). A condição social e o posicionamento do mensageiro incidem não apenas neste prólogo, mas na sua narração propriamente dita da Assembleia, especialmente na sua apresentação do perfil e dos motivos dos intervenientes no debate.

Além do próprio Orestes, há quatro intervenientes na Assembleia. Dois condenam o filho de Agamémnon: o homérico Diomedes com a pena do exílio e o orador "que não consegue fechar a sua boca" ( $\acute{\alpha}\theta\upsilon\rho\acute{\gamma}\lambda\omega\tau\tau\acute{o}\varsigma$  903)<sup>157</sup> com a pena de morte. Um interveniente (o arauto Taltíbio) é apresentado pelo mensageiro como indeciso, mas aparentemente volta-se a favor dos amigos de Egisto, logo contra Orestes. Por último, surge um defensor de Orestes, um  $\alpha\acute{u}\tau\omega\gamma\acute{\rho}\varsigma$ , isto é, um lavrador livre. A simpatia ou antipatia com a qual o mensageiro apresenta essas figuras é proporcional ao apoio que oferecem à causa de Orestes e sua família. O contraste mais marcante é, assim, entre, de um lado, o camponês que propõe homenagear Orestes por este ter honrado o pai com o homicídio, de outro lado, o orador que incita os argivos a decidirem pela condenação de morte. O agricultor é apresentado como uma imagem do próprio mensageiro: ambos vêm do campo (866; 919-920), não são propriamente ricos ou belos mas são úteis e viris (870; 918) e, finalmente, são partidários de Orestes<sup>158</sup>.

Desde a antiguidade, o orador que discursa a favor da condenação à pena de morte de Orestes tem sido acusado de manipular a Assembleia, o que seria uma evidência da degeneração dos processos de tomada de decisão coletiva e da própria democracia. Aqui, eu julgo, há um abuso na utilização do retrato deste orador para imprimir uma

---

<sup>157</sup> Tradução própria.

<sup>158</sup> O argumento do lavrador que baliza a sua proposta de coroar Orestes é não só muito similar à própria defesa de Orestes que vem logo em seguida, mas também da justificativa que Orestes faz do seu ato perante Tindáreo (544-604). Esse mensageiro parece extraordinariamente bem informado sobre a trama da peça que teve lugar antes da sua entrada em cena: ele tanto harmoniza os argumentos do  $\alpha\acute{u}\tau\omega\gamma\acute{\rho}\varsigma$  com os de Orestes, como também faz coincidir as palavras condenatórias do orador loquaz com as intenções de Tindáreo (cf. o verso 915). Ainda sobre as subjetividades e parcialidades deste mensageiro ver o estudo de Reguero 2011: 134 "En su relato el contenido agonístico se opone a la forma convencional de la narración del mensajero trágico generando una marcada tensión entre forma y contenido". Eu não concordo com esta estudosista, contudo, sobre a sua conclusão relativamente à "mensagem política" desta narração para o público.

leitura antidemocrática da peça. De início, esta é uma passagem (902-915) que é reconhecida pelos principais editores da obra como textualmente problemática. James Diggle condena os versos 904-913, enquanto Murray considera interpolado os versos 907-913. Di Benedetto<sup>159</sup>, que também condena 907-913, pode estar correto ao sugerir que a interpolação deve ter acontecido na ocasião de uma nova apresentação da peça no século IV, talvez em 341/340, data que temos notícia de reapresentações de peças eurípidianas.

Um outro abuso da crítica sobre este passo tem sido a aceitação acrítica, por exemplo por Romilly<sup>160</sup>, de uma informação presente nos escólios de *Orestes*, que em dois momentos sugerem que os oradores dos versos 772 e 903 são representados de forma a remeter o público ao político democrático Cleofonte. O escoliasta do verso 792 escreveu:

είς Κλεοφῶντα ταῦτα αἰνίττεται πρὸ ἔτῶν δύο ἐμποδίσαντα ταῖς σπονδαῖς. Ἀλλως, ἵσως αἰνίττεται πρὸς τὰς καθ' αὐτὸν δημαγωγίας, μήποτε δὲ είς Κλεοφῶντα (...)

Esta é uma alusão velada a Cleofonte, que dois anos atrás obstruiu o tratado<sup>161</sup>. Ou então trata-se, talvez, de uma alusão velada aos demagogos do seu tempo, talvez o próprio Cleofonte (...)<sup>162</sup>.

Sem entrar no mérito da metodologia já iniciada pelos escoliastas, mas hoje em dia em desuso, de buscar nas personagens trágicas uma alusão velada (note o verbo αἰνίσσομαι) a personagens históricas precisas, fica o registro da insegurança do raciocínio do estudioso antigo: “Ἀλλως (“Ou então”) e μήποτε (“talvez”) deixam claro que se trata de uma especulação do escoliasta. Além dessa evidência linguística, vale notar que a crítica ao demagogo em 902-915, como lembram Willink e Baldwin<sup>163</sup>, recupera

---

<sup>159</sup> Di Benedetto 1965: *ad* 907-913. Cf. Willink 1986: *ad* 902-916. Kovács 1982 compila evidências de interpolações em passagens da tragédia grega que lidam com o tema do demagogo.

<sup>160</sup> Romilly 1995 [1972]: 149-50.

<sup>161</sup> Trata-se, como já foi referido acerca do escólio sobre Menelau, da proposta de paz ofertada pelos espartanos e recusada pelos atenienses que teve lugar no final da primavera ou no início do verão de 410. Cleofonte foi particularmente reprovado por fontes antigas por, supostamente, ter inflamado o povo contra o tratado espartano (cf. [Arist.] *Ath.* 34. 1).

<sup>162</sup> Tradução própria seguindo a edição de Dindorfius 1863.

<sup>163</sup> Baldwin 1974: 39-40; Willink 1986: *ad* 902-916.

um tópos genérico do "mau demagogo" que não necessita ser percebido como uma referência direta a um indivíduo, podendo remeter antes a um tipo social<sup>164</sup>.

Sendo assim, ainda que os versos que contêm a crítica ao demagogo da Assembleia argiva sejam autênticos, nós não precisamos supor que se trata de Cleofonte nem mesmo que se trata de uma crítica aos políticos das facções pró-democráticas. Como já foi enfatizado, o *Orestes* foi produzido em um período de acirrada disputa política entre democratas e oligarcas: quem garante que parte da audiência não poderia associar esta figura com ex-democratas que lideraram o golpe oligárquico em 411/410, como Pisandro? A narrativa de Tucídides sobre este evento, no livro oitavo, é repleta de líderes do movimento oligárquico que, de maneira astuta, manipularam, em Assembleias, o temor dos atenienses face à derrota na Sicília para promoverem uma oligarquia sob a roupagem de uma leve alteração na democracia<sup>165</sup>.

Do ponto de vista dos cidadãos que viam o espetáculo, a Assembleia reportada pelo mensageiro, ainda que com toda a sua coloração de lutas entre grupos políticos, seria perfeitamente razoável. A condenação à morte por um crime de homicídio por parte de uma Assembleia popular era um dispositivo democrático. A Assembleia, como corretamente nota Morwood<sup>166</sup>, não precisa ser manipulada para deliberar esta decisão. Uma breve apreciação do enquadramento jurídico da peça pode contribuir para reforçar a ideia de que estamos aqui dentro (e não fora) dos procedimentos democráticos, de maneira a entender melhor que a preocupação dos argivos com a salvação da sua cidade tem uma razão de ser.

O tipo de procedimento jurídico existente na Atenas democrática que mais se assemelha à situação encenada por Eurípides em *Orestes* é, como argumenta Naiden<sup>167</sup>, a *eisangelia*<sup>168</sup>. A *eisangelia*, como revela o nome, é uma forma de denúnciação que era proferida, à semelhança de uma ação pública (*graphe*), por qualquer cidadão, dado o

---

<sup>164</sup> O escoliasta também poderia ter sido influenciado pelas críticas a Cleofonte vindas da comédia antiga, em *Rās* (679-685) de Aristófanes, por exemplo.

<sup>165</sup> Sobre o uso oligárquico de slogans democráticos durante os acontecimentos de 411/10 ver, recentemente, David 2014, bem como Jácome Neto 2017.

<sup>166</sup> Morwood 2009: 361.

<sup>167</sup> Naiden 2010.

<sup>168</sup> Eu translitero a terminologia jurídica devido ao seu consagrado uso desta maneira nas discussões sobre o assunto.

interesse público da questão. A denúncia neste tipo de ato almejava três tipos principais de delitos: tentativas de derrubar a democracia; traição à cidade (como entregar ao inimigo navios ou território); corrupção política, nomeadamente utilizar a função de orador na Assembleia para promover propostas que são contrárias à democracia<sup>169</sup>. Neste tipo de mecanismo jurídico, a instituição julgadora poderia ser o Tribunal popular, isto é, o *Dikasterion*, ou a própria Assembleia poderia converter-se em instituição julgadora e decidir ela própria a matéria, em uma sessão especificamente dedicada ao caso a ser decidido<sup>170</sup>. Outro dado digno de registro sobre este mecanismo jurídico é o fato, como nota Hansen<sup>171</sup>, deste ser um dos raros processos públicos que poderia, em certos casos, ocasionar uma detenção preventiva do acusado entre a denúncia e o julgamento, o que evitava, logicamente, a fuga do réu via exílio.

A similaridade entre o processo de *eisangelia* e a cena legal representada no *Orestes* é bem destacada por Naiden<sup>172</sup>: Orestes está isolado, numa espécie de quarentena, impedido de fugir da cidade. Ele e Electra vão ser julgados pela Assembleia, e não pelo *Dikasterion* ou o Areópago. A punição mais provável aos irmãos é a pena de morte, da mesma maneira como na *eisangelia*<sup>173</sup>. Uma semelhança mais complexa é esta que incide sobre o tipo de crime praticado por Orestes e Electra. O matricídio cometido pelos filhos de Agamémnon, sendo um homicídio intencional, deveria recair sobre a responsabilidade do Areópago, segundo a lógica das instituições atenienses, ou mesmo de um outro tipo de tribunal de homicídio, chamado *Delfínion*, que julgava casos em que o homicida confessava o homicídio, mas alegava que não se tratava de um crime ou que não teria agido injustamente<sup>174</sup>.

---

<sup>169</sup> Estas informações são baseadas em estudos de especialistas do direito ático, como MacDowell 1978: 183-6; Rhodes 1979; Hansen 2009 [1991]: 249-54. Vale citar que Rhodes tem posições diferentes de Hansen sobre algumas questões, por exemplo, se este mecanismo da *eisangelia* já existia previamente à reforma de Efiátes. São divergências, contudo, que não afetam o teor do argumento avançado nesta secção do capítulo.

<sup>170</sup> Hansen 2009 [1991]: 251.

<sup>171</sup> Hansen 2009 [1991]: 251.

<sup>172</sup> Naiden 2010.

<sup>173</sup> Hansen 2009 [1991]: 252.

<sup>174</sup> Sommerstein 2010: 26, escrevendo a propósito do processo de Orestes representado nas *Euménides* de Ésquilo, afirma que o caso seria mais adequado para o tribunal do *Delfínion*.

É importante ter em mente que, para os atenienses, diferentemente da nossa conceitualização moderna, o homicídio<sup>175</sup> foi encarado como algo "privado", que cabia, normalmente, apenas aos familiares da vítima processar o assassino, como observa Douglas Cairns em um recente artigo:

"Whereas for us homicide is perhaps paradigmatically a crime, in which the onus is on the state to find and punish an offender, at Athens it is, at least in one fundamental perspective, an offense against the victim and his or her family".<sup>176</sup>

Nesse ponto, chegamos a um aparente impasse: como um processo jurídico privado de homicídio poderia ser julgado como se fora um processo público de *eisangelia*?

A resposta reside, parcialmente, na frágil fronteira entre privado e público no procedimento de punição ao homicídio ou, em outra formulação, no caráter bem particular do homicídio face às outras *dikai* ("processos privados"). Uma das principais diferenças entre o homicídio (*dike phonou*) e as outras *dikai* consiste em uma poderosa crença religiosa que informa a resposta ateniense ao homicídio: este crime gera, como já foi debatido, um problema concreto para a comunidade, a saber, a contaminação (*μίασμα*) do homicida e, potencialmente, de toda a comunidade<sup>177</sup>.

Eurípides, em *Orestes*, ao julgar o herói da peça na Assembleia como se fosse um processo de *eisangelia*, na qual a própria comunidade coloca-se na posição de vítima, explorou este potencial eminentemente público (e corrosivo para a cidade) do homicídio, já implícito no ritual das Antestérias, como vimos anteriormente. Ao fazer isso, a trama da peça poderia trazer à mente da audiência processos recentes movidos pela cidade contra indivíduos ou grupos que desestabilizavam a vida política e religiosa

---

<sup>175</sup> Esta clarificação parece-me necessária, uma vez que, como vimos com o exemplo da festa das Antestérias, o homicídio, do ponto de vista religioso, é um ato ímpio que traz para a comunidade o problema de lidar com o *μίασμα*, de forma que a fronteira entre público e privado enfraquece-se.

<sup>176</sup> Cairns 2015: 648. Cf. Gagarin 1979.

<sup>177</sup> Sobre a imbricação entre pensamento religioso e jurídico entre os gregos ver Leão 2004. Sobre o *μίασμα* no pensamento grego acerca do homicídio ver Leite 2014: 116-21; Harris 2015. Eu estou menos seguro do que Harris, contudo, em concluir que por conta de os poemas homéricos não mencionarem a contaminação em decorrência do homicídio, isto significaria que no tempo histórico de Homero esta noção religiosa ligada ao homicídio não existiria. Debates homéricos à parte, Harris está correto, a meu ver, em reforçar a importância religiosa do *μίασμα* para o tratamento jurídico do homicídio no período clássico.

da cidade, especialmente a grande quantidade de dispositivos de *eisangelia* movidos pelos atenienses contra os protagonistas dos escândalos religiosos de 415: a Mutilação dos Hermes e a profanação dos Mistérios de Elêusis<sup>178</sup>. A instauração da *eisangelia* para estes casos mostra que, para os atenienses da época, o assunto não foi apenas um caso de impiedade (ἀσέβεια), mas também de conspiração contra a democracia por parte dos grupos (e não meramente indivíduos) de tendências elitistas e antidemocráticas<sup>179</sup>.

Assim sendo, quando Orestes é chamado de "criatura ímpia" (ἀνόσιον κάρα) por Tindáreo, é preciso perceber a seriedade do tema, que não é diminuído por ser a figura do espartano que o diz<sup>180</sup>. Tindáreo e (parte da) Assembleia cumprem uma função acusatória contra Orestes similar às Erínias nas *Euménides*, mas não apenas: o tema da passagem do sistema de *vendetta* executado pelo indivíduo ou família para o sistema da pena aplicada pela cidade, que informa o espírito da *Oresteia* esquiliana, também está presente no *Orestes* através destas entidades dramáticas. Com a decisão dos argivos de condenar à morte os matricidas e a entrada em cena de Pílades, o trio de amigos (Orestes, Electra e Pílades) passa a desempenhar em palco algumas das facetas da prática arcaica da *vendetta* e da salvação a qualquer custo, o tipo de comportamento que Tindáreo e a maioria dos argivos da Assembleia ficcional viram como uma "conduta selvagem e assassina, que há de sempre destruir terras e cidades" (τὸ θηριῶδες τοῦτο καὶ μιαιφόνον / παύων, ὁ καὶ γῆν καὶ πόλεις ὅλλυσ' ἀεί 524-525).

---

<sup>178</sup> Hansen 2009 [1991]: 252 contabiliza o impressionante registro de 48 indivíduos (cidadãos e metecos) acusados e condenados via *eisangelia* no quadro das investigações que a cidade de Atenas conduziu acerca dos culpados dos escândalos de 415. Ver a contextualização histórica desses eventos em Leão 2004. Osborne 2010 [1985] é um penetrante estudo sobre o significado religioso e social da mutilação dos Hermes.

<sup>179</sup> Sobre a razão pela qual os escândalos foram concebidos como uma ameaça à cidade e por isso julgados pela Assembleia ver o interessante artigo de McGlew 1999.

<sup>180</sup> Embora ausente do palco das tragédias extensas que nos chegaram, Tindáreo tem um importante papel na *Ifigênia em Áulis*, pois ele funciona como um exemplo positivo de boa liderança do passado que contrasta com as hesitações da liderança dos gregos, nomeadamente Agamémnon e Menelau. Ver, por exemplo, o elogio que Aquiles faz a Tindáreo na sua conversa com Clitemnestra: "Tíndaro não merece que se diga mal dele, poderoso como é entre os Helenos" (ἐν γὰρ Ἐλλησιν μέγας) (1031-1032). Tradução de Pais de Almeida 1998. Sobre este assunto, ver o interessante texto de Markantonatos 2011, que forneceu a base para esta nota, bem como o terceiro capítulo desta Tese.

### 3. A impossível conciliação da σωτηρία de Orestes e da σωτηρία de Argos: ressonância dramática e política

No final da ação humana da peça, isto é, imediatamente antes da intervenção de Apolo enquanto *deus ex machina*, encontramos-nos diante de uma situação aguda que ameaça, mais uma vez na peça, o conjunto da tradição mítica que envolve as personagens: Orestes está com a faca apontada ao pescoço de Hermíone, enquanto Electra está na iminência de incendiar o palácio dos Atridas, literalmente pondo fim à própria linhagem. Menelau lamenta a sua própria sorte e emite uma expressão de capitulação: “Rendo-me” (*ἔχεις με* 1617). A rendição do rei de Esparta é, todavia, indiferente para Orestes, que pronuncia a ordem de incendiar o palácio!<sup>181</sup> Diante de tal quadro, a última palavra do rei de Esparta, que coincide com a derradeira palavra vinda do mundo humano da peça, configura-se num apelo ao povo de Argos:

ὦ γαῖα Δαναῶν ἵππιον τ' Ἀργους κτίται,  
οὐχ εἴ' ἐνόπλωι ποδὶ βοηδρομήσετε;  
πᾶσαν γὰρ ὑμῶν ὅδε βιάζεται πόλιν  
ζῆν, αἷμα μητρὸς μυσαρὸν ἔξειργασμένος.

Ó terra dos Dânaos, fundadores de Argos criadora de cavalos, não vens com armas em meu socorro? Este homem violenta toda a vossa cidade, ao continuar vivo, depois de ter derramado impiamente sangue materno (1621-1624).

Como observa Willink<sup>182</sup>, é digno de registro que o plano da ação humana termine com o foco sobre os atos violentos e ímpios de Orestes, seja em relação à própria mãe seja em relação à cidade. Assim, há um motivo presente neste último discurso de

---

<sup>181</sup> Como nota Garzya 1962: 114, a expressão *ἔχεις με* dita por Menelau em 1617 poderia ser interpretada pelo público como uma rendição e aceitação por parte de Menelau de finalmente intervir junto aos argivos a favor da salvação de Orestes e Electra. Essa era, aliás, a razão para o plano de vingança contra Menelau (1177-1178; cf. 1610-1612). Não é assim, contudo, que Orestes entende as palavras do tio. Como veremos neste terceiro movimento da intriga da peça, o comportamento de Orestes após a Assembleia é de tal forma que, de certo modo, a obsessão pela vingança assume primazia sobre a salvação que o jovem tão ardenteamente almejava na primeira parte do drama.

<sup>182</sup> Willink 1986: *ad* 1621-1624.

Menelau que perpassa todo este último movimento da peça: a busca por salvação a todo custo por parte de Orestes transforma-se numa atividade ilegal que violenta a πόλις.

Nos dois últimos episódios da peça (1013–1245; 1286–1352), como já foi notado por alguns estudiosos<sup>183</sup>, há uma mudança brusca de ritmo, de padrão de história e de caracterização das personagens relativamente aos dois primeiros episódios (208–315; 348–806) moldados em torno do esquema de história baseado na súplica. Se o tema da salvação nestes episódios iniciais foi apresentado no interior de uma trama típica das peças de súplica, nos dois últimos episódios o motivo da salvação vem junto com um padrão dramático que combina uma ação de artimanha e depois tentativa de fuga praticada pelos heróis contra seus adversários com o intuito de sobreviver a um perigo, similar a peças como *Helena* e *Ifigénia entre os Tauros*, com uma ação de vingança face aos seus inimigos, típico de outras peças euripidianas, como *Hécuba* e *Medeia*. A expectativa gerada pelo desenvolvimento dos elementos básicos desse tipo de trama, à semelhança com o que ocorreu com o padrão da súplica, é destinada a falhar: não há fuga dos protagonistas, bem como a vingança não se concretiza devido à ação extrema de Apolo como *deus ex machina*<sup>184</sup>.

No seu grande estudo sobre a tragédia grega, Max Pohlenz fez uma condensada afirmação que capta muito bem, a meu ver, o espírito do *Orestes*: "tutta la tragedia si fonda sul contrasto fra l'Oreste sofferente che vediamo all'inizio e la forte attività ch'egli svolge in seguito"<sup>185</sup>. O silêncio e o isolamento de Orestes cedem espaço para um uso quase imoderado da palavra; a inércia do herói que formava o *tableau* inicial do primeiro movimento da peça cede espaço, como argumenta Dunn<sup>186</sup>, a um hiperativismo que caracteriza a ação do Atrida no último movimento. A mudança brusca de ritmo, temática e apelo à simpatia da audiência atinge o cume, como sugere Frederico Lourenço<sup>187</sup>, com os versos 1098-1099, nos quais Pílades diz ao condenado Orestes: "uma vez que vamos morrer, chegemos a um consenso, para que Menelau partilhe do

---

<sup>183</sup> Assim, Smith 1967.

<sup>184</sup> Sobre o padrão de intriga da salvação, típico de peças como *Helena* e *Ifigénia entre os Tauros*, ver Quijada Sagredo 2012: 261 n. 8.

<sup>185</sup> Pohlenz 1961: 479.

<sup>186</sup> Dunn 1989.

<sup>187</sup> Lourenço 1996b: 148.

nosso sofrimento" (έπει δὲ κατθανούμεθ', ἐς κοινοὺς λόγους / ἔλθωμεν, ὡς ἀν Μενέλεως συνδυστυχῆι.). Já que Menelau mostrou-se incapaz de partilhar os sofrimentos de Orestes (cf. o verbo συμπονέω em 683), ele deve, julga Pílades, compartilhar a desgraça de Orestes (συνδυστυχῆ 1099). Dessa maneira, prosegue Pílades com um vocabulário com reminiscência homérica, ele, Orestes e Electra, por matarem Helena, receberão glória e serão "salvos dignamente" (καλῶς σεσωμένοι 1152).

O tema da *vendetta* que se instala após a condenação dos matricidas pela Assembleia é, com efeito, um dos problemas interpretativos mais importantes de *Orestes*. É possível perceber duas posturas básicas da crítica à peça face a esta questão: na primeira, o acento é posto sobre a imoralidade do ato de vingança e dos seus agentes, na segunda abordagem, por sua vez, a prática de vingança que a peça apresenta é lida como um mero recurso dramático, que não teria sido encenada para causar impacto negativo na audiência, uma vez que o público não seria levado a avaliar moralmente a conduta de vingança nem os seus agentes.

Na primeira leitura, como dissemos, a atuação de Orestes, Pílades (o mentor do plano de vingança) e Electra (que sugere sequestrar Hermíone como meio de chantagem contra Menelau) é avaliada como moralmente negativa. Assim, num antigo mas ainda influente ensaio sobre a peça, Verrall é categórico sobre a figura de Orestes: "a perverse and unkindly nature, an intelligence defective and twisted, feelings blind and irresponsible to a plain appeal"<sup>188</sup>. Mullens, por sua vez, afirma que: "Pylades' friendship has pushed Orestes to the farthest extreme of criminality; and few lines in all literature carry such intense tragic horror as his expression of gratitude"<sup>189</sup>. Patricia Boulter: "Orestes has purchased revenge at the price of his own humanity"<sup>190</sup>. Karelisa Hartigan, por seu turno, enfatiza o tema da deturpação do sentido da amizade entre o trio de amigos: "the *philia* of the Orestes is twisted, sordid; the fair name is but a cover for an alliance of criminals"<sup>191</sup>.

---

<sup>188</sup> Verrall 1905: 230.

<sup>189</sup> Mullens 1940: 156, a expressão de gratidão que o autor cita são os versos 1155-1157.

<sup>190</sup> Boulter 1962: 106.

<sup>191</sup> Hartigan 1987: 130.

Como notou John Porter na "critical history of *Orestes*" que abre a sua monografia sobre a peça, o denominador comum dessas leituras sobre a vingança promovida pelo trio de amigos contra Menelau consiste na ideia de que o episódio teria sido construído propositalmente para incomodar profundamente a audiência, levando-a a ter antipatia pela conduta do trio, tida como moralmente degenerada. O que diferencia os autores que seguem esta linha de interpretação é a visão que eles possuem acerca da relação entre o desenvolvimento da peça e a caracterização de Orestes: para alguns, Orestes, durante toda a peça, é um doente tanto físico como moral que apenas consegue propagar a sua degradação<sup>192</sup>; para outros, a peça explora uma degradação moral progressiva do herói ("as the plays develops, his moral deterioration becomes more pronounced"<sup>193</sup>), que deve ser entendida não tanto como uma manifestação de loucura individual, mas sobretudo como o resultado de um conjunto de fatores externos ao herói que provocou a sua degradação, como a atuação desleal dos amigos de Orestes e a intransigência dos argivos face ao matricídio. Essa leitura tende a enfatizar o fato de que a sociedade representada na peça é incapaz de reintegrar Orestes, pois ela está moralmente corrompida ou deficiente. Assim, Parry enfatiza o carácter necessariamente ilusório da *σωτηρία* humana em uma sociedade em que "there is no impartial voice which can fairly adjudicate Orestes' case"<sup>194</sup>. Falkner destaca que esta sociedade dramatizada na peça é incapaz de educar positivamente o caráter do jovem Orestes, de forma que "the play's finale presents a symbolic and ironic representation of the full coming of age of Orestes"<sup>195</sup>. Maria Helena da Rocha Pereira, por sua vez, destaca o impacto negativo sobre a psicologia de Orestes de um mundo em que as "barreiras morais fundiram-se"<sup>196</sup>, transformando a intriga da peça em um drama sobre a psicologia do desespero.

Algumas destas leituras que realçam o mal-estar gerado pela intriga da vingança junto à audiência sustentam que nós temos aqui não apenas o desenvolvimento dramático de uma história padrão, mas uma espécie de resposta de Eurípides às condições sociais e políticas da época na qual a peça se insere. Alguns estudiosos

---

<sup>192</sup> Verrall 1905; Vellacott 1975: 53-81; Theodorou 1993.

<sup>193</sup> Parry 1969: 346.

<sup>194</sup> Parry 1969: 349.

<sup>195</sup> Falkner 1983: 297.

<sup>196</sup> Pereira 1988: 11.

encaram a relação da peça com o seu contexto político de maneira mais geral e abstrata, uma espécie de clima cultural. Karl Reinhardt, por exemplo, vê uma crise de sentido nas peças tardias de Eurípides, nas quais abundam personagens covardes e movidos por ambições mesquinas. No *Orestes*, em particular, o estudioso pensa que a peça promove um "tableau héroïco-critique de l'époque"<sup>197</sup>. Outros comentadores, contudo, buscam ressonâncias políticas mais precisas na peça, arguindo que o desenvolvimento dramático do tema da *vendetta* deve ser lido como uma espécie de metáfora das atividades oligárquicas que culminaram no golpe oligárquico em Atenas no ano de 411/410. O vocabulário da φιλία e da ἐταιρεία ("camaradagem"), que é usado na peça para qualificar a relação entre Orestes e Pílades<sup>198</sup>, teria sido associado pela audiência da peça aos grupos oligárquicos que situavam a amizade e a camaradagem de seus membros acima das leis da cidade e, no limite, conspiravam ativamente contra a democracia<sup>199</sup>.

A segunda interpretação principal sobre o tema da *vendetta* que conclui a ação humana da peça defende, como foi referido, que a audiência não valorizaria negativamente a ação, ao contrário dos críticos modernos que seriam influenciados pela visão negativa do ato de vingança trazida com a ética cristã do perdão. Relacionado a este pensamento, encontra-se a ideia de que o tema da *vendetta* e a caracterização das personagens que decorre desta ação devem ser interpretados apenas como um recurso dramático sem relevância extra-textual: "all actions that can be accounted for in terms of the conventions of the Attic stage, the requirements of the plot, and the general expectations of the audience"<sup>200</sup>. Nesse sentido, sustenta Porter, a explicação da peça deve ser baseada apenas nas convenções dramáticas, de modo que a busca por uma leitura política ou moral que seria implícita aos acontecimentos da peça estaria destinada ao fracasso pois "the modern predilection to detect a moral that might

---

<sup>197</sup> Reinhardt 1972 [1958]: 318-9.

<sup>198</sup> Note as ocorrências de ἐταιρεία nos versos 1072 e 1079, pronunciadas por Pílades e Orestes, respectivamente. O fato de não encontrarmos o termo ἐταιρεία nas outras peças de Eurípides certamente adiciona significado para estas ocorrências no *Orestes*.

<sup>199</sup> A lista de autores que sustentam esta posição é longa. Verrall 1905 é um dos primeiros estudiosos de Eurípides a fazer este paralelo. Ver também Rawson 1972, Vellacott 1975, Suárez 1997: 114-8, Wright 2008: 90-114.

<sup>200</sup> Porter 1994: 52.

underlie such a shocking action - can be shown to bear little relevance to Euripides' dramatic interests or to the concerns of his audience"<sup>201</sup>. Assim, este estudioso lê o *Orestes* como uma peça que encena um herói em um contexto extremamente hostil - solitário, esquecido por Apolo, traído por Menelau, condenado injustamente pela Assembleia- que irá reagir a esses ultrajes de maneira desesperada e extrema<sup>202</sup>. Esta é, sustenta Porter, um padrão de história semelhante a outras peças eurípidianas, como *Hécuba*, *Medeia* e *Troianas*, sendo justamente nestas similaridades de padrões de histórias que se deve encontrar a inteligibilidade das situações e personagens do *Orestes*, e não em quaisquer considerações do contexto histórico do poeta.

Martin West possui uma interpretação similar à de Porter no que diz respeito a como a audiência interpretaria o motivo da vingança. Para este comentador, o grego tinha categorias morais distintas da nossa, em que: "where we see crimes, he saw resourcefulness, a brilliant plan being carried out boldly and efficiently. It was self-evident to him that one seeks to preserve one's life and one's friends' lives and injure one's enemy"<sup>203</sup>. Antonio Garzya<sup>204</sup> pensa que o *Orestes* dramatiza uma dupla salvação do protagonista da peça: física (especialmente relevante até a chegada de Pílades e a decisão da Assembleia) e moral (a reabilitação do herói que começa com a solidariedade de Pílades, passa pelo que o autor considera uma punição justa a Menelau e termina com a redenção de Orestes por Apolo no êxodo).

Diante destas visões desarmônicas, vale ressaltar que não há nada intrinsecamente errado com a ética de levar a desgraça para alguém tido como inimigo, pelo contrário, ajudar os amigos e ferir os inimigos foi um lema repetido em diversas fontes gregas, muitas vezes com um tom elogioso que vangloriava a prática de vingança. Já Sólon, na famosa *Elegia às Musas* (fr. 13 W) afirmava: "ser, assim, doce aos amigos e aos inimigos amargo, / àqueles respeitável e a estes temível parecer"<sup>205</sup>. O diálogo sobre a definição

---

<sup>201</sup> Porter 1994: 82.

<sup>202</sup> Uma interpretação que guarda muitas semelhanças com a de Pereira 1988. A defesa da figura de Orestes feita por Porter não vai tão longe, contudo, que a avançada por Van der Valk 1984, que fala em "rôle héroïque d'Oreste et de ses associés" (185); "la bravoure d'Oreste" (186); chegando mesmo a comparar o heroísmo de Orestes com o de Heitor na *Ilíada* (185).

<sup>203</sup> West 1987: 33.

<sup>204</sup> Garzya 1962: 115-18.

<sup>205</sup> Tradução por Leão 2006.

da justiça na *República* de Platão (331a-332e) é eloquente sobre o embasamento de reciprocidade que informa este princípio ético: se os amigos fazem o bem, devem receber de volta o bem; se os inimigos fazem o mal, então é algo similar que devem receber. O Coro de *As Bacantes* de Eurípides também não esconde o júbilo decorrente da vingança contra o inimigo: "O que é a sabedoria? Ou que dádiva mais bela / dos deuses, aos olhos dos homens, / do que manter a mão segura / sobre a cabeça do inimigo? / O que é belo é sempre estimado"(877-880)<sup>206</sup>.

Em um livro que reage contra a imposição de quadros morais modernos para o estudo da tragédia ática, Anne Pippin Burnett afirma categoricamente que "revenge was thus not a problem for Athenian society in the early fifth century"<sup>207</sup>; "among early Greeks revenge was not a problem but a solution"<sup>208</sup>. Levando em consideração este enquadramento, é extremamente sugestivo o tratamento que esta eminentemente estudiosa de Eurípides confere ao *Orestes*. Por exemplo, veja a sua avaliação sobre a proposta de vingança de Pílades: "what Pylades offers as a friendship gift is a ready-made pseudovengeance that is both shabby and dishonorable, and Orestes is delighted"<sup>209</sup>. Assim, para Burnett, *Orestes* apresenta uma ética da vingança que seria condenável para (boa parte) da própria audiência original da peça, não porque os atos violentos e de inimizade fossem por si só condenáveis, mas porque esta peça apresenta uma versão deturpada ou corrompida da vingança e dos valores associados a ela. Enquanto o "tragic revenger"<sup>210</sup>, segue a autora, não busca fama pessoal com a retaliação, mas apenas almeja restaurar a sua honra diminuída pelo ato do inimigo, o trio de amigos quer angariar fama por praticar uma vingança fácil contra uma vítima indefesa<sup>211</sup>, sendo esta

---

<sup>206</sup> Tradução de Pereira 2017 [1992]. Outro exemplo assinalável, como observa Dover 1994 [1974]: 180, consiste na passagem 1045-1047 de *Íon* de Eurípides, na qual prejudicar o inimigo possui prevalência sobre ter piedade. Para mais exemplos das fontes gregas sobre a ética de ajudar os amigos e ferir os inimigos ver o clássico estudo de Dover 1994 [1974]: 180-4.

<sup>207</sup> Burnett 1998: xvii.

<sup>208</sup> Burnett 1998: xvi.

<sup>209</sup> Burnett 1998: 256.

<sup>210</sup> Burnett 1998: 256.

<sup>211</sup> Note a observação com tons irônicos do Coro de *Orestes* em 1284-1285 acerca da "coragem" destes vingadores.

retaliação baseada numa busca desesperada pelo motivo não heroico da salvação pessoal a qualquer custo<sup>212</sup>.

Eu explanei com algum pormenor a leitura sobre o tema da vingança em *Orestes* (e na cultura grega) por parte de Burnett porque esta abordagem serve como corretivo para interpretações que negam que essas cenas causariam mal-estar ou reprovação moral pelos gregos, acostumados, como seriam, com o valor de ferir os inimigos. Em relação às citações mencionadas no parágrafo anterior sobre o caráter não problemático da vingança entre os gregos, chamo atenção para os termos "early fifth century" e "early Greeks", pois penso que com o avançar da Guerra do Peloponeso a vingança passa a ser um problema mais urgente para os gregos e, como tal, um tema frequente de discussão, como mostra claramente a reflexão de Tucídides<sup>213</sup>.

À luz do trabalho de Burnett, é possível entender melhor a leitura da peça feita por Porter, que é particularmente reticente em usar informações ou paralelos históricos para a interpretação da peça. No seu livro, Porter resolve todos os problemas interpretativos através de uma análise do funcionamento literário do drama antigo, com ênfase sobre as qualidades estéticas e os temas atemporais que emergem das tragédias. Esta abordagem tem seus méritos e seus inconvenientes, que são ilustrados na sua argumentação de que a trama de vingança do *Orestes* responde a uma necessidade meramente dramática, já explorada por Eurípides em outras peças como *Medeia*, *Hécuba* e *Íon*. Enquanto a comparação feita por Porter evidencia semelhanças convincentes na narrativa destes dramas, eu permaneço com a convicção de que o tema da vingança no *Orestes* não se encaixa perfeitamente neste padrão das peças de intriga argumentado pelo autor. Uma preocupação excessiva com as similaridades dramáticas leva o autor, na minha opinião, a negligenciar tanto os elementos de quase paródia da ética de vingança de outras peças (que são bem destacados por Burnett), como também o condicionante

---

<sup>212</sup> Burnett 1998: 255-6. Cf. Willink 1986: li sobre a natureza não heroica de uma σωτηρία que imprime o mais alto valor em salvar a própria vida.

<sup>213</sup> Não é por acaso que as páginas de Tucídides têm sido sistematicamente trazidas à luz para contribuir na interpretação da ética da vingança em *Orestes*, principalmente o passo III 82-83 que enfatiza a degradação moral advinda dos conflitos sociais dentro da cidade que aumentava a desconfiança entre os cidadãos e a prática de vingança, que é vista como claramente negativa. Sobre o uso deste passo de Tucídides para o estudo de *Orestes* ver Porter 1994: 327-32, que é, contudo, cético sobre a pertinência deste paralelo.

de conflito social e de debate sobre o tema da salvação da cidade que informaram, com toda a probabilidade, a produção e recepção original da peça.

A leitura de Porter e de outros, como Enrico Medda<sup>214</sup>, que minimizam a antipatia que poderia ser gerada em torno das ações de Pílades, Orestes e Electra, tende a encarar a simpatia que a peça conferiu no seu primeiro movimento (1-724) a Orestes e Electra como um dado imutável. Em outras palavras, Eurípides teria construído a peça para causar comoção do público com a situação dos matricidas, de maneira que as cenas posteriores de vingança não poderiam ser vistas negativamente e com antipatia<sup>215</sup>. Ora, esta leitura minimiza a mudança que poderia ter havido nas simpatias da audiência em decorrência das bruscas mudanças de situação dramática e, especialmente, das variações de significado em torno de noções chaves do vocabulário ético e político grego.

Vejamos o exemplo da noção de φιλία. Os usos lexicais do tema da φιλία em *Orestes* iniciam, com efeito, quando Electra aborda as "queridas amigas" (136) do Coro e enaltece a φιλία que as une (138). Bastante significativo para a questão afigura-se o tratamento deste motivo nos versos 296-300, em que há uma bela demonstração da amizade entre Orestes e Electra, quando o filho de Agamémnon diz à sua irmã:

E agora, minha irmã, destapa o rosto e limpa essas lágrimas, apesar do sofrimento. Quando me vires abatido, trata tu de acalmar a minha dor, tranquiliza-me e apazigua-me a consciência; e quando fores tu a lamentares-te, devo eu estar a teu lado para te animar com o meu afecto. Pois é bela a entreajuda entre os amigos (έπικουρίαι γὰρ αἵδε τοῖς φίλοις καλαί) (296-300).

Assim, Electra, a terapeuta, como foi visto na secção 1.1, oferece a Orestes uma φιλία terapêutica, capaz de amenizar a dor e a loucura. Apesar do potencial terapêutico da amizade de Electra, não é esta amizade que prevalecerá no *Orestes*. Na verdade, nós podemos distinguir três tratamentos da φιλία no decorrer da peça: além desta φιλία

---

<sup>214</sup> Medda 2001.

<sup>215</sup> Cf. Medda 2001: 48, que confere muito peso ao fato de Apolo salvar Orestes no êxodo. Para os especialistas que exageram a simpatia que a audiência da peça teria com Orestes, a *Retórica* de Aristóteles deveria servir como um corretivo (ainda que eu julgue que a frase não se aplique a todos os gregos): "Aquele que sofre com os que sofrem reverses imerecidos alegrar-se-á ou ficará sem pena diante dos que sofrem merecidamente. Por exemplo, quando os parricidas e os assassinos são castigados, não há homem honesto que sinta pena" (1386b 26-29). Tradução de Alexandre Júnior et al. 2005, texto grego por Ross 1959.

afetuosa, empática e reparadora, nós temos a φιλία meramente biológica e sem afeto que, como vimos, é o ponto de partida para o debate entre Orestes e o seu tio sobre o tema da salvação. Por último, há um terceiro tipo de φιλία, representado justamente por Pílades, que oferece a Orestes uma amizade certamente dedicada e leal, mas que, como nota o artigo escrito por Theodorou<sup>216</sup>, ao invés de tranquilizar Orestes, aguça a sua loucura e estimula os seus feitos irrefletidos. Essa variação na percepção da amizade é bem captada por Frederico Lourenço na sua discussão sobre a amizade entre Pílades e Orestes, quando o estudioso nota a mudança entre a amizade aparentemente nobre e dedicada oferecida inicialmente por Pílades e a concepção de amizade implícita na sua proposta de vingança: os "dois versos [1098-1099] que não só alteram por completo todo o curso da acção (a ponto de se poder dizer que, a partir deles, é 'outro' o drama a que estamos a assistir), como transformam o simpático trio de rejeitados em psicópatas homicidas"<sup>217</sup>.

Passemos ao tema da *σωτηρία*. A salvação de Orestes, dada a sua condição debilitada, certamente ganharia simpatizantes entre o público. Nós vimos na secção 1.2 que os argumentos da súplica de Orestes a Menelau em torno das noções de φιλία e χάρις são perfeitamente plausíveis dentro da cultura grega de suplicação, o que só reforçaria a simpatia inicial do público com Orestes. Com o restabelecimento do contato do jovem com a πόλις e as suas leis, primeiro através de Tindáreo e depois pela Assembleia, a salvação de Orestes apresenta-se como uma recusa da própria pertinência destas normas da sociedade: o herói se quer um vingador exemplar que impõe limites fatais ao comportamento das mulheres dentro de um mundo em que a cidade não participa. Esse é, aliás, o grande traço de continuidade na caracterização de Orestes

---

<sup>216</sup> Theodorou 1993: 43.

<sup>217</sup> Lourenço 1996b: 148. Para um breve texto sobre a amizade de Pílades e Orestes na literatura grega, ver Araújo 2008. Este estudo, contudo, apresenta uma visão muito idealizada da amizade entre estas personagens em *Orestes*, passando ao lado completamente das variações de significado do tema da amizade. Garzya 1962: 108-18 também possui uma imagem idealizada da amizade que Pílades oferece a Orestes na peça em estudo. É verdade, como enfatiza o eminentemente helenista, que a amizade é leal e que ela tem o efeito de induzir Orestes a agir para buscar a sua própria salvação ao invés de se manter passivo como ocorreu anteriormente na sua busca por salvação junto a Menelau. Diferentemente de Garzya, eu penso que Eurípides quer mostrar algo mais do que isto: as cenas finais da peça desestabilizam os significados positivos da amizade de Pílades, sendo que esta φιλία, por dedicada que seja, mostrou-se tão ineficaz para a salvação de Orestes como foi a (falta de) amizade de Menelau. Não é gratuito que quem "salva" Orestes é Apolo, não Pílades.

durante toda a peça: o matricídio, a justificativa do crime apresentada por ele a Tindáreo e à Assembleia e, ainda, a tentativa de assassinato de Helena, tudo possui como fundamento esta conduta de um herói especialista em matar mulheres, algo aliás muito pouco heroico<sup>218</sup>. Tindáreo e os argivos, como vimos, veem neste comportamento uma ameaça irremediável à salvação da cidade. A salvação significa a preservação da cidade da contaminação do homicida e da repetição da justiça arcaica baseada nos crimes de sangue. Mais ainda, ao transformar todos os cidadãos em vítimas do feito de Orestes, e não apenas os familiares dos mortos, Eurípides chamou atenção de que certos assuntos "privados" podem, em certas circunstâncias, tornar-se uma ameaça à salvação da cidade como um todo.

Por fim, resta mencionar o último registro do campo lexical da salvação na peça: o uso do verbo *σώζειν* em 1633: Apolo, enquanto *deus ex machina*, anuncia a salvação de Helena que, afinal, não tinha sido morta por Orestes e seus amigos. Apolo afirma, ainda, que resolverá a contenda entre Orestes e a cidade de Argos a favor do heroi (1664), "já que [diz Apolo] fui eu que o obriguei a matar a mãe" (1665). Como entender esta salvação proposta pelo deus que contraria o andamento e a conclusão da ação humana da peça?

Eurípides altera significativamente o retrato de Apolo nesta peça em relação ao que foi apresentado aos atenienses cinquenta anos antes com a *Oresteia*. O deus é mesmo adjetivado, no párodo, como "injusto" (ἀδικος 162). Menelau, não propriamente uma figura bem representada na peça, afirma que o deus "decerto que desconhece o que seja o bem e a justiça" (ἀμαθέστερός γ' ὃν τοῦ καλοῦ καὶ τῆς δίκης. 417)<sup>219</sup>. Apolo, vale lembrar, abandona Orestes na ação da peça a ponto deste sequer o mencionar na sua defesa perante à Assembleia.

---

<sup>218</sup> A tentativa de assassinato de Helena não é senão a reedição do próprio matricídio, mas desta vez sem a ordem de Apolo, como observa Greenberg 1962: 160.

<sup>219</sup> Na *Electra* de Eurípides, principalmente em seu final, o propósito de Apolo que comandou o matricídio já havia sido posto em dúvida (cf. 981; 1245-1246). Medda 2001: 31 n. 41 defende que a ἀμαθία ("estupidez", "ignorância") em *Electra* é dirigida apenas ao conteúdo do oráculo, enquanto em *Orestes* é dirigida ao próprio deus (como se lê no verso 417).

Diante da falta de credencial de Apolo evidenciada durante toda a peça ("Eurípides has totally discredited Apollo"<sup>220</sup>), penso que o objetivo central desta intervenção divina foi meramente realinhar a história contada no trilho da tradição mítica, especialmente o destino de Orestes que, graças às palavras de Apolo, nós sabemos que será exilado de Argos e julgado e absolvido em Atenas (1644-1653). Dá-se, assim, o aparecimento da cidade de Atenas na nossa peça, cuja função regeneradora das cidades em conflito é inserida no seio de uma narrativa fortemente desarticulada com o que foi visto em cena<sup>221</sup>. De maneira complementar, ainda que este final pudesse ser percebido por uma parte da audiência como um final feliz, o tom desta salvação trazida por Apolo, dada a sua superficialidade<sup>222</sup>, não deixa de causar um certo pessimismo que reforça a cadeia de emergência e queda das esperanças de salvação que dominou a ação humana da peça. O camponês descrito na Assembleia, "daqueles que sozinhos salvam a sua terra" (*οἵπερ καὶ μόνοι σώιζουσι γῆν* 920), não a consegue salvar, não por estar dentro de uma Assembleia antidemocrática, mas porque, talvez, os conflitos sociais contemporâneos à peça tenham mostrado que também a esperança de Eurípides nos setores médios como os salvadores da *πόλις*, tão manifesta nas *Suplicantes*<sup>223</sup>, tenha, ela também, revelado ser infundada.

---

<sup>220</sup> Will 1961: 99.

<sup>221</sup> A ponto de Euben 1986: 243 dizer que a audiência teria que escolher: ou fica com a peça ou fica com Apolo!

<sup>222</sup> Como nota Wright 2008: 70, Apolo anuncia telegraficamente o novo destino de cada personagem, sem justificar a sua decisão e sem resolver apropriadamente os dilemas da peça.

<sup>223</sup> Ver, especialmente, o discurso sobre as três classes de cidadãos enunciado por Teseu em *Suplicantes* de Eurípides, das quais "é a classe média a salvadora das cidades (*ἢ 'ν μέσωι σώιζει πόλεις*)", ao manter a ordem que a *pólis* instituiu" (244-245). Tradução por Ferreira 2010. Sobre a "teoria da classe média" como base do pensamento político de Eurípides ver a excelente discussão por Di Benedetto 1971: 193-211, bem como a recente reapresentação do assunto por Romero Mariscal 2007. Esta discussão, contudo, depende demasiado dos versos 238-245 das *Suplicantes* que podem ser uma interpolação (cf. Reeve 1973: 148). Se ou não esta hipótese da classe média pode ser adequada para caracterizar a postura política de Eurípides na época de estreia das *Suplicantes*, não altera o fato de que relativamente a *Orestes*, como foi argumentado neste capítulo, não se deve extrair um elogio unívoco aos setores médios.

## CAPÍTULO 2. *As Fenícias*

À parte de *Ifigénia em Áulis*, uma obra inacabada de Eurípides, *As Fenícias* constitui a peça com problemas textuais mais significativos dentro do *corpus* eurípidiano<sup>224</sup>. Para o escopo desta Tese, que ambiciona inserir a obra trágica no seu clima histórico, é necessário fazer uma reflexão sobre até que ponto a peça que nós temos é de autoria de Eurípides. A dificuldade de tal posição pode ser sentida, contudo, com uma breve comparação entre as duas edições atualmente mais utilizadas da peça. A edição de Oxford por James Diggle<sup>225</sup>, segundo o cálculo feito por Cropp<sup>226</sup>, considera 446 versos como inautênticos (aproximadamente 25 por cento do total de linhas da peça), enquanto a edição teubneriana realizada por Donald Mastronarde<sup>227</sup> concebe apenas 64 versos como espúrios (algo em torno de 3,5 por cento da peça)<sup>228</sup>.

---

<sup>224</sup> Não se sabe com certeza o ano em que *As Fenícias* foi apresentada por Eurípides. Ela foi encenada seguramente em alguma Dionísia entre os anos de 411 e 408. Este intervalo de tempo é suficiente para balizar os argumentos literários e históricos que são avançados neste capítulo, de forma que não é pertinente precisar exatamente em qual destes anos deveríamos situar a peça. Corrobora com as palavras de Santos Alves 1975: 27 "O que nos parece essencial é identificar o momento histórico em que a peça teve a sua génesis. Pretender atribuir-lhe uma datação precisa é, além de secundário, passível de erro". Para uma boa discussão sobre a datação da peça, com a apresentação de algumas evidências para tanto, ver Mastronarde 1994: 11-14, que também não define uma data precisa, preferindo o intervalo entre 411 e 409. Gil 2004: 349, por outro lado, é descontente com a amplitude do intervalo proposto por Mastronarde, o estudioso espanhol prefere pensar em 409 ou 408. A razão para esta insatisfação de Gil, o fato de que a peça revelaria uma crítica à oligarquia que seria mais pertinente se a peça tivesse sido encenada após o golpe oligárquico de 411/410, não me parece um argumento decisivo, uma vez que a emergência de setores organizados antidemocráticos é visível, como foi arguido no capítulo anterior, neste os episódios de 415 e, também, desde o golpe oligárquico contra a democracia de Argos em 417. Assim, Eurípides poderia estar dialogando em *As Fenícias* seja com estas movimentações oligárquicas pré-golpe de 411 seja com a própria experiência pós-golpe.

<sup>225</sup> Diggle 1994a.

<sup>226</sup> Cropp 1995, em sua recensão ao comentário de Mastronarde sobre *As Fenícias*, disponível em: <http://bmcr.brynmawr.edu/1995/95.08.03.html>.

<sup>227</sup> Mastronarde 1994, esta referência é ao comentário do texto da peça que traz, com leves modificações, o mesmo texto grego editado por Mastronarde que foi publicado pela Teubner em 1988 (cf. a recensão feita por West 1990).

<sup>228</sup> Alguns exemplos da diferença entre os editores relativamente às cenas que têm sido suspeitas de interpolação: tanto Diggle como Mastronarde mantêm a cena da *teicoscopia* (88-201); Diggle condena toda a cena do catálogo dos escudos (1104-1140), enquanto Mastronarde considera a cena, à exceção do verso 1136, autêntica. Embora Diggle reconheça que possa haver algum material eurípiano após o verso 1582, ele põe entre parênteses retos a partir deste verso até o fim da peça (1766), enquanto Mastronarde sente-se seguro em acusar a interpolação dos versos

A edição mais antiga de Oxford, editada por Murray<sup>229</sup>, que serviu de base para as principais traduções da peça até a década de oitenta, considera como interpolados cerca de 25 versos. Esse dado mostra como, entre a data de 1909, ano da primeira publicação da edição de Murray, e 1994, ano da publicação do volume de Diggle que contém *As Fenícias*, a crítica a esta peça tem engajado fortemente com os problemas textuais da peça e explicado parte destes problemas pela intromissão de autorias distintas durante o percurso da transmissão do texto. A edição feita por Mastronarde, assim como o recente comentário levado a cabo por Christine Amiech<sup>230</sup>, podem ser lidos como reações ao que estes autores pensam ser um excesso de proposições de interpolações. O tom polêmico por parte de Mastronarde por ser visto, por exemplo, na sua discussão dos versos 1582-1709, na qual ele discute os argumentos daqueles que ele chama de "interpolations-critics"<sup>231</sup>. No prefácio à obra de Amiech, escrito pelo filólogo André Tuilier, percebe-se o projeto do comentário em defender a integridade da tradição manuscrita da peça contra as propostas de supressão de versos e de conjecturas de palavras:

Dans ce travail le texte qu'ils ont l'habitude de lire dans plusieurs éditions modernes de l'œuvre du poète antique. Mais ils se souviendront que pour être savantes et méritoires, ces éditions présentent souvent des conjectures modernes qui n'ont aucun fondement dans la tradition ancienne et qui sont certainement étrangères au génie de l'auteur.<sup>232</sup>

---

1596; 1634; 1637-1638; 1737-1766. Amiech 2004, por sua vez, é bastante conservadora: ela considera todos os versos da parte final do êxodo (1582-1766) como autênticos.

<sup>229</sup> Murray 1909.

<sup>230</sup> Amiech 2004.

<sup>231</sup> Mastronarde 1994: *ad* 1582-1709.

<sup>232</sup> Tuilier em Amiech 2004: 7-8. Tuilier e Amiech são demasiados confiantes, a meu ver, em atribuir a integralidade da obra a Eurípides pelo fato de a suspeita de interpolações que incide sobre cenas inteiras da peça ser fruto da filologia moderna e não da tradição dos antigos. Não é coincidência que Amiech e Tuilier são da tradição francesa de filologia que é, em geral, mais conservadora em matéria de suspeitas textuais do que, por exemplo, a tradição anglo-saxã. Este mesmo ponto é válido acerca do trabalho filológico em torno da mais problemática das peças eurípidianas, a inacabada *Ifigénia em Áulis*, que será objeto do próximo capítulo. Também no caso da *Ifigénia*, como veremos, a edição francesa da coleção Budé é conservadora, enquanto a edição anglo-saxã de James Diggle é bem mais crítica ao que temos no manuscrito medieval. Sobre este tipo de distinção na concepção do trabalho filológico consoante as escolas nacionais ou continentais ver Lourenço 2008: 86-7.

Está fora da competência e do objetivo desta Tese reabrir exaustivamente o dossier filológico e literário sobre os versos que são ou não autenticamente eurípidianos. Dada que a edição de referência usada neste capítulo consiste na edição de James Diggle - o que, em si, já é um certo posicionamento no referido debate - a estratégia adotada consiste em alertar ao leitor os versos, dentro daqueles que comentaremos, que são considerados interpolados por Diggle. Em certos casos, fizemos uma breve avaliação das principais razões para a interpolação, geralmente remetendo para as explicações mais completas que já existem<sup>233</sup>, optando seja por seguir Diggle na interpolação ou por ser mais hesitante do que este helenista e, assim, evitar atribuir determinado conjunto de versos para um interpolador. Naturalmente, tivemos uma atenção especial em relação aos versos suspeitos que incidem diretamente sobre o tema da *σωτηρία* tanto das personagens trágicas como da cidade de Tebas. A maior parte das ocorrências de termos para salvação, como *σωτηρία* e *σώζω*, ocorre, como veremos, no terceiro episódio da peça (834-1018), a cena em que Meneceu comete suicídio pela salvação de Tebas. Este episódio possui certas linhas que podem ter sido acrescidas por interpolação, mas não gera suspeita como um conjunto. Os maiores intervalos de versos dentro deste episódio que Diggle põe entre parênteses retos (868-880; 886-890; 1013-1018) serão comentados no decorrer do capítulo, pois são relevantes para o tema da salvação.

O estudo da relação entre a salvação da personagem trágica e a salvação da cidade, neste caso Tebas, em *As Fenícias*, vai ser desenvolvido em três grandes partes, que correspondem a três movimentos que podem ser discernidos no desenvolvimento da trama. No primeiro movimento, a peça explora, a partir do artifício de introduzir Polinices dentro de Tebas sob abrigo de uma trégua, a expectativa com a salvação, entendida como um acordo de paz entre os irmãos litigantes - Etéocles e Polinices-, que evitaria a efetivação da guerra entre argivos e tebanos. Essa via de salvação foi construída por Jocasta, ainda viva no recorte mitológico da peça. Ela atua, nesse sentido, como uma espécie de salvadora dos sofrimentos das personagens e de Tebas. Como em *Orestes*, a esperança de salvação que emerge no começo da peça é revelada ilusória, uma

---

<sup>233</sup> Mastronarde 1994 é uma leitura relativamente acessível sobre os problemas textuais da peça. É digno de mérito o trabalho do autor em apresentar as interpretações divergentes da sua, o que permite ao leitor compreender as várias leituras sobre as passagens textualmente problemáticas. Em português, a introdução feita por Santos Alves 1975 à sua tradução, bem como as suas notas de fim de livro, contêm observações ricas sobre a questão.

vez que Jocasta falha em reinstalar a paz entre os irmãos que, pelo contrário, revelam o desejo de se enfrentarem em duelo, trazendo, assim, a narrativa mais próxima da versão difundida pelos *Sete Contra Tebas* de Ésquilo.

O segundo movimento da peça quanto ao tema da *σωτηρία* inicia com a entrada em cena de Tirésias, anunciador de um oráculo funesto para Creonte: Ares exige que o filho de Creonte, Meneceu, sacrifique-se para que a cidade seja vitoriosa contra o iminente ataque argivo, uma vez que ele é o último descendente da raça dos Espartos oriundos dos dentes do dragão morto por Cadmo na altura da fundação de Tebas. Esse acontecimento, provavelmente uma inovação de Eurípides, acrescenta um nível temporal mais profundo aos problemas que tradicionalmente assolam os Labdácidas e os tebanos: além da desobediência ao oráculo de Apolo por parte de Laio que proibia a geração de um descendente (assim nasceu Édipo) e da maldição de Édipo contra os seus filhos, motivos presentes no mito tebano anterior a esta peça, Eurípides acrescenta uma terceira fonte de culpa hereditária: devido à morte do seu dragão por Cadmo na ocasião da fundação de Tebas, Ares está agastado com os tebanos e exige um sacrifício de um descendente dos Espartos para salvar Tebas da ameaça argiva. Essas três condicionantes da ação trágica configuram de uma maneira peculiar o tema da salvação na peça, que será, como veremos, mais multifacetado e complexo do que é nos *Sete Contra Tebas* de Ésquilo, que focaliza pesadamente sobre Etéocles como o salvador de Tebas ao defender a cidade contra o ataque argivo comandado por Polinices.

O terceiro movimento do tema da salvação em *As Fenícias*, que ocupará a quarta secção do capítulo, é mais complicado de analisar do que os outros dois. A razão disto liga-se especialmente à condição problemática do texto do êxodo da peça, que dificulta tecer uma argumentação mais sólida em relação a este tema. De todo modo, discutiremos brevemente a questão das impugnações de versos e cenas do êxodo e comentaremos certas passagens que nos parecem mais pertinentes para o tema em estudo. Apesar das dificuldades textuais, este terceiro movimento destaca que os múltiplos aspectos do tema da salvação que foram encenados no decorrer da peça convergem no tema unificador da ruína da casa de Cadmo, ilustrada, entre outras coisas, pelo próprio desaparecimento gradual das personagens no êxodo, sejam mortas ou exiladas. A parte final da peça mostra, por um lado, que a salvação da cidade é um acontecimento que não é garantido por todo o tempo, mas é antes um dado do presente,

por outro lado, que a salvação da cidade carrega seus pesados custos individuais e familiares.

### **1- Jocasta, Etéocles e Polinices: a salvação via reconciliação**

O rei de Tebas no contexto mítico de *As Fenícias*, Etéocles, tem a sua entrada em cena anunciada pelo Coro no interior do primeiro episódio. Nestes versos, as jovens fenícias que compõem o Coro, além de anunciar Etéocles, dirigem-se diretamente à Jocasta, dando-lhe uma orientação para a ação:

καὶ μὴν Ἐτεοκλῆς ἐς διαλλαγὰς ὅδε  
χωρεῖ· σὸν ἔργον, μῆτερ Ἰοκάστη, λέγειν  
τοιούσδε μύθους οἵς διαλλάξεις τέκνα.

Eis que chega Etéocles em busca de uma reconciliação. A ti, Jocasta, sua mãe, incumbe a tarefa de empregar uma linguagem capaz de reconciliar teus filhos (443-445).<sup>234</sup>

Estes versos estabelecem uma missão de grande envergadura - a reconciliação de Tebas e Argos através do fim das hostilidades entre Etéocles e Polinices - para um agente que não está habituado a interferir nos assuntos de guerra, isto é, uma mulher, que além disso é idosa<sup>235</sup>. A tarefa de Jocasta parece ainda mais complexa porque, como afirma Polinices um pouco antes da intervenção do Coro, trata-se de uma “reconciliação” (διαλλάξασαν 436) que “põe termo às nossas tribulações - minhas, tuas, e de toda a cidade” (πᾶσαν πόλιν) (437). Não se trata tão somente de dirimir a contenda entre dois filhos, mas de encontrar um meio de evitar a guerra, salvando a cidade de Tebas por intermédio da paz advinda da ação de reconciliar denotada pela forma verbal διαλλάσσω.

---

<sup>234</sup> Tradução portuguesa por Santos Alves 1975. O tradutor português usou a edição de Murray 1909. Eventuais discordâncias entre o texto de Murray e Diggle que sejam importantes para o argumento deste capítulo são notadas.

<sup>235</sup> Note a referência de Jocasta à sua velhice através de τῶι γήραι no verso 528.

No final do prólogo que apresenta o enquadramento mítico e temporal da peça, a mãe e esposa de Édipo expõe a situação atual do conflito entre tebanos e argivos: por sua própria atitude - um detalhe indicado pelo pronome pessoal ἐγώ no verso 81 que reforça desde cedo o papel de Jocasta como agente dos acontecimentos - ela convenceu os seus filhos a se encontrarem "ao abrigo de tréguas" (ὑπόσπονδος 81).

O surgimento de Jocasta como mediadora do conflito entre os descendentes de Édipo ao poder em Tebas provavelmente não é uma novidade de Eurípides. Um papiro publicado em 1977 contendo versos de um poema lírico atribuído pelos principais especialistas em lírica arcaica ao poeta Estesícoro veio lançar mais documentação sobre as histórias do ciclo tebano anteriores à tragédia, em especial sobre o papel de Jocasta como mediadora e potencial salvadora dos problemas da família real e da cidade. Neste fragmento, nós encontramos uma cena familiar em *As Fenícias*: Jocasta busca uma solução que encerre as hostilidades entre os filhos e as desgraças decorrentes dessa querela sobre Tebas. Dada a flagrante intertextualidade entre o poema de Estesícoro e a peça em análise neste capítulo, penso que vale a pena uma breve discussão sobre a figura de Jocasta e o enquadramento dos problemas da casa de Laio e da cidade de Tebas neste poema.

### **1.1. Jocasta como σώτειρα no fragmento 97 de Estesícoro?**

A parte mais bem conservada deste poema, designado por vezes "poema de Lille" ou "Tebaida"<sup>236</sup>, consiste num discurso proferido por uma Rainha tebana que tenta evitar o fraticídio entre os seus filhos (Etéocles e Polinices) através de uma contestação da profecia dada imediatamente antes pelo adivinho Tirésias, cujo conteúdo versava sobre o destino funesto dos irmãos descendentes de Édipo. A "cena", portanto, tem lugar na cidade de Tebas e envolve quatro personagens: a Rainha que profere o discurso, além de Tirésias, Etéocles e Polinices. Todos três ouvem o discurso da figura feminina.

---

<sup>236</sup> O nome original do poema não é atestado. A *editio princeps* do papiro que contém o poema foi publicada em França por Meillier *et al.* 1976. A edição grega que usamos para ler e traduzir certos versos do poema que estão presentes nesta secção é a recente edição feita por Davies; Finglass 2014 (este fragmento em específico ficou sobre a responsabilidade de Patrick Finglass). Nesta edição o poema é classificado como *fr. 97*.

A identidade desta Rainha não é segura. Nestes versos, o poeta não menciona o nome da mãe dos filhos de Édipo, ela é apenas referida como δῖα γυνά (232), isto é, "a mulher divina". A tradição mítica do ciclo épico, com efeito, reconhecia dois casamentos de Édipo<sup>237</sup>: um primeiro com Epicasta (uma variante do nome Jocasta), o segundo com uma certa Euriganeia, com a qual Édipo teria tido os quatro filhos célebres: Etéocles, Polinices, Antígona e Ismene. Essa informação nos é dada pelo livro de Pausânias dedicado à descrição da Beócia que atribui ao poema épico (hoje perdido) *Edipodia* esta versão da história. Pausânias comenta igualmente que a *Odisseia* (xi 271-280) não atribui filhos incestuosos ao casal formado por Édipo e Epicasta (Jocasta)<sup>238</sup>.

Em relação à identidade da "mulher divina" do fragmento 97 de Estesícoro, os especialistas divergem se estamos diante de Jocasta ou de Euriganeia. Os primeiros editores do poema defenderam a identificação com Jocasta<sup>239</sup>, enquanto a mais recente edição do poema a cargo de Patrick Finglass não hesita em descartar a identificação da Rainha com Jocasta: "we may therefore say with some confidence that the Queen in Stesichorus is not Oedipus' mother, and that Eteocles and Polynices, her sons, are therefore not the products of an incestuous union"<sup>240</sup>.

Se a Rainha do poema de Estesícoro fosse Jocasta, nós teríamos, portanto, uma versão da história distinta do ciclo épico: ao invés de cometer suicídio pouco tempo depois da revelação da união incestuosa, ela continuaria viva a ponto de interferir na disputa pela herança de Édipo entre os filhos advindos de incesto. Muito do julgamento sobre este quesito depende da plausibilidade de que estes tópicos interligados - o prolongamento da duração de vida de Jocasta (e do seu estatuto como mediadora de

---

<sup>237</sup> Ou três, se o testemunho de Ferecides citado pelo escólio ao verso 53 de *As Fenícias*, que informa uma certa Astimedusa como terceira esposa de Édipo, merecer credibilidade.

<sup>238</sup> Paus. IX 5.10. Certos estudiosos identificam alusão aos filhos incestuosos de Édipo e Jocasta neste passo da *Odisseia*, mas o advérbio ἄφαρ ("em breve", "rapidamente") em xi 274 implica que o lapso de tempo entre a união incestuosa e a sua revelação foi breve, não existindo tempo para o nascimento das quatro crianças. A defesa feita por Heubeck 1989: *ad xi 274*, em seu comentário à *Odisseia*, de que a passagem inclui a descendência incestuosa porque o advérbio em questão significaria aqui algo como "after a while", "after a year or so", "after the birth of their sons", parece-me uma leitura forçada da palavra e influenciada em demasia pelo desejo de harmonizar as versões épicas e trágicas do mito de Édipo. Da mesma maneira que o excelente artigo escrito por Kock 1961, penso que ainda é Pausânias que melhor explica este difícil verso da *Odisseia*.

<sup>239</sup> Meillier *et al.* 1976. Ver, também, Meillier 1978.

<sup>240</sup> Davies; Finglass 2014: 366.

conflito) e o nascimento de filhos incestuosos - estejam já presentes na literatura pré-trágica. Assim, Finglass pensa que "it is hard to imagine such a version in early tragedy, let alone archaic poetry"<sup>241</sup>, enquanto Morenilla e Bañuls Oller sustentam que "És Esquilo quien, en un deseo de presentar más abominable el linaje de Layo, hace que Edipo engendre a sus hijos en su propria madre"<sup>242</sup>.

Uma pista interna ao poema pode ser pensada para se especular sobre a identidade da Rainha. Primeiramente, a ênfase dada pelo texto ao tópico do amor maternal, com o uso reiterado de palavras para filhos (πάσας 210; παίδας 216; παίδες 218; παίδας 233), poderia sugerir à audiência que a mãe em questão era Jocasta, chamando atenção, por esse meio, desta novidade do poeta ou o de uma variante mítica minoritária no contexto épico. Segundo, e mais decisivo, o primeiro verso do discurso da Rainha pode sugerir que estamos lidando com Jocasta. Quando a Rainha dirige-se a Tirésias: "não adiciones graves preocupações para esta dor" (έπ' ἄλγεσι μὴ χαλεπὰς ποίει μερίμνας 201), quais seriam estas dores (ἄλγεσι) atuais que ela teme serem acrescidas por novas "graves preocupações" (χαλεπὰς...μερίμνας) advindas da profecia recém pronunciada por Tirésias? Ora, uma possível segunda esposa de Édipo não teria motivos para sofrimentos, a não ser que interpretemos que as ἄλγεα ("dores") são oriundas do luto com a morte de Édipo, desde que aceitemos que ele já estaria morto no contexto do poema, sobre o que nada nos é dito, embora seja uma conclusão provável<sup>243</sup>. Talvez estas dores passadas referem-se, desse modo, à descoberta do casamento incestuoso. Como na *Odisseia*, nós teríamos aqui o tema do incesto entre Édipo e sua esposa, porém, diferentemente do poeta da *Odisseia*, Estesícoro deixaria explícito que Etéocles e Polinices seriam frutos deste relacionamento.

---

<sup>241</sup> Davies; Finglass 2014: 366.

<sup>242</sup> Morenilla; Bañuls Oller 1991: 66. Uma colega de doutoramento, Sofia Carvalho, que está a concluir uma Tese sobre Estesícoro com a orientação do Professor Frederico Lourenço e do Professor Patrick Finglass, chamou-me atenção para a implausibilidade moral e religiosa de termos uma Jocasta incestuosa viva por talvez muito tempo e com autoridade moral para intermediar a disputa pela herança de Édipo entre os seus filhos. Neste quesito, é assinalável que Eurípides não sente nenhum incômodo em apresentar Jocasta nesta função, mas, como a citação acima de Finglass sugere, Eurípides é de um outro tempo em relação a Estesícoro, de sorte que o argumento, ainda que tenhamos poucas fontes sobre a moralidade dos gregos no século sexto, é inteligente.

<sup>243</sup> Essa é a opinião de Davies; Finglass 2014: ad 201-203. É claro que Édipo já não é rei, o que aliás abre espaço para o estatuto da Rainha de mediadora na disputa pelos bens de Édipo. Édipo está morto? Em exílio? Trancado no interior do palácio como em *As Fenícias*? Não sabemos.

Isso é tudo o que podemos ler nas entrelinhas do texto, uma vez que a primeira menção inequívoca acerca de filhos nascidos de Édipo e Jocasta ocorre apenas no século quinto com Ésquilo<sup>244</sup>, enquanto o primeiro autor a apresentar, sem sombra de dúvidas, a figura de Jocasta ainda viva para tentar dirimir a contenda de Etéocles e Polinices é justamente Eurípides na peça em estudo neste capítulo<sup>245</sup>.

Uma outra questão que interessa ao escopo deste capítulo relativamente ao fragmento de Estesícoro diz respeito ao oráculo que é anunciado por Tirésias à Rainha. Embora o discurso de Tirésias que continha a profecia não foi preservado, é possível saber o seu teor através do discurso da Rainha. Os versos decisivos neste quesito são os seguintes:

Se é imperativo que eu veja os meus filhos mortos um pelo outro,  
e que as Moiras tenham traçado este destino,  
que eu possa encontrar uma morte terrível sem demora,  
antes de ver, neste momento,  
cheia de dor, esta luta plena de gemidos e lágrimas:  
meus filhos mortos no palácio (παιδας ἐν μεγάροις)  
ou a cidade tomada à força (θανόντας ἡ πόλιν ἀλοῆσαν)(211-217).

Se formos conferir o caráter habitualmente disjuntivo da conjunção ἢ do verso 217, o oráculo divino (μάντιος ... θείου 227) estaria apresentando uma opção: Jocasta ou verá os seus filhos se matarem (destruição da sua família) ou verá a ruína da cidade. Assim, ao que parece, se a sua família é destruída, a cidade salva-se e, inversamente, se a cidade for arruinada, a família pode se salvar<sup>246</sup>. Há, portanto, uma tensão entre o destino da família de Édipo e o da cidade de Tebas. Neste poema, como observa Bremer<sup>247</sup>, nós temos um primeiro registro da inserção da disputa pela herança de Édipo dentro de um

---

<sup>244</sup> Cf. Gantz 1993: 501.

<sup>245</sup> A seguinte afirmação de um comentário às *Fenícias* é bem representativa da opinião corrente antes da descoberta do fragmento 97 de Estesícoro e da equivalência da Rainha do poema com Jocasta: "In making Jocasta survive the discovery [do incesto] Euripides stands alone; and this is probably his own invention" (Pearson 1909: xxiii). Com a nova edição de Estesícoro por Davies; Finglass 2014, talvez esta leitura exemplificada por Pearson volte a ser dominante.

<sup>246</sup> Outros especialistas, contudo, pensam que ἢ no verso 217 tem valor copulativo e, assim, o oráculo anunciaria tanto a desgraça da família de Jocasta como da cidade de Tebas. Para esta argumentação ver o texto recente escrito por Aluja 2014.

<sup>247</sup> Bremer 1987: 150.

marco político abrangente que inclui a cidade<sup>248</sup>. Esta dimensão política será essencial para o desenvolvimento trágico do tema como lemos nos *Sete Contra Tebas* de Ésquilo, bem como em *As Fenícias*, objeto deste capítulo.

Como observa Claude Meillier<sup>249</sup>, Édipo tornou-se, após a revelação do parricídio e do incesto, um marginal dentro da sociedade consoante a lógica do direito grego. Nesse caso, ele não tem direito a herdar e transmitir os bens do pai. A ausência de Édipo da posição de comando nas versões de Estesícoro, dos *Sete Contra Tebas* e de *As Fenícias*, pode refletir esta interrupção no funcionamento normal do *oīkoς* dos Labdácidas. Como sustenta este estudioso, não se trata tanto de um antagonismo irremediável entre o *oīkoς* e a *πόλις*, mas sim de um antagonismo entre este tipo disfuncional de *oīkoς* e a *πόλις* (Meillier 1978: 25). O tema da relação entre o *oīkoς* e a *πόλις* será central para o entendimento de *As Fenícias*, como veremos na continuação deste capítulo.

## 1.2. Jocasta: uma salvadora improvável em *As Fenícias*

Dada a versão dos acontecimentos da casa de Édipo apresentada por Estesícoro, é possível que parte da audiência de *As Fenícias* aguardasse a intervenção de Jocasta com curiosidade: terá ela o papel de tentar evitar a ruína da família e da cidade tal qual apresentada pelo poeta de Hímera? Boa parte dos críticos destaca que a função essencial de Jocasta no primeiro episódio (261-637) é ser uma mediadora do conflito entre Etéocles e Polinices, o que permite ao espectador entrar em contato com as opiniões conflitantes dos seus filhos, o que será determinante para a caracterização de como as personagens em questão posicionam-se diante dos temas da família e da cidade<sup>250</sup>. Mais do que uma mediadora, nós temos aqui, penso, uma continuação do papel da Rainha

---

<sup>248</sup> Nos versos 228-229, a esposa de Édipo clama a Zeus para que salve a "a linhagem e a cidade do rei Cadmos" (*γένος τε καὶ ἄστυ [ ] / Κάδμου ἄνακτος*). Dentro dos termos da profecia anunciada por Tirésias, a salvação da família real e de Tebas está ameaçada, tudo o que a Rainha pode almejar é que a disjuntiva entre estes dois elementos se faça sentir o mais tarde possível. Davies; Finglass 2014: ad 228-231 recolhem outros passos da literatura grega que contêm a ideia de postergar a punição divina, concluindo que "it is not unreasonable to hope, or even pray, for a postponement of divine anger". Os editores pensam que é Euriganeia e não Jocasta que roga por esta postergação.

<sup>249</sup> Meillier 1978.

<sup>250</sup> Cf. Aélion 1983: 198-201; Mastronarde 1994: 225.

visto em Estesícoro, na medida em que Eurípides também apresenta a figura feminina de autoridade no papel de propor uma solução para os seus filhos que salve a família e a cidade do conflito e da ruína, muito embora o quadro temporal no qual a intervenção ocorre seja bem diferente entre Estesícoro e Eurípides<sup>251</sup>. Nesse sentido, Jocasta surge como uma potencial σώτειρα ("salvadora") para as dificuldades tanto da família real como da cidade.

É digno de nota que Eurípides tenha conferido tal papel dramático para Jocasta. De início, o historial incestuoso da esposa e mãe de Édipo poderia lançar dúvidas junto ao público sobre a sua credibilidade em dirimir conflitos familiares. Em seguida, dado o conjunto de princípios que afirmava a inferioridade deliberativa da mente feminina, encontrado na literatura grega, bem como na moral popular, é sempre significativo o destaque que Eurípides confere a alguma das suas personagens femininas. Aristóteles, com efeito, ecoa algumas dessas visões sobre o papel da mulher na sociedade: a mulher, apesar de possuir uma faculdade deliberativa, é ἄκυρος, isto é, "sem autoridade" (Arist. *Pol* 1260a 13)<sup>252</sup>. Da mesma maneira como o princípio masculino é superior na natureza (Arist. *GA* 716a 5, 732a 2), raciocina o Estagira, o homem é superior à mulher (Arist. *Pol* 1254b 10-15). Quando as mulheres possuem virtudes ou qualidades, estas são apropriadas exclusivamente para o espaço doméstico, como insiste Xenofonte no *Ecônomico*<sup>253</sup>. Andrómaca, nas *Troianas* de Eurípides, lamenta que o fato de ela ser excelente enquanto mulher (esposa) tenha atraído os gregos vencedores da guerra, especialmente Neoptólemo, que a levará como uma cativa de guerra. Essas qualidades, segundo a rainha troiana, incluem resistir à vontade de sair de casa (649-650), bem

---

<sup>251</sup> No fr. 97 de Estesícoro, a Rainha intervém antes do exílio de Polinices, enquanto em *As Fenícias* Jocasta atua numa situação bem mais urgente, pois os argivos estão já sitiando Tebas e Polinices, exilado, reclama a sua vez no trono de Tebas.

<sup>252</sup> Tradução própria. A tradução portuguesa de Amaral; Gomes 1998verte o adjetivo ἄκυρος por "não tem faculdade de decisão". O que o texto de Aristóteles diz é que a mulher possui capacidade de deliberação ou decisão (cf. τὸ βουλευτικόν em 1260a 12), mas as suas decisões, sob o ângulo político e jurídico, restam sem poder. Sobre a conotação política e jurídica do adjetivo ἄκυρος ver Smith 1983: 476-7.

<sup>253</sup> Xenofonte confere, contudo, uma importância para a esposa no espaço do οἶκος bem maior do que a mera reprodução de filhos: ela é responsável, junto com o homem, pela vigilância da família e da sua propriedade. Sobre a questão, ver Pomeroy 1994: 31-67. Note, ainda, o fragmento 494 atribuído a Eurípides: "Nenhuma casa desprovida de uma mulher pode ser organizada e prosperar" (οὐδ' ἐρημίᾳ / γυναικὸς οἶκος εύπινής οὐδ' ὄλβιος 10-11). Tradução própria do fragmento a partir do texto grego de Collard; Cropp 2008a.

como mostrar ao marido "uma língua silenciosa e um olhar tranquilo" (γλώσσης τε σιγήν ὅμμα θ' ἥσυχον 654)<sup>254</sup>. O Coro das Danaides em *Suplicantes* de Ésquilo concentra o contraste entre masculino e feminino consoante a lógica bélica da sociedade grega: "Não me deixes só pai, imploro-te! Nada pode uma mulher sozinha. Nela não reside Ares" (γυνὴ μονωθεῖσ' οὐδέν' οὐκ ἔνεστ' Ἀρης. 749-750). Assim, se não há Ares nas mulheres, isto é, se elas não participam do esforço da guerra, reduto fundamental de defesa da cidade, elas não podem ter papel decisivo na condução política da πόλις.

Para fazer justiça à complexidade do tema, é preciso notar que essa imagem passiva das mulheres é, contudo, parcialmente revisada na própria tragédia, através de dois meios principais: por um lado, a caracterização de heroínas trágicas que possuem uma forte autonomia deliberativa e assumem certos espaços públicos (Medeia, Antígona, Fedra, entre outras), por outro lado, o contexto mais amplo das peças por vezes nega ou questiona versos singulares que inferiorizam as mulheres. A própria peça em estudo pode fornecer um exemplo deste último ponto: no mesmo drama em que temos a figura de Jocasta em posição de destaque na decisão dos assuntos familiares e públicos, nós somos apresentados com a imagem passiva e silenciosa da mulher no episódio da *teicoscopia* (88-201). Nesta cena, a reclusão de Antígona no espaço interior do palácio é afirmada pelo pedagogo que a leva para o exterior para que ela possa visualizar o exército argivo (88-91)<sup>255</sup>, não sem o cuidado de evitar os olhares masculinos que podem repreender a filha de Édipo (92-95). Assim, que impressão sobre a mulher Eurípides deixou para a sua audiência e para a posteridade? Jocasta ou a Antígona da *teicoscopia*? A Antígona da *teicoscopia*, que receia os olhares públicos, ou a Antígona do êxodo, que solta o véu dos seus cabelos (1490) e rejeita o casamento com Hémon?<sup>256</sup>.

---

<sup>254</sup> Tradução por Pereira 1996.

<sup>255</sup> Ver, também, o comentário do pedagogo que inicia o último discurso da *teicoscopia* (193-194), recuperando o mesmo motivo da inadequação da presença feminina fora do palácio que tinha iniciado, como vimos, esta cena.

<sup>256</sup> A Antígona do êxodo que, aos moldes sofocianos, desafia Creonte e sustenta a sua decisão de se exilar junto ao pai (ao invés de permanecer em Tebas para se casar com Hémon) é, bem entendido, uma personagem completamente distinta da que figurou na *teicoscopia* (cf. as observações feitas por Saxonhouse 2005, bem como por Swift 2009, que enfatiza a obsessão presente na *teicoscopia* com a modéstia e descrição da virgem). Se estas "duas Antígonas" são obras do mesmo poeta depende muito da avaliação que se tenha da autenticidade da presença desta figura no êxodo da peça.

A figura de Jocasta como salvadora em *As Fenícias* é possivelmente mais próxima do imaginário feminino utópico do que da vida cotidiana das mulheres. Refiro-me, em particular, às construções utópicas aristofânicas e platônicas que conferem papel de relevo às mulheres na condução da vida política da cidade e, logo, na sua salvação. Como se sabe, Aristófanes, especialmente nas peças *Lisístrata* de 411 e *Assembleia das Mulheres* de 392, imaginou uma cidade de Atenas na qual a mulher tinha um papel fundamental na organização política da cidade<sup>257</sup>. Platão, por sua vez, especialmente no livro quinto da *República*, sustenta que homens e mulheres têm funções igualmente importantes como guardiões (ãs) da cidade idealizada: "a aptidão natural, tanto do homem como da mulher, para guardar a cidade, é, por conseguinte, a mesma, excepto na medida em que a desta é mais débil, e a daquele é mais robusta" (456a)<sup>258</sup>.

Não é por acaso que um interessante artigo escrito por Elisabeth Scharffenberger<sup>259</sup> propõe vários traços de similaridade entre *Lisístrata* na peça homônima de Aristófanes e Jocasta em *As Fenícias*. Nestas peças, observa a estudiosa, uma figura feminina imiscui-se no mundo da guerra para propor, através da persuasão, uma solução que reconcilie as partes hostis que estão em guerra (Atenas e Esparta no caso de *Lisístrata*, Argos e Tebas em *As Fenícias*). Para tanto, as personagens femininas em causa repreendem os indivíduos representativos do conflito (os embaixadores na peça de Aristófanes, Etéocles e Polinices na peça eurípida) de modo a que superem as suas diferenças e reconciliem-se. A principal distinção entre as cenas de reconciliação de *Lisístrata* e de *As Fenícias* reside no resultado da intervenção da figura feminina: enquanto em Aristófanes a peça termina com harmonia e reconciliação entre espartanos e atenienses, em Eurípides: "instead of harmony and agreement, there is discord; instead of the promise of festivities, food, and sex, there is the threat of violence and death"<sup>260</sup>.

---

<sup>257</sup> Sobre o tema da representação da mulher em Aristófanes, ver, por exemplo, Silva 1979-1980.

<sup>258</sup> Tradução de Pereira 2001. O que é mais débil é a força física da mulher, não a sua natureza, psicologia ou alma. O contraste com Aristóteles reside precisamente neste ponto, uma vez que o Estagira diverge do seu mestre ao defender que a mulher tem já uma natureza deteriorada, o que lhe renderia incapaz de funções públicas políticas ou jurídicas. Sobre a questão ver o instrutivo artigo de Smith 1983.

<sup>259</sup> Scharffenberger 1995.

<sup>260</sup> Scharffenberger 1995: 334. A tese deste texto, de que Eurípides teria conscientemente reelaborado a cena de reconciliação de *Lisístrata* em *As Fenícias* é, bem entendido, impossível de provar. A evidência discutida no artigo, incluindo similaridades cênicas entre as peças, pode nos

Em relação ao papel desempenhado por Jocasta nos assuntos do destino da família real e da cidade, Eurípides está bem mais perto da comédia do que da tragédia bética que Ésquilo apresentou quase cinquenta anos antes em *Sete Contra Tebas*. Nesta peça esquiliana, com efeito, Jocasta não só não aparece em cena como é mencionada apenas uma vez, sem ser nomeada (926-931)<sup>261</sup>. A pertinência das figuras femininas na peça esquiliana é reduzida ao Coro de mulheres, cujo temor da guerra, manifestado em lamentos e gritos, é duramente censurado por Etéocles no primeiro episódio<sup>262</sup>.

Assim, dado o desfecho positivo das cenas de reconciliação em Estesícoro e em Aristófanes, é significativo que a intermediação de Jocasta em *As Fenícias* é destinada a fracassar no seu intento de pôr fim às querelas entre os litigantes. Por que Eurípides escolheu esse desfecho narrativo? Eu penso que investigar mais a fundo a razão desta falha nos levará a delimitar o tema da salvação nesta primeira parte da peça.

### **1.3. As censuras de Jocasta a Etéocles e Polinices: uma racionalista-otimista a favor da reconciliação que salvaria Tebas**

É verdade que a Jocasta de *As Fenícias* não tem a autoridade da Rainha do poeta de Hímera de apresentar uma solução prática para a querela. Em Eurípides, ela só pode trabalhar no domínio da πείθω ("persuasão") e não do τέλος, que neste contexto deve ser entendido como poder de decidir, ter autoridade para tal: "eu vos indico uma decisão" (πείθω τέλος ἐγὼν τέλος προφα[ίνω]), diz a Rainha no verso 219 do poema de Estesícoro. O máximo que a esposa de Édipo pode fazer na peça eurípidiana é conseguir uma trégua no confronto entre os filhos na esperança que isto ofereça terreno fértil para o trabalho da persuasão:

έγὼ δ' ἔριν λύουσ' ὑπόσπονδον μολεῖν

---

levar a pensar em algum nível de intertextualidade. A autora registra (página 341, n. 5) uma interessante opinião de Hernando Balmori, segundo a qual a ideia política de *As Fenícias*, baseada na tentativa de reconciliar as partes em litígio, teria sido inspirada pela apresentação de *Lisístrata*.

<sup>261</sup> Os *Sete Contra Tebas* é a última peça de uma trilogia que continha uma peça centrada na figura de Laio e outra na de Édipo. Jocasta, assim, poderia ter sido uma personagem de relevo em alguma dessas peças, o que desconhecemos. Em *Sete Contra Tebas*, ela já está morta no tempo mítico da peça.

<sup>262</sup> Essa afirmação leva em consideração que as presenças de Antígona e Ismene na parte final da peça devem-se a um interpolador, como sustenta, entre outros, Hutchinson 1985: xl-lii.

Ἐπεισα παιδὶ παῖδα πρὶν ψαῦσαι δορός.

Eu mesma, na tentativa de pôr termo à contenda, antes de deitarem mão à lança, convenci um dos meus filhos a vir ao encontro do outro, ao abrigo de tréguas (81-82).

Enquanto uma mulher nobre que desempenha um papel de relevo no espaço público, Jocasta pode ser comparada com outras personagens euripidianas, especialmente Etra de *Suplicantes* e Praxiteia, da peça fragmentária *Erecteu*. Essas "tragic mothers", como lhes chama Helene Foley<sup>263</sup>, diferenciam-se de outras mães trágicas, como Medeia, por apresentarem argumentos positivos sobre valores capitais para os gregos, como piedade, respeito aos suplicantes e às leis, bem como princípios democráticos como o respeito à lógica da igualdade e a crítica à ambição política incontrolada, no caso de Jocasta em *As Fenícias*.

Essas personagens podem ser pensadas, ainda, a partir da conceitualização feita por Donald Mastronarde sobre certas figuras euripidianas que ele denomina de "optimistic rationalists". Com este termo, o estudioso agrupa as personagens de Eurípides que apresentam uma visão específica do mundo, caracterizada por uma crença que "the world is orderly and comprehensible and that there are elements in that order which have been fashioned for the good of man"<sup>264</sup>.

Essas figuras são rationalistas porque concebem o mundo como completamente inteligível, sendo, portanto, abarcável pela razão humana. São otimistas porque, como observa Mastronarde acerca de Teseu em *Suplicantes*<sup>265</sup>, elas julgam que podem tecer uma nítida separação entre homens valorosos e maldosos, bem como creem que os deuses fornecem os meios necessários para a prosperidade humana.

O caráter racionalista de Jocasta pode ser percebido sobretudo na sua réplica aos discursos de Etéocles e Polinices (528-585). Neste discurso, ela admoesta cada filho a seu turno. A Etéocles, ela advoga o princípio da igualdade que regula, ela afirma, não apenas as relações humanas, mas a própria ordem natural e cósmica. Além deste

---

<sup>263</sup> Foley 2001: 272-99.

<sup>264</sup> Mastronarde 1986: 202.

<sup>265</sup> Mastronarde 1986: 203.

princípio, Jocasta enfatiza, para o seu filho, o compromisso com a salvação da cidade, que deve ser mais decisivo do que o poder (549; 560-561), do que a riqueza (553; 555; 566) e do que a ambição (532; 567). A Polinices, o apelo de Jocasta para que se tenha fim o litígio é baseado na inglória advinda de uma eventual conquista por parte de Polinices da sua própria pátria.

O que emerge do diálogo entre Jocasta e os seus filhos é, como veremos, o estatuto primordial do quadro da cidade na vida humana e o caráter negativo de todos os valores que, se cultivados em excesso, põem em perigo a cidade. É contra esses excessos que ela termina o seu discurso, endereçando-se apelativamente aos dois filhos: "deixai a violência, deixai" ( $\mu\acute{e}\theta\epsilon\tau\omega\tau\tau\lambda\acute{i}\alpha\tau$ ,  $\mu\acute{e}\theta\epsilon\tau\omega\tau\lambda\acute{i}\alpha\tau$  584)<sup>266</sup>.

Jocasta acredita, como uma racionalista otimista, que um encontro presencial entre os irmãos litigantes seria suficiente para aproximar as visões até então antagônicas dos filhos, o que permitiria a reconciliação e o fim da ameaça de guerra e crise que circunda a cidade. Esse otimismo de Jocasta, como sucede muitas vezes com os racionalistas otimistas em contexto trágico eurípidiano, revelar-se-á ilusório.

Vale a pena determinos-nos mais pormenorizadamente no modo como Jocasta tenta reconciliar os filhos através de um discurso racionalista que promove a cidade e a pátria acima dos bens e sentimentos efêmeros e cambiantes que os homens, por vezes, sobrepõem à vida em cidade.

O discurso da mãe de Édipo está inserido dentro da cena de  $\acute{a}\gamma\acute{w}\tau$  (443-637) que conclui tanto o primeiro episódio da peça como o primeiro movimento no que concerne ao tema da salvação. Como observa Amiech<sup>267</sup>, a questão dramática mais significativa da cena consiste em saber se a mãe terá êxito em reconciliar seus filhos e, assim, salvar a cidade.

É notório que uma das funções do debate formal em Eurípides consiste em contrastar temas éticos e políticos que interessavam ao seu público, a partir de uma linguagem repleta de termos mais apropriados ao tempo presente da obra do que ao

---

<sup>266</sup> O nome  $\tau\lambda\acute{i}\alpha\tau$  tem o sentido de excesso ou, em certos casos, violência. *Vide* E. Andr. 866, quando a ama reprova os excessos ( $\tau\lambda\acute{i}\alpha\tau$ ) de Hermíone contra Andrómaca. No passo de *As Fenícias* em estudo, a ênfase recai, portanto, sobre os comportamentos desmedidos que acabam por gerar violência contra a cidade.

<sup>267</sup> Amiech 2004: 339.

tempo ficcional do mundo mítico. Em um discurso particularmente longo para os padrões de um *áγών* (58 versos, contra 27 de Etéocles e 28 de Polinices), Jocasta recupera os termos dos discursos anteriores dos litigantes na esperança de convencê-los a dirimir a querela. Entre os dois pensamentos gnônicos que iniciam (528-530) e encerram o seu discurso (584-585), Jocasta dirige-se a cada filho individualmente: primeiramente a Etéocles (531-568a), depois a Polinices (568b-583). Apesar de a mãe de Édipo reprovar a conduta de um filho como de outro, a discrepância na quantidade de versos (38 dirigidos a Etéocles e 16 a Polinices) já indica a maior necessidade de contra-argumentar Etéocles porque ele é o mais equivocado. Vejamos alguns detalhes das palavras que Jocasta dirige a Etéocles.

Trata-se de um discurso destacadamente filosófico: a condenação de uma certa maneira de o indivíduo relacionar-se com as posses materiais, com o exercício do poder no âmbito da cidade e com a sua própria honra pessoal. Essas três esferas de ação humana estão concretizadas no texto por termos chaves que ecoam o discurso feito anteriormente por Etéocles: "o que é a superioridade dos haveres?" (*Tί δ' ἔστι τὸ πλέον;*) pergunta, à maneira socrática, a nossa "mère philosophique"<sup>268</sup>. Diferentemente dos diálogos socráticos, a questão, contudo, não engendra uma conversação dialética sobre a definição de *τὸ πλέον*, antes Jocasta recupera o próprio vocabulário de Etéocles para evidenciar a superficialidade de um gênero de vida que alça a riqueza como um objetivo indispensável de vida, mesmo às custas da cidade, como ela recorda nos versos 566-567: "A riqueza, que na tua cupidez persegues, será onerosa para Tebas; sê-lo-á também a tua ambição" (*δαπανηρὸς ἄρ' ὁ πλοῦτος δν ζητεῖς ἔχειν / γενήσεται Θήβαισι, φιλότιμος δὲ σύ*)<sup>269</sup>. Vale ressaltar que Etéocles, em seu discurso, não faz uma defesa explícita da riqueza, sendo que o vocabulário deste campo semântico apenas surge nas suas palavras para realçar o valor da *Τυραννίς* (506), traduzida por Manuel dos Santos Alves como "Soberania", mas que pode também ser vertida por algo como "Poder absoluto", como faz Amiech.

---

<sup>268</sup> Amiech 2004: 356.

<sup>269</sup> A tradução é esta de Santos Alves, com exceção da palavra "onerosa" escrita por mim no lugar de "dolorosa" escrita por Santos Alves. Com essa leve modificação, eu adapto a tradução para a edição de Diggle, que lê *δαπανηρός* ("oneroso", "custoso") no início do verso 566 em vez de *όδυνηρός* ("doloroso") impresso por Murray. O verso 567 é indicado como espúrio por Diggle, porém Mastronarde 1994: *ad loc* possui uma boa defesa da linha.

Com Τυραννίς, nós entramos no segundo tipo de conduta de Etéocles que, aos olhos da sua mãe, é extremamente nociva para a salvação da cidade. A exemplo da pergunta anterior sobre o que é a superioridade de bens, também em relação ao poder absoluto Jocasta formula um questionamento que, ao fim e ao cabo, ela mesmo responde:

ἄγ', ἦν σ' ἔρωμαι δύο λόγω προθεῖσ' ἄμα,  
πότερα τυραννεῖν ἢ πόλιν σῶσαι θέλεις,  
έρεις τυραννεῖν.

Pondera bem: supõe tu que te coloco, ao mesmo tempo, perante estas duas alternativas: continuar no poder ou salvar a cidade? Qual delas prefere? O poder, dirás tu (559-561).<sup>270</sup>

O fato de Jocasta responder no lugar de Etéocles demonstra que, apesar do otimismo racionalista que a caracteriza, ela sabe que não há argumentação dialética possível. Ironicamente, o campeão do relativismo entre significante e significado (cf. a resposta de Etéocles ao seu irmão em 499-502) sabe muito bem que certas palavras, como Τυραννίς, possuem um significado bem delimitado diante do qual a salvação da cidade é uma questão menor: "Se é necessário ser injusto por causa do poder tirânico, / ser injusto é a coisa mais bela; para o restante, é preciso ser pio" (εἴπερ γὰρ ἀδικεῖν χρή, τυραννίδος πέρι / κάλλιστον ἀδικεῖν, τἄλλα δ' εύσεβεῖν χρεών 524-525)<sup>271</sup>. O verbo ἀδικέω ("cometer injustiça") usado neste passo por Etéocles não está a serviço de um mero jogo linguístico, mas sim de um programa político bem delineado que coloca o poder pessoal irrestrito baseado na força como um modelo a ser seguido por líderes como ele, isto é, que usurpam o poder e fazem de tudo para conservá-lo.

O terceiro elemento do comportamento de Etéocles que é censurado por Jocasta incide sobre a noção de Φιλοτιμία que, como vimos acerca dos versos 566-567, é

---

<sup>270</sup> Salvador 2014: 184, n.2 observa, corretamente, a diferença aspectual entre o aspecto contínuo de τυραννεῖν ("continuar no poder", "continuar na tirania") e o aspecto pontual de σῶσαι. Etéocles prefere, claro, a continuidade do seu poder a interrompê-lo com uma ação que o daria para Polinices.

<sup>271</sup> Tradução por Salvador 2014, cuja escolha de palavras para estas duas linhas parece-me mais feliz do que a de Santos Alves ou de Sofia Frade (*no Prelo*). Gil 2004: 342 vê nestes dois versos o ápice do cinismo político de Etéocles. Cf. também os versos 504-506, nos quais o próprio Etéocles eleva a Tirania ao estatuto de uma divindade. Frade (*no Prelo*) traduz estas ocorrências de τυραννίς pelo termo mais neutro de "monarquia". Sobre este termo na peça em estudo ver o comentário de Salvador 2014: 180-1.

deletéria para a cidade. Em contraposição à riqueza, ambição e tirania, Jocasta propõe que Etéocles siga o preceito da igualdade, personificada através do uso, pouco comum em poesia, do substantivo Ἰσότης<sup>272</sup>. A igualdade, diz Jocasta, "sempre traz unidos os amigos aos amigos, as cidades às cidades, os aliados aos aliados" ( Ἰσότητα τιμᾶν, ἡ φίλους ἀεὶ φίλοις / πόλεις τε πόλεσι συμμάχους τε συμμάχοις 536-537). A igualdade fixa as medidas e pesos, trazendo estabilidade da ordem cósmica à humana.

O princípio da igualdade democrática, que estimula a todos os cidadãos serem governantes e governados, é justamente o ponto que foi recusado por Etéocles, o que gerou o motivo para a guerra entre Argos e Tebas consoante o arcabouço mítico da peça. O acordo entre os irmãos é contado por Polinices, que consistia em uma rotação de poder na qual cada irmão governava Tebas por um período de um ano, enquanto o outro partia em exílio (477-480). Passado este intervalo de tempo, continua Polinices, Etéocles descumpriu o pacto feito sob juramento aos deuses (cf. ὄρκίους τε... θεούς 481), "retendo [diz Polinices] o poder e a herança a que me pertence" (483).

Ao evidenciar o contraste entre o princípio democrático da igualdade e a aversão do tirano a esta noção, Eurípides reitera um motivo que o poeta já tinha explorado no famoso debate entre Teseu e o Arauto tebano em *Suplicantes*. A semelhança entre as palavras de Teseu e de Jocasta saltam aos olhos:

Nada é mais nocivo à polis do que o tirano (οὐδὲν τυράννου δυσμενέστερον πόλει). Antes de mais, sob o seu domínio não há leis válidas para todos: governa um só indivíduo que institui a lei para proveito próprio. E isso nunca é igualdade (καὶ τόδ' οὐκέτ' ἔστ' ἵσον). Mas quando há leis escritas, tanto o pobre como o rico gozam dos mesmos direitos (τὴν δίκην ἵσην ἔχει). Os mais débeis têm a possibilidade de responder ao que é poderoso, sempre que este o insulta, e o mais pequeno vence o grande, se tem razão. A liberdade reside nisto: 'Quem deseja propor ao povo uma deliberação, útil para a cidade?' E quem o quiser fazer, é ilustre; se não o quiser, fica calado. Que coisa mais equitativa do que esta? (τί τούτων ἔστ' ἵσαίτερον πόλει) (429-441).<sup>273</sup>

---

<sup>272</sup> Mastronarde 1994: *ad* 536 enumera apenas quatro ocorrências na poesia clássica, sendo duas nesta peça (536 e 542).

<sup>273</sup> Tradução de *Suplicantes* por Ferreira 2010.

À luz das leituras antidemocráticas acerca do pensamento político do Eurípides tardio discutidas no capítulo anterior, é marcante que uma peça produzida no mesmo ambiente político do *Orestes* apresente uma visão da democracia similar às *Suplicantes*, uma obra dos anos vinte do século quinto. Luis Gil redige uma interessante metáfora matemática para exprimir a centralidade do conceito de igualdade no entendimento de democracia que pode ser vislumbrada tanto nas palavras de Teseu quanto de Jocasta: “el régimen democrático, según Eurípides, se inscribe a modo de circunferencia en un triángulo isósceles cuya base sería la igualdad y sus lados la libertad y la justicia”<sup>274</sup>.

A esperança de salvação através de um novo pacto entre os irmãos que garantisse o bem-estar de Tebas mostrou-se infrutífera. Nesse ponto, como foi comentado, Eurípides afasta-se consideravelmente da referência literária presente no fragmento 97 de Estesícoro. A razão para o fracasso da tentativa de salvação da crise de Tebas empreendida por Jocasta reside no comportamento dos irmãos litigantes, incapazes de se reconciliarem. Com a caracterização de Etéocles e Polinices, Eurípides chama atenção para certos aspectos do tema da articulação da salvação das figuras trágicas com a salvação da cidade, algo que passamos a explorar.

#### **1.4. A frustração da salvação via reconciliação: a caracterização de Etéocles e Polinices**

Em Eurípides, Polinices é um verdadeiro protagonista que pode exprimir-se por si próprio, ao contrário da versão esquiliana em que esta personagem não aparece em palco, sendo apenas referida pelas personagens ou pelo mensageiro<sup>275</sup>. Por outro lado, o

---

<sup>274</sup> Gil 2004: 347. Este artigo de Gil deve ser lido por qualquer um que queira aprofundar-se acerca do significado político deste discurso que Jocasta dirige a Etéocles.

<sup>275</sup> Algo que decorre, é preciso ser dito, do fato de que os *Sete Contra Tebas* e *As Fenícias* serem tipos muito distintos de tragédia. A peça esquiliana concentra toda a carga trágica sobre uma única figura, Etéocles, numa peça com pouca variação de personagens, enquanto *As Fenícias* apresenta uma proliferação ímpar de personagens que sobem ao palco, de sorte que não causa surpresa que Polinices entre literalmente no espaço dramático da cidade de Tebas, diferentemente da versão esquiliana que mantém uma rígida separação entre o espaço de dentro da cidade, ocupado por Etéocles, e o lado de fora da cidade que contêm os atacantes argivos e Polinices. Com essa multiplicação de personagens em *As Fenícias* o sentido trágico é, de

Etéocles de Ésquilo e o de Eurípides são duas figuras completamente diferentes: não precisamos aceitar integralmente a leitura, dominante na primeira metade do século XX, de que Etéocles em *Sete Contra Tebas* sacrifica-se patrioticamente ao aceitar o encontro com o seu destino na sétima porta contra o seu irmão<sup>276</sup>, para realçar que, apesar de tudo, o governante de Tebas em Ésquilo é uma personagem dedicada à salvação de Tebas mesmo quando isso implica ir ao encontro da maldição de Édipo que previa o aniquilamento mútuo dos irmãos<sup>277</sup>. Eurípides, em *As Fenícias*, transformou a dedicação de Etéocles à cidade em uma obsessão com o poder tirânico e pessoal, mesmo às custas da salvação da cidade<sup>278</sup>. Talvez neste quesito resida, apesar de tudo, um ponto de continuidade entre a caracterização dos dois trágicos: como comenta Maria de Fátima Silva, o Etéocles eurípidiano é capaz de "uma manifestação de empenho e denodo que retém da figura esquiliana, mas que aplica numa luta por ideal inferior e individualista"<sup>279</sup>.

Para apresentar o tema da salvação sob uma outra luz, a primeira coisa que Eurípides precisou fazer foi desalinar completamente a imagem que a audiência poderia ainda ter das versões míticas e literárias que caracterizavam positivamente Etéocles como um líder empenhado em promover a saúde política da sua cidade. É isso

---

certa forma, diluído nas várias narrativas presentes na peça (cf. Craik 1988: 41-6; Mastronarde 1994: 3-11; Dunn 1996: 180-202; Michelini 1999-2000). Em relação aos *Sete Contra Tebas*, vale ressaltar a pertinente observação feita por Kitto 2003 [1961]: 46 (um estudioso que contribuiu bastante para a importância de alinhar a crítica literária ao tipo de tragédia que se tem em mãos): "The greatness of the *Septem* lies in this, that it so perfectly realizes the peculiar virtue of Old Tragedy, to be the tragedy of character, and of a single character".

<sup>276</sup> Sobre esta interpretação da personagem de Etéocles no *Sete Contra Tebas* vide a excelente discussão feita por Von Fritz 2007 [1962].

<sup>277</sup> A bibliografia sobre a caracterização de Etéocles em *Sete contra Tebas* é vertiginosa. Como nota Von Fritz 2007 [1962]:167, a maestria na individualização do caráter e do destino de Etéocles em *Sete Contra Tebas* é quase sem paralelo na tragédia grega. Além deste artigo sobre Etéocles, cf. Silva 2005a [1993], cuja visão de Etéocles em Ésquilo e em Eurípides é similar ao que aqui se apresenta. Pulquério 1992, por outro lado, é mais propenso a ler traços negativos no Etéocles de Ésquilo.

<sup>278</sup> Essa inovação de Eurípides relativamente à representação do caráter e das alegações dos dois litigantes é ainda mais impressionante se lembremos que, muito provavelmente, a própria etimologia dos nomes próprios dos filhos de Édipo sugere, como sustenta Moreau 1988, que foi Polinices a parte mais equivocada no litígio consoante as origens deste mito na Grécia: Πολυνείκης quer dizer νεῦκος πολύ, isto é, "o de múltiplas querelas", enquanto Ἐτεοκλῆς é composto de ἐτέος ("verdadeiro") e κλέος ("glória").

<sup>279</sup> Silva 2005a [1993]: 213.

que o poeta fez, portanto, com este diálogo entre Jocasta e os seus filhos, evidenciando, assim, que a salvação da cidade através da reconciliação dos líderes em querela é impossível devido sobretudo ao caráter de Etéocles enquanto governante de Tebas.

Essa desconstrução da figura de Etéocles já está em marcha na entrada em cena do governante tebano para ouvir as propostas de paz de Jocasta na cena de reconciliação. Não obstante o Coro anunciar a entrada de Etéocles ligando-a ao propósito da "reconciliação" (cf. διαλλαγή 443) e o próprio Etéocles ter dito que veio ouvir de Jocasta "propostas de mediação" (κοινὰς βραβείας 450)<sup>280</sup>, o ânimo de Etéocles revelado pela resposta imediata de Jocasta mostra bem que o rei está indisposto à paz. Ela começa pedindo calma ao filho (452) e apela para que ele abrande a sua "precipitação" (ταχύς 452) e "esse teu olhar terrível e o resfolegar da tua ira" (454-455).

Etéocles não apenas está indisposto à paz, ele também está intransigente a qualquer proposta que debata o mérito e a justiça de quem deva ser o governante de Tebas, ainda que seja ele próprio que esteja usurpando o trono ao não cumprir o acordo prévio estabelecido com o irmão. Não é surpresa, portanto, que seja Etéocles a fechar toda esta tentativa de reconciliação com palavras categóricas: "Jamais a nossa reconciliação (ξυμβαῖμεν) será viável" (590). Além disso, Etéocles ameaça diretamente o irmão ("Tu, sai, de nossos muros, senão morres" 593), o que funciona como uma transição da cena de reconciliação para a *esticomitia* entre os irmãos que exaspera os ânimos, deixando a cidade numa aporia quanto à sua salvação.

É preciso ter em mente, como parte da crítica reconhece, que os acontecimentos da conturbada vida política ateniense dos anos de 411-410 influenciaram o tratamento do material mítico nesta peça. A abordagem histórica acerca deste drama tem seguido basicamente duas linhas de investigação: na primeira, o acento é posto sobre a equivalência entre Etéocles e Polinices enquanto políticos ambiciosos que, apesar de eventualmente alegarem objetivos nobres ou justos, estão presos à ambição do poder pessoal. Nesta grelha de interpretação, Meneceu, enquanto um jovem inexperiente da vida política mas, por isso mesmo, ainda incorruptível, representa um contaste absoluto

---

<sup>280</sup> Embora este verso 450 é muito provavelmente interpolado, como acusa a edição de Diggle. O substantivo βραβεία, segundo Diggle 1994b: 346, é uma formulação tardia do grego não encontrada no século quinto.

com o mundo moralmente corrompido dos governantes da peça. Neste ponto da interpretação, os especialistas dividem-se em dois sub-grupos: 1- Aqueles que veem no sacrifício de Meneceu pela pátria um gesto irônico ou negativo de Eurípides, que teria lançado uma luz ainda mais sombria ao mundo dos adultos da peça, incapazes de resolver os problemas da cidade, que não são resolvidos completamente mesmo com o sacrifício do jovem filho de Creonte<sup>281</sup>; 2- Outros estudiosos enxergam o contraste entre Meneceu, de um lado, Creonte, Etéocles e Polinices, de outro lado, como uma reafirmação positiva dos valores patrióticos e cívicos que os atenienses precisavam ter para superar o momento difícil que viviam no contexto da guerra do Peloponeso<sup>282</sup>.

O ponto fraco desta interpretação, que é comum aos dois sub-grupos mencionados, consiste, a meu ver, na ideia de que a caracterização de Etéocles e Polinices seria similar, sendo que o objetivo do poeta seria mostrar duas personagens moralmente degradadas que destoariam do puro Meneceu (e da dedicada Jocasta e Antígona). Será defendido, ainda nesta secção, que esta equivalência na representação dos filhos de Édipo guarda pouca harmonia com o texto da peça<sup>283</sup>.

A segunda linha de interpretação do significado histórico da peça, por sua vez, acentua a diferença de tratamento na caracterização de Etéocles e Polinices: este último é retratado de uma maneira muito mais simpática em *As Fenícias* do que se conhece em outras obras, enquanto Etéocles sofre uma degradação vertiginosa de um político concernido com o bem da cidade a um governante amante da tirania e do poder absoluto. Essa distinção, segue o raciocínio, foi feita condicionada pelo momento político de guerra civil que os atenienses experienciavam no tempo da apresentação da peça: a importante diferença na caracterização dos irmãos teria sido motivada para aproximalos de tendências políticas ou mesmo de figuras históricas presentes no ambiente

---

<sup>281</sup> Cf. Nancy 1981; Foley 1985: 132-6. Há uma certa similaridade entre esta interpretação de Meneceu e da peça e a leitura do sacrifício de Ifigênia em *Ifigênia em Áulis*: também a jovem estaria sacrificando-se por um mundo de líderes ineficazes e corrompidos, sendo que este seria um dos sentidos principais do drama. Ver, sobre esta questão, o capítulo terceiro desta Tese.

<sup>282</sup> Cf. Amiech 2008.

<sup>283</sup> É significativo que Santos Alves 1975: XII tenha concluído, do seu vasto estudo sobre *As Fenícias*, que uma das suas principais contribuições à crítica da peça foi reforçar que Etéocles e Polinices não são similarmente caracterizados na peça. Penso que esta linha de pensamento ainda é importante, uma vez que esta amálgama entre as figuras de Etéocles e Polinices não é incomum na crítica atual da peça.

político dos meses e anos imediatamente anteriores à peça. Assim, para Delebecque, a simpatia com a qual Eurípides retrata o exilado Polinices é uma evidência de que: "Les Phéniciennes semblent être une pièce de circonstance et de propagande, où le poète suggère et sollicite, d'une manière toujours plus pressante, le rappel d'Alcibiade"<sup>284</sup>. Com a obra, Eurípides estaria posicionando-se a favor do retorno de Alcibíades, denunciando as injustiças que os atenienses cometiam quando o exilou, de maneira similar ao ultraje que Polinices sofre em Tebas por não ser reconhecido o seu direito de retorno. Roger Goossens, por sua vez, segue Delebecque ao pensar que o diálogo entre Jocasta e Polinices sobre o exílio evoca diretamente Alcibíades<sup>285</sup>. Polinices, também para Goossens, seria uma espécie de Alcibíades disfarçado de figura trágica, ainda que, consoante Goossens, a condição de exilado de Polinices também guardasse semelhança com a armada de Samos que ficou "exilada" de Atenas durante o governo dos Quatro Centos em 411-410<sup>286</sup>.

O ponto débil desta visão, por sua vez, incide numa tendência a buscar alusões históricas especulativas no texto eurípidiano, com base em uma metodologia que apresenta a sua pior versão quando intenta encontrar figuras históricas reais disfarçadas de personagens trágicas. Nesse tipo de metodologia, o crítico vê a audiência da peça à sua imagem: como caçadores de referências a políticos e eventos históricos precisos do seu próprio tempo. Uma metodologia mais inteligente foi proposta pelo ensaio de A.M. Bowie<sup>287</sup> concernente aos "tragic filters for history". Assim, estudar os significados políticos ou históricos nas peças trágicas consiste em identificar uma homologia ou semelhança entre, de um lado, as estruturas dos eventos históricos e, de outro lado, a estrutura dos eventos míticos encenados no drama. Por estrutura deve-se entender largos padrões que explicam o conjunto da peça ou do elemento histórico, antes que palavras ou frases que o crítico isola do interior da peça a fim de estabelecer uma ligação com acontecimentos contemporâneos à peça.

Nesse sentido, na peça como um todo - e não apenas em versos isolados- parece ter existido uma intenção de Eurípides, através da sua passagem ao drama do material

---

<sup>284</sup> Delebecque 1951: 364.

<sup>285</sup> Goossens 1962: 602.

<sup>286</sup> Goossens 1962: 604.

<sup>287</sup> Bowie 1997.

mítico, de participar do debate público que existia em Atenas sobre a salvação da cidade. Este debate comportou visões discordantes entre oligarcas e democratas sobre como salvar Atenas da derrota contra Esparta e dos conflitos internos que desestabilizaram de sobremaneira a cidade no momento político no qual foi produzida *As Fenícias*.

Do fim do prólogo, ocasião em que Jocasta informa que há uma trégua e haverá uma negociação entre os irmãos para dirimir o conflito, até o verso 593, no qual Etéocles ameaça Polinices após ter rechaçado qualquer possibilidade de reconciliação, a narrativa explora a emergência e frustração da primeira manifestação de esperança de salvação contida na peça. Como foi visto no início deste capítulo, em *Estesícoro*, uma possível fonte de inspiração para Eurípides, a mediação da esposa de Édipo (seja Euriganeia ou Jocasta) é exitosa em propor um pacto aos irmãos. Também neste ponto, o trágico afasta-se daquilo que conhecemos sobre esta vertente da tradição mítica e literária, pois Jocasta falha enquanto mediadora e salvadora de Tebas<sup>288</sup>.

Ao apresentar a emergência e queda da ideia de salvação desta maneira, Eurípides engaja, assim, na reflexão política contemporânea sobre a salvação da cidade. De que maneira? Na minha leitura, *As Fenícias* constitui uma peça extremamente crítica com o pensamento e a prática política dos oligarcas. O poeta precisou equacionar esta visão com uma proposta dramática - e política - que situa os valores cívicos por cima dos conflitos e lealdades pessoais, familiares ou de facções políticas. Isso significa apresentar a democracia não como o governo no qual os democratas dominam os oligarcas, mas sim como um regime que é capaz de superar a crise da cidade por integrar todos os cidadãos dentro de um projeto comum de participação cívica no qual o bem público e a cidade são mais valorizados do que as alianças faccionais, a sede de poder ou os interesses materiais imediatos. A promoção de uma ideologia cívica na peça está presente sobretudo no episódio de Meneceu, que será discutido na secção seguinte, mas ela é preparada na primeira parte da peça, via contraste, pela apresentação de um paradigma negativo da vida política que inclui conflitos entre os líderes pelo poder e o fracasso de propostas razoáveis e democráticas (como estas de Jocasta) em convencer os chefes.

---

<sup>288</sup> Um qualificativo a esta afirmação é, todavia, necessário. Eurípides, ao evidenciar a ineeficácia da intervenção de Jocasta, garante que a intriga da peça vá ao encontro da tradição mítica já estabelecida, já que a trama pode continuar em direção ao conflito bélico entre os chefes argivos e tebanos e, principalmente, entre Etéocles e Polinices.

Os críticos de *As Fenícias* têm chamado a devida atenção à presença do pensamento sofístico na obra. Assim, por exemplo, o relativismo da verdade e a dicotomia nome e realidade nas ideias avançadas por Etéocles, especialmente no seu discurso de resposta a Polinices (499-525). Elizabeth Craik, por exemplo, afirma que "He [Etéocles] does not attempt to rebut Polyneikes charges, merely put forward a sophistic defence of his own conduct"<sup>289</sup>. Além disso, tem sido unânime entre os críticos que Eurípides retratou Etéocles de uma maneira bastante negativa<sup>290</sup>, embora exista algum debate sobre até que ponto este elemento representou uma ruptura ou uma mera modificação da caracterização prévia de Etéocles na literatura grega<sup>291</sup>. As palavras escritas por Ryan Balot, apesar de categóricas, ilustram o pensamento que eu diria hegemônico sobre o Etéocles eurípidiano: "Eteocles is the dramatic embodiment of late fifth-century immoralism: sophistical, unconventional, and unabashedly greedy"<sup>292</sup>.

Não tem sido dada a mesma ênfase, contudo, às semelhanças entre esta caracterização de Etéocles e o pensamento oligárquico, ainda que Goossens tenha chamado atenção para o elemento oligárquico no retrato eurípidiano de Etéocles<sup>293</sup>. O rei de Tebas é, como veremos, uma amalgama de oligarca e tirano, um tipo social bastante oportuno para o momento político no qual a peça foi encenada, caracterizado justamente pelo fato de que os oligarcas começavam, a partir de 415, a ser representados pelo discurso democrata como tiranos que almejam derrubar a democracia.

---

<sup>289</sup> Craik 1988: *ad* 499-502. Cf. Mastronarde 1994: *ad* 499-525.

<sup>290</sup> Assim, dentre a imensa bibliografia sobre Etéocles na peça que nos concerne, ver Craik 1988 *ad* 499-502; Mastronarde 1994: *ad* 499-525; Silva 2005a.

<sup>291</sup> Sobre este ponto, ver Mastronarde 1994: 27. O excelente artigo de Von Fritz 2007 [1962] tem esta questão como pano de fundo da sua argumentação sobre a figura de Etéocles em *Sete Contra Tebas*.

<sup>292</sup> Balot 2001: 209.

<sup>293</sup> Goossens 1962: 600-9. É um triste destino deste tipo de historicismo, de autores como Delebecque e Goossens, que certas argumentações inteligentes e metodologicamente substanciais sobre a relação das peças trágicas com o seu contexto histórico permanecem desvalorizadas no interior da avalanche de opiniões especulativas que esses autores emitiam no anseio de identificar relações precisas e individualizadas entre as peças e o ambiente histórico.

Partindo do trabalho feito por Alain Fouchard<sup>294</sup> sobre os fundamentos filosóficos e científicos que serviram de base para a crítica oligárquica à democracia durante a Guerra do Peloponeso, é possível observar que há uma correspondência assinalável entre estas ideias vigentes nos círculos intelectuais e sofistas atenienses e as ideias defendidas por Etéocles. É possível destacar alguma dessas noções:

1- A relatividade da lei e, no caso de Etéocles, também do juramento, junto com o corolário oligárquico de que ser governado significa ser sujeito a um tipo de escravidão ou um jugo pelo mais fraco, o que implica ser contra o princípio democrático de rotação entre governar e ser governado<sup>295</sup>.

2- A ideia da vantagem ou interesse como o móvel da ação humana, algo que perpassa toda a conduta de Etéocles na peça, a começar por negligenciar o acordo de rotação do poder com o irmão com o objetivo de permanecer no poder para vantagem pessoal. Etéocles é, aliás, orgulhoso deste seu aspecto, como diz à sua mãe: "Tal tesouro, Mãe, prefiro reservá-lo para mim (*σώιζειν ἐμοί*) a cedê-lo a outrem" (507-508).

3- A promoção da força como instrumento privilegiado da ação humana, bem ilustrada pela maneira como Etéocles encerra as negociações com o irmão, ameaçando-o de morte (588-593) e de agressão física (596).

4- Relativização e, no limite, ceticismo, quanto à possibilidade de distinguir o que é verdade e o que é justo, incluindo a afirmação da beleza proveniente da injustiça e da desobediência às leis, uma vez que este comportamento confere primazia à φύσις ("natureza") contra o νόμος (as "leis" entendidas como convenções sociais que podem ser arbitrárias ou mesmo contrárias à natureza).

Na peça, o princípio da relatividade da verdade está manifesto na abertura do discurso de Etéocles: "Nada, porém, de semelhante ou igual existe para os mortais, excepto em palavras; a realidade não é essa" (501-502)<sup>296</sup>. A recusa em entrar no mérito

---

<sup>294</sup> Fouchard 1997.

<sup>295</sup> A repulsa de Etéocles ao princípio de governar e ser governado é bem destacada por ele próprio (518-520) e por Jocasta, através do apelo à igualdade, especialmente os versos 547-548, ainda que o verso 548 nos tenha sido transmitido de maneira problemática (cf. Mastronarde 1994: *ad* 547-548).

<sup>296</sup> Note a contraposição no verso 501, típica do pensamento sofista, entre ἔργον ("obra", "realidade") e ὄνομα ("nome", "fama", "palavra").

da justiça, com um certo orgulho em cometer ações injustas, está presente especialmente no encerramento da sua resposta a Polinices, como vimos acerca dos versos 524-525. Este tema é reiterado na réplica de Jocasta a partir do campo lexical da justiça e do direito: a "Ambição" (Φιλοτιμίας 532), segundo ela, é "uma deusa sem justiça" (ἄδικος ή θεός 532). Após contrapor a ambição, que é apresentada como intrinsecamente injusta, com a igualdade, Jocasta retorna ao motivo da justiça criticando o filho pelo seu apego à tirania, como vimos acerca dos versos 548-549<sup>297</sup>.

Como argumenta o livro escrito por Fouchard<sup>298</sup>, esses princípios políticos e filosóficos foram utilizados, em certos momentos da história política ateniense, como um conjunto mais ou menos coerente de ideias avançadas pelos opositores da democracia. Lidas em conjunto, essas noções remetem à discussão, promovida especialmente dentro do meio intelectual do movimento sofista, da oposição entre uma ordem moral "natural" que emergeria das virtudes dos melhores homens (aristocráticos) da sociedade e a ordem cívica democrática que, no entendimento desta visão política, seria injusta e antinatural porque, de um lado, igualaria os homens como se todos tivessem a mesma virtude, de outro lado, conduziria os assuntos públicos da cidade consoante a imposição da maioria (pobre) do povo e não segundo as excelências de quem pode de maneira mais apropriada servir à cidade.

Ainda mais pode ser dito sobre a imbricação entre este tipo de pensamento e a caracterização de Etéocles em *As Fenícias*. De fato, para bem interpretar a comunicação que Eurípides almeja estabelecer com o seu público sobre a maneira como a salvação individual da figura trágica vincula-se com a salvação da cidade, é preciso ter em mente o impacto sobre o pensamento político ateniense e grego dos acontecimentos que se desenrolaram entre 415 e 410. Desde os eventos de 415, a mutilação dos Hermes e a profanação dos Mistérios, a opinião pública ateniense, pelo que se apreende de Tucídides, passou a desconfiar com mais contundência do caráter antidemocrático dos

<sup>297</sup> O apelo feito pelo rei de Tebas ao "triunfo da justiça" (δίκηι νικηφόρωι 781) provavelmente não é obra de Eurípides. Haslam 1976: 7-8 mostra que o verso 781 é um complemento adicionado a uma construção considerada incompleta (ώς εἰς ἀγῶνα 780). Além do que, como afirma o estudioso, "Eteocles openly sets his desire for Τυραννίς above the obligations of Δίκη" (Haslam 1976: 8). Sendo assim, Etéocles, como afirma Haslam, não tem nada a ver com Justiça. A edição de Diggle condena este verso 781.

<sup>298</sup> Fouchard 1997, especialmente a quarta parte do livro, intitulada: "L'idéologie aristocratique révolutionnaire".

políticos de tendência oligárquica, pois estes eventos levaram muitos atenienses a pensar que a democracia estava em risco por conta dos oligarcas. Com isso, como é compreensível dada a formatação do pensamento político grego desenvolvido com a história da democracia, a oligarquia passou a ser explicada através da lente que os gregos usualmente aplicavam à tirania, ou seja, ocorreu em Atenas um processo de "tiranização" da oligarquia e dos oligarcas, sendo a oligarquia explicada a partir da linguagem anteriormente aplicada especialmente à tirania e aos tiranos<sup>299</sup>.

Este processo também encontra eco na obra de Eurípides em estudo. Etéocles é, na verdade, como escreve Di Benedetto, um "filotirannico"<sup>300</sup>. Etéocles compartilha com os tiranos a corrupção pela riqueza e pelo poder<sup>301</sup>, bem como o desdém pelo governo da lei. Nesse sentido, Etéocles trata o poder da cidade como um objeto particular<sup>302</sup>, alimentando, como os tiranos, um gosto especial pela ambição e pela realização de qualquer ato a fim de atingir os seus interesses pessoais.

Todos estes traços em comum entre a visão da política ateniense no contexto pós-415, que operava uma amálgama entre valores e práticas oligárquicas e tirânicas, e a

---

<sup>299</sup> Ver, especialmente, a narrativa de Tucídides (VI 60) sobre a reação do povo ateniense à profanação dos Mistérios e a mutilação dos Hermes ocorridas em 415. Sobre esta amálgama entre oligarquia e tirania advinda do receio do δῆμος ateniense face ao que era considerado atividades conspiratórias contra a democracia, ver Suárez 1989: 164: "la historia demostró que el verdadero peligro para el demos estaría en una tiranía cuyo contenido era el de la oligarquía". Cf. McGlew 1999; Teegarden 2012.

<sup>300</sup> Di Benedetto 1971: 203.

<sup>301</sup> Em relação à acusação feita por Jocasta contra o apetite por riqueza de Etéocles, especialmente o conjunto de versos 555-558 e 563-565, eu não vejo razão para condená-lo, como fazem Fraenkel 1964 [1946] e Kovacs 1982. Estes filólogos chegam a esta conclusão com o argumento principal de que o discurso de Jocasta precisaria ser limitado ao desejo de poder de Etéocles e não de riqueza, uma vez que Etéocles teria professado abertamente apego apenas ao poder e não à riqueza. Primeiramente, os versos 509-510 proferidos por Etéocles, com atenção especial para o substantivo neutro τὸ πλέον ("ter mais"), são suficientemente vagos para que Jocasta (e talvez a audiência) os entenda como uma ambição tanto por poder como por riqueza, algo aliás que andava muitas vezes de par no discurso grego sobre a oligarquia e a tirania (a começar pelo mundo aristocrático dos poemas homéricos). Mastronarde 1994: *ad* 555-[558]; *ad* 549-567 apresenta e, em seguida, refuta, os argumentos de Fraenkel e Kovacs. Diggle, seguindo Fraenkel, põe estes dois intervalos de versos (555-558; 563-565) entre parênteses retos, enquanto a edição de Mastronarde condena apenas o verso 558.

<sup>302</sup> Etéocles pensa que não deve ceder o trono de Tebas a Polinices simplesmente porque este trono, ele pensa, pertence-lhe: a Tirania é vista como um tesouro particular: 506-508 (note o pronome de primeira pessoa ἐμοί no verso 508); 520 (talvez interpolado); 523-525 (note ἐμήν em 523).

caracterização de Etéocles, reforçam, portanto, a hipótese de que parte da audiência poderia refletir sobre a atuação dos opositores à democracia neste momento histórico específico e que isto bem poderia ter sido uma atitude intencional de Eurípides.

É importante notar, para voltar ao debate da crítica acerca da caracterização dos irmãos Labdácidas, que Polinices não é representado com todas estas marcas antidemocráticas que Eurípides atribui a Etéocles, de forma que uma interpretação da peça que destaque uma equivalência rigorosa entre os traços dos dois irmãos, como igualmente ambiciosos ou igualmente indispostos a abrir mão do poder, ou como falsos patriotas, parece-me equivocada. Para reforçar este ponto, é preciso tecer alguns comentários sobre a caracterização de Polinices em *As Fenícias*.

O tema do exílio aparece como central no diálogo de Jocasta com Polinices (379-442). *As Fenícias* é, possivelmente, a peça eurípidiana que confere mais destaque a este tópico. Quando Jocasta encontra com Polinices no começo da peça, a primeira questão que ela lhe põe não é a razão de ter sitiado a própria cidade, nem se ele estaria disposto a ceder o poder definitivamente ao irmão de modo a evitar a guerra. Em vez disso, Jocasta quer saber primeiramente "o que representa ser privado da pátria? É um grande infortúnio?" (τί τὸ στέρεσθαι πατρίδος; ἢ κακὸν μέγα; 388). Polinices responde com uma descrição, via *esticomitia*, dos episódios que sucedem com os exilados: não falar abertamente (391); ser servil aos poderosos (393; 395); passar fome (401); perder os amigos (403).

O diálogo entre Jocasta e Polinices sobre a condição deste como exilado é apresentado de uma maneira que reflete a condição geral do exilado e não apenas a situação específica de Polinices. Note o verso 392, no qual Jocasta encara o exílio como uma figura da escravidão, bem como o verso 396, em que é dito um provérbio de que todo exilado sobrevive de esperanças. Esse recurso literário prepara a generalização contida no verso 406, de que a pátria é o que há de mais caro aos mortais, que funciona como um desfecho desta parte mais abstrata da experiência do exílio de Polinices, dado que, a partir da pergunta de Jocasta "E como te refugiaste em Argos?" (408), a *esticomitia* passa a abordar mais especificamente os detalhes do que sucedeu em Argos com o exilado Polinices.

É digno de nota que neste relato sobre as suas peripécias em Argos, Polinices descreve um cenário de má hospitalidade, que é agravado pela expectativa de que os "amigos e hóspedes" (φίλοι...καὶ ξένοι 402) de Édipo teriam podido oferecer ajuda. Também a nobreza de Polinices mostrou-se inútil para garantir uma boa hospedagem, como se apreende da pergunta de Jocasta: "Mas a tua nobre linhagem (ηὐγένειά) não te elevou a uma posição de destaque?" (404). A prática grega da *ξενία* ("relações de hospedagem"), que desde Homero unia os membros das elites de localidades diferentes através da relação de hospedagem e troca de presentes e favores, é simplesmente inoperante neste relato de Polinices<sup>303</sup>. Com um tom que lembra as lamentações da poesia atribuída a Teógnis contra os "novos ricos" que desrespeitavam os estatutos de nobreza em nome da riqueza material, Polinices lamenta que ter posses é mais valioso para os homens do que uma nobre linhagem (405).

Esta é a única peça dentre as que sobreviveram do ciclo tebano que Polinices é apto a discorrer sobre a sua experiência de exílio. Eurípides, nesta cena, teve um objetivo difícil de alcançar: por um lado, esta passagem adiciona uma carga emotiva para a estadia de Polinices fora de Tebas que faz parte de uma construção da figura de Polinices bem mais simpática do que a caracterização desta personagem em Sófocles e, principalmente, em Ésquilo. Por outro lado, o desfecho mítico da história não poderia ser alterado: Polinices sucede em convencer os argivos - os anfitriões- a atacar Tebas. A solução de Eurípides para o impasse consistiu na introdução do motivo do casamento de Polinices com a filha do rei de Argos (Adrasto). Graças a um oráculo divino, o rei interpretou uma querela de dois estrangeiros (Polinices e Tiestes) por um tálamo como uma luta entre um leão e um javali que prefiguraria os dois homens para quem Apolo tinha profetizado que iriam suas filhas em casamento. Desse modo, a aliança que Polinices conseguiu no estrangeiro para atacar sua própria terra é apresentada como

---

<sup>303</sup> Na *Electra* eurípidiana, a personagem homônima da peça pergunta a Orestes, que ainda não revelara a sua verdadeira identidade, como ele vivenciava o exílio, perguntando especificamente se não lhe faltava o sustento: "Mas nada lhe falta à vida de cada dia?" (235). Tradução por Brasete (*No prelo*). Orestes, então, responde que o seu sustento estava garantido. Em *Ifigénia entre os Tauros* (947 ss.), Orestes relata a sua experiência de exilado em Atenas quando, a princípio, não lhe tinham recebido de bom grado. O caso de Orestes, contudo, é diferente de Polinices, pois o primeiro apresentava uma poluição por conta do matricídio que justificava, parcialmente, o comportamento reticente dos anfitriões, receosos de alguma punição divina. Sobre a representação do exílio e dos exilados na obra de Eurípides, *vide* as observações de Bordaux 1992.

uma fatalidade acima do seu controle: primeiro o oráculo, depois o juramento (427) que o próprio Adrasto jurou para reconduzir Polinices e Tideu para as suas cidades natais<sup>304</sup>.

Ainda que Polinices esteja numa posição ambígua na peça pelo fato de atacar a sua própria cidade, algo apontado tanto por Jocasta como por Etéocles, faz-se mister reconhecer, como faz Mastronarde<sup>305</sup>, que a simpatia que Eurípides dedica-lhe nesta peça é sem paralelo em qualquer das outras fontes que dispomos. O próprio Coro distingue claramente os irmãos quanto à razoabilidade das suas alegações de poder em Tebas: à simpatia do Coro por Polinices (497-498) corresponde a sua antipatia pelos méritos de Etéocles (526-527).

Em *Sete Contra Tebas* de Ésquilo, com efeito, a reivindicação de justiça que Polinices carrega no seu próprio escudo (642 ss.) é criticada por Etéocles (663-676) e pelo adivinho argivo Anfiarau (568-596). Se Etéocles tem um estatuto demasiado parcial por estar em litígio com o irmão, o mesmo não pode ser dito de Anfiarau, que é, de maneira excepcional no contexto da narrativa feita pelo mensageiro que descreve os atacantes argivos, apresentado como "o mais prudente" (*σωφρονέστατον* 568) e como um "valoroso profeta" (*ἄριστον, μάντιν* 569). O adivinho profere duras palavras contra a empresa de Polinices de atacar a sua cidade natal. Cito apenas algumas:

Que bela obra e querida pelos deuses,  
digna de ouvir e contar para as gerações seguintes,  
a cidade paterna e os deuses autóctones  
destruir, lançando sobre eles um exército estrangeiro! (580-583)<sup>306</sup>

---

<sup>304</sup> Vale notar que estas palavras de Polinices também possuem a intenção dramática de vencer o apoio de Jocasta, que, como vimos, assumiu nesta primeira parte da peça um papel de relevo enquanto mediadora do conflito e possível salvadora de Tebas.

<sup>305</sup> Mastronarde 1994: 27-8.

<sup>306</sup> A versão do conflito entre os irmãos atribuída pelo escoliasta do verso 71 de *As Fenícias* a Helanico, um escritor ático do século quinto, é ainda mais negativa face a Polinices: para resolver a disputa pelo trono, Etéocles pede que o irmão escolha: ou ter posse de tesouros ou ter o poder em Tebas. Polinices escolhe a primeira opção mas, ainda assim, promove o ataque a Tebas em busca também do poder. Neste caso, diferentemente de *As Fenícias*, quem comete perjúrio é Polinices, não Etéocles. Como foi visto na primeira secção deste capítulo, o poema que Estesícoro escreveu sobre este tópico possui uma alternativa similar, embora é Jocasta e não Etéocles que faz a proposta. Em Estesícoro, dada a condição fragmentária do poema, nós não sabemos a continuação da história, isto é, como se deram os comportamentos dos filhos de Édipo face ao acordo.

Voltando a Eurípides, não se deve exagerar a simpatia que o poeta conferiu a Polinices, pois se ele quisesse apresentar uma figura completamente ultrajada pelo exílio e totalmente em posse da justiça, ele teria omitido as críticas feitas por Jocasta contra o ato de atacar a sua própria pátria (algo, aliás, que não é distante da censura feita por Anfiarau em *Sete Contra Tebas*). Do jeito que a peça é apresentada, o ato voluntário de Meneceu de abdicar da própria vida para salvar Tebas contrasta fortemente com a recusa de Polinices em renunciar ao trono. A mensagem política principal da peça, que me parece concentrada sobretudo no ato de Meneceu, torna impossível ver Polinices de uma maneira completamente favorável. Ele não me parece encarnar os valores democráticos, como insistem autores como Delebecque, Goossens, Di Benedetto e, mais recentemente, Carpanelli<sup>307</sup>. Quanto a Alcibíades, é verdade que Polinices de fato guarda algumas semelhanças com ele, enquanto exilado e, principalmente, enquanto defensor de um tipo específico de patriotismo que apresenta como razoável atacar a própria cidade se esta não promove as condições para a sua prosperidade individual<sup>308</sup>.

A semelhança, penso, para por aqui. A tragédia não é comédia: o público não esperaria encontrar numa obra trágica um retrato de um político contemporâneo. Antes, a tragédia lida com ideias vigentes na época da sua produção que se imiscuem no mundo mítico e que podem, por vezes, concentrar-se em determinadas personagens trágicas, mas sempre como tipos sociais e não como uma identificação singular de um indivíduo historicamente existente. Assim sendo, figuras proeminentes no imaginário político ateniense como Alcibíades certamente serviram de ponto de referência para a audiência refletir sobre as formas de lealdade à cidade que as peças trágicas problematizavam, sem que para isso necessitasse converter uma figura trágica em um político contemporâneo<sup>309</sup>.

---

<sup>307</sup> Carpanelli 2005: 124.

<sup>308</sup> Para este comportamento de Alcibíades ver Tucídides VI 92.

<sup>309</sup> Esta distinção entre tragédia e comédia deve muito ao excelente artigo escrito por Taplin 1986. Essa diferenciação de gênero literário é totalmente desconsiderada pela metodologia que almeja encontrar figuras históricas alegorizadas nas personagens trágicas. Ora, é próprio da comédia, mas não da tragédia, encenar personagens históricas reais, como fizeram Aristófanes e seus colegas da comédia antiga. Atribuir esta prática também à tragédia significa apagar uma importante distinção entre estas duas formas de expressão teatral. Por fim, embora esta metodologia atingiu seu ápice entre a década de trinta e cinquenta do século passado, através de

Etéocles é apresentado como um rei que perde por completo a distinção entre público e privado. Ele trata a cidade como se fora a sua casa: "Em minha casa, quem dá ordens sou eu" (έγὼ γὰρ τὸν ἐμὸν οἰκήσω δόμον 602). Se a cidade é uma propriedade particular, também o é a casa: Etéocles diz que avista Creonte a avançar para "o meu palácio" (πρὸς δόμους στείχοντ' ἔμούς. 696)<sup>310</sup>. Por causa desta caracterização de Etéocles, não há qualquer possibilidade de que ele assuma um papel de relevo na salvação de uma entidade pública que é a cidade. Etéocles nem salva a cidade nem permite que outra figura, neste caso Jocasta, possa cumprir esta função. A peça, neste ponto, está claramente à espera de um salvador e de um meio de salvação<sup>311</sup>.

## 2. Tebas como uma cidade doente e as culpas hereditárias que assolam os descendentes de Cadmo

Quando interpelado por Creonte sobre quais seriam "as medidas mais eficazes a tomar para salvação da cidade" (σώσαιμεν πόλιν) (863-864), Tirésias responde: "nossa pais, Creonte, já há muito que está doente" (νοσεῖ γὰρ ἥδε γῆ πάλαι, Κρέον 867). O peso destas duas frases para a economia da peça precisa ser enfatizado: à luz destas afirmações, as tentativas anteriores de lidar com os problemas que afligem Tebas

---

autores francófonos como Delebecque, Henri Gregoire, Goossens, ela continua sendo utilizada marginalmente. Veja, por exemplo, os textos de Michael Vickers. Um exemplo de análise que este autor faz das peças de Eurípides, retirado quase ao acaso dos seus textos, revela o caráter extremamente redutor deste tipo de historicismo: "The difficulties in *Helen* (notably the hymn to the Mother of the Gods) disappear if we view the play as a reflection of Alcibiades' sojourn in 412 at the court of the Persian satrap Tissaphernes at Magnesia-on-the-Maeander, where Themistocles' descendants still tended the temple he built to commemorate the appearance of the Mother of the Gods in a dream (Plut. *Them.* 30; cf. Strab. 14.1.40). The plot, envolving as it does a blameless Helen, is intended to put Alcibiades in a good light" (Vickers 2014: 300-1).

<sup>310</sup> Sobre a linha 696, ver a nota de Santos Alves 1975: 407 n. 209.

<sup>311</sup> É notório o contraste entre a influência que Etra exerce sobre o seu filho Teseu em *Suplicantes* de Eurípides e a influência de Jocasta junto aos seus filhos em *As Fenícias*. No primeiro caso, Teseu aprende com o discurso de sua mãe que enfatizava a necessidade de aceitar a súplica de Adrasto em nome do direito dos líderes argivos de terem os seus corpos enterrados. O jovem rei de Atenas muda de atitude face ao pedido de Adrasto porque progride como líder graças à influência de Etra. No exemplo que estamos analisando de *As Fenícias*, a falta de crescimento enquanto líderes dos filhos de Jocasta agudiza a necessidade de um meio de salvação para Tebas. Sobre o aprendizado de Teseu nas *Suplicantes*, *vide* as observações de Mills 1997: 114-20 e Storey 2008: 66-7.

tornam-se ingênuas ou mal direcionadas, a começar pela observação do pedagogo à Antígona na *teicoscopia* de que "por dentro, a cidade está segura" (τά γ' ἔνδον ἀσφαλῶς ἔχει πόλις 117), passando pela tentativa vã de salvação da cidade via reconciliação dos filhos de Édipo feita por Jocasta, até a organização da tática militar proposta por Creonte a Etéocles no segundo episódio (690-783). Com esta categórica afirmação da terra doente (νοσεῖ...γῆ 867), a audiência poderia imaginar que a crise que assola Tebas necessita um médico mais poderoso do que Jocasta e uma medicação mais forte do que a reconciliação através de persuasão<sup>312</sup>. Afinal, qual a doença de Tebas? A que se refere o advérbio πάλαι do verso 867? Quão antigo é o estado doentio da cidade? Quem será o seu médico e qual o remédio que a salvará? Com a intervenção de Tirésias estas questões concernentes à salvação da cidade serão colocadas na sua dimensão temporal mais profunda.

A doença presente que aflige Tebas não é difícil de detectar: ela manifesta-se nas consequências nefastas para a família real e para a cidade de Tebas do conflito entre Etéocles e Polinices pela herança de riqueza e poder de Édipo<sup>313</sup>. A menção do advérbio

---

<sup>312</sup> Alguns estudiosos da literatura grega (e.g. Collinge 1962; Lloyd 2003: 1-13) consideram este tipo de uso de termos para doença como *vóσος* e cognatos como espécies de "metáforas mortas", isto é, expressões tão usadas que a comunidade linguística em questão já não percebe que se tratam de metáforas, pois estas expressões acabaram por se tornar formas convencionais de exprimir uma ideia, como na expressão "estou enfezado" que, obviamente, não remete mais ao sentido original de "estou cheio de fezes" (cf. Vilela 1996). Nesse sentido, este campo lexical denotaria qualquer acontecimento ruim ou penoso, sem necessariamente o público remeter metaforicamente a uma condição de doença (cf. Collinge 1962: 46). Enquanto este raciocínio explica parte das ocorrências deste vocábulo na literatura grega, é um equívoco, contudo, generalizar esta conclusão para todas as possíveis significações metafóricas do léxico. Sobre este quesito, é preciso conferir a devida relevância ao fato de que os usos tanto literais como metafóricos de termos para doença como *vóσος* e *λοιμός* (assim como seus respectivos cognatos) não seriam indiferentes para a audiência das peças trágicas, especialmente durante e após o catastrófico evento da praga que atingiu a Ática e vitimou, entre muitos outros, Péricles, entre os anos de 430 e 427. As ocorrências de *vóσος* e cognatos na peça em estudo parecem-me "metáforas vivas", isto é, atuantes enquanto metáforas, entendidas não apenas como um aspecto estilístico de linguagem, mas também como "a fundamental scheme by which people conceptualize the world and their own activities" (Gibbs, Jr. 2008: 3). Sobre a distinção entre "living metaphor" e "dead metaphor" a partir de exemplos oriundos da literatura grega, ver Silk 1974: 27-56.

<sup>313</sup> Note que, em *Rei Édipo* de Sófocles, Tebas também está doente, sendo que no caso da peça sofociana a doença é física e literal, de modo que a sua cura passará pela purgação da cidade em relação à figura de Édipo que está contaminada, sem o saber, pelo parricídio. O paradigma inicial na literatura grega de uma comunidade que sofre com uma peste é, obviamente, o canto

πάλαι da boca de quem sabe tudo sobre as coisas que "são, as que serão e as que já foram"<sup>314</sup>, leva-nos, contudo, a suspeitar que essa não é a história completa da doença de Tebas. Os versos que seguem a menção da doença da cidade parecem recuar o início da enfermidade ao nascimento de Édipo:

λέξω. νοσεῖ γὰρ ἥδε γῆ πάλαι, Κρέον.  
ἔξ οὖ 'τεκνώθη Λάιος βίαι θεῶν  
πόσιν τ' ἔφυσε μητρὶ μέλεον Οίδίπουν·

Nosso país, Creonte, já há muito está doente, a partir do momento em que Laio se tornou pai, contra a vontade dos numes, e gerou Édipo, infeliz esposo de sua própria mãe (867-869).<sup>315</sup>

Assim, o primeiro discurso de Tirésias (865-895) destaca a desobediência de Laio junto ao oráculo de Apolo que interditava o nascimento de um filho, bem como a continuação das desgraças no seio da família através das "pavorosas maldições" (ἀρὰς / δεινάς 876-877) que Édipo lança, em estado doentio<sup>316</sup>, sobre os seus filhos.

Com exceção da qualificação de que a cidade está doente, não há nada particularmente novo nestas palavras do adivinho sobre a crise e a salvação dos Labdácidas e de Tebas, nem em relação à própria peça, nem no que diz respeito à versão do mito dramatizada nos *Sete Contra Tebas*. Em *As Fenícias*, estes dois elementos que condicionam o destino de Etéocles e Polinices já tinham sido mencionados anteriormente na ocasião do prólogo: primeiramente, nós somos informados que um oráculo de Apolo predisse a Laio que "se gerares um filho, serás morto por ele, e toda a tua casa se afogará em sangue" (εἴ γὰρ τεκνώσεις παῖδ', ἀποκτενεῖ σ' ὁ φύς, / καὶ πᾶς σὸς οἴκος βήσεται δι' αἴματος. 19-20). Em seguida, há uma referência a uma maldição feita por Édipo a seus filhos, não no momento em que ele cega a si próprio, como em *Rei Édipo*, mas quando é encarcerado dentro do palácio pelos próprios filhos: "a golpes de

---

primeiro da *Ilíada*, no qual Apolo envia uma praga para punir os aqueus do ultraje frente ao seu sacerdote Crises.

<sup>314</sup> Essa é a instrutiva definição da faculdade que possui o adivinho contida na *Ilíada* I 70.

<sup>315</sup> Note especialmente ἔξ οὖ no verso 868, que funciona como uma conjunção indicando uma origem temporal. Santos Alves 1975 traduz como "a partir do momento", Amiech 2004 por "depuis que" e Craik 1988 por "since".

<sup>316</sup> Note o verbo νοσέω ("estar doente") em 877 aplicado a Édipo.

espada, haveriam de disputar a herança nesta casa" (θηκτῶι σιδήρωι δῶμα διαλαχεῖν τόδε 68).

Estes dois elementos que afetam o comportamento de Etéocles e Polinices já eram conhecidos em *Sete Contra Tebas*. A versão esquiliana também localiza em Laio, pai de Édipo, a origem dos problemas que assolam a família real e a cidade. Laio, com efeito, desobedeceu um oráculo de Apolo, como reporta o canto coral do segundo estásimo da peça, que é particularmente eficaz em inscrever as desgraças atuais dos filhos do Édipo no interior da história da maldição da família:

Menciono, pois, a linhagem antiga (παλαιγενῆ γὰρ λέγω)  
a transgressão rapidamente vingada, até a terceira  
geração perdura, quando Laio rebelde a  
Apolo, que o fez saber três vezes  
pelo oráculo Pítico, centro do mundo  
que deveria morrer sem descendência  
para salvar a cidade (ἄτερ σώιζειν πόλιν) (742-749).<sup>317</sup>

No tempo de Laio, portanto, a sua família já estaria ameaçada de descontinuidade devido à proibição feita por Apolo quanto ao nascimento de uma criança. Ésquilo não informa exatamente qual seria a natureza do perigo que a cidade enfrentaria nesta altura do mito, embora possamos encarar o surgimento da Esfinge que assolou Tebas como uma consequência da continuidade do γένος, ainda que, ironicamente, tenha sido Édipo o salvador de Tebas ao decifrar o famoso enigma da Esfinge. Além do oráculo de Apolo, Ésquilo adiciona uma maldição feita por Édipo aos seus filhos quando soube do incesto: "Palavras amargas de maldições, / E, um dia, os dois com ferro / em punho partilharão pela sorte / os seus bens" (πικρογλώσσους ἀράς, / καί σφε σιδαρονόμωι διὰ / χερί ποτε λαχεῖν / κτήματα: 787-790).

As *Fenícias* poderia, portanto, continuar dentro de um quadro de ligação entre problemas atuais do presente e culpas ancestrais bem conhecido da audiência. Tudo muda de figura, no entanto, com o segundo discurso de Tirésias, pronunciado após a revelação de que a salvação de Tebas depende do sacrifício de Meneceu, jovem filho de Creonte. Neste discurso, que compreende os versos 930 até 950, o adivinho recua os

---

<sup>317</sup> Tradução em língua portuguesa por Salvador 2006.

problemas de Tebas ainda mais no passado distante: ao invés da segunda geração, esta de Laio, os problemas que afligem Tebas teriam sua origem com o bisavô de Laio, Cadmo, isto é, a quinta geração antes dos eventos da peça. A razão imediata pela qual Tirésias recupera um passado ainda mais remoto deve-se à questão de Creonte, de saber o porquê de ser o seu filho, Meneceu, precisamente o escolhido para se sacrificar pela salvação de Tebas. Ele é elegido, diz Tirésias, com o intuito de aplacar a ira que Ares mantém contra os tebanos desde que Cadmo matou o dragão do deus na ocasião da fundação da cidade (934-936). Meneceu, mais especificamente, é "o último, genuíno representante da progénie dos Espartos" (940), esses seres que nasceram do solo tebano a partir dos dentes do dragão morto por Cadmo.

Se, por um lado, o teor do oráculo de Tirésias é claro: "A Meneceu aqui presente, ao teu filho, força é que imoles pela pátria. És tu mesmo [Creonte] a quem a tal sorte faz apelo" (913-914), por outro lado, a justificativa mítico-temporal para esta via de salvação não é facilmente discernível: afinal, Tirésias, o adivinho-médico, precisa "receitar à cidade o medicamento que a salva" (*πόλει παρασχεῖν φάρμακον σωτηρίας* 893) porque ela está doente desde a desobediência de Laio ou desde a ira de Ares contra Cadmo por conta do dragão? A questão é importante, pois se a doença de Tebas começou com Laio, ela então foi desencadeada por uma ação humana pontual no interior da história de Tebas, atingindo uma família específica (de maneira similar à culpa hereditária que flagela a família de Atreu no mito de Orestes). Se a doença iniciou com Cadmo, ela incide, portanto, desde a própria fundação da cidade, além de contaminar toda a raça dos Espartos, da qual Creonte, Jocasta, Hémon e Meneceu são descendentes.

É verdade, como observa Mastronarde<sup>318</sup>, que o segundo discurso de Tirésias, diferentemente do primeiro, responde a uma questão específica que não tinha sido colocada anteriormente: por que Meneceu? Ainda assim, o tema da origem dos problemas hereditários de Tebas é comum aos dois discursos, sendo que as respostas dadas a esta questão por Tirésias nas suas duas intervenções são, como foi exposto, dissonantes. Há, portanto, dois enquadramentos do sacrifício de Meneceu dentro do esquema de culpa hereditária que informa a infraestrutura da narrativa da peça: no

---

<sup>318</sup> Mastronarde 1994: *ad 868.*

primeiro, os problemas de Tebas são recuados até Laio, no segundo, até o ato de Cadmo de fundar a cidade ao matar o dragão e enterrar, sob a recomendação de Atena, os seus dentes no solo de Tebas. Esta incongruência não é, contudo, exposta por certos estudos da peça. Jennifer C. Kosak, por exemplo, não vê contradição em afirmar que "Tiresias maintains that the true threat to Thebes is not the besieging Argive army, but rather the sickness innate to the land, the origin of which is the family of the Labdacids"<sup>319</sup>. Ora, se a doença é inata à terra, por que a sua origem localizar-se-ia apenas a partir de Lábdaco? Este problema foi identificado, contudo, por alguns estudiosos, que avançam esta questão como uma das razões para condenar boa parte do primeiro discurso de Tirésias como uma interpolação. Fraenkel, por exemplo, advogou que os versos 869-880 e 886-890 foram realizados por um interpolador<sup>320</sup>. Diggle segue Fraenkel: condena os versos 868-880, bem como 888-890. As duas edições mais recentes da peça, cujos autores são bem mais conservadores do que Fraenkel e Diggle, sustentam a autenticidade de todos estes versos<sup>321</sup>.

Sem fazer um levantamento das objeções que foram feitas a estas linhas, o que extrapolaria a discussão deste capítulo<sup>322</sup>, limito-me, tendo em conta o tema da *σωτηρία*, a afirmar que a incongruência mencionada no que diz respeito às origens dos problemas da doença de Tebas reforça, a meu ver, a suspeita de interpolação dos versos 868-880, ou pelo menos dos versos 868-871, que diretamente atribuem a origem dos problemas de Tebas ao nascimento de Édipo. Eliminado os versos 868-880, aliás, o texto original comportaria uma ligação de continuidade entre os versos 867 (*λέξω. νοσεῖ γὰρ ἥδε γῆ πάλαι, Κρέον*) e o verso 881 (*πολλοὶ δὲ νεκροὶ περὶ νεκροῖς πεπτωκότες*), o que faria todo sentido: de uma referência à doença de Tebas (867) o texto passaria ao prognóstico do futuro próximo, no qual os cadáveres seriam abatidos uns sobre os outros (881-883). Como afirma Michael Reeve: "if 868 is deleted as well, one of the conflicting explanations

---

<sup>319</sup> Kosak 2004: 185.

<sup>320</sup> Fraenkel *apud* Reeve 1972: 459.

<sup>321</sup> Mastronarde 1994 e Amiech 2004.

<sup>322</sup> Sobre os problemas linguísticos e de coerência narrativa desta *ρήσις* de Tirésias, além dos comentários de Mastronarde 1994 aos passos em questão, ver Santos Alves 1975: 89-93.

has vanished and Tiresias' first speech has become a vague and sinister foretaste of his second”<sup>323</sup>.

Naturalmente, a condenação de um conjunto tão significativo de versos é um ato radical de interpretação, que precisa ser baseado não apenas em questões linguísticas que incidem sobre determinadas palavras ou versos, mas também em uma interpretação de conjunto da peça enquanto obra literária<sup>324</sup>. O desejo do interpolador, influenciado por versões do mito consolidadas como a de Ésquilo, em incluir a culpa de Laio e seus descendentes neste relato de Tirésias como o enquadramento temporal de referência para os problemas de Tebas contradiz, a meu ver, o espírito da peça. Aprofundar esta questão vai nos permitir explorar como a peça lida com o tema das culpas hereditárias que condicionam a ação das personagens. Faz-se mister, para tanto, traçar como o prólogo e os cantos corais contribuem para relacionar os eventos presentes com as culpas do passado, de forma a que fique mais claro como a peça apresenta a questão da origem dos problemas de Tebas e quais âmbitos de salvação poderão ser eficazes para remediar males tão longínquos.

A primeira menção à infelicidade de Tebas é feita no início do prólogo, em ligação com o tempo de Cadmo (3-6)<sup>325</sup>. É uma indicação, como observa Mastronarde<sup>326</sup>, do protótipo mais recuado das desfortunas da cidade. Após esta referência a Cadmo, o prólogo proferido por Jocasta enfatiza, através de três temporalidades diferenciadas, os problemas que atingem Tebas: no passado menos recente (Laio; Esfinge; descoberta do

---

<sup>323</sup> Cf. Reeve 1972: 459. Mastronarde 1994: *ad* 868 dispensa rapidamente, a meu ver, os argumentos do artigo de Reeve, que apontam a incongruência entre os motivos da culpa de Laio do primeiro discurso de Tirésias e o assassinato do dragão de Ares por Cadmo no segundo discurso do adivinho. Que os temas são interconectados na peça, como escreve Mastronarde, é uma verdade, mas o ponto chave da discussão é que Tirésias não apenas conecta os assuntos, ele estabelece duas versões divergentes quanto à origem dos problemas de Tebas, o que incide no tipo de salvação que precisará remediar esta gênese problemática.

<sup>324</sup> Se é verdade que uma boa interpretação literária que sustente a coerência narrativa do texto como o recebemos contribui para afirmar a autenticidade da tradição manuscrita, o inverso também é verdadeiro: problemas de coerência narrativa podem indicar o trabalho de um ator ou editor posterior a Eurípides. Essa é, com efeito, uma arena de difícil travessia, uma vez que há sempre o risco de impor padrões estéticos e literários modernos que podem ser alheios ao drama antigo.

<sup>325</sup> Haslam 1975 mostra, a partir de informações papiológicas, que os dois primeiros versos que nos foram legados pelos manuscritos medievais são espúrios. A peça, assim, começaria com o vocativo ‘*Ηλιε* do terceiro verso.

<sup>326</sup> Mastronarde 1994: *ad* 5.

incesto por Édipo e mutilação dos olhos); no passado mais recente (Etéocles e Polinices aprisionam Édipo dentro do palácio, o que acarreta uma maldição de Édipo contra os filhos, sendo que estes, por sua vez, tentam escapar da impregnação através da alternação do poder em Tebas); no presente (Polinices sitia a cidade com um grande exército de modo a reaver "a herança e o cepto paterno" 80). O prólogo é efetivo em traçar linearmente os problemas de Tebas desde a sua fundação por Cadmo até o presente conflito entre tebanos e argivos por causa do litígio entre Etéocles e Polinices<sup>327</sup>. Encontra-se ausente do prólogo, todavia, qualquer menção aos Espartos e ao sacrifício de Meneceu, o que é compreensível, pois o recurso do sacrifício voluntário de Meneceu como a via de salvação para Tebas ao que parece foi a grande novidade da peça e, assim, Eurípides guardou uma certa surpresa junto à audiência<sup>328</sup>.

Com o párodo (202-260), nós podemos ter uma primeira antecipação do tema dos Espartos quando lemos que o "impulsivo Ares" (θούριος... Ἀρης 240) está contra a cidade de Tebas<sup>329</sup>. Ares, continua o párodo, presenciará a punição que as Erínias levam aos filhos de Édipo<sup>330</sup>. As primeiras menções explícitas à raça dos Espartos surgem no primeiro estásimo (638-689), bem como no segundo estásimo (784-832). Esses estásimos estão situados após a revelação de que o plano de reconciliação elaborado por Jocasta no primeiro episódio da peça foi inútil para dirimir a contenda entre Etéocles e Polinices, e antes da entrada em cena de Tirésias com a espantosa revelação de que será o filho de Creonte a oferecer o elemento capital para a salvação da cidade. Assim sendo, estes dois estásimos contribuem para reenquadrar o tema da *σωτηρία* na peça: a crise

---

<sup>327</sup> Sobre a característica do prólogo eurípidiano de incluir um grande intervalo temporal e uma multiplicidade de eventos míticos, ver Di Marco 2009: 200-3. O prólogo de *As Fenícias*, que inclui o monólogo de Jocasta e o diálogo entre Antígona e o pedagogo, é o mais extenso do *corpus* trágico (cf. Rutheford 2012: 180).

<sup>328</sup> Embora Eurípides tivesse o hábito de antecipar, no prólogo, a conclusão da peça, incluindo elementos de novidade (cf. Di Marco 2009: 203-5).

<sup>329</sup> Em teoria, é possível que Ares, neste verso, queira dizer apenas "guerra", remetendo ao significado metafórico do deus. Eu penso, contudo, que não é o caso, de sorte que o passo de alguma maneira prefigura a importância que este deus terá na economia da peça.

<sup>330</sup> Esta é uma paráfrase minha dos versos 253-255. Para a compreensão da passagem, prefiro ler o futuro do verbo οἶδα contido no verso 253 como "presenciará" (como faz Mastronarde 1994: *ad* 253) antes do que "decidirá" (como propõe Pearson 1909: *ad* 253, seguido por Santos Alves na sua tradução). Dessa maneira, Ares não surge como um juiz que vai decidir a sorte da luta entre argivos e tebanos, mas como uma espécie de testemunha dos trabalhos vingativos das Erínias. De todo modo, a associação de Ares com as Erínias é eficaz em aproximar este deus das forças vingativas das Erínias (cf. Jouan 1990).

que assola a cidade parece mais complexa do que foi apresentada inicialmente pelas personagens, o que implica uma medida de salvação também mais elaborada e desafiadora. Com os cantos corais há, também, um crescente envolvimento do ramo da casa de Cadmo que está ligado à família de Creonte nos problemas hereditários da cidade, ao passo que o impasse que resultou no confronto verbal entre Etéocles e Polinices revelou a incapacidade dos líderes da família de Laio em lidar com o tema público da salvação<sup>331</sup>.

Assim, no primeiro estásimo, como mostra o influente artigo de Marylin B. Arthur<sup>332</sup> sobre as odes corais nesta peça, nós temos um forte contraste entre a Estrofe e a Antístrofe no que tange à fundação de Tebas. Na Estrofe, há uma visão positiva do começo de Tebas: é uma região fértil na qual "trigo copioso cresce" (642-643) e a água é abundante e fértil (645-648), sendo o local de nascimento do deus Dioniso (649-655). Na Antístrofe, a fertilidade e as danças báquicas cedem lugar a assassinato e sangue através da descrição da morte do dragão por Cadmo. Se Dioniso domina a Estrofe, Ares é o deus em destaque na Antístrofe. Por sugestão de Atena, Cadmo:

γαπετεῖς δικῶν ὄδόντας  
ές βαθυσπόρους γύας·  
ἔνθεν ἔξανήκε γᾶ  
πάνοπλον ὄψιν ὑπὲρ ἄκρων  
ὅρων χθονός

os dentes semeou p'lo terreno,  
em profundos sulcos,  
onde nasceu uma parada de guerreiros armados  
emergindo à superfície do solo (668-672).

---

<sup>331</sup> No esquema mitológico do mito de Tebas, a casa de Cadmo subdivide-se em vários ramos, dois dos quais tem íntima ligação com a história de *As Fenícias*. Um ramo foi gerado pelo casal Ágave, filha de Cadmo, e Equón (um dos cinco Espartos que sobreviveu ao mútuo assassinato que os assolou após nascerem dos dentes do dragão de Ares semeados por Cadmo). Descendentes deste ramo incluem Penteu, Creonte, Jocasta, Meneceu e Hémon. Outro ramo foi gerado a partir de Polidoro, filho de Cadmo, que foi pai de Lábdaco, avô de Laio e bisavô de Édipo. A parte da família ligada a Édipo também descende dos Espartos: Nicteide, filha de um dos Espartos, foi a esposa de Polidoro e mãe, portanto, de Lábdaco. Ao recuar os problemas da família real e de Tebas até a geração de Cadmo, a peça constrói uma crise que atinge igualmente as duas porções da família real. Édipo, antigo salvador de Tebas quando derrotou a Esfinge é primo do jovem Meneceu, que será o novo salvador da cidade.

<sup>332</sup> Arthur 1977.

O contraste entre Ares e Dioniso retorna na abertura do segundo estásimo. À primeira vista, o texto apresenta Ares como um anti-Dioniso: ele é παράμουσος, isto é, "avesso às Musas" (785). O seu domínio, reiterando o estásimo anterior, é este "do sangue e da morte" (ἀἵματι καὶ θανάτῳ 784-785). Ele não está presente nos rituais cânticos das danças (785-788), típicos de Dioniso. Ao invés de vestidos e grinaldas dos devotos de Dioniso, Ares é associado às "hostes de hoplitas" (ὅπλοφόροις στρατὸν 788), aos "escudos" (796) e ao "bronze" (798). Além disso, como nota Marie-George Lonnoy, o epíteto usado para Ares na primeira linha do estásimo, πολύμοχθος, é "le contraire même de Dionysos πολυγηθής, le dieu qui cause bien des joies"<sup>333</sup>.

Uma leitura mais atenta ao texto, por outro lado, revela que as ações guerreiras de Ares são descritas com um vocabulário que é próprio à noção de possessão religiosa típica dos rituais de delírio e êxtase insuflados por Dioniso. Como observa Santos Alves<sup>334</sup>, a forma verbal κατέχω usada no verso 786 para Ares é um termo para referir ao estado de delírio báquico<sup>335</sup>. O Coro canta, ainda, que Ares incita o exército argivo ao sangue, estimulando os Espartos contra os argivos, com a utilização, nos dois casos, do verbo ἐπιπνέω para "incitar" ou "estimular", que possui, também, conotações religiosas ligadas a Dioniso<sup>336</sup>. Nesse sentido, os trabalhos da dança e música (Dioniso) como da guerra (Ares) requerem uma aguda exaltação mental, que flertam com a loucura.

A narrativa da Estrofe do Coro sobre este "cortejo sem flautas"<sup>337</sup> que Ares conduz contra Tebas finaliza com uma menção à Discórdia, explicitamente mencionada como uma divindade ("Ἐρις θεός 798). Esta divindade "tais flagelos (πήματα) ela urdiu contra os Labdácidas, reis desta terra, por tantas penas torturados! (Λαβδακίδαις... πολυμόχθοις) (799-800)<sup>338</sup>. Na Antístrofe, após mencionar brevemente Édipo e a

---

<sup>333</sup> Lonnoy 1985: 66. Note que, em *Rei Édipo*, Sófocles, também através do Coro, estabelece uma oposição entre Ares e Dioniso: no párodo, a terceira Estrofe lamenta a violência de Ares que traz a praga para Tebas, enquanto a terceira Antístrofe conclama alguns deuses para combater Ares, entre eles Dioniso, que é, assim, associado à proteção de Tebas.

<sup>334</sup> Santos Alves 1975: 414 n. 230.

<sup>335</sup> Note, também, Θίασον ἔνοπλον (796).

<sup>336</sup> Cf. Lonnoy 1985. Neste artigo, a autora explora outras semelhanças entre Ares e Dioniso na tragédia grega.

<sup>337</sup> Tradução de Manuel dos Santos Alves para o estridente oximoro κῶμον ἀναυλότατον (790).

<sup>338</sup> O epíteto πολυμόχθοις usado para os Labdácidas no verso 800 conclui a Estrofe recuperando o epíteto usado para Ares que iniciou a Estrofe: πολύμοχθος Ἀρης. Não é certo, contudo, que esta

Esfinge, o Coro também conclui o seu canto referindo-se à Discórdia, ainda que sem explicitar o seu caráter de divindade:

δυσδαίμων δ' ἔρις ἄλλα  
θάλλει παίδων  
Οίδιπόδα κατὰ δώματα καὶ πόλιν.  
οὐ γὰρ ὁ μὴ καλὸν οὕποτ' ἔφυ καλόν

Mais eis que outro flagelo desabrocha,  
no palácio e cidade: dos filhos de Édipo a sinistra discórdia.  
Pois o que é belo não é,  
belo nunca será (811-814).

Mais uma disputa em Tebas: as palavras ἔρις ἄλλα, "uma outra discórdia", poderiam condensar o programa de conflito que está quase intrínseco à vida de Tebas desde a sua fundação. O termo nesta altura do estásimo recupera, a meu ver, tanto os flagelos mencionados na Estrofe que atingem os Labdácidas, nomeadamente o sítio argivo à cidade, como também a investida da Esfinge contra a cidade descrita na Antístrofe. Além deste efeito de relembrar outros males, ἔρις ἄλλα indica, nestes versos, especificamente a disputa presente entre os filhos de Édipo (cf. παίδων / Οίδιπόδα 812-813).

O Epodo que conclui este segundo estásimo bem poderia iniciar por ἔρις ἄλλα, dado que adiciona ainda uma outra desgraça para Tebas: de maneira similar à Jocasta que pariu filhos incestuosos, Gaia, nos diz a abertura do Epodo, pariu: "a estirpe nata / dos dentes do fero dragão, de rubra crista, / de Tebas a mui famosa afronta!" (τὰν ἀπὸ θηροτρόφου φοινικόλόφοιο δράκοντος / γένναν ὄδοντοφυῆ, Θήβαις κάλλιστον ὄνειδος: 820-821). O oximoro Θήβαις κάλλιστον ὄνειδος para qualificar os dentes do dragão de Ares adiciona uma nova camada de problemas para Tebas, pois agora sabemos que o ato de Cadmo de matar o dragão e enterrar os dentes no solo, descritos no primeiro estásimo, carregam uma natureza dupla: é o mais belo, κάλλιστον, porque permitiu a fundação da cidade e o estabelecimento da estirpe principal de Tebas descendente dos Espartos, mas é também um ato que é motivo de censura ou desgraça,

---

composição em anel seja de Eurípides, pois o verso 800 é suspeito de interpolação, sendo apontado como inautêntico por Diggle. Mastronarde 1994: *ad loc* expõe as razões para a interpolação, mas defende o verso como autêntico.

como exprime o substantivo ὄνειδος. Esses dois versos, assim, concretizam as vagas palavras de abertura da peça que mencionaram infelicidades no tempo de Cadmo (3-6), mostrando que a crise da cidade pode ser rastreada em um passado bem mais remoto do que se esperava pela tradição mítica, como também pela atuação das personagens na peça. O contraste entre esta dimensão do passado e a visão imediatista de Etéocles e Polinices, que só julgam relevância no presente em que se disputa o trono e a herança de Édipo, é, neste momento, vertiginoso.

Os primórdios da cidade de Tebas, como vimos acerca do primeiro estásimo, são marcados pela alternância entre momentos felizes e tristes. Esse motivo não se limita ao primeiro estásimo, dado que também está presente no segundo estásimo, especialmente nos versos seguintes ao supracitado oximoro do verso 821, que, como dissemos, capta apropriadamente esta ambiguidade exordial da cidade. Os versos 822 a 829 louvam, com efeito, dois acontecimentos felizes nesta altura em Tebas: o casamento de Harmonia, filha de Ares, com Cadmo<sup>339</sup>, e a construção harmoniosa da muralha de Tebas ao som da lira de Anfíon, filho de Antíope e Zeus.

Com os versos 830-832, que concluem o estásimo, o Coro regressa à situação atual de Tebas, ameaçada pela guerra, domínio de Ares:

μυριάδας δ' ἀγαθῶν ἐτέροις ἐτέ-  
ρας μεταμειβομένα πόλις ἄδ' ἐπ' ἄκροις  
ἔστακ' Ἀρεος στεφάνοισιν.

Mas após ter intercambiado inúmeras  
coisas boas com outras, esta cidade encontra-se  
no ápice das Coroas de Ares (830-832).<sup>340</sup>

O significado destes versos, especialmente das palavras ἄκροις...Ἀρεος στεφάνοισιν, tem sido muito disputado. A problemática liga-se essencialmente ao caráter polissêmico tanto do adjetivo ἄκρος, que pode significar tanto "ápice", "auge", como "extremo", bem como do substantivo στέφανος, que significa concretamente

---

<sup>339</sup> Uma espécie de réplica tebana das famosas núpcias de Peleu e Tétis, como observa Santos Alves 1975: 419 n. 244.

<sup>340</sup> Tradução própria, lendo, com Diggle, o substantivo Ἀρης em vez do adjetivo Ἀρειος (Murray; Mastronarde).

"coroa" e, abstratamente, qualquer coisa que circule uma outra, como um cerco militar ou mesmo os muros de uma cidade.

Como estes versos concluem o estásimo que se situa imediatamente antes do episódio de Meneceu, que é o clímax da peça no que diz respeito à salvação de Tebas, a sua interpretação tem importância considerável na apreciação da peça como um conjunto. Nesse sentido, duas linhas de interpretação têm sido avançadas desde os escólios até a crítica atual. Uma leitura "otimista", que encara o Epodo como uma enumeração de feitos positivos para a cidade: o nascimento dos Espartos; as núpcias de Harmonia e Cadmo; a construção mágica das muralhas a partir do som de Anfíon. Nesta visão, os versos em causa denotariam o apogeu a que chegou Tebas neste período da sua história, como se observa na tradução dos versos por Manuel dos Santos Alves, que compartilha esta interpretação: "E esta cidade, vendo uns após os outros, / êxitos suceder-se às miríades, / das c'roas de Ares ao fastígio se guindou" (830-832). Uma outra leitura pode ser qualificada de "pessimista", pois ela pensa que estes versos estabelecem um contraste entre os benefícios do passado - exemplificados pelo casamento de Harmonia e Cadmo e pela construção das muralhas - e a situação atual da cidade, que está no extremo (ou no ápice) do seu infortúnio por conta da guerra. Nesse sentido, Elizabeth Craik traduz estes versos como segue: "Countless number of the good things / exchanging for differents ones, this city stands / on the brink of Ares' encircling"<sup>341</sup>.

Penso que Pearson tem corretamente avaliado a inserção destes versos no interior do Epodo. Ele escreve:

The general sense requires a contrast with the rest of the epode rather than a summary of its items: to close the whole ode with a statement of the supreme glory of Thebes is inappropriate to the tone of its commencement which nevertheless these words seem to echo.<sup>342</sup>

O começo do Epodo, como vimos através do oximoro do verso 821, apresenta uma visão ambivalente do início de Tebas, de forma que o Epodo conclui com um tom similar,

---

<sup>341</sup> Craik 1988.

<sup>342</sup> Pearson 1909: *ad* 830 ff.

ainda que com referimento ao presente de Tebas e não mais ao seu nascimento. Um final triunfalista do Epodo, como apresenta a tradução de Manuel dos Santos Alves, parece-me contra o espírito do estásimo e do Epodo. Nesse sentido, a conjunção δέ (830) deve ser lida como adversativa antes que copulativa, de sorte que se estabelece um contraste entre os feitos felizes das núpcias e da muralha e o que é dito nos versos finais do Epodo<sup>343</sup>. Como é característico desta conjunção em grego antigo, trata-se de uma adversão relativa do que foi dito antes, que não anula completamente o que é afirmado antes da conjunção. Assim, por usar uma fraca adversativa como δέ, antes que uma adversativa mais forte como ἀλλά, o poeta sugere que benefícios e malefícios estão ainda vivos na continuidade temporal de Tebas.

Dado este contexto, a tradução de Ἀρεος στεφάνοισιν (833) por "Coroas de Ares", usando o significado concreto de στέφανος, ou por muros que circundam a cidade, em uma leitura metafórica do significado desta palavra<sup>344</sup>, não muda o fato de que estas Coroas não simbolizam um prêmio de vitória triunfante e completamente positivo, como as Coroas de vitórias em jogos públicos celebradas por Píndaro ou, mesmo, para nos limitarmos a *As Fenícias*, a Coroa de ouro que porta Tirésias como recompensa por ter ajudado os Erectidas contra o exército de Eumolpo, como o adivinho orgulhosamente proclama apenas vinte versos depois deste estásimo em debate (856).

As odes corais, desse modo, complexificam o tema da σωτηρία ao inserir os problemas de Tebas no passado mais remoto da sua própria fundação, comprometendo o γένος dos Espartos, que inclui Creonte e seus filhos, nas desgraças da cidade. Dentro deste arcabouço, a afirmação de Tirésias a Creonte de que a cidade "já há muito que está

---

<sup>343</sup> Cf. o uso adversativo de δέ no verso 1680: γενναιότης σοι, μωρία δ' ἔνεστί τις. Como explica Denniston 1954: 165-8, o uso de δέ como adversativa, principalmente em poesia, às vezes dispensa o uso de μέν (o que é o caso dos versos 830 e 1680), de modo que a noção de contraste entre as sentenças é compreendido mesmo sem a presença de μέν.

<sup>344</sup> Defendida por Bremer 1980. Contraste com Parry 1967, que sustenta a interpretação otimista dos versos 830-833. Em relação aos comentários mais recentes à peça, Mastronarde 1994: *ad* 832-833 segue Parry, enquanto Amiech 2004: *ad* 830-833 segue uma interpretação pessimista, similar a Pearson e Bremer. Esta estudiosa chama atenção, corretamente a meu ver, para o vocábulo ὄνειδος do verso 821, que se encontra numa posição de destaque no Epodo, sendo uma palavra com conotação negativa, que não se harmoniza, portanto, com uma visão totalmente positiva do Epodo. A bem da verdade, vale mencionar que tanto Parry como Mastronarde deixam em aberto a possibilidade de que uma parte (minoritária) do público pudesse entender nestes versos um significado secundário de alerta quanto ao perigo que circunda Tebas. Trata-se, nas palavras de Mastronarde sobre estes versos, de um "forced optimism".

doente" (867) torna-se mais compreensível: o advérbio *πάλαι* vai além das desgraças menos remotas dos Labdácidas associadas a Laio e Édipo para inserir-se no ato ambíguo de fundação da cidade, que comportou, como vimos, tanto benefícios como malefícios.

Embora a raça dos Espartos fosse já conhecida na tradição pré-eurípidiana, parece uma novidade de Eurípides a noção de uma culpa hereditária que assola os tebanos cuja origem remonta ao assassinato do dragão de Ares por Cadmo<sup>345</sup>. Em Ésquilo, como vimos, a culpa hereditária inicia com os feitos de Laio, sem qualquer menção ao dragão de Ares. O dragão de Ares também está ausente das peças tebanas de Sófocles<sup>346</sup>. Dessa maneira, *As Fenícias* é a primeira peça que nos foi herdada a apresentar uma tripla condicionante sobre os acontecimentos na cidade de Tebas: 1- a ira de Ares contra Cadmo por conta do assassinato do dragão no ato de fundação da cidade; 2- a falta de Laio por desobedecer o oráculo que interditava o nascimento de um herdeiro com a consequente desventura do filho amaldiçoado - Édipo - que se casa com a própria mãe; 3- a maldição de Édipo contra o ultraje dos seus filhos de o prender dentro do palácio: eles devem disputar a herança paterna a golpes de espada.

Diante da gravidade dos infortúnios que atingem o passado e o presente da linhagem dos Espartos e da cidade de Tebas, não há nenhum líder que possa funcionar como um médico que cure a enfermidade crônica que reina na cidade. Édipo, que cumpriu momentaneamente esta função em *Rei Édipo* de Sófocles, é uma figura impotente em *As Fenícias*. Etéocles, como vimos, é um ambicioso e incompetente líder, que trata o governo da cidade como um assunto de mero poder pessoal. A tentativa de

---

<sup>345</sup> Se fosse necessário definir esta noção de culpa hereditária em apenas uma linha, talvez o seguinte fragmento atribuído a Eurípides cumpriria a tarefa: "Os deuses carregam os erros dos pais até o seus descendentes" (fr. 980, tradução própria a partir da edição de Collard; Cropp 2008b). Para uma avaliação sobre a crítica moderna em torno do tema da "ancestral fault", ver Gagné 2013: 80-158. Como nota este estudioso nas páginas 345-6, é digno de registro que Eurípides, geralmente considerado o menos arcaico dos três grandes trágicos, possui ainda uma forte aderência a esta noção, ainda que, é bem verdade, não há em *As Fenícias* nada comparável à concentração do peso da culpa hereditária e do destino a ela associada em uma única figura, como acontece com Etéocles nos *Sete Contra Tebas* de Ésquilo. Para a origem arcaica desta noção, ver o ilustrativo poema *Elegia às Musas* (fr. 13 W) de Sólon. Uma tal concepção, que é pós-homérica, implica um pensamento profundo sobre como a Justiça pode realizar-se através da sucessão temporal e causal entre passado, presente e futuro, como demonstra o excelente estudo de Fialho 1989-1990 sobre a concepção do tempo em Sólon e Ésquilo.

<sup>346</sup> Cf. Arthur 1977: 168 n. 19; Gagné 2013: 381.

tréguas e de reconciliação entre os filhos de Édipo empreendida por Jocasta revelou-se, como foi discutido, um ato sem efeito para a salvação da cidade.

Até o terceiro episódio, a peça apresenta, como vimos, uma visão ambígua da fundação de Tebas. Com o segundo discurso de Tirésias a Creonte no quadro do terceiro episódio, nós somos informados que Ares cobra o apaziguamento de um "velho ódio" (παλαιῶν ... μηνιμάτων 934) contra Cadmo, devido ao assassinato do dragão. Neste verso, o adjetivo παλαιός remete explicitamente ao passado longínquo, ao passo que o advérbio πάλαι do primeiro discurso de Tirésias o fazia apenas implicitamente<sup>347</sup>. Desse modo, temos a informação precisa de que o próprio ato fundador de Tebas alimenta a crise da cidade. Como observa Renaud Gagné, em uma recente monografia sobre a ideia de culpa hereditária na Grécia Antiga:

By pushing his vision of the relevant past so far back before the time of Laius, Tiresias identifies a common origin to the woes of the various protagonists in the play, a moment that unites them all through the consequences of an ancestral fault.<sup>348</sup>

Assim, a inserção das infelicidades dos Labdácidas dentro da grande duração da ira de Ares parece ser uma novidade, sendo uma noção de culpa hereditária apropriada para uma das características mais destacadas pelos estudiosos da peça, a saber, a concatenação em uma só obra de uma panóplia impressionante de personagens e acontecimentos ligados ao mito de Édipo. Se os problemas decorrentes da fundação de Tebas apresentam um enquadramento temporal último que incide sobre todas as personagens, resta saber se o medicamento receitado, o sacrifício de Meneceu, será

---

<sup>347</sup> Das duas outras ocorrências do advérbio πάλαι na peça, uma é igualmente relativa a um passado distante (438), enquanto a outra refere-se a um passado recente, de fato recentíssimo, pois ainda dentro do tempo da ação dramática: o Coro informa a Creonte que Jocasta saiu do palácio em direção ao campo de batalha com o fito de impedir a morte mútua dos seus filhos: ἀλλ' οὕτεται μὲν σὴ καστιγνήτη πάλαι 1329. A diferença entre o significado de πάλαι no verso 867 e 1329 ilustra bem o fato de que apesar de longínquo, o passado designado por πάλαι em 867 continua atuante no tempo da ação dramática. Sobre o uso de πάλαι no verso 1329, ver Mastronarde 1994: *ad loc.* Acerca dos usos de πάλαι na tragédia grega, com atenção para a diferença entre a designação de um passado revoluto ou não revoluto em relação ao presente, ver o artigo de Jouanna 2004.

<sup>348</sup> Gagné 2013: 382.

suficiente para curar o corpo da cidade da sua doença, incluindo a família real, ou se o remédio não cura senão a cidade, ignorando o destino de Édipo e seus filhos?

### 3. A salvação através da ideologia cívica: o patriotismo de Meneceu

É comum entre os críticos da peça a consideração de que a personagem de Meneceu e o seu sacrifício voluntário a favor de Tebas formam uma invenção eurípidiana<sup>349</sup>. A figura de Meneceu, contudo, talvez seja pré-eurípidiana. Na *Antígona* de Sófocles, obra que é anterior a *As Fenícias*, é mencionado que Creonte tem um outro filho, além de Hémon, chamado Megareu (1302-1303; 1312-1313). O segundo mensageiro presente nesta peça informa-nos que a mãe desta personagem, Eurídice, "gême sobre o leito vazio de Megareu, morto outrora" (1303)<sup>350</sup>. Ela chega a amaldiçoar o esposo Creonte por este ter sido responsável pela morte dos dois filhos (1304-1305; 1312-1313). A peça, contudo, não nos informa em que consiste a culpa de Creonte diante da morte de Megareu. Por outro lado, o verso 1058 afirma que, no passado, um presságio de Tirésias ajudou Creonte a salvar Tebas: tratar-se-ia da disposição do rei em entregar seu filho para um sacrifício voluntário que salvaria a cidade, que teria sido, então, a "culpa" de Creonte? A peça nada nos diz abertamente, sendo que o verso 1058 é um enigma para nós, ainda que pudesse ter sido claro para a audiência original de Sófocles.

Em *Sete Contra Tebas*, encenada em 467 e, portanto, anterior à *Antígona*, aparece a mesma figura de Megareu. Nesta peça esquiliana, Etéocles lista Megareu em uma das portas tebanas, especificamente para lutar contra Etéoclo, um argivo tão destemido em sua empreitada que chega a afirmar que "nem mesmo Ares derrubá-lo-ia das torres" (469). Para conter esta ameaça, Megareu é mesmo uma figura apropriada, como relata Etéocles, pois ele é: "seiva de Creonte, da raça dos Espartanos" (Κρέοντος σπέρμα τοῦ σπαρτῶν γένους 474), que poderá pagar, com sua morte, a "sua dívida com a terra

---

<sup>349</sup> Os argumentos a favor de uma invenção eurípidiana podem ser lidos em Mastronarde 1994: 28-29; *ad* 834-1018. Ver, também, Papadopoulou 2008: 31.

<sup>350</sup> Tradução de Pereira 2007, que lê κενὸν λέχος "leito vazio" e não a lição do manuscrito κλεινὸν λέχος "leito glorioso". A edição de Lloyd-Jones; Wilson 1990 também aceita a emenda κενόν. Cf. a nota da tradutora a este passo (Pereira 2007: 135-6 n. 125).

nutriz" (τροφεῖα πληρώσει χθονί 477). Contra o "canto bárbaro" (463) de Etéoclo, lutará Megareu, filho da própria terra tebana a partir dos dentes do dragão de Ares.

A ideia em Ésquilo de que Megareu possui uma dívida a ser paga ao próprio solo tebano é similar ao que Eurípides apresenta, pela boca de Tirésias, como justificativa para que seja Meneceu a figura a ser sacrificada de modo a salvar Tebas em *As Fenícias*:

χθών δ' ἀντὶ καρποῦ καρπὸν ἀντὶ θ' αἷματος  
αἷμ' ἦν λάβηι βρότειον, ἔξετ' εύμενῆ  
Γῆν, ἦ ποθ' ἡμῖν χρυσοπήληκα στάχυν  
Σπαρτῶν ἀνῆκεν· ἐκ γένους δὲ δεῖ θανεῖν  
τοῦδ' ὃς δράκοντος γένυος ἐκπέφυκε παῖς.

Se a terra receber o fruto pelo fruto, o sangue mortal pelo sangue, ao vosso dispor estará este chão que outrora fez brotar para nós, a messe dos Espartos, os de elmos de ouro (937-941).

Nos dois casos, Megareu em *Sete Contra Tebas* e Meneceu em *As Fenícias*, nós temos um Esparto que defende a cidade para honrar a sua própria pátria que deu nascimento, literalmente, à sua estirpe. Apenas na peça de Eurípides, todavia, nós temos uma expressão clara de que a defesa da pátria significa a morte. De todo modo, se a figura de Megareu em Ésquilo e Sófocles e Meneceu em Eurípides correspondem à mesma pessoa, como eu tendo a pensar, Eurípides pode ter aproveitado o motivo da dedicação de Megareu / Meneceu à Tebas enquanto descendente dos Espartos para transformar a história em um relato de sacrifício voluntário, como observa Rachel Aélion: "L'innovation d'Euripide consisterait alors à avoir montré le refus de Créon et à avoir fait de ce sacrifice un sacrifice *volontaire* développant ainsi un thème qui lui était cher"<sup>351</sup>.

Embora, como vimos, haja muitas semelhanças entre Megareu e Meneceu, há, no entanto, uma descontinuidade significativa: o primeiro, no relato dos *Sete Contra Tebas*, é um hoplita engajado militarmente na defesa de Tebas contra os invasores argivos, enquanto Meneceu, que Eurípides apresenta como o filho mais novo de Creonte, é um efebo que ainda não atingiu a maturidade da vida adulta para servir como hoplita: ele é

---

<sup>351</sup> Aélion 1983: 201. Para a defesa da identificação destas duas figuras como uma só, ver, ainda, Craik 1988: 39 "Megareus, despite the different name, is surely the same character as Menoikeus in *Phoenician Women*".

mesmo chamado de  $\pi\tilde{\omega}\lambda\omega\varsigma$ , cujo significado literal é “potro”, ou seja, um jovem cavalo, enquanto, metaforicamente, a palavra pode designar, em poesia, uma jovem mulher (como em E. *Hipp.* 546) ou um jovem rapaz (como em A. *Ch.* 794)<sup>352</sup>. Eurípides, em *As Fenícias*, deslocou, assim, a defesa e salvação da cidade do reino dos hoplitas, tal como está em *Sete Contra Tebas*, para a esfera dos aspirantes a hoplitas, dos frágeis mas promissores efebos. Com isso, o poeta redireciona o patriotismo de Etéocles e seus combatentes visto na versão esquiliana para uma figura em certa medida marginal do ponto de vista militar.

Os termos para salvação abundam no diálogo entre Creonte e Tirésias, bem como no discurso de Meneceu, formando uma concentração única na peça do uso deste vocabulário associado à salvação da cidade. As ocorrências dentro deste terceiro episódio iniciam com Creonte, que foi incumbido por Etéocles com a tarefa de perguntar a Tirésias “quais as medidas mais eficazes a tomar para salvação da cidade” ( $\tau\acute{\iota} \delta\rho\omega\eta\tau\epsilon\varsigma$   $\hat{\alpha}\nu \mu\acute{a}l\iota\sigma\tau\alpha \sigma\omega\sigma\alpha\mu\mu\epsilon\nu \pi\acute{o}\lambda\iota\nu$  864). Para Creonte, nesta altura da peça, a salvação da cidade quer dizer vencer a guerra contra os argivos e assim poupar a cidade de uma invasão inimiga. O que Tirésias vai anunciar em breve, contudo, é uma crise bem mais profunda da cidade, que precisa lidar não apenas com males estrangeiros, mas também com seus próprios problemas internos, uma parte dos quais são tão antigos quanto a fundação de Tebas.

Tirésias responde que há apenas um “meio de salvação” ( $\mu\eta\chi\alpha\eta\varsigma \sigma\omega\tau\eta\tau\iota\alpha\varsigma$  890)<sup>353</sup>, que trará à cidade “o medicamento que a salva” ( $\varphi\acute{a}\rho\mu\alpha\kappa\omega\varsigma \sigma\omega\tau\eta\tau\iota\alpha\varsigma$  893)<sup>354</sup>, mas o adivinho teme anuciá-lo diante dos governantes. As próximas três ocorrências deste campo lexical ocorrem na boca de Creonte no interior do seu diálogo com Tirésias: o pai de Meneceu insiste que Tirésias anuncie qual a condição para a  $\sigma\omega\tau\eta\tau\iota\alpha$  de Tebas.

---

<sup>352</sup> A designação de  $\pi\tilde{\omega}\lambda\omega\varsigma$  para Orestes neste passo de Ésquilo mostra que o termo não necessariamente carrega um tom pejorativo associado à feminilidade, como parece supor Swift 2009: 70-2.

<sup>353</sup> Os versos 886-890, como já foi referido, são tidos como interpolados por Diggle.

<sup>354</sup> O substantivo  $\varphi\acute{a}\rho\mu\alpha\kappa\omega\varsigma$  é usado desde a épica homérica para indicar medicamento, drogas ou substâncias curativas ou nocivas (por exemplo, *Il.* IV 191; *Od.* x 287), não sendo uma terminologia especificamente médica, embora foi utilizado no *corpus* hipocrático (e.g. *Aer.* VII. 3; XI 1). O comentário de Craik 1988: *ad* 893 confunde o substantivo neutro  $\varphi\acute{a}\rho\mu\alpha\kappa\omega\varsigma$  (“medicamento”) com o substantivo masculino  $\varphi\acute{a}\rho\mu\alpha\kappa\omega\varsigma$  (“vítima expiatória”) e, deve, portanto, ser evitado neste ponto (cf. Mastronarde 1994: *ad loc*).

Assim, Creonte diz ao adivinho: "Anuncia qual é a salvação da cidade e dos cidadãos" (φράσον πολίταις καὶ πόλει σωτηρίαν 898). Mesmo diante do comportamento reticente de Tirésias que sugere que o iminente anúncio será um mal, Creonte segue firme com a sua decisão de saber o que será a "salvação (σῶσαι) da minha pátria" (900), pois tanto para ele como para Meneceu, que está em cena, será um "prazer" (τέρποιτο 910) escutar acerca da salvação (τῆς σωτηρίας 910).

A resposta de Tirésias é firme: "Meneceu aqui presente, ao teu filho, força é que o imoles pela pátria. És tu mesmo quem a tal sorte faz apelo" (σφάξαι Μενοικέα τόνδε δεῖ σ' ὑπὲρ πάτρας, / σὸν παῖδ', ἐπειδὴ τὴν τύχην αύτὸς καλεῖς. 913-914)<sup>355</sup>. Uma τύχη ("sorte") infeliz para Creonte, sem dúvida, mas que, como diz Tirésias, representa "grandeza e salvação" (μεγάλα καὶ σωτήρια 918) para a cidade. Dessa maneira, o dilema trágico de Creonte está posto em cena, ele deve escolher entre dois πότμοιν ("destinos"): "destes dois destinos um escolherás: ou salvar teu filho ou a cidade". (τοῖνδ' ἐλοῦ δυοῖν πότμοιν / τὸν ἔτερον· ἢ γὰρ παῖδα σῶσον ἢ πόλιν 951-952). Nesta escolha, o termo πότμος adquire o seu significado homérico de ser um porvir desgraçado: se, de um lado, o pai de Meneceu escolhe salvar seu filho, a cidade não pode mais se salvar; se, de outro lado, Creonte escolhe salvar a cidade, ele precisa imolar o seu próprio filho. Assim sendo, nós temos uma posição similar a Agamémnon que sacrificou a sua própria filha em nome do coletivo grego e do sucesso da empreitada à Troia, como discutiremos no próximo capítulo dedicado a *Ifigénia em Áulis*.

Apesar da dedicação que Creonte mostrou com a defesa militar da cidade durante o segundo episódio (690-783), ele agora preocupa-se, antes de tudo, com o filho, redimensionando o significado de σωτηρία. Ao invés de uma salvação que defenderá a cidade contra a investida argiva, ele passa a encarar a σωτηρία de um modo muito mais restrito: a palavra denota apenas uma fuga de um perigo individual quando Creonte diz ao seu filho que a salvação dele é fugir da cidade (cf. ἔστι σοι σωτηρία 975). Creonte resolve seu dilema a favor da família em detrimento do seu dever à cidade. Enquanto

---

<sup>355</sup> Note o expressivo verbo σφάζω ("imolar"), que é usado no contexto do ritual religioso de sacrifício de animais. A repetição deste verbo neste episódio (933; 1010) mostra o caráter religioso do sacrifício de Meneceu pela cidade, como argumenta Amiech 2008: 25. A imolação de Meneceu deve cumprir um ritual preciso: o seu sangue, informa Tirésias, deve cair no solo "em que o dragão gerado pela terra vigiava as águas dirceias" (931-932).

Jocasta, na primeira parte da peça, via seu amor aos filhos (cf. o adjetivo *φιλότεκνος* "alguém que ama seus filhos ou descendentes" em 356) como uma estratégia para conciliá-los e, assim, poupar a cidade da guerra, Creonte não tem essa mesma possibilidade: o seu destino revela a impossibilidade de conciliar família e cidade. Assim, quando o mesmo adjetivo *φιλότεκνος* (965) é usado pelo próprio Creonte, esta noção converte-se em uma ameaça à salvação da cidade: a encruzilhada na qual Creonte encontra-se transforma o seu amor aos filhos em um ato que não é cívico. Diante do impasse, Creonte escolhe o seu lado: "Adeus, cidade" (*χαιρέτω πόλις* 919).

A maneira como Meneceu entende o motivo da *σωτηρία* é, todavia, diversa. Meneceu acredita que o seu ato de sacrifício voluntário é uma espécie de terapia que vai "curar esta terra do mal que a aflige" (*νόσου δὲ τήνδ' ἀπαλλάξω χθόνα* 1014)<sup>356</sup>. No seu discurso de defesa do sacrifício voluntário, o jovem afirma com um enfático *εἰμι* ("eu"): "vou salvar a cidade, oferecer minha vida em holocausto pelo meu país" (*εἰμι καὶ σώσω πόλιν / ψυχήν τε δώσω τῇσδ' ὑπερθανῶν χθονός* 997-998)<sup>357</sup>. A salvação para o filho de Creonte significa pôr os interesses da cidade acima da sua própria vida, uma decisão sem paralelo entre as demais personagens masculinas da peça. Com Meneceu, um dos temas centrais da peça - o conflito entre formas diferentes de lealdade - ganha corpo: uma lealdade pública dedicada à cidade promovida por Meneceu; uma modalidade familiar representada pelo amor aos filhos por parte de Jocasta e Creonte; bem como um tipo privado de lealdade que se confunde com ganância pessoal no caso de Etéocles e, em menor grau, de Polinices.

Todo este episódio do sacrifício voluntário de Meneceu parece ter sido construído para apresentar um paradigma oposto a Etéocles no que diz respeito à relação entre lealdade aos interesses pessoais e comprometimento com a vida cívica. Se Etéocles está no centro do poder como rei de Tebas e é um hoplita que deveria estar comprometido com a defesa da cidade, Meneceu é apresentado como um jovem que não está

---

<sup>356</sup> Esse verso é, no entanto, provavelmente interpolado (cf. Mastronarde 1994: [1013-1018]; Santos Alves 1975: 432-3 n. 293). Interessante a observação feita por Mitchell-Boyask 2008: 135 n. 16 de que mesmo que se trate do trabalho de um interpolador, percebe-se a disposição do mesmo em ampliar a metáfora da doença que ele deve ter identificado na peça. Note que com o uso do vocábulo *νόσος* em 1014, o jovem filho de Creonte recuperaria a afirmação de Tirésias que a cidade está há muito tempo doente.

<sup>357</sup> Santos Alves traduz, no verso 998, *ὑπερθανεῖν* (Murray) em vez de *ὑπερθανῶν* (Diggle).

integralmente incorporado na vida da cidade, dado que ainda não é casado e nem participa plenamente da vida militar. Nessa condição, qualquer jovem "reste dans la situation du jeune homme par rapport à la cité une marge d'ambiguïté: il est et il n'est pas dans la cité"<sup>358</sup>.

Além deste aspecto, a escolha do método de sacrifício literal da própria vida para benefício da cidade também reforça o caráter ambíguo e parcialmente marginal de Meneceu dentro do quadro da vida cívica. Este método, por um lado, aproxima o jovem dos tipos de sacrifícios não-literais pela salvação da cidade que eram elogiados nos discursos patrióticos produzidos pelos atenienses, especialmente as chamadas orações fúnebres que podem ser lidas em Tucídides e em certos discursos dos oradores áticos dos séculos V-IV. Por outro lado, o sacrifício humano inverte, para os gregos, a ordem normal da vida cívica e mesmo cósmica presente no sacrifício de animais, no qual o homem é o agente do sacrifício e não o objeto a ser sacrificado. Segundo o estudo levado a cabo por Bonnechère<sup>359</sup>, o sacrifício humano era visto pelos gregos, em geral, seja como uma prática dos bárbaros, seja como um evento ocorrido nos tempos imemoriais do mito grego. Tanto em um caso como em outro, a *πόλις*, enquadramento por excelência da vida religiosa e cívica, não tem lugar.

Assim, o gosto manifesto de Eurípides pelo motivo do sacrifício voluntário faz parte de uma estratégia de utilizar um ritual, por definição (grega) anormal e apolítico, para refletir sobre a vida política presente nas peças. Na realidade religiosa dos gregos, sacrificavam-se animais, entre outras ocasiões, antes de batalhas importantes como simbologia de um bom augúrio junto aos deuses. Em *As Fenícias*, bem como em outras peças eurípidianas, como *Erecteu*, *Heraclidas* e *Ifigénia em Áulis*, sacrifica-se um ser humano. Esse contraste entre sacrifício animal e humano é revelador do tipo de reflexão dramática e política que estamos lidando com este episódio de Meneceu. As seguintes palavras de Pierre Bonnechère são elucidativas a este respeito:

Le sacrifice animal régit donc le monde politique, social et cosmique; or c'est dans un monde a-politique, a-social et en rupture avec l'ordre cosmique que toujours intervient la référence aux immolations humaines (...) le système normatif de la cité est fondé sur le sacrifice

---

<sup>358</sup> Vidal-Naquet 1968: 948.

<sup>359</sup> Bonnechère 1994.

animal, le sacrifice humain, qui en est l'opposé, en fonde le système a-normatif.<sup>360</sup>

Vale a pena determinos-nos de maneira mais pormenorizada no discurso "patriótico" de Meneceu. O discurso é pronunciado apenas para o Coro da peça, uma vez que Meneceu afastara-se de Creonte com a justificativa de dizer adeus à Jocasta. O jovem constrói a sua argumentação em torno da oposição entre exilar-se ou permanecer na cidade lutando pela salvação desta. Esta oposição implica, para o filho de Creonte, uma antítese entre duas formas de comportamento perante às necessidades da cidade. A atitude desleal é esta do exílio, que é explicitamente apresentada como uma atitude "cobarde" (cf. o verbo προδίδωμι em 1003), uma traição à própria pátria que o gerou (cf. προδότην γενέσθαι πατρίδος ή μ' ἐγείνατο 996). O comportamento leal, por sua vez, é modelado a partir da lealdade dos hoplitas que lutam sem cessar "em defesa da pátria" (μαχόμενοι πάτρας ὑπερ 1002).

Em seguida, o jovem salvador de Tebas enumera uma impressionante lista de laços afetivos e relações sociais que ele trairia se partisse em exílio:

έγὼ δέ, πατέρα καὶ κασίγνητον προδοὺς  
πόλιν τ' ἐμαυτοῦ, δειλὸς ὡς ἔξω χθονὸς  
ἄπειμ', ὅπου δ' ἀν ζῶ κακὸς φανήσομαι;

E, eu, atraiçoando meu pai, meu irmão e minha própria cidade, vou agora, numa atitude cobarde, sair do meu país! Seria para mim uma desonra! Onde quer que vivesse, ficaria marcado com o estigma da infâmia! (1003-1005).

A lógica inversa é, também, verdade: Meneceu acredita que, ao se sacrificar pela salvação da cidade, estará sendo leal a si próprio, ao seu pai e sua família e, claro, à cidade<sup>361</sup>. É sugestivo, como notaram alguns críticos da peça<sup>362</sup>, que Meneceu é a única

---

<sup>360</sup> Bonnechère 1994: 256. Ainda sobre o sacrifício animal como uma forma controlada de violência que permite criar um espaço civilizacional dentro da comunidade que pratica o sacrifício ver, ainda, Seaford 1989, que destaca o sacrifício humano como um extremo que compromete este espaço. O tema do sacrifício humano será, claro, discutido também no capítulo dedicado a *Ifigénia em Áulis*.

<sup>361</sup> Embora não fique claro como Creonte seria honrado com o sacrifício, já que ele se opôs ao cumprimento do oráculo que requeria a morte do filho.

personagem que consegue associar ativamente estes vários níveis de lealdade, diferenciando-se, nesse sentido, de todas as outras personagens que, seja de uma maneira sincera (Jocasta e Creonte)<sup>363</sup> ou de forma cínica (Etéocles) ou ambígua (Polinices), não logram concatenar as lealdades individuais, familiares e cívicas.

Em *Heraclidas*, cuja datação não é segura mas tem sido postulada entre os anos de 430 e 427, a região na qual a trama da peça é localizada, a Ática, também encontra-se em perigo de uma guerra iminente contra um poderoso inimigo, novamente os argivos. Esta crise da Ática e, por conseguinte, de Atenas, deve-se à ameaça de ataque argivo por conta que Demofonte, filho de Teseu, e rei atual de Atenas, aceitou o pedido de proteção dos heraclidas e do velho Iolau, que foram expulsos de Argos e estavam sendo perseguidos por toda a Grécia. No segundo episódio desta peça (381-607), Demofonte relata que a armada argiva chegou próximo à cidade e traz a notícia, terrível, que o sucesso na guerra contra os argivos depende do sacrifício (cf. σφάξαι 408) de "uma virgem nascida de pai nobre" (έστι πατρὸς εύγενοῦς 409), que garanta a derrota dos inimigos e "a salvação da cidade" (πόλει σωτηρίαν 402)<sup>364</sup>.

Eis que temos, portanto, uma situação semelhante ao episódio de Meneceu em *As Fenícias*: uma cidade em crise por causa de uma guerra iminente contra a agressora

---

<sup>362</sup> Por exemplo, Rawson 1970; Burian 2009.

<sup>363</sup> Jocasta e Creonte têm em comum, como já foi referido, o forte apelo aos filhos e à família. A caracterização de Creonte nesta peça é bem distinta do Creonte que apresenta Sófocles, seja na *Antígona*, um político que defende vigorosamente os decretos da cidade e o seu posto como governante, bem como em *Edipo em Colono*, no qual o próprio Creonte considera-se um tirano (851). Eu não concordo com a posição de Craik 1988: *ad* 834-1018, segundo a qual Creonte neste terceiro episódio representaria Etéocles com seus argumentos de interesse egoísta. O apelo ao bem dos filhos era um valor caro tanto às personagens trágicas quanto ao público, mesmo quando a salvação da cidade estava em jogo, como deixa clara a recusa de Demofonte em *Heraclidas* (410 ss.) em sacrificar a sua própria filha para que Atenas vença a iminente guerra contra Argos, assim como a sugestão que o rei mítico de Atenas faz de que os cidadãos de Atenas (mítica) estavam divididos sobre o benefício de aceitar as súplicas dos filhos de Héracles, dado este preço tão elevado. Ver, também, a observação do Coro em *Ifigénia em Áulis*: "pois belo é salvar os filhos" (τὸ γάρ τοι τέκνα συσσώιζειν καλόν 1209). Tradução portuguesa por Pais de Almeida 1998. O próprio motivo do sacrifício voluntário, como argumenta Silva 2005b [1991], favorece este conflito entre o compromisso cívico e os laços familiares. Vale ressaltar, ainda, a arguta observação de Maria de Fátima Silva acerca desse conflito de lealdades que atinge Creonte: "sem deixar de ser humano e real no sentimento paternal que o move, Creonte funciona, no entanto, como termo de oposição ao altruísmo de que o seu filho se torna paradigma" (Silva 2005b [1991]: 217 n. 20). Ainda sobre o dilema de Creonte, ver as válidas observações de Rawson 1970: 117-9 e Saïd 1985: 511-2.

<sup>364</sup> Tradução por Silva 2000.

cidade de Argos; a necessidade de um sacrifício humano a fim de agradar uma divindade (Perséfone na peça mais antiga, Ares em *As Fenícias*); uma jovem (*Heraclidas*) ou um jovem (*As Fenícias*) que voluntariamente dirige-se para o sacrifício. Há, contudo, uma diferença entre as duas cenas que não tem sido tão explorada pela crítica e que incide significativamente sobre o tema da salvação. Macária, a jovem heraclida que se oferece como vítima sacrificial, incorpora completamente os termos do oráculo de que a cidade só poderia ser salva pelo sacrifício de uma jovem *nobre*: a palavra chave aqui é o adjetivo εύγενής, que como os elementos que compõem a palavra indicam (εὖ, γένος), significa algo como "bem-nascido". O termo é usado por Demofonte (409), por Iolau (490) e pela própria Macária referindo a si própria como "filha de um pai ilustre" (πατρὸς... εύγενοῦς 513)<sup>365</sup>. O Coro reage ao discurso da jovem observando a nobreza das suas palavras (cf. γενναίους λόγους 537). Iolau, igualmente, chama atenção para o aspecto e a descendência nobre da jovem (539-542), bem como para a coragem e a excelência dos seus discursos (554-555). Ciente do seu estatuto de bem-nascida e nobre, portanto acima daquelas que não provêm de uma família de elite, Macária, ela própria, intitula-se salvadora (cf. τὴν σώτειραν 588)<sup>366</sup> e lembra aos seus irmãos de que deve receber "honras fúnebres" (θάψαι 588), não de qualquer tipo, mas as "melhores" (κάλλιστά 589).

Como argumenta o estudo que Roselli<sup>367</sup> dedicou ao tema da nobreza de Macária no quadro do motivo do sacrifício voluntário nesta peça, em *Heraclidas* o poeta chama a atenção não apenas para o ato de salvação da cidade (e da família dos descendentes de Héracles), mas também para o nobre estatuto da pessoa que está a se sacrificar. Se uma das palavras capitais que articula a simbologia do sacrifício da filha de Héracles é εύγενής, no exemplo de Meneceu um dos termos chaves é γένος ("estirpe", "raça"). O episódio de Meneceu em *As Fenícias*, desde o diálogo entre Tirésias e Creonte, destaca que o sacrificado precisa ser Meneceu pois, como vimos, ele é o único descendente da

---

<sup>365</sup> Ver o uso do adjetivo ἐπίσημος ("ilustre") em 527 usado por Macária para si mesma.

<sup>366</sup> Silva 2000 traduz σώτειραν por "libertadora". Junto com o verso 528 de *Medeia*, esta é a única ocorrência na obra eurípida do substantivo σώτειρα, que indica o agente feminino que realiza a ação de salvar. Como o passo de *Medeia* é dito por Jasão relativamente a uma deusa, esta auto-intitulação da jovem heraclida como σώτειρα é verdadeiramente singular.

<sup>367</sup> Roselli 2007. Neste artigo, o autor discute em pormenor estes termos que comentamos brevemente em referência à nobreza de Macária.

estirpe ( $\gammaέvoς$ ) dos Espartos que ainda não entrou completamente na vida adulta. A atenção é posta sobre o ato de fundação de Tebas e seus problemas antes que sobre uma nobreza de linhagem que caracterizaria os Espartos e que, por isso, o salvador precisaria sair das suas entradas. Quando Meneceu, no seu discurso de justificativa do sacrifício, afirma que o exílio seria "uma desonra" ( $\alphaισχρόv$  999), a razão disto não é que o exílio envergonharia o seu estatuto de nobre, antes o envergonharia na qualidade de soldado que defende a cidade. Como nota Mastronarde: "Menoceus projects himself into the ranks of adult warrior-males by rejecting survival, using the same language of cowardice, shame, baseness, and betrayal (Phoen. 993–1012)"<sup>368</sup>.

Assim sendo, diferentemente de *Heraclidas*, nenhuma personagem ou mesmo o Coro enfatiza o estatuto social de Meneceu como uma qualidade indispensável para o sacrifício que salvará a cidade. Se a figura de Macária mostrava-se tão importante (mesmo depois da morte) quanto o ato em si, com Meneceu é o ato de morrer que confere relevância à sua pessoa. Macária está próxima, neste aspecto, da tradição épica que distingua enormemente o valor da morte de um herói como Pátroclo e Heitor do resto dos soldados anônimos que morrem na *Ilíada*. O estatuto que um combatente tinha em vida era assim determinante para as honras fúnebres e o valor do ato da morte, de sorte que a glória e o renome do nobre indivíduo sobreviviam através do canto dos poetas mesmo após a morte. Meneceu, por sua vez, tem mais proximidade com a tradição da "bela morte" dos soldados atenienses caídos em batalha e que foram homenageados como um coletivo anônimo, em cerimônias que negligenciavam os estatutos sociais dos soldados para enfatizar a disposição do indivíduo em morrer pela cidade, num ato que se convertia na verdadeira virtude destes homens<sup>369</sup>.

Esta diferença entre morte "heroica" e morte "cívica" ou "democrática" é baseada nos trabalhos que Nicole Loraux publicou a este respeito<sup>370</sup>. Observando o contraste

---

<sup>368</sup> Mastronarde 2010: 266.

<sup>369</sup> A fonte escrita mais proeminente para estes funerais públicos em honra dos soldados mortos em batalha e organizados pela cidade de Atenas está presente nos capítulos 34 a 46 do segundo livro de Tucídides.

<sup>370</sup> No seu grande trabalho sobre as orações fúnebres, isto é, os discursos pronunciados em honra dos soldados mortos na ocasião dos seus funerais públicos promovidos pela cidade de Atenas, Loraux 2006 [1981] mostra como esta "ideologia da morte" foi especificamente ateniense e democrática, ainda que construída a partir de noções aristocráticas como  $\alphaρετή$

entre a importância do corpo do herói morto na *Ilíada* e a ausência de menção aos corpos dos mortos na ocasião das honras fúnebres atenienses, a estudiosa francesa comenta:

Ainsi s'est opere un double deplacement, *du mort vers la mort* - de l'individu exemplaire vers un modèle formel de conduite civique - du 'beau' comme qualité du corps au beau comme qualité de l'acte (mais comme l'acte se resorbe dans son *logos*, le beau sert finalement à dire la qualité du discours civique).<sup>371</sup>

A comparação do episódio de Meneceu com a cena de sacrifício voluntário mais relevante para o nosso objetivo, a da filha de Héracles em *Heraclidas*, evidencia que a salvação da cidade será obra, não tanto dos benefícios que uma família de elite pode conferir à cidade, mas da disposição do soldado anônimo em se sacrificar pela sua pátria. Nesse sentido, a ênfase da trama de *As Fenícias* na necessidade do contato da terra de Tebas com o "sangue puro" (άκέραιος 943)<sup>372</sup> de um descendente dos Espartos surge como uma valorização da autoctonia tebana derivada destes Espartos nascidos do solo tebano. Diferentemente do célebre artigo de Froma Zeitlin<sup>373</sup> acerca dos problemas congênitos que assolam Tebas, eu penso que o sacrifício de Meneceu, enquanto um gesto de promoção da autoctonia, tem a capacidade de regenerar, de algum modo, a cidade de

---

("excelência", "virtude"). No caso em questão, um traço de continuidade entre as ideologias heroicas e democráticas da morte consiste justamente na atribuição de excelência à decisão de uma maneira específica de morrer que revela coragem e virilidade, ainda que, no caso da democracia, este valor era direcionado para benefício da πόλις e não de um indivíduo ou uma elite. Sobre esta última comparação, ver Loraux 1978: 806.

<sup>371</sup> Loraux 1978: 809. Na peça fragmentária *Erecteu*, que não possui uma datação segura mas pode ter sido apresentada por Eurípides em torno de 422 (cf. Collard *et al.* 1997), nós encontramos uma curiosa mistura destas duas ideologias da morte. Praxitea, a mãe da jovem que se sacrifica pelo bem da defesa de Atenas contra a tropa trácia de Eumolpo, defende a decisão do sacrifício da filha afirmando que os homens, quando morrem em batalha, recebem "um túmulo comum e uma mesma glória compartilhada entre si" (τύμβον τε κοινὸν ἔλαχον εὕκλειάν τ' ἵσην fr. 360. 33), enquanto a sua filha, devido ao seu ato de sacrifício, "será recompensada com uma Coroa apenas para ela" (fr. 360. 34). A Coroa, que se deve ler em sentido metafórico (cf. Collard *et al.* 1997: *ad* 360. 34), singulariza a morte à maneira aristocrática e heroica. A tradução destes versos é de autoria própria a partir da edição da coleção da *Aris & Phillips* organizada por Collard *et al.* 1997.

<sup>372</sup> Tradução de Frade (*no Prel*). O adjetivo ἀκέραιος significa "aquilo que não está misturado", logo "puro", de sorte que a tradução de Santos Alves por "genuíno" é insuficiente. Sofia Frade capta melhor a importância desta palavra chave para a economia do drama.

<sup>373</sup> Zeitlin 1990.

Tebas. A apresentação do ato do jovem como uma dedicação à cidade através da linguagem dos soldados da democracia ateniense parece redirecionar a questão do poder em Tebas: da rejeição de Etéocles em aceitar a legitimidade de outra pessoa governar a cidade para a revelação do verdadeiro poder da cidade, que não consiste no cargo de rei, mas na ligação dos cidadãos ao seu solo, que garante que qualquer cidadão possa ser herói ao esforçar-se pela prosperidade da πόλις<sup>374</sup>. Dessa maneira, essa observação serve como uma ressalva ao importante texto de Zeitlin, na medida em que propõe uma forma específica em que a Tebas trágica pode servir, dessa vez, como um exemplo positivo para o público do teatro<sup>375</sup>.

Voltando às palavras pronunciadas por Meneceu para fundamentar sua decisão de morrer pela cidade, não me parece fundamental para o argumento deste capítulo a questão acerca da autenticidade da peroração com a qual Meneceu conclui a sua justificativa de sacrifício (1013-1018)<sup>376</sup>. Mesmo se os versos forem inautênticos é digno de registro que o interpolador foi harmônico com o propósito euripidiano, pois todo o episódio de Meneceu é construído de maneira a sugerir que a salvação da cidade passa

---

<sup>374</sup> Observe o interessante comentário de Gil 2004: 348 sobre a pertinência histórica da afirmação democrática da autoctonia em tempos de golpes oligárquicos, haja vista que o destaque dado ao nascimento igual de todos os cidadãos no solo pátrio poderia ser uma imagem política apropriada para contra-argumentar o desejo oligárquico de deslegitimar a participação política de uma parte da população.

<sup>375</sup> Para Zeitlin 1990: 131, a Tebas da tragédia representa "the negative model to Athens' manifest image of itself with regard to its notions of the proper management of city, society, and self". Para uma recente apreciação da tese de Zeitlin, ver Hilton 2015.

<sup>376</sup> No seu comentário a *Hipólito* de Eurípides, Barrett 1964: *ad* 664-668, ao comentar o gosto de certas personagens euripidianas por pronunciar sentenças grandiloquentes antes de saírem de palco, observa, nos seguintes termos, os versos 1013-1018 de *As Fenícias*: "an interpolator in defiance of the εἴρηται adds six lines of verbiage which even conservative editors have been moved to suspect". Essa tem sido a ortodoxia sobre o assunto, que é refletida no fato de que tanto a edição de James Diggle como a de Donald Mastronarde põem este conjunto de versos entre parênteses retos. No comentário mais recente à peça, Amiech 2004: *ad* 1012; *ad* 1013-1018 defende que os versos são autênticos. Ela afirma que Eurípides tinha gosto por este tipo de comentário de fim de discurso e, nesse caso específico, queria investir importância política ao ato de Meneceu. Como foi exposto, contudo, o episódio de Meneceu já encerra um importante significado político, de sorte que é possível verificar a amplitude política de toda a passagem, ainda que este conjunto de versos seja suprimido. Deve-se acrescentar que a estudiosa francesa não engaja verdadeiramente, em seu comentário, com um dos problemas principais destes versos, o fato de que a linha imediatamente anterior à reflexão final de Meneceu, contém, como Barrett nota na citação acima, uma expressão conclusiva (εἴρηται λόγος 1012) que aponta para o encerramento do discurso, algo como "Está dito", como traduz Santos Alves. Para mais detalhes sobre esta questão, ler os apontamentos de Mastronarde 1994: *ad* [1013-18] e a instrutiva nota escrita por Santos Alves 1975: 432-3 n. 293.

necessariamente pelo reforço dos vínculos de lealdade dos cidadãos com a cidade e pela importância de abdicar de certas vantagens pessoais ou familiares em nome da comunidade da *πόλις*.

A primeira menção ao efeito positivo para a salvação de Tebas do sacrifício de Meneceu é feita no terceiro estásimo que segue imediatamente o episódio do suicídio do jovem Esparto. Neste estásimo, o Coro canta as consequências nefastas da Esfinge para a cidade de Tebas e o surgimento de um salvador - Édipo - que foi, para a cidade, um "júbilo" (*ἀσμένοις* 1046) e, em seguida, uma "angústia" (*ἄχη* 1046). Esta figura ambígua que salva e destrói, que liberta e depois mancha a cidade (cf. *μιαίνει δὲ πτόλιν* 1050) é contrastada com o jovem Meneceu que só merece admiração, pois, segundo o Coro, está morrendo pela "pátria terra" (*γᾶς ὑπὲρ πατρώιας* 1056). O Coro de mulheres fenícias, recuperando o motivo do amor aos filhos que foi enfatizado através de Jocasta e Creonte, deseja, inclusive, ser mãe "de tão nobres filhos" (*γενοίμεθ' εὔτεκνοι* 1061) como Meneceu<sup>377</sup>.

Após o terceiro estásimo, deveria ter tido alguma apreensão junto ao público de Eurípides sobre o que viria no quarto episódio: os desdobramentos do terceiro episódio, que incluiriam, possivelmente, os lamentos de Creonte pela morte do filho, ou a narrativa de um mensageiro que revisaria a ação do primeiro e segundo episódios, ou seja, o iminente confronto entre argivos e tebanos, com especial destaque para o prometido duelo entre Etéocles e Polinices.

Eurípides escolheu a segunda opção. Um mensageiro, que é um escudeiro de Etéocles, bate às portas do palácio em busca de Jocasta. Diante do mensageiro, a mãe de Édipo pergunta pelos filhos, então o mensageiro responde que eles estão, para surpresa da audiência que conhecia o desfecho fraticida do mito, vivos. Dada a boa notícia, materializada por um enfático verbo *εύδαιμονέω* ("prosperar", "ser feliz") dito por Jocasta no começo do verso 1086, ela passa a se interessar pela batalha entre tebanos e argivos. Ela deseja ouvir as boas notícias da vitória argiva, ela diz, de forma a "levar à

---

<sup>377</sup> À luz da discussão acima sobre a falta de ênfase da peça no estatuto nobre de Meneceu, o adjetivo usado aqui pelo Coro para o jovem, *εὔτεκνος*, parece-nos remeter ao gesto nobre de sacrificar-se pela cidade e não à sua condição social.

casa esta consolação ao velho cego, já que está salva a cidade" (γῆς σεσωμένης) (1089)<sup>378</sup>.

O mensageiro responde com um longa ḡῆσις (1090-1199) que descreve a batalha e, finalmente (dada a referência esquiliana), os escudos dos principais atacantes argivos e de Polinices. Significativamente, este discurso do mensageiro abre e termina com menções à salvação de Tebas. Nos primeiros cinco versos (1090-1094), o mensageiro finalmente aponta para uma articulação entre os temas da defesa militar da cidade comandada por Etéocles (o subtexto esquiliano por excelência) e o motivo do sacrifício de Meneceu pela salvação da cidade, ainda que se trate de uma mera relação temporal, como indica a conjunção ἐπεί que abre o discurso:

Quando (ἐπεί) o filho de Creonte morreu pela pátria (Κρέοντος παῖς ὁ γῆς ὑπερθανῶν), de pé no alto da fortaleza, com o escuro gládio atravessado na garganta, em resgate pelo país (τῆιδε γῆι σωτηρίαν), teu filho distribuiu sete batalhões com seus capitães pelas sete portas, afim de as proteger contra o exército de Argos (1090-1094).<sup>379</sup>

A brevidade com a qual o mensageiro relata à Jocasta um episódio maior da ação da peça - o sacrifício voluntário de Meneceu -, bem como o uso do artigo (ὁ) que indica que Jocasta sabe qual dos dois filhos de Creonte (Hémon ou Meneceu) o mensageiro está a falar<sup>380</sup>, tudo isso leva a pensar que as coisas se passam como se Jocasta já soubesse o que acontecera no episódio anterior, ainda que estivesse dentro do palácio desde o

---

<sup>378</sup> Note mais uma referência feita a Édipo dentro do palácio e a boa disposição de Jocasta relativamente ao esposo. Como veremos na quarta secção deste capítulo, estas menções sobre Édipo são importantes para a preparação do tema do exílio que aparecerá no êxodo da peça. É curioso que Creonte poderia ser um destinatário mais adequado para as boas notícias da vitória tebana, que serviria, talvez, de consolo à morte do seu filho.

<sup>379</sup> Santos Alves traduz como "resgate" o texto de Murray que contém σωτήριον no verso 1092. Diggle, na sua edição, emenda a palavra para o substantivo σωτηρίαν. A tradução feita por Amiech 2004 dos versos 1091-1092 ("Debout au sommet des tours, se fut tranché / La gorge de son épée noire de sang, instrument du salut de notre terre") restringe em demasia o adjetivo σωτήριον ao nome ξίφος ("gládio" 1091), como se a salvação viesse do gládio. A emenda feita por Diggle é útil para evidenciar que o acusativo σωτηρίαν serve para precisar a ação descrita na frase e não se prende apenas a ξίφος, de sorte que a salvação em questão não advém propriamente do gládio, mas do ato de sacrifício de Meneceu. Sobre esta questão, cf. Mastronarde 1994: *ad* 1092; Sansone 1995: 281.

<sup>380</sup> Cf. Rijksbaron *apud* Amiech 2004: *ad* 1090-1092.

verso 637 (o fim do primeiro episódio)<sup>381</sup>. Assim, o mensageiro, então, passa a relatar o que seria desconhecido para Jocasta, a saber, os detalhes da batalha, de sorte que o poeta pode, assim, conduzir a narrativa e a atenção da audiência para outros temas além do sacrifício de Meneceu.

O tema da *σωτηρία* que abriu o discurso do mensageiro também está presente, como foi dito, na conclusão. Nos versos 1196-1199, com efeito, o mensageiro retoma o motivo da salvação da cidade, mas desta vez o tom é menos seguro acerca da sua boa fortuna: ainda que salva no presente, diz o mensageiro, não se sabe se assim estará igualmente no futuro, algo que está "sob a alçada dos deuses" (1198). A resposta de Jocasta ao mensageiro está em consonância com esse pensamento de que a prosperidade do presente não garante a felicidade futura. Ela concentra-se, assim, na boa ventura do momento: "Estão-nos a ser favoráveis os decretos da divindade e as contingências da fortuna" (1202-1203)<sup>382</sup>.

A precaução com a qual o mensageiro termina este seu relato não implica que não existiu salvação de Tebas e, que, portanto, o sacrifício de Meneceu seria ineficaz para este fim. Também não significa, a meu ver, que o poeta esteja a lançar um olhar irônico e negativo ao tipo de salvação veiculado pelo sacrifício voluntário do jovem filho de Creonte. Assim sendo, não concordo com certas afirmações da crítica da peça, como por exemplo, dizer que uma "scant allusion is made to Menoikeus' sacrifice (...) which seems not even have the expected effect of 'saving' the city"<sup>383</sup>. Como Craik, outros

---

<sup>381</sup> O fato de Jocasta aparentar conhecer vários pontos do que se passou no episódio anterior é desconcertante. Contraste com Édipo que, quando finalmente sai do palácio (1539), não sabe nada do que se passou. Mastronarde 1994: *ad* 1090-1092 argumenta, no entanto, que a tragédia grega não é necessariamente naturalista, de modo que o poeta trágico eventualmente apresenta as suas personagens com conhecimentos que na vida real seria impossível de os ter, com o fito de promover algum efeito poético ou chamar atenção para certos temas.

<sup>382</sup> Note o verso 1212, também pronunciado por Jocasta. Até esta altura, ela pensa que o presente está excelente, visto que a cidade está salva e seus filhos também. De forma a movimentar ainda mais a narrativa do mensageiro, ela precisa perguntar por mais alguma coisa, assim, quando o escudeiro pergunta-lhe o que mais ela quer ouvir, ela responde: "Saber se doravante continuarei a ser bem sucedida" (*καὶ τάπιλοιπά γ' εἴ καλῶς πράσσω κλυεῖν* 1212). Longe de ouvir que a sua felicidade presente irá expandir-se no tempo, ela vai entrar em contato com o terrível relato do mensageiro de que os seus filhos, embora ainda vivos, estão prestes a lutar mortalmente entre si. Eurípides tem, à guisa de um poeta épico, adiado a morte dos filhos para conseguir este tipo de efeito dramático, no qual a felicidade é prorrogada apenas para servir de preâmbulo ao infortúnio.

<sup>383</sup> Craik 1988: *ad* 834-1018.

comentadores exageram tanto a escassez de referência ao sacrifício de Meneceu no restante da peça, como a suposta falta de eficácia desta medida para salvar a cidade. Assim, Jennifer C. Kosak<sup>384</sup>, numa afirmação que me parece sem base textual, diz que o sacrifício de Meneceu salva os muros de Tebas mas não as pessoas da cidade. Ainda segundo esta estudiosa, o sacrifício do jovem não recebe muita atenção na peça, o que contrastaria com a apresentação do motivo do sacrifício voluntário nas outras peças eurípidianas (*Hécuba*, *Ifigénia em Áulis*, *Heraclidas*). Uma afirmação que não é acurada, pois nos *Heraclidas* o sacrifício de Macária recebe ainda menos atenção do que o de Meneceu. Para Dunn, a morte de Meneceu é "briefly acknowledged, and not entirely effective"<sup>385</sup>. Philip Vellacott, talvez o mais cético de todos quanto à importância do ato de Meneceu para a salvação da cidade, diz que o gesto do filho de Creonte não tem nenhum efeito sobre a "doença" de Tebas que, pelo contrário, alastrase até destruir toda a família real. Ainda segundo este crítico, "no one knew whether the sacrifice of Menoeceus worked, and apparently no one cared"<sup>386</sup>.

Para bem discernir os limites desta linha de interpretação da peça, é preciso chamar atenção para certos aspectos deste debate sobre a importância do sacrifício voluntário de Meneceu para a narrativa da salvação de Tebas na economia do drama.

O interesse do poeta em apresentar, além do sacrifício de Meneceu, outras situações trágicas no quarto episódio e no êxodo, é compreensível tendo em conta o tipo de tragédia repleta de episódios e personagens que Eurípides produziu na sua última fase de criação, de maneira que um certo acontecimento na peça pode aparentar ter pouco impacto na narrativa subsequente. Embora a peça não concentre o seu final em um possível lamento de Creonte e da cidade em torno do seu salvador, o sacrifício de Meneceu recebe menções que são importantes ainda que não numerosas. Este é o caso, justamente, da referência ao sacrifício feita pelo Coro (1055-1061) e pela abertura do primeiro discurso do mensageiro (1090-1094). Além disso, o suicídio do filho de Creonte é referido em dois outros momentos da ação da peça: por Jocasta logo após esta primeira *þῆστις* do mensageiro, quando ela diz que Creonte perdeu o filho "para sorte da

---

<sup>384</sup> Kosak 2004: 186 n.108.

<sup>385</sup> Dunn 1996: 198.

<sup>386</sup> Vellacott 1975: 171.

cidade" ( $\tau\tilde{\eta}\iota\ \pi\acute{o}λει\ \mu\acute{e}ν\ \varepsilon\acute{u}τυχ\tilde{\omega}\acute{s}$  1206); pelo próprio Creonte, que abre o êxodo (1310-1321) com a cena, que deveria ser aguardada pelo público, do lamento pela morte de Meneceu e com a necessidade de pôr em prática as honras fúnebres<sup>387</sup>.

Não obstante estas menções, é um fato que a narrativa da peça, especialmente a partir do momento em que o Coro informa a Creonte que Jocasta saiu do palácio (1322-1323), começa a tratar de outros assuntos e personagens e não mais enfatiza o ato do jovem. É preciso lembrar que a infraestrutura mitológica da peça apresenta três condicionantes para a ação trágica sobre os quais já comentamos (a ira de Ares pela morte do dragão; o oráculo que impedia Laio de ter descendentes e a maldição de Édipo aos seus filhos). O ato de Meneceu, apesar de enfrentar o âmbito mais fundamental da salvação de Tebas, não responde a todos os problemas envolvidos nos outros dois elementos condicionantes do destino das personagens. Na verdade, pela maneira como o poeta articulou estas variáveis, é expectável que a peça termine mostrando a sorte dos filhos de Édipo e do próprio Édipo, que se encontrava preso no palácio. Para isso, algum fio da história precisou ser secundarizado.

Como observam Saïd e Mastronarde, nesta peça tudo se passa, especialmente a partir do anúncio do oráculo de Tirésias sobre o sacrifício, como se o destino da casa de Laio e da cidade de Tebas corressem em paralelo<sup>388</sup>. De forma a que o poeta conte uma história, a outra fica em "modo de espera", uma técnica próxima ao que vemos nos poemas homéricos<sup>389</sup>. Assim, a peça contou o sacrifício de Meneceu e deixou em espera a

---

<sup>387</sup> Dentre estas passagens que mencionam diretamente o feito de Meneceu, apenas esta última, a entrada em cena de Creonte em 1310, tem sido alvo de acusação de interpolação pelos filólogos. A questão da autenticidade desta cena será discutida na quarta secção deste capítulo.

<sup>388</sup> Mastronarde 1994: *ad* 834-1018; Saïd 1985. Antes deles, a observação já tinha sido feita por Garzya 1962: 106. Mais recentemente, seguem a mesma opinião, por exemplo, Papadopoulou 2001; Silva 2005a [1993]: 219 "Eurípides separa a sorte de Tebas da dos dois filhos de Édipo"; Burian 2009.

<sup>389</sup> Refiro-me ao que é conhecido nos estudos homéricos como "Lei de Zielinski", segundo a qual o narrador homérico (sempre) conta em sequência eventos que se deram cronologicamente ao mesmo momento, o que implica atribuir uma espécie de "tempo morto" às situações e personagens que estão em "modo de espera". No canto primeiro da *Odisseia*, por exemplo, os deuses decidem em Assembleia que Odisseu deve ser libertado da ilha de Calipso para retornar à casa. Hermes é, então, designado para fazer o serviço. Ao invés de a narrativa apresentar a execução desta decisão, ela passa a mostrar a situação no palácio de Odisseu durante a ausência do herói: os pretendentes ultrajam os seus bens e Telêmaco tem crescido o suficiente para viajar atrás de notícias do pai. Apenas depois do poeta sentir que já contou o suficiente sobre a situação em Ítaca, ele retorna para o fio da narrativa que deixou no canto primeiro: para isso,

batalha e o preparativo para o duelo entre os descendentes de Édipo, que são recuperados tão logo a cena do sacrifício acabe, secundarizando a repercussão do ato de Meneceu. A combinação de múltiplas histórias e personagens com um arranjo quase épico da narrativa fez com que a secundarização do sacrifício de Meneceu fosse inevitável. Thalia Papadopoulou argumenta de modo similar em uma recente monografia de introdução à peça: "If inadequate emphasis is made on Menoeceus' gesture this is because the development of the dramatic plot required the treatment of fratricide and its aftermath"<sup>390</sup>. Ainda assim, o sacrifício é importante para a narrativa, sendo referido, como foi visto, em momentos importantes no terceiro estásimo, no quarto episódio e no êxodo, sendo também eficaz para a salvação de Tebas no que diz respeito à ira de Ares e ao enquadramento mais antigo dos males de Tebas e dos seus habitantes.

O que há de verdade nas interpretações de críticos como Craik, Dunn e Vellacott, é que de fato os problemas em Tebas não findam quando se conclui o feito de Meneceu. Mas isso é melhor explicado pela tripla condicionante que influi sobre a ação da peça do que pela afirmação da falta de importância do que se passa no terceiro episódio. Vejamos, portanto, a continuação da desfotuna que a partir do quarto episódio vai atingir violentamente a casa de Cadmo.

#### **4. A salvação através da queda das famílias poderosas: um drama acerca da ruína da casa de Cadmo**

Um aspecto assinalável da parte final da ação da peça, isto é, o quarto episódio (1067-1283) e o êxodo (1310-1766), consiste no surgimento quase frenético de uma série de eventos que culmina no esvaziamento do oīkoç dos descendentes de Cadmo. Como observa forma arguta Suzanne Saïd:

---

estabelece uma segunda Assembleia no canto quinto para executar finalmente a decisão da primeira Assembleia. Com isto, é agora a narrativa em torno de Telêmaco que ficará em "estado de espera", para que ela passe a se concentrar em Odisseu. Telêmaco ficará em espera durante onze cantos, até que a narrativa volte a atenção para ele. O que o jovem fez durante todo este tempo em que esteve em Esparta? Aparentemente nada, por isso "tempo morto". Scodel 2008 possui um recente balanço sobre este assunto, que ela prefere classificar como "regra" (com exceções) do que como "lei".

<sup>390</sup> Papadopoulou 2008: 67.

A partir du quatrième épisode, les personnages ne font plus que sortir et l'on pourrait soutenir non sans quelque paradoxe que c'est déjà le début de l'exodos. La tragédie impose en effet le tableau d'une maison qui se vide peu à peu de sa substance et de ses habitants, et son mouvement se confond avec toute une série de sorties.<sup>391</sup>

Após ter ouvido as boas notícias do mensageiro (os filhos estão vivos, a cidade está salva), Jocasta passa a escutar a terrível descrição do duelo entre Etéocles e Polinices. De forma um tanto irônica, dada a primeira parte da peça, o mensageiro conta que, afinal, os irmãos chegaram a um "pacto" (Ὥρκους 1241). Esse pacto, contudo, não introduz a salvação da cidade, pelo contrário, temos mais violência: os irmãos vão duelar entre si e quem vencer ficará com o trono. Diante do iminente confronto, o próprio mensageiro, que nesta peça não se conforma em ser meramente um instrumento neutro que reporta o que acontece fora de palco<sup>392</sup>, exorta Jocasta a evitar o "embate horroroso" (1261) dos seus filhos. Surpreendentemente, a primeira coisa que Jocasta faz é chamar Antígona para ir ao campo de batalha: "minha filha, sai do palácio" (1264). Seguem, assim, as sucessivas saídas de dentro do palácio que marcam, como Saïd afirmou na citação acima, essa parte final da peça. Antígona, um tanto desconcertada com a situação, pergunta à mãe, "o que hei-de então, fazer?" (1277), pelo que Jocasta responde: "Reconciliar teus irmãos" (συγγόνων λύσεις ἔριν 1277).

Com λύσεις ἔριν do verso 1277, que poderia ser traduzido como "dissolver a contenda entre os irmãos", nós voltamos, de certo modo, ao primeiro episódio da peça, quando Jocasta tentava precisamente interromper a hostilidade que os seus filhos nutriam um contra o outro. Desta vez, contudo, não há tréguas e a luta fratricida é uma questão de instantes. Outra diferença significativa em relação ao enquadramento do primeiro episódio consiste no fato de que a salvação presente da cidade já não está mais em jogo nesta segunda intervenção de Jocasta junto aos seus filhos, pois ela já foi assegurada pela ação de Meneceu. Jocasta apressa-se, portanto, para evitar um

---

<sup>391</sup> Saïd 1985: 521. O clima, em certo sentido, desolador do final da peça é reforçado pelo fato que, como observa Jouan 2001: 586, o desaparecimento dos Labdácidas acontece sem que se perceba um sentido humano ou divino que confira um significado profundo às desgraças que se sucedem.

<sup>392</sup> Um assunto que já foi discutido no primeiro capítulo.

fratricídio que, em contraste absoluto com Ésquilo, foi esvaziado de qualquer sentido cívico ou patriótico. Como observa Peter Burian:

This way of presenting the duel as an entirely gratuitous act is as un-Aeschylean as possible, the very antithesis of the response of a brother who discovers that he must face his brother in the battle to save his city, and accepts his doom.<sup>393</sup>

O quarto estásimo (1284-1306) ecoa o terror deste confronto e os prantos iminentes de Jocasta pela desgraça dos filhos. Assim, este estásimo contrasta com os restantes por não mencionar a crise ou a salvação de Tebas, mais um indício de que o ato de Meneceu foi efetivo neste ponto e, também, de que a narrativa da peça está interessada agora em focalizar as desventuras da família real.

No fim do estásimo, o Coro anuncia a entrada em palco de Creonte e, assim, começa o êxodo da peça<sup>394</sup>. Deste anúncio de Creonte (1308) até o fim da obra, os problemas textuais multiplicam-se, de forma que mesmo os maiores especialistas em Eurípides divergem sobre o que exatamente foi escrito por ele e o que é obra de interpoladores posteriores. Além de problemas linguísticos que incidem sobre palavras e versos específicos, este êxodo contém incoerências literárias e dramáticas de grande envergadura. Uma das principais incoerências consiste na incompatibilidade entre os dois tópicos principais que perpassam o êxodo (especialmente a partir de 1582): 1- a decisão de Antígona de enterrar Polinices não obstante o edicto de Creonte proibindo tal atitude (1657-1659; 1743-1746); 2- a determinação novamente de Antígona em acompanhar Édipo, que havia recebido uma ordem de exílio por parte de Creonte (1679-1739). A questão que tem intrigado os comentadores da peça desde os escoliastas é a seguinte: como Antígona pode conciliar as suas duas ações, enterrar Polinices e exilar-se de Tebas? Como observou Kitto<sup>395</sup>, talvez o mais desconcertante sobre este êxodo é não

---

<sup>393</sup> Burian 2009: 34. Apesar das semelhanças desta passagem com os duelos singulares da *Ilíada*, especialmente com o duelo entre Menelau e Páris no canto terceiro que também foi ratificado por toda a armada e envolvia o desfecho da guerra, não há muita coisa de heroica neste confronto entre Etéocles e Polinices.

<sup>394</sup> Matronarde 1994 apresenta uma organização diferente da estrutura narrativa: um quinto episódio (1308-1349) e o êxodo (1582-1709).

<sup>395</sup> Kitto 1939: 105.

apenas o fato de que ele estabelece uma contradição com o resto da peça, mas que ele é contraditório consigo mesmo.

As opiniões dos especialistas têm sido divergentes sobre a questão da autenticidade do êxodo. Alguns condenam um dos dois temas, julgando que um deles fazia parte do fim original da peça, enquanto o outro teria sido incorporado por um interpolador. Uma leitura que eu encontro particularmente bem construída é esta de Kitto<sup>396</sup>. O helenista defende que o núcleo genuíno do êxodo liga-se ao tema do exílio de Édipo, sendo que a partida de Antígona com Édipo em exílio seria uma invenção posterior a Eurípides feita para acomodar a peça às escolhas narrativas do *Édipo em Colono* de Sófocles. Antígona, assim, adquire uma importância na peça maior do que teria originalmente. A peça, para Kitto, não é propriamente sobre a tragédia de Etéocles e Polinices, mas sobre a queda da casa de Cadmo, de forma que este tema unificador demanda o exílio de Édipo no fim da peça.

Willink é mais radical do que Kitto quanto à inautenticidade do tema do enterro de Polinices: tanto este tópico como a promessa de casamento entre Hémon e Antígona são considerados espúrios. O autor chega a esta conclusão a partir de um estudo do "testamento de Etéocles" (748-783), isto é, o discurso com recomendações a Creonte do que fazer em caso de morte, uma vez que o comandante tebano profere estas palavras antes de sair de palco para enfrentar Polinices e os argivos. Willink considera que a defesa que Etéocles faz da Precaução (Εύλαβείαι 782) como uma divindade que vai ajudar a salvar a cidade (782-783) está em contradição com o apelo irrefletido de Etéocles ao duelo singular exposto alguns versos antes (754-756). Essa linha de pensamento apenas faz sentido se considerarmos que "when Eteokles departs at 783, he is thinking only of 'saving the city' by 'intelligent defensive precaution'"<sup>397</sup>.

Com esta palavra para prudência, εύλαβεια, Willink julga ter encontrado a chave para delimitar o que é genuíno e o que é espúrio neste discurso de Etéocles: a menção ao duelo com Polinices é condenada, assim como todas as recomendações de índole privada que são dadas a Creonte (casamento de Antígona, enterro de Polinices). Etéocles está, neste momento, apenas focado, segundo o estudioso, na salvação de Tebas. Willink

---

<sup>396</sup> Kitto 1939.

<sup>397</sup> Willink 1990: 188.

precisa, ainda, apontar como interpoladas todas as passagens no texto que remetem a este "testamento de Etéocles", nomeadamente a antecipação das instruções de Etéocles feita em 690-696 e execução destas instruções por Creonte em várias partes do êxodo relativamente ao casamento de Antígona e à proibição do enterro de Polinices.

Esta explicação de Willink, apesar de engenhosa, parece-me residir numa interpretação equivocada da caracterização de Etéocles. É certo que Eurípides precisava, por limitações inerentes ao material mítico, mostrar alguma preocupação por parte de Etéocles pela salvação de Tebas face à guerra contra Argos e Polinices. Assim se entende, por exemplo, o detalhado debate contido no segundo episódio (690-783) entre Etéocles e Creonte sobre como se deve proceder à defesa da cidade. Como mostra Saïd<sup>398</sup>, porém, Eurípides, nesta peça, aproxima-se de Ésquilo apenas para afastar-se em seguida, em um constante movimento de expectativas frustradas. Note, por exemplo, como Creonte, pouco a pouco, usurpa o protagonismo de Etéocles enquanto general que organiza a defesa da cidade, a ponto de ser Creonte a sugerir a célebre defesa da cidade por sete homens instalados nas sete portas da muralha da cidade (737; 741).

Este não é, contudo, o único problema com este "testamento de Etéocles". O argumento que encontro mais persuasivo para considerar ao menos alguma parte desse discurso como não genuíno é a presença, notada pelos estudiosos de Eurípides, da construção *ἄλλ' εἴμι* em 753. Ora, quando esta construção indica uma partida da personagem, algo como "vou partir" como traduz Santos Alves, não é expectável que a personagem continue em palco a proferir um longo discurso. Isso leva a pensar que se Etéocles proferiu alguns versos de despedida antes de partir, certamente foram poucos e não os trinta versos que nosso texto assinala. Diggle, similarmente a Willink, considera que são interpoladas: a menção ao duelo singular; ao casamento de Antígona e Hémon; à sepultura de Polinices. A tarefa que Etéocles confere a Meneceu de ir chamar Tirésias permanece, contudo, como autêntica. Diggle propõe, portanto, que dos trinta versos que nos chegaram dezesseis seriam de Eurípides<sup>399</sup>.

---

<sup>398</sup> Saïd 1985.

<sup>399</sup> Ainda assim, trata-se de um número elevado dada a comparação com as outras ocorrências de *ἄλλ' εἴμι*, que comportam, em geral, entre duas a seis linhas de versos de despedida (cf. o levantamento das passagens em Mastronarde 1994: *ad* 753).

A edição de Diggle aprova não apenas as conclusões sobre a interpolação do motivo do casamento, do enterro de Polinices, mas também do exílio de Édipo sob as ordens de Creonte. Na sua edição, a peça original, com efeito, terminaria em 1581. Para Diggle, o final da peça foi retrabalhado completamente sob a ótica de uma adição posterior, ainda que versos genuínos de Eurípides possam ter sido aproveitados. A peça, assim, concluiria com a lamentação de Antígona pelos mortos e pela ruína da sua casa. Esta é, de fato, uma proposta sedutora na medida em que evita os intrincados problemas que o texto apresenta a partir do verso 1582, além do que diminui o tamanho da peça (o texto como temos é a peça mais extensa do *corpus* trágico), e oferece uma narrativa menos expansiva e mais concentrada sobre certos temas e personagens.

O debate, contudo, é difícil de ser resolvido. Como os defensores da integralidade da peça sustentam, as múltiplas narrativas podem ser justamente aquilo que caracteriza uma parte da produção tardia de Eurípides, especialmente propensa a inovações e a refazer os limites do gênero trágico. Como vimos, as linhas que seguem o verso 753 são suspeitas porque a personagem diz que vai sair de palco e, afinal, demora muito para sair. Para Saïd<sup>400</sup>, no entanto, é uma característica literária desta peça o fato de que as personagens são lentas em sair de palco, de modo que Eurípides teria usado a expectativa gerada na audiência pelo tipo de construção que indicava a partida, como  $\alpha\lambda\lambda' \varepsilon\tilde{\iota}\mu$ , para frustá-la ao jogar com as "regras" do gênero trágico<sup>401</sup>.

De acordo com Conacher e Mastronarde, a suposta contradição entre o fato de Antígona querer simultaneamente permanecer em Tebas para prestar honras fúnebres a Polinices e exilar-se com o pai pode ser explicada por uma intenção literária de Eurípides. Antígona, na verdade, teria mudado o seu pensamento quanto à questão de enterrar o irmão: ela teria desistido desta atitude face às ameaças de Creonte, ocasião a partir da qual ela levanta a ideia de não se casar com Hémon e de deixar Tebas em exílio com o pai<sup>402</sup>. Se isto é assim, é de se estranhar, contudo, por que Eurípides não deixou

---

<sup>400</sup> Saïd 1985.

<sup>401</sup> Para Dunn 1996, ao invés da multiplicidade de personagens e temas que povoam o êxodo ser indicação de autoria não eurípida, ela é, na verdade, evidência da natureza singular desta obra que levou ao extremo certas tendências narrativas já presentes na obra tardia do poeta.

<sup>402</sup> Conacher 1967; Mastronarde 1994: *ad* 1582-1709. Dado o arcabouço da explicação, ambos são obrigados a considerar a menção final de Antígona ao seu desejo de enterrar o irmão (1743-1746) como alheia a Eurípides (Conacher 1967: 101; Mastronarde 1994: *ad* [1736-57]. Amiech

mais clara esta mudança de mente de Antígona, como ele fez, por exemplo, com Agamémnon e Ifigénia em *Ifigénia em Áulis*.

Neste "caos" de temas, situações e personagens que surgem no êxodo da peça, eu tendo, como Willink e Diggle, a suspeitar fortemente do que se passa em cena após o verso 1581, embora uma defesa exaustiva desta posição levar-me-ia a extrapolar a dimensão do presente trabalho. À guisa de conclusão deste capítulo, contento-me em discutir brevemente certas cenas do êxodo, algumas das quais têm sido qualificadas como espúrias, que lidam diretamente com o tópico da relação entre a salvação das personagens e a salvação da cidade. Limitar-me-ei, portanto, ao que diz respeito ao foco de estudo desta Tese, para ver o que podemos apreender sobre o tema da *σωτηρία*.

#### **A) [1310-1321]: Creonte lamenta a morte de Meneceu e lamenta a sua sorte, da sua casa e de Tebas**

Após ter saído de palco imediatamente antes do grande discurso de Meneceu que explica a sua decisão de morrer pela salvação de Tebas, Creonte, segundo o texto que nós possuímos, entra em palco no verso 1310. Ele é uma personagem atuante até o verso 1353 (segundo Diggle) ou até 1355 (segundo Mastronarde). Depois disso, tudo se passa como se Creonte não estivesse em palco: temos a nova *þῆσις* narrada por um segundo mensageiro, que ignora a presença de Creonte, após isso ressurge Antígona, que já estava fora do palácio pois tinha ido com Jocasta ao campo de batalha, promovendo um lamento sobre os corpos dos irmãos e da mãe (todos mortos há

---

2004: *ad* 1646-1682; *ad* 1667-1671 segue a mesma lógica da mudança de ideia de Antígona quanto ao enterro de Polinices, porém a autora não considera 1743-1746 como interpolados. A sua justificativa para a autenticidade da menção ao desejo de Antígona em enterrar Polinices quando já partia para o exílio recupera a hipótese de Meredith 1937, segundo a qual Antígona leva o corpo de Polinices quando vai para o exílio para conferir a ele um enterro fora dos limites da cidade (cf. Amiech 2004: *ad* 1744-1746: "Il faut admettre qu'en partant pour l'exil, en compagnie de son père, Antigone va accomplir le rite funéraire, mais à l'extérieur des frontières. Dans ce cas, elle ne court guère de risque, puisque ce n'est plus un acte interdit par la cité"). No entanto, essa leitura é absurda, pois contradiz o próprio desejo de Polinices expresso à sua mãe no momento da morte: "Sepulta-me, Mãe, e tu, minha Irmã, na terra de nossos maiores (...) a fim de obter este cantinho de solo pátrio" (1447-1448; 1450). Veja a própria nota feita por Amiech aos versos 1447-1448: "Polynice confie à sa mère et à sa sœur son voeu ultime: être enterré à l'intérieur de sa cité". Todos estes versos são autênticos para Amiech, o que se supõe, então, que Eurípides faz Polinices expressar a sua vontade em uma cena comovente com Jocasta e Antígona, apenas para esta última desconsiderar o desejo do irmão enterrando-o fora de Tebas!

instantes), até que Édipo, ele mesmo, sai do palácio a convite da filha. Esse silêncio de Creonte por quase 230 linhas tem convencido certos estudiosos de que o pai de Meneceu, na versão original da obra, simplesmente não entra em cena nesta altura, de forma que teria sido o trabalho de um interpolador pô-lo neste momento da peça. Ele entraria em palco apenas no verso 1584 quando ele "volta" a falar. Fazer com que Creonte entre apenas no verso 1584 e, logo, condenar os versos 1310-1321, teria, contudo, "the embarrassing consequence that Creon never has the opportunity to express his distress at his son's suicide, or even to mention the event"<sup>403</sup>.

Pondo os argumentos na balança, é preciso lembrar que, como foi discutido no capítulo sobre o *Orestes*, existem silêncios prolongados por parte de figuras importantes em Eurípides, ainda que nenhum tão extenso quanto este. *Orestes*, na peça homônima<sup>404</sup>, Adrasto nas *Suplicantes* e Héracles na peça homônima são os exemplos mais significativos. A questão fulcral sobre os silêncios das personagens trágicas é, claro, qual a sua função dramática? Em outras palavras, para que o poeta chama atenção para o silêncio de determinada personagem? Com este questionamento, estamos, de certa maneira, reeditando a pergunta que o Coro fez a Creonte assim que Tirésias saiu de palco após ter anunciado a exigência do sacrifício de Meneceu: "Porque te quedas, Creonte, em silêncio, na mudez da tua voz?" (τί σιγᾶις γῆρυν ἄφθογγον σχάσας 960).

Esse primeiro e breve silêncio de Creonte teve a intenção dramática de enfatizar o seu espanto diante do anúncio de Tirésias (note ἔκπληξις "consternação", "espanto", no verso 961). Um silêncio, aliás, de certo modo prefigurado pelo do seu filho, pois Meneceu ficou em silêncio por mais de 100 linhas, de forma que parte da audiência poderia encará-lo como uma personagem muda, igual à filha de Tirésias, que tinha entrado junto com ele e o adivinho no verso 834. Meneceu interrompe o seu silêncio no verso 977, já depois de Tirésias ter saído do palco. Embora em silêncio, Meneceu é notado por Tirésias, que receia anunciar o oráculo em sua presença (905; 907). Creonte, ingênuo,

---

<sup>403</sup> West 1990: 316. Cf. Craik 1988: *ad* 1308: "some reaction from Kreon to Menoikeus' death is imperative". Talvez seja imperativo, mas talvez não. Este é só mais um exemplo das incontáveis vezes em que um crítico encontra-se a perguntar se não estará a impor exigências dramáticas alheias a Eurípides nesta obra singularmente longa, variegada e repleta de personagens, que nós não sabemos ao certo o que é mesmo de Eurípides.

<sup>404</sup> *Orestes* resta em silêncio durante 210 versos, como vimos no capítulo sobre o *Orestes*, um número próximo aos 229 de Creonte (usando a numeração da edição de Diggle).

defende que Meneceu permaneça próximo para ouvir o adivinho, pois ele fará silêncio (cf. o verbo *σιγήσεται* em 908)<sup>405</sup>. É de se notar o contraste do silencioso Meneceu, que chama atenção das outras personagens e faz uma figura importante ainda que não emita sons verbais, em relação ao seu pai que não recebe nenhuma menção por parte do mensageiro nos seus dois discursos (1356-1424; 1427-1479) e nem responde ou lamenta depois de receber as notícias que contam os detalhes do suicídio da sua irmã!

Estes discursos do mensageiro, o segundo dos quais comentaremos em seguida, seriam dirigidos a Creonte, se a sua presença em silêncio no palco for genuína, ou, caso contrário, apenas para o Coro. Nesta segunda opção, é de se estranhar, de certo, que sejam as mulheres do Coro as únicas endereçadas por estes relatos do mensageiro que lidam com cenas tão importantes e comoventes, como é o caso da morte de Jocasta e dos seus filhos.

É um estranhamento, contudo, menos importante do que possa parecer. Meneceu dirige o seu discurso de justificativa do sacrifício voluntário apenas para o Coro e trata-se de um ponto de viragem na narrativa da peça! As mulheres do Coro, apesar da origem fenícia, não são distantes dos acontecimentos como alguns críticos fazem crer<sup>406</sup>. No quarto estásimo (1284-1306), que é imediatamente anterior à entrada em palco de Creonte que estamos discutindo, as mulheres fenícias lamentam profundamente a desgraça iminente de Etéocles e Polinices e, por consequência, de Jocasta:

Rasga-me a carne a compaixão,  
a compaixão pela inditosa mãe!  
Qual dos dois filhos o sangue do outro  
jorrar fará - oh, que provações as minhas!  
(...)  
Qual dos dois, sem vida, de mim receberá funéreo pranto? (1286-1290;  
1294-1295)

---

<sup>405</sup> Chong-Gossard 2008: 125-33 interpreta o silêncio de Meneceu como um recurso que Eurípides utilizou para enfatizar a mudança na caracterização de Creonte em relação ao modelo sofociano: longe de sobrepor a cidade à família, Creonte, em *As Fenícias*, permite que seja o seu jovem e silencioso filho a assumir a responsabilidade pela salvação de Tebas.

<sup>406</sup> Amiech 2004: *ad* 1310 traduz do alemão e cita, com aprovação, Mueller-Goldingen: "Il est exclu que le chœur, qui, tout au long de la pièce, en tant que serviteur d'Apollon, garde ses distances avec l'histoire, lui qui littéralement «se situe au-dessus de la mêlée», doive ici tout à coup être considéré comme le récepteur du discours du messager". Eu não posso concordar com essa avaliação da relação do Coro com a trama e as personagens da peça.

Sendo assim, não é de todo improvável que, na versão da peça que foi a público pela primeira vez, estes relatos dos mensageiros fossem direcionados apenas ao Coro e que, posteriormente, um interpolador antecipou a entrada de Creonte do verso 1584 para o verso 1310, acrescentando, ainda, as passagens que nosso texto atribui a Creonte entre 1310 e 1353, momento a partir do qual ele entra em silêncio de acordo com nosso texto.

Por último, é sugestivo que os dois comentários mais exaustivos à peça, feitos por Mastronarde e por Amiech, que defendem o texto que nós temos com a entrada em cena de Creonte em 1308, não têm quase nada a argumentar sobre qual seria a função dramática deste silêncio prolongado de Creonte. Mastronarde<sup>407</sup> pensa que Creonte não é uma personagem tão importante para a economia da peça, de forma que Eurípides o secundariza de maneira a apresentar outras tramas e personagens, como Antígona e a entrada em palco de Édipo. Se é assim, caberia perguntar: por que afinal Eurípides não o faz simplesmente sair de palco ou adiar a sua entrada para 1584? Amiech, por sua vez, encontra tão improvável que o mensageiro relate apenas para o Coro que dá a questão por resolvida<sup>408</sup>. Em uma recente monografia sobre a construção narrativa de *As Fenícias*, Lamari<sup>409</sup> afirma que alinha com Mastronarde sobre este quesito, mas nada diz sobre o significado dramático do silêncio de uma figura de relevo na peça e na tradição mítica sobre Tebas.

Além da questão da autenticidade desta passagem, que tem uma implicação considerável sobre uma parte do êxodo, interessa para o argumento deste capítulo tecer algum comentário sobre os versos 1310-1311. Reeve, seguindo Fraenkel, considera uma contradição nestes versos, nos quais Creonte diz: "sobre quem recairão meus prantos? Sobre mim próprio, ou sobre a cidade, envolta em escuridão?" (πότερ' ἐμαυτὸν ἢ πόλιν / στένω δακρύσας, ἢν πέριξ ἔχει νέφος). Reeve pergunta: "why does a cloud of doom surround the city after Menoeceus' death?"<sup>410</sup> Tanto Reeve como Fraenkel usaram esta aparente contradição para reforçar o seus argumentos contra a autenticidade deste

---

<sup>407</sup> Mastronarde 1994: *ad* 1308-1353.

<sup>408</sup> Amiech 2004: *ad* 1310.

<sup>409</sup> Lamari 2010: 102 n. 410.

<sup>410</sup> Reeve 1972: 461.

conjunto de versos. Uma explicação, possível, contudo, que parte da importância do ponto de vista da personagem, pode ser lida em Craik: "Kreon's question has a point in view of the continuing siege conditions"<sup>411</sup>.

### **B) 1438-1459: Morte de Etéocles, Polinices e o suicídio de Jocasta**

Nestes versos, considerados como autênticos pelos editores<sup>412</sup>, pronunciados dentro do último discurso por parte do mensageiro, nós temos uma cena comovente da morte dos irmãos, incluindo discurso direto e descrição de gestos entre eles e Jocasta. Não tem passado despercebido pelos críticos da peça a diferença, mais uma vez, de tratamento entre as caracterizações de Etéocles e Polinices: apenas Polinices tem direito a um derradeiro discurso antes de morrer (1444-1453) e somente ele explicitamente mostra alguma consideração ou afeto pelo irmão: "De amigo tornou-se inimigo, mas nem por isso deixou de me ser caro" (φίλος γὰρ ἐχθρὸς ἐγένετ', ἀλλ' ὅμως φίλος 1446)<sup>413</sup>.

Outro destaque deste passo em relação ao tema da salvação diz respeito ao acúmulo de desgraças sobre a casa de Cadmo, que é tão reforçado no êxodo. Na verdade, a peça conclui recuperando as sinistras palavras enunciadas por Jocasta no prólogo quando ela relembra o oráculo de Apolo a Laio que proibia descendentes, de forma que se Laio tivesse um filho "toda a tua casa se afogará em sangue" (καὶ πᾶς σὸς οἶκος βήσεται δι' αἵματος 20).

A família ou a "casa" (οἶκος ou δῶμα) está constantemente em perigo nesta peça, sendo que o sacrifício de Meneceu não altera este estado de coisas que continua plenamente atuante no êxodo. Pode-se, talvez, levar o argumento um pouco mais longe:

---

<sup>411</sup> Craik 1988: *ad* 1310. Esta explicação parece-me preferível à feita por Mastronarde 1994: *ad* 1310-1311, para quem estes versos de Creonte serviriam para que ele se apresentasse de maneira menos egoísta, mostrando, também, preocupação com a cidade.

<sup>412</sup> Embora Martin Hose (citado por Mastronarde 1994: *ad* 1447-50) tenha sugerido a eliminação de 1447-1450 por conter referência ao tema do enterro de Polinices.

<sup>413</sup> Ver Mastronarde 1994: *ad* 1427-1479; Amiech 1994: *ad* 1444-1453. Eu penso que o adjetivo φίλος deve, aqui, acarretar conotações afetivas de modo a sublinhar o gesto de piedade de Polinices, de sorte que uma tradução como: "de amado tornou-se odiado, mas permaneceu amado", pode ser pertinente.

embora em *As Fenícias* nunca esteja explícito que a salvação de Tebas requer a destruição do oίκος dos Labdácidas, tudo se passa como se esta condição movimentasse a ação da peça. Sendo assim, a versão euripidiana, apesar de toda a sua particularidade narrativa e dramática, é similar, neste ponto, ao tratamento do mito tanto em Estesícoro como em Ésquilo.

Em Estesícoro, como vimos acerca do fragmento poético que foi discutido na secção 1.1, Tirésias anuncia que o oráculo de Apolo determinava uma disjuntiva entre a fortuna dos descendentes de Édipo e a da cidade, de modo que uma solução que salvasse tanto a família como a cidade só poderia ser encontrada sob a forma de uma postergação do cumprimento do oráculo, algo sobre o qual a Rainha do poema conta para adiar a desgraça sobre os seus entes queridos. Nos *Sete Contra Tebas* de Ésquilo, como vimos, os "males antigos" (παλαιοῖσι ...κακοῖς 740-741) que atingem os filhos de Édipo remontam ao oráculo de Apolo que profetizou a Laio que ele não devia ter descendência se quisesse salvar a cidade (748-749). Em um artigo do início da década de sessenta, Manton explica acuradamente o sentido deste oráculo dos *Sete Contra Tebas*:

The prediction of the oracle would be fulfilled if a son of Laius endangered the state, and it might be expected that the state would continue to be in danger as long as any of the descendants of Laius survived. But it might also be expected that if the descendants of Laius were wiped out by mutual destruction the state would cease to be in danger, since the begetting of a son by Laius would be cancelled out and his act of disobedience atoned for by his descendants.<sup>414</sup>

Nesta peça esquiliana, a ênfase recai, portanto, sobre a incompatibilidade da boa fortuna da família real com a cidade. A desgraça completa da família de Édipo é apresentada como uma tristeza que traz, contudo, a alegria da salvação da cidade, como argumenta o mensageiro que traz as notícias da salvação de Tebas diante do ataque argivo (813-820). O que é assinalável na maneira como o padrão de história acerca da salvação de Tebas é construído em *Sete Contra Tebas* é que, como observa Richard

---

<sup>414</sup> Manton 1961: 80.

Seaford, "the polis is saved not only because the besiegers are beaten off but also, it is clear, because the royal family is no more (e.g. 922-955)"<sup>415</sup>.

O mito de Édipo é, nesse sentido, contrário ao mito de Orestes tal qual apresentado na *Oresteia* esquiliana, no qual há, na última peça que conforma a trilogia, uma coincidência entre a salvação de Orestes e a da cidade, que passa a ter um tribunal específico para lidar com os crimes de sangue e conter a violência entre as famílias. Ainda nas *Euménides*, é significativo que, ao fim e ao cabo, Orestes é reconduzido ao poder em sua cidade natal, de sorte que a peça salva (ou regenera) o *oīkoς* e a *πόλις*. Na versão eurípidiana do mito de Orestes, como vimos no capítulo anterior, o poeta complexifica este estado de coisas, sugerindo, na parte da peça dedicada à ação humana, que Orestes não ganhará a prometida salvação em Atenas, mas será antes condenado pelos próprios cidadãos de Argos.

Tanto no *Orestes* de 408, como em *As Fenícias* de 411-408, nós temos uma tensão entre a cidade e as figuras de autoridade que compõem um *oīkoς* tido como problemático e como um obstáculo para a salvação da cidade. Assim, a morte de Etéocles, Polinices e Jocasta; a anulação do eventual casamento entre Hémon e Antígona, impedindo a continuação normal do *oīkoς*; o exílio de Antígona com o seu pai (Édipo); o suicídio de Meneceu. Todos estes acontecimentos esvaziam o mundo da família que compunha a peça. Neste final, o drama nega a esperança que nutria Polinices em uma reconciliação (436) que poria termos aos problemas dele, da mãe e de toda a cidade (437).

Assim, se a peça, por um lado, apresenta quase em paralelo o drama da cidade e o drama da família, a concentração sobre os temas da família no êxodo funciona, entre outras coisas, para reforçar que o programa de salvação de Tebas incide complementarmente sobre várias dimensões: a da própria fundação da cidade, cujo remédio foi ofertado de maneira religiosa e cívica por Meneceu; a do erro de Laio que recebeu uma punição de Apolo, que reverbera, por exemplo, na mancha que Édipo traz para a cidade e que precisa ser tratada pelo seu exílio e, por fim, a da maldição de Édipo contra os filhos que contribui para o destino funesto do fraticídio.

---

<sup>415</sup> Seaford 1994: 347.

O padrão de violências e desfortunas que perpassa estas dimensões da salvação de Tebas tem levado alguns estudiosos a lançarem uma visão bastante cética sobre se realmente há salvação da cidade nesta peça: Tebas não estaria destinada a repetir o seu ciclo quase infindo de acontecimentos desgraçados? Se levarmos em conta a representação de Tebas nas outras peças trágicas que nos chegaram, não veremos um padrão emergir de cidade problemática por excelência, na qual a força da violência acaba sempre por se sobrepor ao potencial civilizatório da vida na *πόλις*? Sendo assim, não seria Tebas uma espécie de "anti-Atenas" no contexto das tragédias, contrária à capacidade civilizatória que Atenas é imbuída na tragédia, como argumentou o influente artigo de Froma Zeitlin<sup>416</sup>?

Eu penso que, nessa peça, Eurípides continua a usar Tebas como uma maneira de pensar sobre Atenas e, de modo mais abrangente, sobre a *πόλις*. Não creio, contudo, que a peça apresente uma visão pessimista da vida em cidade, que seria destinada a repetir os mesmos erros e violências. Há, em *As Fenícias*, uma contraposição entre duas formas de *ἔρως* ("desejo", "amor"). Na primeira, Etéocles qualifica o seu desejo de lutar contra o irmão (622). Na segunda forma de *ἔρως* (implícita porque a palavra não é utilizada), existe outra maneira de dedicação e amor que é ilustrada através do comportamento de Meneceu. Nesse sentido, o ato cívico de Meneceu promove o amor à cidade como um recurso para superar as dissensões internas, em moldes que captam o mesmo espírito da célebre metáfora que Tucídides atribui a Péricles na Oração Fúnebre: os cidadãos devem sentir-se amantes da cidade (II 43. 1).

Os desejos e paixões também estarão presentes no próximo capítulo, dedicado a *Ifigénia em Áulis*. O poeta explora nesta peça o mesmo recurso do sacrifício voluntário, sendo que, neste caso, a pátria não é mais uma cidade individual, mas sim a própria Grécia.

---

<sup>416</sup> Zeitlin 1990.

## CAPÍTULO 3. *Ifigénia em Áulis*

### 1. A questão das interpolações

O escólio ao verso 67 de *As Rãs* de Aristófanes<sup>417</sup> atesta que *Ifigénia em Áulis* foi apresentada ao público ateniense postumamente pelo próprio filho de Eurípides, ou, como registra a encyclopédia bizantina *Suda*, por um sobrinho. Através do estudo da peça, especialmente o prólogo e o êxodo, torna-se evidente que a peça foi deixada inacabada por Eurípides. Mais do que isso, *Ifigénia em Áulis* parece ter sido alvo de acréscimos e revisões que, pela magnitude e características linguísticas, não se limitaram a pequenos reparos que o continuador de Eurípides precisou fazer para tornar a peça encenável ao público em 405, ano provável da sua primeira *mise-en-scène*<sup>418</sup>.

A análise que os estudiosos fizeram do êxodo que temos da *Ifigénia em Áulis* configura um caso quase singular de consenso em torno de uma proposta de interpolação<sup>419</sup>. Como observa o recente comentário à peça escrito por Christopher Collard e James Morwood<sup>420</sup>, quase todos os especialistas concordam que a peça terminaria no verso 1531, sendo que o intervalo entre 1532 e o fim da peça (1629) seria uma criação tardia, talvez mesmo com linhas de vários séculos após Cristo<sup>421</sup>.

---

<sup>417</sup> Kovacs 1994: 48-9 fornece o texto grego e uma tradução inglesa deste escólio.

<sup>418</sup> Para os argumentos a favor de 405, ver England 1891: xxxi-xxxii e West 1981: 77 n. 23.

<sup>419</sup> Esta aceitação generalizada entre os especialistas da inautenticidade do final de *Ifigénia em Áulis* é um fato assinalável no estudo das interpolações em tragédia grega, que, em geral, produz muita divergência entre os especialistas sobre o que é autêntico ou inautêntico. A concordância de que o final da peça em estudo é interpolado tem paralelo, contudo, com o julgamento que o final dos *Sete Contra Tebas* de Ésquilo é espúrio, bem como com a forte suspeita que recai sobre o êxodo de *As Fenícias*, como vimos no segundo capítulo, ainda que Mastronarde 1994 condene apenas os últimos trinta versos (à parte de condenações de versos pontuais no decorrer do êxodo), enquanto Amiech 2004: *ad* 1710-1757, coerente com a sua defesa incansável da tradição manuscrita, considere todo o êxodo como autêntico.

<sup>420</sup> Collard; Morwood 2017: *ad* 1532-1629. No comentário feito por estes autores, eles consideram que a interpolação do êxodo começa no verso 1510 e vai até o fim da peça.

<sup>421</sup> Como sugere West 1981: 74, que comenta as graves falhas métricas dos versos 1578-1629, indignos de Eurípides. Outro eminentes especialista em métrica grega também realça a pobre qualidade métrica das últimas dezenas de linhas da peça: “A parte final da peça contém versos que, na sua pretensão de se fazerem passar por trímetros iâmbicos, dão vontade de rir – ou de

Nós temos uma curta mas significativa evidência de que existiu mais de um êxodo entre os antigos para o fim de *Ifigénia em Áulis*. Há, assim, um eco daquilo que pode ser vislumbrado como pertencente a um final diferente da peça em uma menção feita pelo escritor romano Cláudio Eliano na sua obra *Natureza dos animais* (fr. 857 de Eurípides).

Ele diz que Eurípides, em sua *Ifigénia*, escreveu:

ἔλαφον δ' Ἀχαιῶν χερσὶν ἐνθήσω φίλαις  
κεροῦσσαν, ἦν σφάζοντες αύχήσουσι σὴν  
σφάζειν θυγατέρα

Nas mãos amigas dos Aqueus porei uma corça  
chifrada; ao sacrificá-la pensarão  
sacrificar a tua filha.<sup>422</sup>

Como sugerem, entre outros, Martin West e David Kovacs<sup>423</sup>, nós temos possivelmente aqui um fragmento do discurso final de Ártemis que finalizaria a peça com uma cena de *deus ex machina*, anunciando, assim, que a vida de Ifigénia seria afinal poupada por determinação divina<sup>424</sup>. Este final alternativo, como observa West<sup>425</sup>, não foi inserido na nossa peça, que não comporta o recurso do *deus ex machina*.

Caso consideremos que o verso de Eliano fazia parte de um êxodo alternativo e inautêntico, nós temos, portanto, uma curiosa situação de três êxodos alternativos para o final da peça: dois deles, não eurípidianos, comportariam uma salvação física de Ifigénia que seria poupada através da sua substituição por um animal (o êxodo que nos foi legado e o êxodo do qual se refere Eliano), enquanto um último seria a forma como a peça acabaria na versão original encenada em 405. A peça, nesta altura, terminou,

---

chorar" (Lourenço 2008: 85). Diggle marca como dificilmente eurípidianos os versos 1510-1577 e como não eurípidianos os versos finais da ρῆσις do mensageiro e da peça (1578-1629).

<sup>422</sup> Tradução feita por Lourenço 2008. O texto grego que aparece junto com a tradução é este da edição dos fragmentos de Eurípides da *Loeb* realizada por Collard; Cropp 2008b.

<sup>423</sup> West 1981: 73-4; Kovacs 2002: 161.

<sup>424</sup> Dada a brevidade do fragmento citado por Eliano, é difícil saber se este êxodo alternativo teria sido escrito por Eurípides. Enquanto West 1981: 73-4 é cauteloso sobre este ponto, Kovacs 2002: 161, por sua vez, argumenta que os termos αύχήσουσι e χερσὶν...φίλαις acusam que a autoria não é de Eurípides. Antes de Kovacs, Denys Page (*apud* Lourenço 2008: 94) já havia defendido que estes versos citados por Eliano são de um poeta muito inferior a Eurípides. Lourenço 2008: 94-7 levanta objeções ao juízo de Page.

<sup>425</sup> West 1981: 73.

segundo os editores mais recentes da peça, seja com o canto coral que celebra a glória da decisão de Ifigénia em sacrificar-se pelo bem da expedição à Troia (até 1531, assim Kovacs) ou com a primeira parte do relato do mensageiro que concluiria com uma breve descrição do sacrifício sem a menção de qualquer substituição de vítima (a peça iria até 1577). Nestas duas opções para a configuração do êxodo que foi apresentado em 405, Ifigénia de fato morreria em sacrifício pelos gregos, de maneira similar a Meneceu em *As Fenícias* que morre pela salvação de Tebas ou à filha de Praxiteia e Erecteu que se sacrifica pela salvação de Atenas na peça fragmentária *Erecteu*.

Outro grande intervalo de versos que tem sido acusado de inautêntico é o prólogo (1-163). Diferentemente da relativa unanimidade face à inautenticidade do êxodo, a discrepância de julgamento sobre a autenticidade do prólogo é vertiginosa, dando margem a praticamente qualquer combinação possível em relação às duas sequências métricas que compõem o prólogo: o diálogo em metro anapesto de Agamémnon e o seu servo que inicia (1-48) e conclui o prólogo (115-163), a sequência de metros em trímetro iâmbico que forma o monólogo que Agamémnon profere entre as partes em anapesto (49-114)<sup>426</sup>. O comentário de Collard; Morwood<sup>427</sup> organiza as hipóteses dos estudiosos sobre este quesito em impressionantes nove categorias, cujo espectro de opiniões abrange aqueles que defendem a autenticidade de (quase) todo o prólogo<sup>428</sup> e com a sequência anapesto-iâmbico-anapesto que é dada pelos manuscritos, outros que sustentam que apenas a parte em anapesto é genuína<sup>429</sup> ou que somente a secção em trímetro iâmbico seria de Eurípides<sup>430</sup>, ou, ainda, posições que sustentam que afinal nós temos duas versões alternativas e concorrentes do prólogo, nenhuma das quais teria saído das mãos de Eurípides, como observou James Diggle em 1971:

---

<sup>426</sup> Sobre a terminologia e a definição destes termos métricos, *vide* Lourenço 2011.

<sup>427</sup> Collard; Morwood 2017: *ad* 1-163. Em português, existem três excelentes materiais que fazem um levantamento das várias propostas defendidas pelos estudiosos relativamente ao prólogo e ao êxodo da *Ifigénia em Áulis*: País de Almeida 1998: 72-82, escrito no final dos anos 60, e, mais recentemente, Lourenço 2008 e Ribeiro Jr. 2010.

<sup>428</sup> Especialmente relevantes são Knox 1972 e Jouan 1983. Ver, também, a defesa da autenticidade do prólogo na introdução da tradução inglesa realizada por Dimock Jr.; Merwin 1978. Sorum 1992: 530 n. 11, entre outros, segue a conclusão de Knox.

<sup>429</sup> Bain 1977, que é construído parcialmente como uma resposta ao artigo de Knox 1972.

<sup>430</sup> Kovacs 2002; 2003.

Future commentators should consider the possibility that Euripides, when he left the *Iphigenia* incomplete at his death, left it with no prologue at all, and that the iambics and the anapaests are two separate attempts, commissioned by two separate producers, to supply what was lacking.<sup>431</sup>

A questão básica sobre o prólogo é, de partida, se o crítico avalia que existiriam problemas linguísticos e de coerência literária e dramática suficientes para que se considere que o prólogo, como nós o temos, não pudesse ter sido escrito por uma só pessoa. Se a resposta é negativa, então a tentação seria grande de afirmar que o prólogo é uma obra de Eurípides. Sendo a resposta afirmativa, então considera-se que os problemas textuais são suficientemente acentuados para que se necessite buscar uma explicação que ultrapassaria uma única autoria, de sorte a justificar os erros e inconsistências detectados por parte dos estudiosos.

Em uma das melhores defesas da tradição manuscrita do prólogo, Bernard Knox<sup>432</sup> claramente considera que os problemas textuais que existem no texto são compatíveis com aqueles que encontramos no prólogo de outras peças eurípidianas sobre as quais não pairam dúvidas acerca da autoria eurípidiana, como o prólogo do *Íon*. Neste artigo, Knox elenca onze argumentos que foram avançados contra a autenticidade desta parte inicial da peça e, no restante do seu artigo, ele busca contra-argumentar cada argumento a seu turno. Discutir novamente todos os onzes pontos levantados por Knox é uma tarefa ainda pertinente, mas excede o âmbito deste capítulo. De todo modo, mencionarei alguns destes pontos que ainda me parecem sem resolução definitiva e outros que acredito que Knox está equivocado. Estes pontos são relevantes para a presente discussão, uma vez que a autoria das cenas chaves sobre as quais incidem o tema da salvação é um elemento cardinal a se ter em conta na atividade intepretativa.

---

<sup>431</sup> Diggle 1971: 180.

<sup>432</sup> Knox 1972. O título do *paper*, "Euripides *Iphigenia in Aulide* i—163 (in that order)", contém em si o programa a ser defendido pelo ilustre helenista: não apenas o prólogo é de Eurípides como ele o teria escrito na ordem que nos foi legada pelo manuscrito L. "In that order" é, bem entendido, uma resposta à principal edição da peça à altura, Murray 1909, que, seguindo England 1891, imprimiu o iâmbico de Agamémnon como abertura da peça, postergando, assim, o diálogo entre o rei de Micenas e o seu servo. A edição de Murray, ao situar o discurso expositivo de Agamémnon na abertura do texto, deixou o prólogo da obra mais familiar ao que conhecemos do prólogo eurípidiano, que inicia majoritariamente com uma personagem que expõe o enquadramento mítico e temporal da intriga que será desenvolvida, como vimos acerca de *Orestes*, no qual Electra inicia a peça, e de *As Fenícias*, em que Jocasta cumpre este papel de clarificar a trama que será apresentada.

Os dois primeiros argumentos que Knox elege para refutar são interligados:

1- "There is no parallel in fifth-century tragedy for a prologue which opens with anapaestic dialogue.";

2- "There is, a fortiori, no parallel for a prologue consisting of anapaestic dialogue with an expository iambic speech inserted in it."

Para mostrar o equívoco da primeira afirmação, Knox aduz o testemunho do prólogo de *Andrómeda*, uma peça eurípida que começaria igualmente com um diálogo em anapesto. Esta evidência é, no entanto, frágil, e a defesa de Knox de que o prólogo desta peça seria um diálogo em anapesto entre Andrómeda e o Eco não ganhou muitos defensores desde a publicação do artigo. De maneira similar a David Bain<sup>433</sup>, não penso que seja frutífera uma comparação de um "diálogo" entre uma personagem (Andrómeda) e uma voz *off-stage* que apenas repete palavras já ditas (o Eco), com aquilo que temos na conversação entre Agamémnon e o Ancião que inicia a *Ifigénia em Áulis*. O caráter fragmentário do que podemos reconstituir do prólogo de *Andrómeda*, a partir essencialmente da citação de Ar. Th. 1065-1069 e do escólio à esta peça, dá-nos uma falsa impressão do que há no prólogo, que conteria, muito provavelmente, uma monódia lírica por parte de Andrómeda mais extensa e informativa do que aparenta pelos fragmentos<sup>434</sup>, formando um prólogo com uma monódia lírica, bem distinto, assim, do que temos em *Ifigénia em Áulis*. Nesse sentido, penso que Kovacs tem razão em minimizar o paralelo de Knox ao dizer que "the lost *Andromeda* is not a counter-example: it began with a monody in lyric anapaests by Andromeda whose last words are repeated by Echo"<sup>435</sup>. England, no final do século XIX, observou persuasivamente: "Probably Echo was brought in by Euripides in the *Andromeda*, but it is not necessary to suppose that she appeared in the place in which the comic poet introduces her- i.e. so as to interrupt the monody"<sup>436</sup>.

---

<sup>433</sup> Bain 1977: 21-2.

<sup>434</sup> Cf. Collard; Cropp 2008a: 126.

<sup>435</sup> Kovacs 2003: 81-2.

<sup>436</sup> England 1891: xxii.

Os dois primeiros pontos discutidos por Knox continuam válidos, portanto, como objeções importantes à autenticidade do prólogo da nossa peça em estudo. É claro que este tipo de argumento tem uma limitação importante: qualquer estudo comparativo da forma dentro do *corpus* trágico terá sempre o problema de que nós temos apenas uma reduzida percentagem de tudo o que foi produzido no século quinto. Se alguma outra peça eurípidiana começou com diálogos em anapesto nós não sabemos<sup>437</sup>. Também não pode ser completamente descartada a hipótese de que o prólogo de *Ifigénia em Áulis* pudesse ter sido uma inovação de Eurípides, mais uma dentre as inovações dramáticas presentes nas suas obras tardias, como sustenta Pais de Almeida<sup>438</sup>: “Aquilo que para muitos é motivo de objecções – a disposição das três partes constituintes do prólogo – é no meu entender mais uma de entre as muitas originais novidades de Eurípides”<sup>439</sup>.

O terceiro e quarto itens discutidos por Knox remetem a problemas linguísticos apontados por certos filólogos que analisaram a peça:

(3) “The transition from anapaests to iambics (48-9) is extremely clumsy”;

(4) “The text contains major corruptions which come close to producing unintelligibility (especially 107)”.

O terceiro item é particularmente importante, porque se é detectada uma pobreza de construção estilística na transição de uma forma métrica para outra, então teríamos

---

<sup>437</sup> Uma observação similar é feita por Pietruszuk 2012: 570.

<sup>438</sup> Pais de Almeida 1998: 79. Como esta tradução portuguesa foi revisada por Maria de Fátima Silva, confesso que fiquei em dúvida se a defesa do prólogo contida nesta e em outras páginas da introdução à peça, que se baseia fortemente em Knox 1972, é obra do tradutor (Pais de Almeida) ou da ilustre revisora. No prefácio à primeira edição da tradução, Maria Helena de Rocha Pereira comenta que o tradutor fez a tradução e a introdução antes da publicação do artigo de Knox.

<sup>439</sup> Similarmente: Pohlenz 1961: 526-9, bem como o próprio Knox 1972: 245. À luz do fato de que, já em *As Rãs* de Aristófanes (946), o prólogo expositivo de Eurípides através de uma personagem era dado como uma característica peculiar deste poeta, pode-se imaginar que um prólogo mais emocional do que expositivo apresentado em diálogo anapéstico seria, de fato, uma inovação de impressionar o público. Adicionalmente, o testemunho do escólio a E. *Hec.* 1 também refere para o discurso em monólogo como o padrão do prólogo em Eurípides, embora não saibamos quantas peças de Eurípides este escoliasta teve acesso de forma a embasar a sua generalização.

sinais do trabalho de um interpolador não completamente à vontade com a construção da unidade do prólogo. Uma das dificuldades de entendimento da transição do diálogo em anapesto para o discurso em iâmbico de Agamémnon tem a ver com a pobre motivação dada no diálogo para um discurso tão extenso que, se negligenciarmos a menção tardia feita ao Ancião no fim do seu discurso (109), poderíamos ter tido a impressão que Agamémnon estava sozinho em palco expondo o enquadramento mítico e narrativo da peça, como é habitual nas aberturas das peças de Eurípides. A razão para o discurso de Agamémnon, derivou, com efeito, da pergunta feita pelo Ancião: "Porque sofres? Algo de estranho há em ti, ó rei? Vamos! Dá-nos a conhecer os teus projectos!" (43-44)<sup>440</sup>. A questão, portanto, situa-se na culminação do estado instável de Agamémnon como foi apresentado no início da peça e, em vez de ouvirmos uma resposta a esta demanda urgente e emotiva, temos um longo discurso que começa com um impessoal "De Leda, filha de Téstio, três donzelas nasceram..."(49). É verdade, como argumenta Knox<sup>441</sup>, que, especialmente nas intervenções de mensageiros em Eurípides, uma pergunta urgente é respondida com um longo discurso que começa com fatos pouco relevantes para a resposta da questão, mas a adaptação de uma técnica usada em outros contextos dramáticos para o prólogo não deixa de ser estranha. O recente comentário à peça por Collard; Morwood segue impactado com a pobreza estilística desta parte da peça: "Thus an urgente interrogator is unconvincingly ignored and his stage-presence theatrically 'awkward' for over 50 lines" (...) the transitions from 48 and 49, and from 114 to 155, are formally and dramaturgically harsh"<sup>442</sup>.

Sobre os problemas linguísticos do verso 107 e de outros versos do prólogo, julgo que Knox argumenta persuasivamente que não estamos diante de dificuldades

---

<sup>440</sup> A tradução portuguesa da peça utilizada neste capítulo, salvo indicação em contrário, é a segunda edição da tradução realizada por Pais de Almeida 1998, que conta com revisão, incluindo a adequação da numeração dos versos à edição de James Diggle, por Maria de Fátima Silva.

<sup>441</sup> Knox 1972: 247.

<sup>442</sup> Collard; Morwood 2017: *ad* 1-163 n. 2.2. Ver, também, as categóricas palavras de Willink 1971: 345 sobre a transição do diálogo entre Agamémnon e o Ancião para a longa narrativa do chefe da expedição à Troia: "One does not answer such a question with an immense narrative that begins in the remote past with the birth of one's wife and two sisters-in-law, to say nothing of other irrelevances. (...) Beyond question, 49 ff. were not written to follow 1-48". Pais de Almeida 1998: 75-6, por outro lado, não vê nada estranho com a passagem do diálogo em anapesto para o monólogo de Agamémnon.

insuperáveis quando as comparamos aos problemas textuais de outros prólogos euripidianos<sup>443</sup>. Quanto aos versos 106-108, o problema principal reside na ausência do pronome pessoal de primeira pessoa, pois Agamémnon - que está a falar - precisa também incluir-se entre aqueles que sabem do oráculo de Calcas. O problema tem sido apontado em algumas edições seja com a presença de um obelisco (†) indicando uma corrupção irrecuperável do texto<sup>444</sup> seja com uma emenda ao verso 107 que acrescenta o pronome que remeteria a Agamémnon (έγώ)<sup>445</sup>.

O quinto item da lista de Knox é particularmente relevante, pois tem sido discutido como uma das manifestações mais evidentes das mãos do interpolador:

(5) "The incoherence of 107ff. in the iambics with 124ff. in the anapaests".

O âmago da incoerência é o seguinte: nos versos 104-109, Agamémnon diz ao Ancião que o estratagema de trazer Ifigénia para uma falsa núpcia com Aquiles em Áulis (cf. o verso 105 *ψευδῆ συνάψας τάντι παρθένουν γάμον*) era apenas um pretexto para trazê-la ao acampamento grego, de forma a ser sacrificada como pedia a vontade de Ártemis segundo a profecia anunciada por Calcas. Só quem sabia deste plano, informa o rei ao seu servo, era ele próprio, Calcas, Odisseu e Menelau (106-107). Tendo supostamente ouvido isso tudo, o Ancião, já com o retorno do ritmo em anapesto, pergunta a Agamémnon: "Mas, perdendo Aquiles as suas núpcias, não crescerá a sua ira, dirigida contra ti e tua esposa?" (124-126). Esse é um questionamento intrigante. Ora, pelo que foi informado por Agamémnon, ficaria evidente para o Ancião (e para o público) que Aquiles nada sabia do plano, então por que ele ficaria agastado se a segunda carta que Agamémnon está na iminência de enviar a Argos cancelasse a vinda de Ifigénia ao acampamento? Se a mudança de ideia de Agamémnon de enviar a carta cancelando a vinda de Ifigénia fosse exitosa, o Pelida nunca saberia da existência do plano e de qualquer promessa de casamento com a jovem, de forma que a questão do Ancião não faz sentido.

---

<sup>443</sup> Ver os argumentos de Knox 1972: 248-9.

<sup>444</sup> Por exemplo, Collard; Morwood 2017.

<sup>445</sup> Cf. a proposta feita por Vitelli registrada no aparato crítico da edição de Diggle 1994a.

A argumentação de Knox sobre este ponto não tem força para persuadir: a sua leitura de que os versos 104-109 deixariam em ambiguidade se Aquiles saberia do casamento, o que justificaria o Ancião raciocinar que sim, ele saberia da promessa de casamento, é contra aquilo que lemos nestes versos. Outros defensores da autenticidade do prólogo oferecem uma explicação profundamente psicológica do que se passaria na cabeça do servo para formular esta pergunta: o servo estaria antecipando a futura reação de Aquiles de que, caso ele soubesse do plano de casamento, ficaria irritado pelo fato do seu nome ter sido usado em vão numa proposta infrutífera de núpcias. Assim, o Ancião estaria a antecipar a reação de Aquiles quando este passa a saber, via diálogo com Clitemnestra, do falso casamento com Ifigénia (terceiro episódio, 801-1035). Nesse sentido, para o editor da coleção *Budé*, "celui-ci [o Ancião] a bien saisi en fait la situation et qu'il appröhende ce qui se passera lorsque le héros apprendra qu'on s'est ainsi servi de son nom (cf. 961 ss.)"<sup>446</sup>.

Esse tipo de explicação dado por Jouan ou Page<sup>447</sup> depende pesadamente de uma complexidade psicológica que me parece estranha a uma figura secundária de um drama antigo. Nesse ponto, eu alinho com estudiosos como Bain e Kovacs, para os quais é pouco plausível que o poeta nos quisesse transmitir uma mensagem de tal complexidade, que depende de uma inferência de uma personagem sobre o que outra faria se, por acaso, recebesse a notícia do casamento. As palavras de Bain servem, a meu ver, de corretivo para este excesso psicológico:

No competent Greek dramatist would force us to make such elaborate inferences (and for what purposes?) about the thought processes of his characters. While the play is being performed there simply no time to pause and work all this out.<sup>448</sup>

---

<sup>446</sup> Jouan 1983: 129.

<sup>447</sup> Page *apud* Bain 1977: 16 n. 27. Cf. Pais de Almeida 1998: 77-8.

<sup>448</sup> Bain 1977: 16 n. 27. Cf. Kovacs 2003: 101: "The idea that the Old Man could suppose that Achilles, though unaware of any hidden purpose, should have been told that he was going to marry Iphigenia is too bizarre to be plausible (...) But again a competent dramatist does not expect the audience to put highly unlikely hypotheses in the minds of minor characters". No diálogo entre Menelau e Agamémnon na peça que nos ocupa, o comandante da armada questiona o seu irmão: "Mas não receias o que neste momento me ocorre?" (522), pelo que Menelau responde com outra pergunta: "Como conceberia eu um motivo que tu não explicas?" (ἢν μὴ σὺ φράζεις πῶς ὑπολάβοιμ' ἀν λόγον; 523). Como indica o verbo φράζω ("declarar", "indicar") usado por Menelau, é necessária alguma explicação prévia antes que as personagens

Sendo assim, a inconsistência entre os versos iâmbicos 104-109 e os anapésticos 124-126 segue sem ser satisfatoriamente respondida do ponto de vista da unidade de concepção do prólogo por Eurípides<sup>449</sup>. Essa incoerência, para especialistas como Bain e Kovacs, denuncia uma desarmonia entre autores distintos<sup>450</sup>. O raciocínio de James Diggle citado no início desta secção, de que nós podemos ter dois prólogos alternativos colidindo em nosso texto, nenhum dos quais possivelmente de Eurípides, levanta, claro, a questão da estreia desta peça em 405. Afinal de contas, a peça deveria ter tido algum tipo de prólogo quando foi apresentada pela primeira vez. Partindo desta constatação, Collard; Moorwood afirmam:

It seems for us most likely that two forms of prologue have become conflated, probably in the hands of a theatrical director working quickly and with successful performance as his chief object. Euripides' own imagination and style could have conceived both formal components, anapests and iambics.<sup>451</sup>

Eu tenho uma impressão próxima à esta que foi apresentada no comentário mais recente à peça: tudo aparenta como se tivéssemos duas partes que não foram

---

trágicas possam fazer afirmações sobre o que se passaria na mente de outra personagem caso tal ou tal evento aconteça.

<sup>449</sup> O comentário de Collard; Morwood 2017: *ad* 1-163 n. 2.2 tem boas observações sobre o problema, mas não toma partido abertamente por uma posição. A sugestão feita por Michelakis 2002: 130 de que a reação do Ancião poderia refletir a surpresa do espectador com a exclusão de Aquiles do plano de Agamémnon de sacrificar Ifigénia, depende pesadamente de que o envolvimento de Aquiles nos preparativos para sacrificar Ifigénia fosse um dado assente na tradição mítica, o que é longe de certo. Mesmo que Michelakis esteja correto, Eurípides certamente possuía meios dramáticos mais inteligentes para apresentar ao seu público uma novidade no tratamento do material mítico.

<sup>450</sup> Uma tentativa de reconhecer a anomalia entre estes dois conjuntos de versos e ainda advogar a unidade autoral do prólogo foi feita recentemente por Pietruczuk 2012. A estudiosa defende a condenação dos versos 105-110 (que implicam um conhecimento privado do oráculo de Calcas, sobre o que veremos em seguida) e a manutenção do restante do prólogo.

<sup>451</sup> Collard; Morwood 2017: *ad* 1-163 n. 2.3. Outras variações próximas à esta linha de pensamento: West 1981: 73: "At the beginning of the play we find two rival prologues, one in trimeters in the manner of Euripides, one in anapaests in the manner of the Rhesus. They are presumably by different poets (Euripides senior and junior, perhaps), and a third poet has done what he can to combine them (109- 14)"; Mastronarde 2010: 42: "The prologue as we have it seems to be a clumsy conflation of two alternatives, both of which may be post-Euripidean".

originalmente elaboradas para conviverem num mesmo prólogo. É possível, como sugerem Collard e Morwood, que Eurípides possa ter feito um esboço das duas secções do prólogo, mas deixou-as inacabadas, comprometendo a transição da parte dialogada para a recitada. A alternativa de que Eurípides teria feito o seu habitual prólogo em trímetro iâmbico e algum autor posterior fabricou os anapésticos para inclui-los na peça parece-me inverossímil, pois implicaria, como nota Frederico Lourenço a partir de Walter Stockert<sup>452</sup>, a adição de uma técnica dramática – o prólogo em diálogo anapéstico – estranha à prática de Eurípides.

Antes do que tentar definir qual seria, se alguma, a parte eurípidiana, eu julgo que é mais útil para o escopo deste capítulo debater uma questão de coerência literária que perpassa essa discussão e que guarda relação estreita com o prólogo, bem como com a interpretação geral do drama e com o tema da salvação.

Esse quesito de consistência literária reside na constatação de que a peça apresenta-nos duas versões distintas sobre o oráculo de Calcas que informa a necessidade do sacrifício de Ifigénia. Uma versão restrita ou privada, anunciada pelo adivinho Calcas apenas a Agamémnon, Odisseu e Menelau (106-107), outra pública, em que toda a armada grega saberia do oráculo de Ártemis que exigia a morte de Ifigénia. Esta última versão aparece ambigamente em certas passagens, surgindo com mais evidência no discurso de Agamémnon em 1259-1275 e na conversa entre Clitemnestra e Aquiles em 1345-1357. Ora, qual a razão para Agamémnon afirmar que se não fosse ele a realizar o sacrifício, os aqueus iriam matar toda a sua família de forma a que se cumprisse o oráculo (1267-1268)? Por que toda a Hélade quer sacrificar Ifigénia (1269-1272) se o oráculo não seria conhecido senão pelo grupo mais íntimo de Agamémnon? Como entender os "rumores terríveis" (cf. δείν'... βοῶται 1346) que Aquiles afirma vir dos Argivos, que exigiriam o sacrifício de Ifigénia, se todo o tema da imolação da jovem até este momento da peça foi tratado dentro da família real? A que desgraça o exército estaria a se precipitar, segundo Clitemnestra? (914)<sup>453</sup>. Como nota Kovacs acerca de

---

<sup>452</sup> Lourenço 2008: 105-6.

<sup>453</sup> A única coisa que os soldados gregos sabem é que Ifigénia chegou em Áulis. Segundo o que nos informa o relato do mensageiro em 414-439, eles desconhecem a razão da visita da jovem a este universo masculino. Simplesmente a peça é omissa sobre em que momento e sob que circunstância a armada soube do sacrifício iminente da filha de Agamémnon. Uma omissão

1259-1275 e 1345-1357: " it is plain that the soldiers all know about the sacrifice, yet there has been no indication that anyone has revealed the truth to them subsequent to the beginning of the play"<sup>454</sup>.

A primeira reação de Agamémnon após o anúncio do oráculo de Calcas, desmobilizar o exército (89-96), é feita em uma linguagem ambígua em relação a quem se dirigiu a mensagem do adivinho. Assim é introduzido o tópico nas palavras do comandante da armada: "Então Calcas, o adivinho, vendo o nosso embaraço, pronunciou um oráculo" (Κάλχας δ' ὁ μάντις ἀπορίαι κεχρημένοις / ἀνεῖλεν 89-90). "Pronunciar" é, aqui, é o verbo ἀνεῖλεν, aoristo de ἀναιρέω. O verbo subentende que a resposta do oráculo é dada "para nós". Trata-se de "nós", os gregos que tinham sentado no verso anterior (cf. ἔμεσθ' 88) ou o pronome refere ao grupo seleto de Agamémnon e seu entorno?<sup>455</sup>

O "embaraço" (ἀπορία) de que fala o verso 89 e que atinge os gregos é justamente a ausência de condições de navegação, sendo que os versos seguintes que informam o teor da profecia são construídos de maneira que a palavra de Calcas aparente ser uma

---

acerca de um dado tão elementar da construção da narrativa é muito má dramaturgia ou um índice de revisão desafortunada do texto. Siegel 1981 pensa que a partir do verso 1388 a armada passa a conhecer a profecia de Calcas, mas não discute como esta revelação emerge do texto nem o porquê de ser neste momento da peça. Knox 1966: 231, por sua vez, escreve: "But nothing can save Iphigenia now; the army insists on her sacrifice, as Agamemnon well knows". Mas quando a armada soube do plano de sacrificar Ifigénia? A natureza pública do oráculo é tão evidente que um leitor inteligente de Eurípides como Knox pôde escrever essas linhas sem manifestar qualquer desconforto com a compatibilidade desta afirmação com a versão privada do anúncio do oráculo contada no prólogo.

<sup>454</sup> Kovacs 2003: 79. Cf. Pellizzari 2012: 136: "Il quadro è quello di una pubblica profezia". Note que no ciclo épico e hesiódico os textos que possuímos apontam para uma responsabilidade coletiva em relação ao sacrifício de Ifigénia. No argumento oitavo do resumo de Proclo que se refere aos *Cantos Cípios*, somos informados que Calcas anunciou aos gregos (e não apenas a Agamémnon) que eles deveriam sacrificar Ifigénia para ir à Troia, devido à cólera de Ártemis. O *Catálogo das Mulheres* atribuído a Hesíodo (fr. 23a MW) informa, igualmente, que foram os Aqueus que realizaram o sacrifício de Ifigénia (nomeada aqui como Ifimede). Cf. Seaford 1994: 361. Dentro deste arcabouço literário, a ênfase conferida pelo párodo do *Agamémnon* de Ésquilo a Agamémnon como o responsável individual pela decisão de realizar o sacrifício aparece como uma novidade. A versão original de *Ifigénia em Áulis* aproveitou o motivo público do oráculo de Calcas e a responsabilização coletiva pela decisão e execução do sacrifício, enquanto utilizou o foco esquiliano sobre Agamémnon como pai da vítima a fim de agudizar as emoções da peça enquanto uma questão concomitantemente familiar e panhelênica. Note como, nas lembranças de Ifigénia acerca do sacrifício em *Ifigénia entre os Tauros*, ela insiste na responsabilidade do seu pai pelo seu sacrifício (6-30; 362-371), mas também menciona o papel da armada como promotora do ato (359-360).

<sup>455</sup> Cf. Collard; Morwood 2017: *ad* 89-93.

resposta a esta situação coletiva e direcionada à armada como um conjunto. Agamémnon diz-nos que a sua primeira reação às palavras de Calcas foi mandar "Taltíbio em clara proclamação desmobilizar todo o exército" (όρθιωι κηρύγματι / Ταλθύβιον εὗπον πάντ' ἀφιέναι στρατόν 94-95). Isso pode sugerir, mais uma vez, que o oráculo fosse público, sendo que a mera menção por Taltíbio de que Agamémnon tinha declinado de sacrificar sua filha seria suficiente para os soldados entenderem que, dado que o oráculo não seria cumprido, eles não teriam como vencer Troia. Logo em seguida, contudo, Agamémnon passa a relatar que Menelau o fez mudar de ideia e aceitar o cumprimento do oráculo, de forma que ficamos sem saber se afinal o arauto chegou a proclamar a desmobilização do exército<sup>456</sup>.

David Kovacs argumenta extensamente sobre este problema no seu artigo de 2003 que objetiva contribuir para uma reconstrução de *Ifigénia em Áulis*, não tanto de Eurípides, mas da primeira performance da peça em 405, que teria sido encenada, como foi dito, por um filho ou sobrinho de Eurípides. Ao fazer isso, o eminent editor de Eurípides pela *Loeb* pretende incorporar, em uma mesma concepção de texto original, o contributo essencial de Eurípides assim como as modificações à peça que o encenador da família de Eurípides teria feito para completar a obra e deixá-la apta à encenação. Para Kovacs, o motivo do caráter público do oráculo de Calcas informaria a narrativa da peça quando da sua primeira performance, enquanto o motivo do oráculo restrito a Agamémnon e ao seu entorno teria sido uma interrupção por atores no século IV, desejosos de alterar o texto para adaptá-lo às rerepresentações da peça neste século<sup>457</sup>.

---

<sup>456</sup> Jouan 1983: 129 entende que tudo se passou dentro do círculo restrito de Agamémnon: "On a tiré, à tort, de ces vers la conclusion que l'oracle avait été rendu publiquement, provocant l'ordre de dissolution de l'armée". Contra Jouan, penso, juntamente com Willink 1971 e Kovacs 2003, que o acúmulo de evidências das passagens discutidas por estes autores aponta claramente para um conflito entre duas versões do oráculo. Pellizzari 2012: 136, que também reconhece a contradição entre as duas narrativas sobre o oráculo, tem razão ao afirmar que por mais que o anúncio de Taltíbio possa ter sido apenas imaginado e não tenha ocorrido, isso não altera o fato de que a maneira com a qual Agamémnon apresenta o assunto leva-nos a considerar que o oráculo de Calcas seria público. Em linha similar segue Lourenço 2008: 100 "Estas palavras de Agamémnon mostram claramente que houve conhecimento público do oráculo de Calcas; de outro modo não se entenderia como o exército pudesse ser desmobilizado sem mais nem menos, sem justificação de força maior".

<sup>457</sup> Sobre as rerepresentações de Eurípides no século IV *vide* Lourenço 1999: "Que as peças de Eurípides foram repostas em representações posteriores à morte do poeta é facto assente". Collard; Morwood 2017: 37-8 discutem as poucas mas significativas evidências para rerepresentações de *Ifigénia em Áulis* no século IV. Lourenço 2008: 88-9 sugere que a conhecida

Embora Kovacs não use este termo, o que resulta é, metaforicamente falando, uma espécie de palimpsesto, no qual partes de um novo material interpolado contendo a profecia privada foram reescritas "por cima" dos elementos originais que continham o oráculo público. A reelaboração não foi perfeita, de sorte que, segundo este especialista, é possível identificar traços da autoria do interpolador e da sua tentativa de articular a narrativa original da peça à sua nova concepção do oráculo do adivinho da armada grega<sup>458</sup>.

Kovacs, coerente com a sua hipótese de que a versão secreta da profecia de Calcas é um acréscimo posterior à primeira apresentação, propõe a condenação de todos os versos que aludem a este evento, especialmente:

a. 106-109 (prólogo): Agamémnon releva que apenas ele, Menelau, Calcas e Odisseu sabem o teor do oráculo. Considerados "dificilmente euripidianos" na edição *OCT* de Diggle;

b. 425-434 (1º episódio): Relato do mensageiro sobre a reação da armada grega à chegada de Ifigénia com o acúmulo de questões ingénuas sobre o que ela estaria a fazer em Áulis. Classificado como "não euripidiano" por Diggle. A passagem, obviamente, pressupõe que o oráculo com a vontade de Ártemis seja secreto;

c. 511-527 (1º episódio): Diálogo entre Agamémnon e Menelau sobre "o destino inevitável" (511) que propulsa Agamémnon a realizar o sacrifício. Nesta passagem, Menelau propõe a solução plausível de evitar o sacrifício enviando Ifigénia de volta para

---

representação de uma *Ifigénia* em 341 pode bem ter sido a *Ifigénia em Áulis* e não a *Ifigénia entre os Tauros*.

<sup>458</sup> A contradição entre uma variante pública e outra secreta do oráculo de Calcas é reconhecida desde o século XIX, ainda que não seja aceite ou reconhecida por todos os estudiosos. Knox 1972 não lida de todo com a questão, o que é uma pena dada a qualidade da sua defesa do manuscrito. Gibert 1995: 202-54 também ignora o assunto, ainda que tenha muita pertinência para a sua problemática da mudança de ideia na tragédia grega. Sobre este tema do oráculo de Calcas ver Willink 1971: 361-4, cuja interpretação é similar à esta de Kovacs, embora Willink seja bem mais reticente do que Kovacs em aceitar interpolações. Após a edição da *Loeb* e do artigo de 2003 de Kovacs, os críticos passaram a ter mais consciência da importância da questão do caráter público ou privado do oráculo. Ver, por exemplo, Pietruczuk 2012, Lush 2015.

Argos (515), uma tarefa, afinal, que competiria à família dos Atridas e a mais ninguém, segundo a moldura do oráculo secreto. Agamémnon, responde, todavia, que isso não se pode fazer, porque Calcas (518) ou Odisseu (524) dirá o teor do oráculo aos argivos. Para Diggle: 511-519: "provavelmente eurípidianos"; 520-521: "dificilmente eurípidianos"; 522-527: "provavelmente eurípidianos". Temos aqui a utilização, para fins de interpolação, de dois tópos literário: a crítica à figura do adivinho e à sua arte e a caracterização trágica de Odisseu como uma personagem dúbia e ambiciosa. Note como a afirmação feita por Agamémnon no verso 514 de que a armada obrigaria a matar Ifigénia seria, consoante a versão privada do oráculo, surpreendente. Mais surpreendente ainda é Menelau, na sua réplica, agir normalmente como se nada tivesse ouvido de estranho<sup>459</sup>. O diálogo passa a fazer todo sentido, por outro lado, se pensarmos na versão pública do oráculo, de forma que podemos ter neste conjunto algumas linhas originais que respondiam justamente à concepção genuína do oráculo público (voltaremos sobre esta passagem mais à frente neste capítulo).

Eu tenho ressalvas sobre certos detalhes dos argumentos de Kovacs, acerca dos quais falarei em seguida, mas eu encaro a hipótese deste autor convincente<sup>460</sup>. Em primeiro lugar, como foi debatido acima, a peça carrega mesmo uma inconsistência relativamente ao oráculo de Calcas, o que torna o ponto de partida da hipótese bastante sólido<sup>461</sup>. Em segundo lugar, Kovacs desenvolve passo a passo a sua ideia com as escolhas editoriais de James Diggle na sua *OCT*. Como se pode ver pelo *Appendix B* do seu artigo<sup>462</sup>, a maior parte das passagens que Kovacs entende serem interpoladas são assinaladas por Diggle dentro das suas três categorias mais propensas à interpolação:

---

<sup>459</sup> Cf. Pellizzari 2012: 136 que faz uma observação similar sobre este elemento estranho no diálogo entre Agamémnon e Menelau.

<sup>460</sup> Eu tenho uma opinião distinta, portanto, de Synodiou 2013: 60-1 n. 29, que não se sente convencida com o argumento de Kovacs acerca da presença implícita de uma versão pública do oráculo na peça. A posição avançada neste capítulo também contraria o julgamento de Jouan 1966: 275, segundo o qual "la mise en oeuvre de la légende et l'agencement de l'intrigue, dans la pièce que nous lisons, ne doivent rien qu'au génie d'Euripide".

<sup>461</sup> Cf. Willink 1971: "Euripides may sometimes have been carelessly inconsistent over details, but the whole mechanism of this intricate plot turns on how much is known, when, and by whom; and the words of Calchas are the mainspring of the action".

<sup>462</sup> Kovacs 2003: 102.

não euripidiana (*non Euripidei*), dificilmente euripidiana (*uix Euripidei*) e talvez não euripidiana (*fortasse non Euripidei*). Isto significa que há uma relativa convergência entre os passos condenados por Kovacs a partir da sua teoria de composição da obra e estes tidos como provavelmente não euripidianos por Diggle<sup>463</sup>. Nesse sentido, a análise linguística e estilística levada a cabo por Diggle (e outros) é complementada por esta argumentação de coerência literária e dramática por Kovacs. Visto como um conjunto, as obras destes recentes editores de Eurípides fortalecem substancialmente a alegação já feita por outros estudiosos de que a *Ifigénia em Áulis* é uma obra que se deve pensar essencialmente entre dois séculos, o quinto e o quarto<sup>464</sup>.

A hipótese avançada por Kovacs para a composição da *Ifigénia em Áulis* inclui, de maneira similar a England<sup>465</sup>, a proposta de eliminar da versão original da primeira apresentação da peça todas as passagens em que o bebê Orestes aparece em cena. Para Kovacs, este seria um recurso usado pelo interpolador para realçar o efeito patético das cenas, da mesma maneira como ele teria acrescentado uma entrada espetacular de Clitemnestra, Ifigénia e o próprio Orestes através de um carro (590 ss.). Neste ponto, contudo, sou mais hesitante do que o editor da *Loeb* em afirmar categoricamente que Orestes é uma figura completamente imposta ao texto por uma autoria tardia. Algumas passagens nas quais Orestes figura são certamente de difícil atribuição a Eurípides por razões linguísticas e estilísticas, por exemplo todo o primeiro discurso de Clitemnestra (607-634), embora outras, como 1241-1248, não apresentam dificuldades textuais graves e poderiam ter estado presentes na apresentação original do drama<sup>466</sup>. A

---

<sup>463</sup> Diggle considera como "possivelmente euripidianos" (*fortasse Euripidei*), a sua escala mais positiva em termos de autoria euripidiana, aproximadamente 680 versos. Kovacs, por seu turno, considera 996 versos como originais da primeira apresentação, ou seja, autoria de Eurípides com algum acréscimo do encenador na altura da apresentação. Sobre os números deste último, ver Kovacs 2003: 102-3. Nesse sentido, a lógica usada por Kovacs para reter o que seria genuíno está próxima do que seria uma peça grega (o autor comenta ainda no seu artigo de 2003 que o interpolador precisou também eliminar versos, o que aumentaria o tamanho da peça original para além dos 996 versos).

<sup>464</sup> Cf. o artigo de Lourenço 1999, cujo programático título ilustra o ponto: "*Ifigénia em Áulis* de Eurípides: um texto entre os sécs. V e IV a. C.".

<sup>465</sup> England 1891: *ad* 590-639.

<sup>466</sup> Comentaremos estes passos no momento oportuno dentro deste capítulo.

presença *per se* de Orestes em *Ifigénia em Áulis* não precisa ser motivo para a interpolação<sup>467</sup>.

Outro problema com as propostas de interpolação de Kovacs é que, por vezes, ela são sustentadas por uma interpretação um tanto restrita do significado deste drama. Enquanto que, como ficará claro no restante do capítulo, eu concordo com o seu julgamento de que "it would be a mistake to underestimate the importance of the motif of the Trojan war as pan-Hellenic campaign"<sup>468</sup>, eu entendo como um exagero afirmar que "if there is any criticism of the Trojan War in our play, it is unemphatic nearly to the vanishing point"<sup>469</sup>. A ideia de que Eurípides apresenta, nesta peça, uma imagem completamente positiva da Guerra de Troia e do sacrifício de Ifigénia, influenciou as escolhas deste editor em condenar certas passagens que apresentam questionamentos à esta expedição ou ao sacrifício patriótico. Assim, Kovacs condena, por exemplo, a frase pouco heroica e patriótica de Ifigénia: "Melhor é viver mal do que morrer" (1252), embora o verso em si não contenha nenhum problema textual grave<sup>470</sup>.

Assim, optamos pela estratégia de, por um lado, encarar como interpoladas as menções à versão privada do oráculo de Calcas, de outro lado, tentar a manutenção do texto do manuscrito tanto quanto possível, sem *a priori* encarar como inautênticos os passos que referem a Orestes nem estes que interpretam negativamente a Guerra de Troia e o ato de sacrifício de Ifigénia. Adicionalmente, penso que é um recurso inteligente evitar, tanto quanto possível, basear os argumentos principais do capítulo sobre o tema da salvação em passagens que são classificadas nas duas escalas mais

---

<sup>467</sup> Existem, bem entendido, outros exemplos de crianças em palco na tragédia grega: assim, Andrómaca entra em cena com seu filho na peça homônima (309-463), Tecmessa e seu filho em *S. Aj.* 552-553. Significativamente, Orestes, enquanto criança pequena, já tinha provavelmente participado de outra peça eurípida, a fragmentária *Télefo* (vide especialmente o fr. 727 desta peça). Se o bebê Orestes esteve mesmo em palco em *Télefo*, a sua importância dramática é considerável, em contraste com o Orestes da *Ifigénia em Áulis*, cuja influência no desenrolar da intriga é negligenciável. Sobre a presença do bebê Orestes em *Ifigénia em Áulis*, ver Collard; Morwood 2017: *ad* 414b-441, que serviu de base para a construção desta nota, bem como Collard; Cropp 2008b: 185-91, que comentam a presença do bebê Orestes em *Télefo*.

<sup>468</sup> Kovacs 2002: 161-2.

<sup>469</sup> Kovacs 2002: 163.

<sup>470</sup> Até onde eu sei, o problema deste verso, como se lê na explicação dada por England 1891: *ad loc*, reside no fato de que a palavra θανεῖν que inicia o verso 1252 estava escrita no final do verso anterior no manuscrito P (derivado de L), antes de ser corrigida no mesmo manuscrito para a posição que nós temos com θανεῖν a iniciar o verso 1252.

próximas da não autoria de Eurípides, isto é, "não eurípidiano" (*non Euripidei*) e "dificilmente eurípidiano" (*uix Euripidei*)<sup>471</sup>.

Não obstante o fato de que caminhar por este terreno é muito delicado, dada a notória complexidade deste aspecto da crítica textual, julgo que é preferível assentar a argumentação que será feita neste capítulo naquilo que vem sido feito pelo trabalho dos principais editores recentes de Eurípides. Negligenciar por completo esta problemática é, a meu ver, ainda mais arriscado, pois se estará a postular argumentos sobre o drama de Eurípides a partir de versos textualmente problemáticos e de autoria eurípidiana implausível. Assim, por exemplo, a interpretação que advoga que Eurípides estaria com *Ifigénia em Áulis* a fazer uma crítica à lógica da guerra, pois apresentaria uma imagem bastante negativa e irônica da Guerra de Troia, depende muito de passagens que são problemáticas textualmente, como, por exemplo, o epodo do segundo estásimo (773-784). Sorum<sup>472</sup>, por exemplo, apoia-se, em parte, nestes versos, para substanciar a sua alegação de que a Guerra de Troia é condenada pelo poeta, uma vez que o próprio Coro reconheceria que toda a destruição que a guerra trouxe foi "just for the sake of an ordinary woman". Gibert<sup>473</sup> ignora quase completamente a questão das interpolações na sua análise do tópico da mudança de ideia ("change of mind") em *Ifigénia em Áulis*. Alguém que leia a peça a partir da edição estabelecida por Diggle não deixará de se surpreender, contudo, como certos versos assumem uma posição proeminente na interpretação da *crux* interpretativa da mudança de ideia de Ifigénia sem que o autor faça qualquer observação sobre a autenticidade eurípidiana destes versos, ainda que o autor sempre afirme neste capítulo que Eurípides escreveu estas linhas (expressões como "Euripides puts ambivalent words...", encontrada na página 241, são frequentes no texto de Gibert). Como escreveu François Jouan no seu livro sobre a influência dos *Cantos Cíprios* em Eurípides, "à quoi bon rechercher dans cette ouvre la pensée et l'art

---

<sup>471</sup> Lush 2015 e Radding 2015 seguem uma estratégia similar.

<sup>472</sup> Sorum 1992: 534.

<sup>473</sup> Gibert 1995: 202-54.

d'Euripide, si, pour une part notable, ele n'est pas de la main du poète et se montre infidèle à son dessein?"<sup>474</sup>

James Diggle, em uma recensão feita ao livro *Untersuchungen zur 'Iphigenie in Aulis' des Euripides* publicado por Gudrun Mellert-Hoffmann em 1969, define as características compósitas de *Ifigénia em Áulis* e o que elas trazem como consequência para o trabalho sobre esta obra. Dado o primor com o qual as palavras do ilustre editor capta o âmago desta "fascinating patchwork-play"<sup>475</sup>, penso que vale a pena citá-las em extenso:

But there is one charge of which Mellert-Hoffmann is as guilty as Funke. A play which entangles, beyond hope of certain unravelling, the finished and unfinished work of Euripides, the accretions of an indefinable number of actors and producers, and not a few lines from Constantinople, cannot be judged by ordinary critical standards. Just as the textual critic of this play must consider whose is the handiwork which causes him offence and then decide whether the ailment merits a cure, so all literary discussion of the play will be founded on the most perilous ground unless the disparate nature of the material is acknowledged at the outset and never thereafter lost sight of. Mellert-Hoffmann writes as if no such problem existed.<sup>476</sup>

Sendo assim, a análise que segue do tema da salvação em *Ifigénia em Áulis* tenta lidar com esta natureza particular da peça quanto à sua composição, sem, contudo, renunciar a encontrar, na medida do possível, coerências, unidades dramáticas e temáticas que participem do clima histórico do final do século V.

---

<sup>474</sup> Jouan 1966: 274. Cf. Pellizzari 2012: 135 "Ma diabolico sarebbe anche, da parte mia, persistere nella finzione, fin qui mantenuta per motivi diagnostici, che il testo dell'IA si possa affrontare senza l'ausilio del sospetto filologico".

<sup>475</sup> Termo de Lourenço 2011: 34.

<sup>476</sup> Diggle 1971: 179. Cf. Lush 2015: 209-10 n. 8, que também leva em consideração este aviso metodológico de Diggle para a construção da sua interpretação da peça. Cf. Lourenço 2008: 87-8 "Como escreveu o Professor Diggle, a *Ifigénia* não pode ser julgada por meio do recurso a critérios convencionais: toda a discussão literária em torno desta peça terá de reconhecer à partida, e nunca perder de vista, a natureza díspar do material poético". Lawrence 1988: 107 n. 1, todavia, sustenta a pertinência de uma análise literária da obra que não leve em consideração as suspeitas filológicas: "I prefer therefore to begin by making what literary sense I can of the play that has been handed down to us so that if an overall interpretation can be discovered that includes the disputed passages we have some evidence for their authenticity, while those who reject a passage on philological grounds may disregard whatever of my interpretation depends upon that passage".

## 2. O sacrifício de Ifigénia e o dilema de Agamémnon

Em Homero, não há menção explícita ao sacrifício de Ifigénia. Quando o poeta da *Ilíada* refere aos acontecimentos ocorridos em Áulis através do discurso de Odisseu no segundo canto (300-330), não há menção a qualquer sacrifício como condição para a partida da armada dessa região. As filhas de Agamémnon, na *Ilíada*, estão, aliás, vivas, de sorte que o chefe pode oferecê-las a Aquiles como recompensa pelo regresso do Pelida ao campo de batalha (IX 144-145)<sup>477</sup>. É difícil saber se o poeta conhecia a versão do sacrifício de Ifigénia mas decidiu ocultá-la por razões estéticas e literárias. Alguns estudiosos veem na crítica de Agamémnon a Calcas no primeiro canto da *Ilíada* (106-108) uma evocação do oráculo proferido pelo adivinho que exigia o sacrifício de Ifigénia em Áulis. Matthew Clark<sup>478</sup>, por exemplo, pensa que esta censura a Calcas não possui sentido se excluirmos a hipótese de que a audiência do poema conhecia este episódio do mito da filha de Agamémnon.

Nos *Cantos Cípios* e no *Catálogo das Mulheres* atribuído a Hesíodo, Ifigénia é levada à morte mas Ártemis intervém salvando-a e tornando-a imortal<sup>479</sup>. No texto fragmentário atribuído a Hesíodo, o sacrifício de Ifigénia é explicitamente relacionado com a expedição à Troia, que não era vista como uma empresa panhelênica, mas como uma ação de reaver Helena (fr. 23a 13-26 MW), enquanto nos *Cantos Cípios*, segundo o resumo de Proclo, constava o motivo do casamento com Aquiles como estratégia para trazer a jovem à Áulis, como ocorre com a *Ifigénia em Áulis* de Eurípides.

---

<sup>477</sup> Uma das filhas chama-se Ifianassa. Se temos aqui apenas um outro nome para Ifigénia, então é evidente que na *Ilíada* não existe sacrifício, pois ela está viva. A equivalência dos nomes, contudo, não é segura, como argumenta Gantz 1993: 582. Hainsworth 1993: *ad IX.145*, por outro lado, segue o escoliasta deste verso em aceitar como provável que Ifianassa e Ifigénia sejam a mesma figura. Os *Cantos Cípios* (fr. 20 W) informam quatro filhos de Agamémnon, sendo Ifigénia e Ifianassa duas pessoas distintas. Sobre esta problemática ver, ainda, Jouan 1966: 265 n.2.

<sup>478</sup> Clark 1998: 22. Hainsworth 1993: *ad IX.145* é céptico quanto à presença desta versão mítica, mas não exclui a possibilidade de que o poeta da *Ilíada* possa ter conhecido a história do sacrifício, ainda que não a usou.

<sup>479</sup> No *Catálogo das Mulheres*, em verdade, o poeta chama a filha de Agamémnon de Ifimede. Neste caso, diferentemente de Ifianassa dos poemas homéricos, parece claro que temos um outro nome para Ifigénia.

Nesses dois textos, portanto, o tema da salvação física de Ifigénia está em questão, sendo resolvido pela sua divinização por ação de Ártemis. Nos *Cantos Cíprios*, ocorre uma substituição de um sacrifício humano por um sacrifício animal, uma vez que Ártemis poupa a vida da jovem ao colocar uma corça no seu lugar para ser sacrificada. O *corpus* épico e hesiódico evita, assim, a concretização de um sacrifício humano enquanto uma condição de partida para a guerra de Troia<sup>480</sup>.

Richard Seaford<sup>481</sup> chama atenção para um interessante contraste entre a épica e a tragédia relativamente ao tema do sacrifício. Ao passo que, na épica, o sacrifício, enquanto um ritual religioso, adquire quase sempre uma conotação positiva, que reforça a ordem e a solidariedade do grupo dentro de um universo de violência potencialmente incontrolável, na tragédia, por outro lado, o ritual perverte-se de uma maneira que já não é mais capaz de controlar a violência, bem ao contrário, a violência instala-se na comunidade e, não raras vezes, no seio de uma família.

As observações de Seaford são pertinentes para enquadrarmos o tema do sacrifício de Ifigénia na tragédia grega. É verdade que há elaborações trágicas do mito que desenvolvem a versão na qual Ifigénia é salva por Ártemis, como na *Ifigénia entre os Tauros*, mas o grande destaque da tragédia é de apresentar a morte física de Ifigénia, materializando aquilo que era apenas postulado nas narrativas épicas e, ainda mais, de apresentar o impacto deste evento para a família de Ifigénia e para a comunidade do exército grego.

Em *Ifigénia em Áulis*, Eurípides escolhe como motor da sua peça um episódio contado no párodo do *Agamémnon* de Ésquilo: o sacrifício de Ifigénia como pré-requisito para a realização da Guerra de Troia. Em vez de narrar o retorno de Agamémnon e a sua morte pelas mãos da própria esposa, como faz Ésquilo, Eurípides prefere dedicar toda a sua peça aos efeitos sobre as personagens do iminente sacrifício da jovem<sup>482</sup>.

---

<sup>480</sup> Solmsen 1981 defende que o texto que possuímos do *Catálogo das Mulheres* pode conter as marcas de duas versões distintas: uma mais antiga em que Ifigénia é verdadeiramente sacrificada, sendo evidenciada pela forma verbal σφάζαν "sacrificar" no verso 17, e outra mais recente, em que o motivo do sacrifício foi substituído pelo da "imagem" (εἴδωλον 21) que é "sacrificada" no lugar de Ifigénia, permitindo a salvação desta última.

<sup>481</sup> Seaford 1989: 93. Cf. Zeitlin 1965.

<sup>482</sup> "In the *Iphigenia at Aulis* Euripides develops into a full-length study the mere 17 lines of Aischylos' *Agamemnon* (200-217)" (Hartigan 1991: 157).

Como observa Garzya<sup>483</sup>, em outras peças de sacrifício voluntário, como *Heraclidas* e *As Fenícias*, a proposição de um sacrifício humano aparece como decorrência de uma crise que é desenvolvida na ação dramática, enquanto em *Ifigénia em Áulis* a peça já inicia com a problemática do sacrifício no centro da situação dramática. Assim sendo, "tutto il dramma è dominato dunque, sia ella presente o assente, dalla figura di Ifigenia e dalla problematica della salvazione che in lei trova la soluzione piena"<sup>484</sup>. Nesse sentido, *Ifigénia em Áulis* pode ser devidamente estudada através da atitude que cada personagem apresenta sobre o sacrifício e das várias maneiras com as quais as personagens equacionam o dilema do que é mais importante: a salvação de Ifigénia ou a salvação do objetivo bélico que fez com que a armada se reunisse para empreender a Guerra de Troia. Todo o teor dramático da peça reside, precisamente, na necessária incompatibilidade, trazida pelo oráculo de Calcas desde o prólogo da peça, entre a salvação de Ifigénia e a Guerra de Troia<sup>485</sup>.

Não obstante a ausência da palavra *σωτηρία* e dos seus cognatos no prólogo, a situação descrita é claramente a de uma crise que requer salvação. A crise inicial da peça é toda concentrada em Agamémnon, que está visivelmente preocupado a ponto de permanecer acordado de madrugada enquanto todos os soldados dormem<sup>486</sup>. Somos informados do estado de Agamémnon especialmente através do Ancião (34-48): o chefe da armada redige uma carta, mas hesita sobre o que escrever, em uma situação de desespero que o leva mesmo ao choro. O adjetivo que o Ancião utiliza para qualificar o estado de Agamémnon é *ἄπορος* (41), cuja semântica indica uma ausência de passagem, portanto a palavra designa uma situação sem saída, difícil, impraticável. Este caminho sem saída que traz sofrimento a Agamémnon, ainda consoante o Ancião, leva-o à beira da loucura (42).

---

<sup>483</sup> Garzya 1962: 119.

<sup>484</sup> Garzya 1962: 128.

<sup>485</sup> No *Agamémnon* de Ésquilo, como lembra Zeitlin 1965: 466, a memória do sacrifício de Ifigénia permanece, indiretamente, durante toda a peça. O fato, contudo, de a peça precisar pôr em marcha outros eventos que serão importantes para o sentido da trilogia como um todo reduz a centralidade do sacrifício de Ifigénia, além, claro, de que este ato é um acontecimento do passado e não do presente, como no recorte temporal escolhido por Eurípides.

<sup>486</sup> A referência literária privilegiada para a cena de um chefe inquieto e que perde o sono durante a madrugada por conta da sorte da sua armada é o próprio Agamémnon e seu irmão Menelau no décimo canto da *Ilíada*. Esse paralelo, que não é tão destacado pela crítica, é referido, por exemplo, por Lush 2015: 209 n. 7.

Se Agamémnon não encontra uma passagem pela qual possa passar, o seu exército parece também estar condenado a permanecer num caminho sem saída. A armada está estacionada em Áulis, impossibilitada de navegar (cf. ἀπλοίαι 88) e, assim, impedida de continuar a missão de sitiaria Troia para reaver Helena raptada por Páris. Essa condição de ἀπλοία está, em verdade, na origem do dilema de Agamémnon, pois a solução encontrada para superar às más condições dos ventos que impedem a navegação dos gregos gera uma nova crise com uma renovada urgência de salvação, consoante o oráculo anunciado pelo profeta da armada: "Então Calcas, o adivinho, vendo o nosso embaraço, pronunciou um oráculo" (Κάλχας δ' ὡ μάντις ἀπορίαι κεχρημένοις / ἀνεῖλεν 89-90)<sup>487</sup>. Assim, para que o quadro de ἀπλοία seja superado é necessário o sacrifício de Ifigénia, que deve:

Ἀρτέμιδι θύσαι τῇ τόδ' οίκούσῃ πέδον,  
καὶ πλοῦν τ' ἔσεσθαι καὶ κατασκαφὰς Φρυγῶν  
θύσασι, μὴ θύσασι δ' οὐκ εῖναι τάδε.

ser imolada a Ártemis, que esta região habita; a expedição e a ruína dos Frígios, só com o sacrifício; sem o sacrifício, nada disto seria possível (91-93).

---

<sup>487</sup> Lendo, a partir de Diggle, o particípio perfeito dativo κεχρημένοις no verso 89 em vez da lição do manuscrito, o particípio perfeito nominativo κεχρημένος. Com a lição do manuscrito, κεχρημένος, com o significado de "usar", "aproveitar-se de", poderia sugerir que Calcas, oportunamente, aproveita-se do desespero da armada para avançar um oráculo que, dadas as condições de enunciação, seria bastante questionável ou mesmo falso. Essa interpretação é, contudo, equivocada, de forma que a emenda κεχρημένοις permite fornecer um dativo ao verbo ἀνεῖλεν e entender κεχρημένοις com o sentido de entregar um oráculo, um dos possíveis significados do verbo χράομαι (cf. a defesa da emenda κεχρημένοις por England 1891: *ad* 89). *Pace* Fialho 2016: 93 n.16 essa leitura de Calcas como um enganador ávido pela guerra não está demonstrada nem na tradição mítica nem na peça em questão, tanto que, por exemplo, o comentário de Collard; Morwood 2017: *ad* 89-93 não a aceita. Note a tradução de 89-90 por Collard; Morwood 2017: "and Calchas the seer announced the divine will to us in our helplessness". *Pace* Siegel 1980: 313 n.26 o fato de que apenas Calcas é testemunha da vontade de Ártemis não causa ceticismo sobre o mundo divino da peça. Ora, a especificidade da figura do adivinho é justamente ter um acesso privilegiado aos índices dos desígnios divinos. Por fim, vale lembrar que o resumo dos *Cantos Cíprios* oferecido por Proclo já inclui o papel de Calcas como revelador da vontade de Ártemis, sendo, portanto, uma função já assentada na tradição épica. Nesse sentido, afirma Kovacs 2003: 92: "It is a presupposition of the play that Calchas has read the omens correct".

O outro lado da medalha é que, se Ifigénia for poupada, a expedição não terá o apoio divino de Ártemis e estará ameaçada de não continuar, desfazendo-se, assim, a armada grega. Nestes termos, o destino de Ifigénia está interligado intimamente ao de Troia: o seu sacrifício contribui fortemente para a destruição de Troia e, por outro lado, a sua salvação física, caso ela não seja sacrificada, significa salvação para Troia.

Agamémnon, por sua vez, está implicado na situação descrita no prólogo de várias maneiras. Ele é irmão de Menelau, com o qual ele tem, portanto, uma relação familiar. Ele é, ainda, o comandante da coalisão de chefes gregos que foi formada para recuperar a esposa de Menelau dos troianos, de sorte que Agamémnon está sob obrigação de um pacto feito entre os nobres pretendentes de Helena segundo o qual se um deles tivesse a esposa sequestrada, os outros pegariam em armas para castigar o ofensor e trazê-la de regresso ao esposo. Uma outra esfera de vinculação do Atrida com o cenário exposto no início da peça consiste no fato de que ele é pai da jovem que, consoante o oráculo pronunciado por Calcas, precisa ser sacrificada para garantir o sucesso da expedição à Troia. O primeiro impacto das palavras de Calcas é a impossibilidade de Agamémnon sustentar todos estes papéis sociais simultaneamente: ele precisa escolher entre dedicação à família (Ifigénia) e lealdade aos seus companheiros de armas em torno de uma guerra que puniria o ultraje cometido contra uma mulher grega. Assim sendo, como observa Wassermann<sup>488</sup> “he cannot have both the glory of kingship and the happiness of private life”.

Dentro deste enquadramento, o dilema de Agamémnon não é muito distinto daquele de Creonte que discutimos no capítulo dedicado a *As Fenícias*, no qual esta figura de autoridade foi obrigado a escolher, por força de um oráculo, entre a vida do seu filho mais jovem e a salvação de Tebas. A diferença, no caso do Atrida, consiste no fato de que aquilo que está em causa não é uma cidade, mas uma coalisão de chefes e de exércitos gregos. Além disso, dados os conflitos agudos que assolavam Tebas em *As Fenícias*, existia o espectro de uma ruína completa da cidade caso a vontade divina não fosse atendida com o sacrifício de Meneceu, enquanto, em *Ifigénia em Áulis*, o que está sob ameaça de dissolução não é uma πόλις inteira, mas uma expedição de guerra cujo significado na peça oscila entre, de um lado, uma empresa privada (reaver a esposa de

---

<sup>488</sup> Wassermann 1949: 182.

Menelau) que ambigamente apresenta-se como uma questão pública e, de outro lado, uma empresa pública dos gregos que devem praticar a justiça contra os bárbaros troianos impedindo o rapto de mulheres gregas através do exemplo de reaver Helena<sup>489</sup>.

Em *Ifigénia em Áulis*, Agamémnon não é culpado de blasfemar contra os deuses como o foi na versão que Proclo descreve como sendo o arcabouço mítico dos *Cantos Cípios*, na qual o rei de Micenas mata uma corça numa caçada e jacta-se do feito perante Ártemis, a deusa por excelência da caça<sup>490</sup>. Em vez de abrir a peça com um chefe culpado diante dos deuses, Eurípides apresenta um líder desorientado, instável, facilmente influenciável e medroso face aos perigos da vida a ponto de preferir uma existência anti-heróica de uma "vida sem glória" (18).

Estamos longe do Agamémnon descrito no prólogo da peça homónima de Ésquilo que, não obstante o duro dilema em que se encontrava, soube escolher corajosamente um lado ao "desejar com ardor extremo o sacrifício" (215-216)<sup>491</sup>. Agamémnon não deseja nada profundamente em *Ifigénia em Áulis*, ele passa de uma decisão à outra sobre o destino da sua filha e da expedição à Troia não por qualquer motivação profunda, mas por influência de outros: de início, do seu irmão Menelau antes mesmo do tempo narrativo da peça, que o convenceu a "aceitar aquele horror" (98), isto é, matar a própria filha. Em seguida, Agamémnon muda de ideia e passa a encarar o sacrifício como uma necessidade incontornável. Por que? Pelo fato de que ele receia a sua esposa e filha, que acabavam de chegar ao acampamento (414 ss.), assim como ele teme o poder coercitivo da "multidão" (ὅλωι 450). Que Menelau, ele também, mude de ideia e passe a condenar o sacrifício é indiferente, neste momento, para Agamémnon, pois na balança de qual

---

<sup>489</sup> Como observa Foley 1982: 173, Calcas fornece a Agamémnon muito mais uma escolha do que uma ordem: se os gregos quiserem conquistar Troia, devem sacrificar Ifigénia, embora não estejam, teoricamente, obrigados a empreender a expedição contra a cidade de Príamo.

<sup>490</sup> Na *Electra*, de Sófocles, Agamémnon também profere palavras presunçosas sobre o golpe que deu na corça (566-569).

<sup>491</sup> Diferentemente de certos críticos, eu não enxergo uma conotação necessariamente negativa na forma verval ἐπιθυμεῖν (216) "desejar profundamente", aplicada à decisão de Agamémnon, como se estivéssemos diante de um falso dilema, uma vez que o chefe da armada sempre teria desejado sacrificar a filha. Agamémnon, tanto em Ésquilo como em Eurípides, tem um dilema real à sua frente, que envolve sacrifícios familiares em nome do sucesso na guerra, um tópico que a audiência de Ésquilo, como nota Dover 1973: 64-5, certamente seria sensível. O mesmo pode ser dito em relação ao público de Eurípides, também ele acostumado aos fatos duros da realidade da guerra e ao peso que isto incide sobre os generais.

elemento externo o pressiona mais, Clitemenestra e os argivos pesam mais do que o seu irmão. Em busca de justificativas para escamotear o quanto vulnerável e instável ele é enquanto chefe, Agamémnon apegava-se ao que puder para legitimar a sua aderência ao sacrifício, incluindo os nobres argumentos paradigmáticos de que a campanha contra Troia representa uma ação conjunta dos gregos para punir os bárbaros por raptarem as mulheres gregas.

Agamémnon é a caracterização exemplar do que é a narrativa de *Ifigénia em Áulis*: um drama sobre a indecisão. Ele não é, portanto, um manipulador ambicioso completamente consciente do que está fazendo, que usa os conceitos e as pessoas para lograr os seus objetivos políticos e de liderança. O Agamémnon desta peça, simplesmente, não é forte o suficiente para ser um manipulador. Ele é muito mais próximo, acredito, das fragilidades que os atenienses poderiam enxergar em seus chefes políticos e militares que poderiam ser parcialmente responsáveis, por suas imperfeições e indecisões, pelo crescente desastre de Atenas na Guerra do Peloponeso. Será, portanto, a partir deste perfil do comandante da armada grega que discutiremos a maneira como Agamémnon lida com o tema da salvação de Ifigénia.

Enquanto na tradição épica Agamémnon aparentemente trouxe Ifigénia de Argos para casar com Aquiles em Áulis, na peça em estudo, ele precisa comunicar-se com Clitemenestra em Argos para que ela traga a filha para o acampamento grego. A forma mais habitual para este tipo de comunicação, que envolve personagens distantes entre si, consiste no envio da figura do mensageiro, que oralmente passaria a mensagem do Atrida para a sua esposa. Em *Ifigénia em Áulis*, como lembra Rosenmeyer<sup>492</sup>, Eurípides poderia ter usado a habitual figura do mensageiro, mas ele optou por um meio raro de comunicação trágica: a carta<sup>493</sup>.

---

<sup>492</sup> Rosenmeyer 2001: 86.

<sup>493</sup> Briosso Sánchez 2009 é particularmente útil na sua discussão de como a incorporação da carta no teatro de Eurípides faz parte de um movimento mais amplo de utilização da linguagem escrita durante o século de Péricles. A menção mais antiga na tragédia deste recurso ficcional parece ser a tabuinha escrita por Héracles para sua esposa Dejanira em *Traquínias* de Sófocles. Héracles, longe da sua esposa há quinze meses quando a peça inicia, informa, na tabuinha que tinha entregue à Dejanira quando partiu para a sua última viagem, que se ele não regressasse até este lapso de tempo, ela poderia iniciar a partilha dos seus bens aos seus filhos (155-177). Esta παλαιὰν δέλτον ἐγγεγραμμένην de Héracles é estranhamente negligenciada na monografia mais completa sobre o tema das epístolas ficcionais na literatura grega escrita por Rosenmayer 2001.

*Ifigénia em Áulis* inicia, como foi visto, com Agamémnon tentando escrever e enviar uma segunda carta a Argos, que anularia os efeitos da primeira. Trata-se, como observa Jouan<sup>494</sup>, da primeira peripécia da peça. O conteúdo da primeira carta, que foi enviada antes do recorte cronológico da peça, pode ser lido especialmente no relato feito por Agamémnon na parte iâmbica do prólogo:

Da tabuinha os sulcos lavrei,  
a minha esposa fiz chegar a ordem  
de enviar minha filha como noiva prometida a Aquiles.  
E exaltei o valor do herói,  
explicando que ele se recusava a embarcar com os Aqueus,  
se uma esposa não saísse do nosso lar para a Fтиa.  
Assim pensei persuadir minha mulher,  
a mentira tecendo em torno do casamento da virgem (98-105).

Uma carta como meio de persuasão e de mentira assemelha-se à missiva deixada por Fedra antes de morrer destinada a convencer Teseu de que Hipólito a teria seduzido em *Hipólito* de Eurípides<sup>495</sup>. Diferentemente de Fedra, Agamémnon está vivo para ver a consequência da mensagem escrita para as figuras dramáticas, possibilitando que ele mude de ideia quanto à execução do estratagema. A tentativa de anular o efeito desta carta pelo envio de uma segunda tabuinha a Argos ocupa toda a primeira parte da peça até o verso 442.

---

De todo modo, esses autores estão corretos em destacar a raridade do uso da carta na tragédia, sendo que é Eurípides quem verdadeiramente explora este tópico, especialmente em *Hipólito* e nas duas *Ifigénias*.

<sup>494</sup> Jouan 1966: 284.

<sup>495</sup> O *Hipólito* é a primeira peça extensa que possuímos que apresenta o recurso da carta como um motor que impulsiona a trama trágica. Fedra, devorada de paixão por Hipólito, filho do seu esposo Teseu, mata-se por vergonha diante deste desejo amoroso - e adúltero - que lhe foi imputado por Afrodite. Antes de se suicidar, contudo, ela deixa uma carta para Teseu na qual acusa, ardilosamente, Hipólito de violentá-la sexualmente. Teseu toma conhecimento da tabuinha a partir do verso 856 (cf. δέλτος) e, desde então, busca punir o seu filho pelo feito. Não obstante as ressalvas do Coro na altura em que Teseu rompeu o lacre que selava a mensagem escrita (891-892), o filho de Egeu adota uma atitude de fé incondicional frente à mensagem que ele lê na missiva de Fedra. Diante do conhecimento do público de que a carta contém uma mensagem falsa, a trama da peça enfatiza, por essa via, a inadaptabilidade dos heróis diante do suporte escrito enquanto uma nova arte de comunicação trágica. Este desconforto dos heróis do tempo mitológico com o texto escrito é mais uma vez explorado por Eurípides com a indecisão de Agamémnon sobre o que redigir na segunda carta que almeja enviar para Argos em *Ifigénia em Áulis*.

Não obstante o caráter ludibriador da primeira missiva enviada a Argos, ela contém a referência tradicional que pressiona, a cada momento, a trama de *Ifigénia em Áulis* a cumprir seu destino mítico de realizar a Guerra de Troia às custas do sacrifício de Ifigénia. Nesse sentido, a segunda carta relutantemente escrita por Agamémnon constitui uma proposta de inovação radical do mito: a anulação do sacrifício de Ifigénia e, dadas as palavras oraculares de Calcas, o cancelamento da própria expedição à Troia. Sendo assim, a novidade da mensagem escrita coincide com a inovação potencial do mito, gerando uma tensão entre o que se sabe da história épica e o que se passa na ação trágica que informa, como bem destacou os estudos de Helene Foley e Christina Sorum<sup>496</sup>, toda a intriga da peça.

Como uma das primeiras manifestações deste imperativo mítico que atua para questionar a inovação trágica, nós temos a figura de Menelau. Logo após a primeira intervenção do Coro, Menelau cruza o Ancião, ainda dentro do acampamento grego, que carregava a carta de Agamémnon. Em que pese o protesto do servidor de Agamémnon, Menelau arranca-lhe a carta e passa a conhecer a missiva que é, segundo o esposo de Helena, “da mais vil mensagem o instrumento” (κακίστων γραμμάτων ὑπηρέτιν 322)<sup>497</sup>. Agamémnon aparece em cena, mas é impotente diante do desejo do irmão de impedir que a carta viaje até Argos<sup>498</sup>.

---

<sup>496</sup> Foley 1982; Sorum 1992. Como observa Torrence 2017: 295, a primeira carta enviada a Argos representa a versão estabelecida do mito, na qual Ifigénia chega ao acampamento para ser sacrificada em benefício da empresa bélica contra os troianos, enquanto a segunda carta representa uma tentativa de reescrita desta tradição. Este é apenas um exemplo da consciência que o drama revela desta relação entre versões estabelecidas do mito e tentativas de inovação.

<sup>497</sup> Como observa Siegel 1981: 260, Agamémnon redige esta segunda carta em segredo absoluto, de sorte que apenas o Ancião até este momento conhecia o teor da mensagem.

<sup>498</sup> A segunda carta de *Ifigénia em Áulis* não chega, assim, ao seu destino, de maneira similar à carta presente em *Ifigénia entre os Tauros*. Nesta última peça, Ifigénia declara oralmente o teor da sua carta para Orestes e Pílades: uma mensagem para a sua família em Argos que transmite o fato de que ela está viva, longe da Grécia e aguarda salvação para retornar à sua terra. A cena abre espaço para o reconhecimento dos irmãos Orestes e Ifigénia, de modo que a carta tem um importante papel narrativo de ser uma espécie de estopim que desencadeia o reconhecimento dos irmãos, o que permitirá que a ação da peça prossiga em direção à salvação da jovem e o seu retorno à Grécia. Isso é verdade mesmo que a carta não cumpra a sua função básica propriamente dita, isto é, realizar uma comunicação por escrito entre duas pessoas que estão espacialmente distantes. Enquanto em *Ifigénia entre os Tauros* a jovem filha de Agamémnon é a emissora da carta, em *Ifigénia em Áulis* ela é o assunto da carta. Nas duas cartas, contudo, o tema da salvação de Ifigénia está em primeiro plano: na peça mais antiga a carta é justamente um apelo da jovem para que o seu irmão a salve e a leve de volta a Argos, enquanto na peça póstuma

O debate formal entre os irmãos acerca da ação de Menelau de interceptar a carta funciona, entre outras coisas, como uma reflexão que encapsula o núcleo do drama: a polêmica sobre o sacrifício de Ifigénia como condição para a Guerra de Troia, incluindo a maneira como os chefes e a armada grega posicionam-se diante do sentido do sacrifício e da Guerra de Troia<sup>499</sup>.

Menelau conta uma versão distinta sobre a reação de Agamémnon quando este último soube do oráculo de Calcas. Agamémnon afirmou, no prólogo, como vimos, que a sua primeira reação ao oráculo foi pedir a Calcas que desmobilizasse o exército, haja vista que ele não estaria disposto a pagar o preço do sacrifício de modo a seguir a expedição (94-96). Em seguida, Agamémnon acaba por ceder ao sacrifício sob a pressão de Menelau (97-98). No discurso proferido ao seu irmão a partir do verso 334, Menelau narra uma história toda diferente. Agamémnon, segundo Menelau, decidiu alegremente pelo sacrifício:

έπει Κάλχας ἐν ἱεροῖς εἶπε σὴν θῦσαι κόρην  
Ἄρτεμιδι, καὶ πλοῦν ἔσεσθαι Δαναΐδαις, ἡσθεὶς φρένας  
ἄσμενος θύσειν ὑπέστης παῖδα· καὶ πέμπεις ἐκών,  
οὐ βίαι – μὴ τοῦτο λέξης – σῇ δάμαρτι παῖδα σὴν  
δεῦρ' ἀποστέλλειν, Ἀχιλλεῖ πρόφασιν ὡς γαμουμένην.

Depois, quando Calcas, no altar, te propôs o sacrifício de tua filha a Ártemis – assim teriam os Dânaos ventos a favor – com coração alegre, prometeste, aliviado, imolar a tua filha. E foi voluntariamente, não à força – escusas de dizer tal – que à tua esposa mandaste enviar para aqui tua filha como noiva destinada a Aquiles. (358-362).

---

a primeira carta que Agamémnon enviou a Argos era funesta para Ifigénia, pois camuflava um sacrifício mortal sob o pretexto de um casamento. A diferença crucial entre as duas situações, para os objetivos deste capítulo, consiste no fato de que, na *Ifigénia em Áulis*, o futuro da heroína vincula-se a uma importante expedição política e militar das cidades gregas contra um povo não-grego. Para mais comentários sobre a carta em *Ifigénia entre Tauros*, ver Rosenmayer 2001: 72-80.

<sup>499</sup> Como observa Di Marco 2009: 232, a cena formal do ἀγών contribui de sobremaneira para o aprofundamento do tema desenvolvido na peça e das razões que orientam as ações das personagens. O debate entre Agamémnon e Menelau, que reterá nossa atenção nas próximas páginas, ilustra perfeitamente esta reflexão do estudioso italiano.

Como a primeira reação de Agamémnon, consoante o relato do seu irmão, foi favorável ao sacrifício, a alegação de Agamémnon de que ordenou a desmobilização da armada e da empresa bética precisa ser, aos olhos de Menelau, falsa. Nesse sentido, Menelau sequer comenta esta suposta ordem de Agamémnon<sup>500</sup>. Nós temos, aqui, duas informações contraditórias sobre a atitude de Agamémnon face ao sacrifício da sua filha. Muitos interpretadores consideram que não existe uma contradição entre estas versões, uma vez que o poeta teria almejado, com as palavras de Menelau, desautorizar o que foi dito anteriormente por Agamémnon, como uma maneira de caracterização indireta da figura de Agamémnon, que manipularia os acontecimentos em Áulis de sorte a camuflar a sua verdadeira ambição em liderar a empresa da Guerra de Troia. Siegel, por exemplo, acredita que aquilo que “Agamémnon says in 97 - 98 to the Old Servant is probably a lie”<sup>501</sup>. Maria do Céu Fialho põe em relevo a eficácia do discurso de Menelau como um instrumento de desmonte do que Agamémnon falou de si na primeira parte da peça:

Sem o saber, desmonta o *ñθος* que Agamémnon tentou anteriormente construir, ao acusá-lo (v.332): πλάγια γὰρ φρονεῖς (“o teu espírito é instável”). A força argumentativa de Menelau — independentemente da natureza e legitimidade das suas razões — domina a primeira parte deste episódio (...) A partícula δέ assinala aqui o início da disposição

---

<sup>500</sup> Kovacs 2003: 85 enxerga uma contradição entre a desmobilização da armada ordenada por Agamémnon no prólogo e a menção feita por Menelau de que foi o exército quem reclamou o licenciamento das naus e a desorganização do efetivo militar (352-353). Não existe, contudo, contradição, uma vez que estamos a lidar com dois eventos com temporalidades distintas que podem ter acontecido em sequência: primeiro, a vontade da armada, diante da falta de ventos propícios, de evitar a fadiga e desmobilizar-se, em seguida a ordem de Agamémnon, que só foi tomada após a informação de que a carência de ventos só poderia ser resolvida com a morte da sua filha.

<sup>501</sup> Siegel 1980: 302 n.6 (cf. Siegel 1981: 260). É curioso notar como o mesmo autor acredita piamente nas palavras do próprio Agamémnon quando ele passa a criticar a Guerra de Troia: “In 378-411, Agamemnon, in an extraordinary moment of conscience and strength, criticizes the army and the entire purpose of the campaign” (Siegel 1981: 260). Os artigos deste estudioso não revelam, contudo, qualquer critério pelo qual o leitor possa inferir se o comandante da armada está a mentir ou a falar a verdade. O que surge, antes, é o perigo do argumento circular: Agamémnon fala a verdade ou a mentira quando de acordo com a opinião que o crítico tem da peça como um conjunto. Assim, Spiegel enxerga em *Ifigénia em Áulis* uma obra extremamente crítica à guerra e aos chefes ambiciosos, de sorte que tudo que é dito pelas personagens neste sentido parece verdadeiro para o autor, enquanto qualquer apelação positiva à guerra, como a conversão panhelênica de Agamémnon na parte final da peça, só pode ser uma mentira (cf. Siegel 1981: 264-5).

de demonstração da Tese de Menelau e chama a atenção para o conteúdo do que vai provar. E as 'provas' não serão refutadas.<sup>502</sup>

Estes críticos geralmente não conferem a devida atenção a dois fatos. O primeiro é que a história narrada por Agamémnon nos versos 97-98 é similar ao que já foi narrado em peças anteriores de Eurípides, o que confere uma credibilidade adicional ao que é dito pelo comandante do exército. Na sua feroz crítica a Menelau em *Andrómaca*, Peleu acusa-o de ultrajar Agamémnon "ao exortá-lo a sacrificar a filha da maneira mais estúpida" (σφάξαι κελεύσας θυγατέρ' εύηθέστατα 625)<sup>503</sup>.

O outro fato diz respeito ao raciocínio seguinte: se a leitura que privilegia a versão de Menelau sobre a de Agamémnon é correta, nós teríamos um caso flagrante de uma personagem - Menelau - que reconta de uma maneira totalmente irreconciliável uma informação que nos foi facultada no prólogo, uma atitude certamente desnorteadora dado que a audiência estava acostumada a confiar nas informações do prólogo para seguir a intriga das peças trágicas<sup>504</sup>. Kovacs alerta para este ponto e não acredita que o

---

<sup>502</sup> Fialho 2016: 87. Cf. Pellizzari 2012: 126: "Non c'è dubbio che siamo di fronte a una strategia drammatica di smascheramento. Infatti la versione degna di credito è quella offerta da Menelao". Uma leitura similar é defendida, também, por Ryzman 1989.

<sup>503</sup> Desde a *Iliada*, Menelau é apontado como o principal beneficiário dos esforços gregos em Troia. Como a tragédia, diferentemente dos poemas homéricos, cita o sacrifício de Ifigénia em prol da expedição, o esposo de Helena passa a ser o grande favorecido pelo sacrifício: S. *El.* 535 ss.; E. *Or.* 658-659; E. *El.* 1024-1026; E. *IT* 523 (Cf. Jouan 1966: 260-5). O verso supracitado de *Andrómaca* é particularmente significativo porque informa que além de ser o eminentíssimo beneficiário do sacrifício, Menelau também o instigou ao persuadir o irmão a cometer o ato.

<sup>504</sup> O prólogo, diz concisamente Jouanna 2007: 292, tem por função expor as referências iniciais do drama através de alguma personagem. Estas referências incluem, por exemplo, os antecedentes míticos da intriga que será contada, as principais personagens e o local da ação da peça (cf. Di Marco 2009: 195-205). Eu não conheço nenhum exemplo de uma mentira deliberadamente contada por uma personagem que narra informações no contexto de um prólogo eurípidiano. Ritchie 1967: 13 n. 19 afirma que a versão de Agamémnon precisa ser entendida como a informação verdadeira: "As part of the prologue narrative this is to be accepted as factual. Menelaus later (358-62) presents a rather different version in his denunciation of Agamemnon, but we are hardly expected to take it at face-value." Existem, por outro lado, alguns casos de "pistas falsas" (termo usado por Lourenço 1994: 115). Estas são possíveis desenvolvimentos da intriga fornecidos pelo prólogo que não se concretizam no desenrolar da ação da peça. Nas *Bacantes*, por exemplo, Dioniso, que narra o prólogo, diz que entrará em combate junto com as Bacantes caso a cidade de Tebas decida, com armas, retirar as Ménades das montanhas (50-52). Ora, esta batalha entre a cidade e as Bacantes nunca tem lugar na peça. No *Íon*, o deus Hermes, que relata o prólogo, afirma que o reconhecimento entre Creúsa e Íon dar-se-á em Atenas, enquanto, na verdade, o reconhecimento acontecerá em Delfos. Sobre estas "pistas falsas" contidas no prólogo eurípidiano, *vide* Dodds 1960: ad 52, que cita outros

que temos aqui seja um retoque sutil de caracterização de personagem. Para ele, “there is a factual discrepancy here, not merely a difference of perspective on the same events”<sup>505</sup>. Kovacs, assim, encara a questão em termos de diferentes autorias antes que sob o enfoque da caracterização das personagens. A dificuldade em avaliar a autenticidade das duas passagens – 97-98 e 358-362 – reside, com efeito, no fato de que não temos segurança de que ambas foram escritas por Eurípides ou, ao menos, foram os versos da primeira apresentação em 405. Se tivéssemos confiança de que o iâmbico de Agamémnon no prólogo é genuíno, teríamos um critério relativamente seguro para preferir a versão do prólogo diante da distinta versão apresentada por Menelau no primeiro episódio<sup>506</sup>.

Partindo da premissa de Kovacs de que temos dois acontecimentos distintos narrados por Agamémnon e Menelau, é possível discernir, ainda, uma terceira maneira de compreender a aparente contradição entre as versões acerca dos episódios

---

exemplos eurípidianos e enfatiza o caráter de surpresa deste recurso dramático; Lourenço 1994: 15 que, como Dodds, acentua o elemento de surpresa neste tipo de informação que não se concretiza na peça. Willink 1966: 30, por seu turno, distingue estas sugestões falsas do futuro de uma mentira propriamente dita, algo que tem bastante relevância para a presente discussão sobre as versões de Agamémnon e Menelau acerca da atitude do comandante grego face ao oráculo de Calcas: “The commoner technique is to mislead (but never to tell a lie) by putting the false prediction in a subordinate clause”. Hartigan 1991: 162, de modo inconvincente, tenta conciliar a ausência de mentira deliberada no prólogo com a prevalência da versão de Menelau: para a estudiosa, Agamémnon contou uma versão que, apesar de ser objetivamente falsa porque foi desmascarada por Menelau, ele mesmo acreditou como verdade, dada uma suposta tendência de Agamémnon de encarar as suas escolhas como imposições do destino.

<sup>505</sup> Kovacs 2003: 85.

<sup>506</sup> Essa é a opinião de Kovacs 2003: 85, que propõe a inautenticidade de todo o discurso de Menelau (334-375). Diggle assinala todo o iâmbico de Agamémnon no prólogo como dificilmente eurípidiano. O mesmo editor classifica 366-375 como dificilmente eurípidianos, enquanto as outras linhas de Menelau são tidas como possivelmente eurípidianas. O discurso de Menelau possui alguns versos, à parte de 366-375, que podem ser, como sustenta Kovacs, obra do Revisor, como o verso 350 com a sua inesperada conjugação verbal na segunda pessoa do singular ( $\tilde{\eta}\lambda\theta\epsilon\varsigma$ ) ou o verso 342 que contém uma expressão de difícil entendimento ( $\epsilon\kappa\mu\epsilon\sigma\varsigma$ ), porém rejeitar em bloco o discurso de Menelau parece-me excessivo. Apesar deste tipo de construção estranha de linguagem, é significativo que Diggle julgue que o problema não impede que a maior parte do discurso seja classificada na sua escala mais próxima de autenticidade. Nesse sentido, adoto a posição de Diggle. Collard; Morwood 2017: *ad loc* lidam com alguns desses problemas linguísticos levantados por Kovacs e são relativamente conservadores quanto à autenticidade do discurso de Menelau: eles consideram espúrios os versos 368-369 e 373-375. Por fim, a incomum discrepância de vinte versos no tamanho dos dois discursos (43 linhas de Menelau contra 25 de Agamémnon) também sugere intervenções no texto original, seja acréscimo de linhas no discurso de Menelau ou mesmo supressão neste de Agamémnon. Conforme aponta o levantamento feito por Lloyd 1992: 3-5, essa diferença de vinte versos é a maior encontrada em cenas de debate formal no interior do *corpus* de Eurípides.

anteriores ao marco temporal da peça sem necessitar recorrer ao postulado da interpolação. Eurípides poderia estar articulando propositalmente duas versões míticas distintas: a mais difundida que foca sobre o dilema de Agamémnon e o ato do sacrifício como algo imposto pela vontade de Ártemis e pela pressão de Menelau ou da armada, e outras variantes encontradas nas peças eurípidianas que enfatizam a responsabilidade de Agamémnon na decisão de realizar o sacrifício. Clitemnestra em *Electra*, por exemplo, narra uma versão na qual o seu marido conduziu pessoalmente Ifigénia de Argos para Áulis a fim de cometer o sacrifício (1020-1023). Nesta narrativa, como observa Jouan<sup>507</sup>, Clitemnestra sugere, implicitamente, que desde a partida de Argos o seu marido estava disposto a realizar o sacrifício sem, portanto, qualquer intervenção de Menelau<sup>508</sup>. Outra variante que igualmente enfatiza o papel de Agamémnon na iniciativa do sacrifício pode ser lida no monólogo de Ifigénia que abre a *Ifigénia entre os Tauros*. Agamémnon fez uma promessa à Ártemis bem antes do episódio em Áulis: “prometeste à deusa portadora da luz o sacrifício da mais bela primícia do ano. E eis que, em tua casa, a tua esposa Clitemnestra deu à luz uma criança” (21-23)<sup>509</sup>. Este voto de Agamémnon à deusa poderia ser interpretado como uma responsabilização de Agamémnon pela escolha da sua filha por Ártemis, o que seria aproveitado por Eurípides para endossar a retórica de Menelau contra a má φιλία do seu irmão<sup>510</sup>.

---

<sup>507</sup> Jouan 1966: 261.

<sup>508</sup> A esposa de Agamémnon é replicada, contudo, por *Electra*, que conta uma versão diferente: “Antes de a morte da tua filha ter sido decidida, havia o teu marido deixado o palácio há pouco tempo, e já cuidavas tu ao espelho das louras tranças da tua cabeleira” (Tradução por Brasete (*No prelo*)). Como observa Jouan 1966: 261-2, *Electra* afirma nestas linhas que a decisão de Agamémnon só foi tomada durante a espera dos gregos em Áulis. Esta discordância entre as duas personagens sobre o ato de Agamémnon guarda semelhanças com o que estamos debatendo acerca das versões de Agamémnon e Menelau em *Ifigénia em Áulis*, embora o fato da narrativa de Agamémnon estar inserida no prólogo situa as passagens de *Ifigénia em Áulis* em um outro registro diante deste exemplo de *Electra*.

<sup>509</sup> Tradução de Rodrigues 2014. “O sacrifício da mais bela primícia do ano” refere-se, como observa Platnauer 1984 [1938]: *ad* 20, ao ano de nascimento de Ifigénia. Como Ifigénia teria idade para casar-se no tempo em que os gregos ficaram isolados em Áulis, a promessa teria sido feita ao menos 15 anos antes de Áulis (Platnauer 1984 [1938]: *ad* 20). Na altura em que fez o voto, Agamémnon não percebia, evidentemente, a amplitude do que se passaria em Áulis, incluindo a exigência de Ártemis.

<sup>510</sup> Collard; Morwood 2017: *ad* 356-357 comentam, corretamente, que a acusação feita por Menelau da alegria de Agamémnon com o sacrifício da filha é um exagero retórico: uma relutância diante do ato de sacrifício é tida como uma aceitação prazerosa. Halliwell 1997: 135-7 e Mastronarde 2010: 236 também sublinham a importância da retórica para a eficácia do

A má φιλία constitui, aliás, um dos dois comportamentos centrais que Menelau censura no seu irmão. O outro problema de Agamémnon, segundo Menelau, é possuir uma mente que muda constantemente de atitude. O exemplo mais bem conseguido que Menelau avança para articular estes dois traços de caráter é a famosa passagem da “campanha eleitoral de Agamémnon”, que possui uma coloração contemporânea evidente:

Lembras-te que esforços fazias para obter o comando (ἄρχειν) dos Dânaos contra Ílion? Fingias não estar interessado, mas desejava-lo no fundo do teu querer. Como eras humilde! A todos apertavas a mão e franqueavas a tua porta a qualquer homem do povo (δημοτῶν). Com todos conversavas – mesmo que não quisessem conversar – com simpatias tentando comprar o que tanto ambicionavas (τοῖς τρόποις ζητῶν πρίασθαι τὸ φιλότιμον ἐκ μέσου). Quando, depois, alcançaste a chefia (άρχας), adquiriste outros modos (μεταβαλὼν ἄλλους τρόπους): para os amigos de antes já não eras já o mesmo amigo (τοῖς φίλοισιν οὐκέτ' ἥσθα τοῖς πρὶν ὡς πρόσθεν φίλος); adentro de portas pouco afável e raro. Não deve um homem de têmpera, lá porque ascendeu a grandes cargos, seus costumes mudar (τοὺς τρόπους μεθιστάναι), mas até deve ser então muito mais fiel aos amigos (ἄλλὰ καὶ βέβαιον εἶναι τότε μάλιστα τοῖς φίλοις) agora que, na prosperidade, mais possível lhe é ajuda-los (337-347).

O motivo dramático imediato que estimula Menelau a tecer este ataque categórico ao irmão é a frustração gerada quando ele soube que o chefe da armada estava enviando uma segunda carta para Argos. Pelo contexto do debate formal entre os Atridas, é visível que Menelau sentiu-se traído pelo fato de Agamémnon querer cancelar, de forma sigilosa, o estratagema que atrairia a jovem filha de Clitemnestra ao acampamento grego (cf. especialmente os versos 363-364). Nesse sentido, o teor do discurso de Menelau, com a sua ênfase na mudança de postura com os amigos, é perfeitamente adaptado ao que se passou no prólogo e no início do primeiro episódio<sup>511</sup>.

---

discurso de Menelau em acusar o irmão com exemplos de má φιλία, como sacrificar alegremente a própria filha.

<sup>511</sup> Kovacs 2003: 85, por seu turno, não encontra pertinência literária com a digressão de Menelau sobre o modo pelo qual Agamémnon procede quando candidato a general: “This argument is obliquely relevant at best: what difference does it make to the present issue that Agamemnon opened his doors before his election and closed them later?” Faz diferença, penso,

Agamémnon, segundo o retrato de Menelau, é um líder duplamente ineficiente: de um lado, é ingrato com os amigos, isto é, com os demais aristocratas como o próprio Menelau, de outro lado, é infiel aos homens do povo, uma vez que se aproxima ou se afasta destes quando convém. Dessa maneira, Agamémnon seria um líder cuja ambição (cf. *τὸ φιλότιμον* 342; *καλὸν κλέος* 357) o faz desprezar a comunidade, seja a de aristocratas seja a democrática, tornando-se um *δυσπρόσιτος* (345), ou seja, uma pessoa difícil de ser encontrada. Agamémnon pode ser pensado, assim, como uma caricatura dos “novos políticos” que surgiram no cenário da política ateniense após o período de Péricles, caracterizados por um apelo direto ao povo via retórica em vez da construção de uma rede de amigos de nobre ascendência. Para Menelau, Agamémnon é o típico político que desconsidera os seus pares nobres para se dirigir diretamente ao povo, o que resulta em promessas vazias e não cumpridas<sup>512</sup>. Apenas um líder desta natureza, podemos pensar nas entrelinhas do discurso de Menelau, poderia se indispor tanto com os outros chefes gregos “aristocráticos” como com a armada “democrática” ao intentar anular o sacrifício de Ifigénia e, assim, a Guerra de Troia<sup>513</sup>.

Em contraposição à ingratidão e inconstância de Agamémnon, que se apega à causa familiar de poupar a vida de Ifigénia, Menelau anuncia, pela primeira vez na peça, o objetivo panhelênico e patriótico da expedição contra Troia:

Ἐλλάδος μάλιστ' ἔγωγε τῆς ταλαιπώρου στένω,

---

na medida em que ilustra um padrão de comportamento que, para Menelau, acabou de se repetir com o evento da segunda carta que seria enviada a Argos.

<sup>512</sup> Penso que Kovacs 2003: 85 raciocina de maneira estreita quando não enxerga um contexto pertinente para esta passagem da “campanha de Agamémnon”, propondo, por isso, que se trataria de um acréscimo de um interpolador. Ritchie 1967: 15 corretamente enfatiza a relevância do passo: “But this passage does serve a purpose: it invites us to look at Agamemnon's situation in contemporary terms”. Cf. Goossens 1943 e Wassermann 1949 que exploram o efeito dramático e histórico de retratar o rei de Argos como um general eleito à guisa da Atenas contemporânea ao poeta e seu público.

<sup>513</sup> O exército estacionado em Áulis, como veremos, deseja empreender a guerra. O comentário feito por Menelau de que os Dânaos pedem que se licenciem as naus por conta da falta de ventos favoráveis (352-354) remete a um período anterior à revelação da vontade de Ártemis. Assim, os gregos, apesar de quererem ir para Troia, não estão dispostos a sofrer desoladamente em Áulis com uma falta de ventos que poderia ser interpretada como uma indisposição dos deuses relativamente à expedição. Quando o oráculo de Calcas é – publicamente – anunciado, a armada torna-se mais assertiva na necessidade de superar o incômodo da falta de ventos com a realização do sacrifício, o que contrasta com as hesitações de Agamémnon e Menelau.

ἢ, θέλουσα δρᾶν τι κεδνόν, βαρβάρους τοὺς ούδένας  
καταγελῶντας ἔξανήσει διὰ σὲ καὶ τὴν σὴν κόρην.

É a Hélade acima de tudo, a infeliz Hélade, que eu choro, ela que, desejando levar a cabo algo de glorioso, vai deixar que os bárbaros se fiquem a rir só por tua causa e de tua filha (370-372).<sup>514</sup>

Ainda que, como foi referido, Diggle considere estes versos dificilmente euripidianos, é de se esperar que o discurso de Menelau contenha algum comentário sobre o caráter nobre da Guerra de Troia para os gregos, uma vez que a resposta de Agamémnon (378-401) pressupõe uma defesa neste teor da campanha contra os troianos<sup>515</sup>. Como veremos adiante, este motivo panhelênico da Guerra de Troia será retomado, de maneira surpreendente, na última parte da peça. Eu escrevo “surpreendente” porque a resposta de Agamémnon ao discurso do esposo de Helena contém uma forte crítica, como veremos a partir de agora, a este tipo de motivação nobre e coletiva que Menelau aponta para a Guerra de Troia.

Se Menelau vincula as falhas pessoais de Agamémnon com a sua deficiência enquanto um chefe, criticando o seu objetivo político de conquistar as funções de comando, Agamémnon avança um argumento similar contra o irmão: Menelau é um “homem perverso” (πονηροῦ φωτός 387)<sup>516</sup> e “louco” (μαίνομαι; σὺ μᾶλλον... 389) cujo objetivo político e militar – a Guerra de Troia – não passa de uma ação que responde aos desejos matrimoniais dos “doidos pretendentes” (οἱ κακόφρονες φιλόγαμοι μνηστῆρες 391-392) de Helena e dele mesmo, que deseja empreender uma guerra em nome de um “ignóbil leito” (κακὸν λέχος 389) e de “prazeres miseráveis” (ἡδοναὶ κακαί 387).

---

<sup>514</sup> A tradução do verso 372 não rende o verbo ἔξανίημι (“deixar escapar”). Menelau lamenta que a atitude do irmão permita aos bárbaros não apenas rirem dos gregos, mas saírem ilesos.

<sup>515</sup> Kovacs 2003: 85-6 n. 45, apesar de sustentar a inautenticidade do discurso de Menelau, faz uma observação similar de que algo na linha do que foi dito nos versos 370-372 precisaria estar na primeira apresentação da peça: “It is just possible that 370-2 are the remnants of FP: the point they make is crucial, and they are quoted by Eubulus”. Estes versos não são tão defeituosos quanto os anteriores 366-369 (qual a relevância em falar de chefes que desertam o seu posto para ilustrar a situação de Agamémnon?) e os posteriores 373-375, que são corrompidos e necessitam de sugestões editoriais para serem legíveis. Se há algo autêntico entre os versos 366-375, este elemento precisa ser o intervalo das linhas 370-372.

<sup>516</sup> Como notam Collard; Moorwood 2017: *ad* 385-387, πονηρός “mau”, “perverso”, é uma palavra bastante ofensiva. O mesmo adjetivo já tinha sido usado por Agamémnon contra Menelau em 333.

Agamémnon responde diretamente à acusação de ser ambicioso, repetindo a mesma palavra (φιλότιμον 385) usada por Menelau em 342. Para Agamémnon, o irmão não está verdadeiramente preocupado com isto, haja vista que é um φιλόγαμος (392), ou seja, um adorador de casamentos. Como nota Fialho<sup>517</sup>, o destaque dado por Agamémnon à dimensão familiar contrasta com o acento panhelênico que Menelau quis imprimir ao seu discurso.

Dada a redução da Guerra de Troia a um delírio matrimonial, não causa surpresa que Agamémnon conclua o seu discurso com uma categórica afirmação da decisão de salvar Ifigénia, poupando-a do sacrifício:

τάμα δ' ούκ ἀποκτενῶ 'γὼ τέκνα· κού τὸ σὸν μὲν εὗ  
παρὰ δίκην ἔσται κακίστης εὕνιδος τιμωρίαι,  
έμὲ δὲ συντήξουσι νύκτες ἡμέραι τε δακρύοις,  
ἄνομα δρῶντα κού δίκαια παῖδας οὓς ἐγεινάμην.  
ταῦτά σοι βραχέα λέλεκται καὶ σαφῆ καὶ ράιδια·  
εί δὲ μὴ βούληι φρονεῖν εὗ, τάμ' ἐγὼ θήσω καλῶς.

Eu é que não materei filhos meus: não te regojizarás contra a justiça com o castigo duma esposa infiel, enquanto eu, dias e noites, me consumirei em lágrimas, por proceder de modo ímpio e bárbaro<sup>518</sup> contra filhos que gerei. Breves, claras e simples são estas coisas que te digo; tu podes não querer pensar direito, mas eu agirei como devo (396-401).

A maneira como o pai de Ifigénia conclui a sua resposta a Menelau, dizendo, de maneira redundante, que as suas palavras são “claras e simples” (σαφῆ καὶ ράιδια), aparentemente encerra a questão do sacrifício de Ifigénia: apesar da ameaça à salvação da jovem advinda da interceptação da carta por Menelau, Agamémnon resistiu aos argumentos de Menelau e está convencido de que colocar os seus assuntos em boa ordem, uma tradução possível para as enfáticas últimas palavras do verso 401, significa priorizar o seu papel de pai e a família em detrimento da glória militar e política que

---

<sup>517</sup> Fialho 2016: 89.

<sup>518</sup> Como se pode captar pela comparação do texto grego com a tradução, o termo “bárbaro” não está no texto original, sendo uma infeliz inserção por parte do tradutor, pois nos leva a pensar que Agamémnon está replicando diretamente a utilização de βαρβάρους por Menelau em 372.

poderia nascer com a vitória dos gregos contra os troianos<sup>519</sup>. A resolução de Agamémnon é, ainda, elogiada pelas mulheres do Coro que, compreensivelmente, enaltecem o respeito aos filhos mostrado pelas palavras atuais de Agamémnon, “bem diferentes das há pouco pronunciadas” (402)<sup>520</sup>.

Como típico da tragédia eurípida, nós temos um diálogo em *esticomitia* que segue a cena de ἄγων propriamente dita, cuja natureza geralmente reforça a incompatibilidade entre as duas visões expostas pelas personagens no momento do ἄγων<sup>521</sup>. A *esticomitia* entre Agamémnon e Menelau segue destacando visões distintas sobre o tema da φιλία, com Menelau sentindo-se isolado e sem amigos<sup>522</sup>.

O comentário feito pelo Coro entre os discursos de Agamémnon e Menelau corrobora, ainda, o sentido de antagonismo conferido pelo debate: “Terrível é entre irmãos haver censuras e lutas, / quando tombam em discórdia” (δεινὸν κασιγνήτοισι γίγνεσθαι ψόγους / μάχας θ', ὅταν ποτ' ἐμπέσωσιν εἰς ἔριν. 376-377)<sup>523</sup>.

Como em *As Fenícias*, o poeta destaca o efeito nocivo da querela entre irmãos. Não é gratuito que Eurípides utilize a metáfora do conflito entre irmãos para pensar a vida política nas suas últimas peças. Com a disputa entre os Atridas, o poeta articula duas

---

<sup>519</sup> O julgamento de Kovacs 2003: 86 acerca deste discurso de Agamémnon (“This may be a fragment of FP. The rest is clumsy in expression and irrelevant in thought”) é demasiado severo. É perceptível que o editor da *Loeb* está desconfortável com as afirmações críticas à Guerra de Troia, como foi comentado na primeira secção deste capítulo. Os problemas linguísticos existentes nestas linhas de Agamémnon não parecem mais graves, por exemplo, do que a parte final de outro discurso de Agamémnon (538-542) que Kovacs considera como autêntico. Prefiro seguir Diggle em considerar a intervenção do rei de Micenas em 378-401 como possivelmente eurípida. Mastronarde 2010: 235 n. 48 defende (*pace Kovacs*) a autenticidade dos discursos de Menelau e Agamémnon no quadro do primeiro episódio.

<sup>520</sup> Não penso que Collard; Moorwood 2017: *ad* 402-403 estejam corretos quando escrevem que as palavras anteriores que o Coro menciona referem-se ao que disse Menelau acerca da alegria com a qual Agamémnon decidiu pelo sacrifício da filha. O Coro refere-se, antes, ao próprio fato de que Agamémnon, na pré-história da peça, tinha se decidido pelo sacrifício de Ifigénia, de sorte que as suas palavras atuais são “nobres” (cf. καλῶς 403) porque diferentes daquelas do passado que condenavam a jovem.

<sup>521</sup> Cf. Lloyd 1992: 13.

<sup>522</sup> É curioso notar que, em *Orestes*, como vimos no primeiro capítulo, Menelau é acusado de ser um mau amigo, sendo Orestes que se encontrava isolado e abandonado pelos amigos. Esta comparação é profícua para relembrar que, na tragédia grega, a caracterização da personagem está, às vezes, secundarizada diante da necessidade dramática da cena em questão. Sobre este assunto ver o excelente artigo de Gould 1978.

<sup>523</sup> Eu modifiquei ligeiramente a tradução de forma a conformá-la ao texto de Diggle, que imprime ψόγους (“censuras”) em vez de λόγους (“discussões”).

dimensões temporais e cognitivas: a do tempo mítico, pois esta cena rememora, de certa forma, o conflito inicial entre os irmãos Atreu e Tiestes que tanto problema ocasionou para os seus descendentes; a do tempo histórico contemporâneo à peça, no qual os cidadãos da cidade, entendidos metaforicamente como irmãos, lutavam entre si nos conturbados anos que encerram o século de ouro de Atenas<sup>524</sup>. Não estaria o poeta sugerindo uma homologia entre a ação da peça e a ação política do seu tempo, que consiste na afirmação de que as divergências sobre o sentido da Guerra (de Troia para o mundo mítico, do Peloponeso no ambiente histórico) e dos sacrifícios que os cidadãos estão dispostos a fazer para pô-la em marcha estão alimentando uma guerra faticida? Nesse sentido, o desmembrando da unidade dos Atridas, tão característico da *Ilíada*<sup>525</sup>, que acontece em *Ifigénia em Áulis*, não seria outra maneira de falar do desmembramento do corpo cívico ateniense?<sup>526</sup>

Ao tratar da στάσις ἀδελφῶν (“disputa dos irmãos”), Eurípides insere-se no interior de um pensamento corrente na cultura grega acerca dos conflitos que nascem entre irmãos<sup>527</sup>. *Os Trabalhos* e *Os Dias* de Hesíodo são já assentados em uma disputa entre o narrador e o seu irmão (Perses), a ponto que a relação entre eles transforma-se num paradigma a ser evitado para quem deseja engajar uma amizade com um amigo (706-714). O Coro dos *Sete Contra Tebas* de Ésquilo transparece a poluição advinda do homicídio recíproco de dois irmãos (681-682).

A *Odisseia*, por sua vez, menciona a desastrosa desavença entre Agamémnon e Menelau após a tomada de Troia. Nestor relata a Telêmaco o “regresso doloroso” (iii 132) dos Aqueus que iniciou com um “conflito” (ἔριν 136) entre os filhos de Atreu que foi repleto de “palavras agrestes” (χαλεποῖσιν ... ἐπέεσσιν 148). Os irmãos discordavam

---

<sup>524</sup> Vide o famoso pensamento de Lísias no *Contra Eratóstenes* (92) de que o maior crime dos Trinta Tiranos foi ter despertado uma guerra ímpia entre os irmãos e seus co-cidadãos.

<sup>525</sup> Na linguagem formal da *Ilíada*, Agamémnon e Menelau são, muitas vezes, indissociáveis e simplesmente referidos como Atridas (cf. Rousseau 1990).

<sup>526</sup> Sobre a metáfora dos irmãos como uma forma de pensar a στάσις, cf. Loraux 2002: 197-213.

<sup>527</sup> Para o objetivo do presente debate será enfatizado o lado conflituoso da relação fraternal. A relação entre irmãos possuía, bem entendido, uma imagem ambígua entre os gregos, ora poderia ser pensada como uma relação problemática, ora como um modelo de concórdia. Afirma Loraux 2002: 203 “Between *adelphoi*, then, conflict would be as natural as friendship”. Azoulay 2004: 329, seguindo um pensamento semelhante, afirma que “Entre frères, le conflit et l’envie sont aussi naturels que l’amitié”. Um tom similar está presente na breve reflexão feita por Agamémnon sobre a amizade nos versos 508-510 de *Ifigénia em Áulis*.

sobre a retirada da armada grega da planície de Troia após ter conquistado a cidade: Menelau queria partir imediatamente, enquanto o seu irmão julgava mais prudente permanecer mais tempo de modo a oferecer hecatombes para acalmar a ira da deusa Atena. Como resultado da querela, o exército grego dividiu-se, uma parte ficando com Menelau, a outra com Agamémnon, iniciando, assim, o penoso regresso dos gregos. Desse modo, a indisposição de Atenas e Zeus com o exército grego fragilizou qualquer plano de regresso dos Atridas, impotentes para salvar a maior parte dos seus homens. Esta história é contada por Nestor a Telémaco, sendo notável o fato de que Nestor, longe de atuar como uma figura de mediação como na *Ilíada*, assume completamente um lado (este de Menelau) na disputa<sup>528</sup>. Já neste exemplo épico, as coisas se passam como se nenhuma voz de autoridade tivesse legitimidade para interromper uma *στάσις ἀδελφῶν*.

Uma querela entre os Atridas foi, ainda, encenada em palco por Eurípides em outra peça que nos chegou apenas em formato de fragmentos, o *Télefo*, datada de 438 e que conta um episódio mítico imediatamente anterior ao que sucede em *Ifigénia em Áulis*. À semelhança do mito de Filoctetes, Télefo - filho de Héracles e Auge - sofria de uma doença terrível e, como Filoctetes, ele teria que, de algum modo, fazer as pazes com os seus inimigos para ser curado, o que significaria, de acordo com oráculos divinos, a continuidade da expedição grega contra os troianos. Télefo foi ferido por Aquiles na incursão grega ao seu reino, Mísia, no quadro de uma primeira expedição grega à Troia. Um oráculo de Apolo predisse que a sua ferida só poderia ser curada pelo próprio agente que causou a doença. Assim, Télefo retorna para a Grécia de modo a encontrar o Pelida. Ele encontra-o junto com os outros chefes gregos, que estão planejando uma nova incursão à Troia, que será a famosa expedição contra os troianos.

Talvez no início do primeiro episódio de *Télefo*, como em *Ifigénia em Áulis*, tivesse existido uma querela entre Agamémnon e Menelau<sup>529</sup>. Pelos fragmentos que possuímos não fica explícita a real pertinência desta cena para o conjunto da peça, mas desde que Eurípides incluía na história de Télefo um oráculo, segundo o qual os gregos precisavam

---

<sup>528</sup> Um fato comentado recentemente por Sammons 2014: 2-9, cujo artigo fornece uma excelente discussão sobre a querela de Agamémnon e Menelau em Homero.

<sup>529</sup> Sigo, aqui, a opinião de Jouan 1966: 231, que pensa que o debate entre os Atridas aconteceu no começo do primeiro episódio.

do herói da peça para servir como uma espécie de guia até Troia, esta vontade divina pode ter servido como argumento para um *áγών* entre os dois principais chefes gregos sobre a legitimidade da Guerra de Troia. Os dois principais fragmentos que são atribuídos ao debate dos Atridas são, com efeito, sobre a Guerra:

*Fr. 722* (Agamémnon para Menelau):

ἴθ' ὅποι χρήιζεις· ούκ ἀπολοῦμαι  
τῆς σῆς Ἐλένης ούνεκα

Podes ir para onde desejas, eu não morrerei  
por tua Helena.

*Fr. 723* (Agamémnon para Menelau):

Σπάρτην ἔλαχες, κείνην κόσμει·  
τὰς δὲ Μυκήνας ἡμεῖς ἴδιαι.

Tu obtiveste Esparta, governe neste lugar!  
Micenas, no entanto, nos pertence.<sup>530</sup>

O *fr. 719* talvez faça parte do debate: “Deveríamos nós, gregos, sermos escravos dos bárbaros?” (“Ελληνες ὄντες βαρβάροις δουλεύσομεν;”). Esta pode ser uma frase de Menelau reforçando a necessidade da guerra, enquanto o seu irmão poderia estar hesitante em empreendê-la em razão da frustração gerada com a falhada primeira expedição e a evidente ausência de um guia que conduzisse os gregos adequadamente à Troia, algo resolvido na peça com a presença de Télefo<sup>531</sup>.

A semelhança do teor destas linhas com os versos do debate dos Atridas em *Ifigénia em Áulis* é evidente. Nas duas peças, Agamémnon levanta dúvidas sobre a legitimidade dos gregos engajarem uma guerra contra os troianos por causa do rapto de Helena, enquanto, possivelmente, Menelau, também em *Télefo*, cumpria o papel de discursar a favor da Guerra. O *Télefo* e a *Ifigénia em Áulis* possuem, portanto, muitos pontos em comum, como nota o comentário da *Aris & Phillips* aos fragmentos

---

<sup>530</sup> Note a similaridade com o verso 582 de *Andrómaca*, que contém uma crítica de Peleu a Menelau: “Não te basta o poder sobre os habitantes de Esparta?”

<sup>531</sup> Alternativamente, o *fr. 719* pode ser de algum chefe grego, talvez Aquiles, questionando o papel de Télefo como guia da expedição grega (cf. a nota escrita por Collard *et al.* 1997: *ad 719*).

euripidianos: “a delayed departure for Troy, a challenge to the campaign’s legitimacy, the Atreidae in conflict, Achilleus as a naive man of action, a ‘political’ Odysseus, and a resolution allowing the war to proceed”<sup>532</sup>.

Se também levarmos em conta que a *Andrómaca* de Eurípides contém, através do discurso de Peleu (590-641), a crítica mais devastadora a Menelau no *corpus* trágico, e que esta admoestação igualmente destaca a loucura em fazer uma guerra para reaver uma mulher infiel, perceberemos que, neste debate dos Atridas em *Ifigénia em Áulis*, Eurípides reitera um tópico literário que ele já tinha explorado nas décadas anteriores. Nada de muito novo, portanto, neste retrato de um Menelau insanamente aferrado ao seu casamento e de uma Guerra cuja necessidade éposta em causa.

Em geral, uma cena de *áγών* em Eurípides conclui com a saída de palco de um dos dois debatedores, o que sinaliza o fim deste tipo de cena<sup>533</sup>. Como observou Michael Lloyd<sup>534</sup>, isto não acontece com o debate entre Agamémnon e Menelau em *Ifigénia em Áulis*: de maneira excepcional, nenhum dos contendores sai de palco ao fim do debate, não existindo nenhuma indicação do fim do diálogo formal. Pelo contrário, há uma passagem abrupta para uma cena seguinte com a entrada do mensageiro que vem informar aos Atridas a chegada ao acampamento grego de Clitemnestra, Ifigénia e o bebê Orestes (414-439)<sup>535</sup>.

Como vimos, Agamémnon concluiu a sua resposta a Menelau de uma maneira categórica: não irá sacrificar a própria filha como condição para a realização da Guerra de Troia. Como observa Mastronarde, Agamémnon, neste momento, surge como uma personagem bem mais decidida do que o rei hesitante que tentava escrever uma carta no prólogo da peça<sup>536</sup>. A partir deste ponto, a audiência poderia esperar uma das duas alternativas: 1- a ação da peça continuaria a sua tentativa em contradizer o fato mítico de que a Guerra de Troia precisa ter lugar, de sorte que o público poderia indagar se Agamémnon continuaria com o plano do envio da segunda carta a Argos, mesmo sabendo que Menelau sabe do plano e, provavelmente, o contará para os demais chefes

---

<sup>532</sup> Collard *et al.* 1997: 24.

<sup>533</sup> Lloyd 1992: 3-5.

<sup>534</sup> Lloyd 1992: 3-4.

<sup>535</sup> Ryzman 1989: 111 equivoca-se ao dizer que Menelau sai de cena no verso 412.

<sup>536</sup> Mastronarde 2010: 236.

ou mesmo para a armada inteira, ou se o esposo de Clitemnestra teria outro plano para salvar Ifigénia do sacrifício, o que significaria ter que defender esta posição perante o irmão e quem mais souber das suas intenções<sup>537</sup>; 2- a ação da peça alinha-se ao inevitável - do ponto de vista da tradição mítica - sacrifício de Ifigénia e salvação da empreitada à Troia, o que para tanto precisa, de algum modo, da aceitação de um aparentemente assertivo Agamémnon que quer salvar a filha.

*Ifigénia em Áulis* é tão rica em peripécias que, ainda no primeiro episódio, o público viu um esboço de desenvolvimento das duas opções acima. Uma linha da narrativa seguia contradizendo o mito por postular a salvação de Ifigénia. Agamémnon não precisou enviar a carta para Argos ou formular outro estratagema para poupar a filha, pois o próprio Menelau profere um discurso no qual ele anuncia que renuncia à ideia de sacrificar Ifigénia (473-503). Quando Menelau termina o seu discurso, no verso 503, nós, aparentemente, temos uma conclusão absolutamente insólita do *áγών* que iniciou com trocas de acusações pessoais entre os irmãos: eles agoram compartilham, ao que tudo indica, a mesma deliberação de salvar Ifigénia e, assim, desmobilizar o exército, frustrando a expedição à Troia<sup>538</sup>. Uma segunda linha de desenvolvimento surge logo em seguida à mudança de ideia de Menelau: Agamémnon, novamente, altera a sua decisão e passa a argumentar que o sacrifício de Ifigénia é inevitável, não existindo, portanto, solução para salvá-la. Vale a pena determos-nos um pouco sobre estas sucessivas mudanças de pensamento acerca do destino de Ifigénia e da campanha contra Troia que, como comenta Marlene Ryzman<sup>539</sup>, são responsáveis pela aceleração da ação que vemos na *Ifigénia em Áulis*.

A mudança de ideia de Menelau a favor da vida de Ifigénia, com efeito, poderia gerar uma concordância impressionante entre as personagens principais da peça contra

---

<sup>537</sup> Se este é o caso, o público, dada a experiência que teve alguns anos antes com *Orestes*, poderia criar a expectativa que seria apenas no êxodo que o mito retornaria à sua trilha tradicional, talvez com uma nova intervenção de um *deus ex machina*.

<sup>538</sup> Lloyd 1992: 15-6 mostra como esta concordância entre Agamémnon e Menelau é singular no contexto da estrutura das cenas de debate formal em Eurípides. Trata-se, em certa medida, como escrevem Collard; Moorwood 2017: 413-414a, de um “anti-agon”. O estranhamento do público com esta convergência de opinião das duas personagens durará, contudo, pouquíssimo tempo, uma vez que o acordo entre os Atridas sobre o tema de Ifigénia, como se discutirá em seguida, não se concretizará.

<sup>539</sup> Ryzman 1989: 111.

a necessidade mítica da Guerra de Troia, cuja inevitabilidade é enfatizada nas odes corais. A mudança de ideia de Menelau é apresentada em um discurso (473-503) que pode ser pensado em torno de três aspectos essenciais: justificativa para a alteração da decisão que abre (473-476) e fecha o discurso (500-503); explanação da razão que explica a mudança de ideia, dividida em duas partes (477-480; 485-494); anúncio da nova decisão, em termos gerais (480-484) e específicos (495-499).

Menelau sente a necessidade de jurar (cf. κατόμνυμι 473) que falará o que realmente pensa (cf. ἀλλ' ὅσον φρονῶ 476) “sem dolo algum” (476)<sup>540</sup>. Eis como Menelau explicita a razão para a sua mudança de ideia:

έγώ σ' ἀπ' ὅσσων ἐκβαλόντ' ἵδων δάκρυ  
ώικτιρα καύτὸς ἀνταφῆκά σοι πάλιν  
 καὶ τῶν παλαιῶν ἔξαφίσταμαι λόγων,  
 οὐκέτι σὲ δεινός, εἰμὶ δ' οὕπερ εἴσι σὺ νῦν.

Ao ver-te, de teus olhos o choro derramando, me condoí e eu mesmo chorei por meu turno e às palavras de há pouco renuncio, não querendo ser para ti um malvado. Na tua situação me ponho (477-480).

τί βούλομαι γάρ; οὐ γάμους ἔξαιρέτους  
 ἄλλους λάβοιμ' ἄν, εἰ γάμων ἴμείρομαι;  
 ἀλλ' ἀπολέσας ἀδελφόν, ὅν μ' ἥκιστ' ἔχρην,  
 Ἐλένην ἔλωμαι, τὸ κακὸν ἀντὶ τάγαθοῦ;  
 ἄφρων νέος τ' ἦ, πρὶν τὰ πράγματ' ἔγγυθεν  
 σκοπῶν ἐσεῖδον οἶον ἦν κτείνειν τέκνα.  
 ἀλλως τέ μ' ἔλεος τῆς ταλαιπώρου κόρης  
 ἐσῆλθε, συγγένειαν ἐννοοῦμένωι,  
 ἢ τῶν ἔμῶν ἔκατι θύεσθαι γάμων  
 μέλλει. τί δ' Ἐλένης παρθένωι τῇσι σῆι μέτα;

Que quero então? Outros esponsais ilustres não terei eu, se esponsais desejar? Irei sacrificar o meu irmão, o último a quem eu deveria fazer mal, preferindo-lhe Helena, o ignóbil ao que é bom? Ah! Eu era um novato sem senso, antes de analisar o problema de perto e

---

<sup>540</sup> Eu entendo que a mudaça de ideia de Menelau é sincera e não um mero jogo de manipulação retórica ou um artefato carregado de ironia ou hipocrisia. Concordo com Goossens 1962: 719 n. 79: “Si Ménélas n'est pas sincère, comment veut-on que le public devine que son grand sermon ‘par Pélops et par Atréée’ (473 ss.) est un parjure?” Além disso, como notam Collard; Morwood 2017: *ad* 473-503, a mudança extrema de posição de Menelau é compreensível dentro do quadro de verosimilhança da peça. Outros críticos, contudo, advogam que Menelau não é sincero, como, por exemplo, England 1891: xvi e Ryzman 1989: 113.

compreender o que é matar um filho. Aliás, da pobre donzela a compaixão me sobreveio, ao entrar no parentesco que me une a ela que, por causa dos meus esposais está prestes a ser imolada. Que tem Helena a ver com a tua filha? (485-494).

Com esta nova posição anunciada, Menelau sugere ao irmão a decisão de desmobilizar o exército (495-499), renunciando, assim, à tarefa da Guerra de Troia. A mudança de opinião é mesmo vertiginosa, pois alguns versos antes Menelau tinha, se os versos são autênticos, sustentado que valia a pena empreender a Guerra mesmo com o preço do sacrifício de Ifigénia (370-372; 410). O mesmo Menelau, segundo o relato do irmão, o tinha convencido a não desmobilizar o exército após ter conhecimento do oráculo de Calcas (94-98). Como vários críticos notaram<sup>541</sup>, parte importante dos motivos que Menelau aponta para a sua mudança de pensamento já tinha sido referida por Agamémnon, como, por exemplo, a insensatez em empreender uma guerra por uma mulher ignóbil como Helena.

Se estes pontos já tinham sido referidos por Agamémnon e nos deixam com uma sensação de repetição, o mesmo não pode ser dito de uma outra ordem de motivação que Menelau assinala para explicar a sua nova decisão: o mesmo herói que interceptou a carta que poderia salvar Ifigénia, que acusou Agamémnon de ser um péssimo líder e amigo por ter tramado este plano, agora diz que sente piedade diante da situação de Agamémnon e de Ifigénia. Menelau expressa este tema através da presença importante do léxico ligado à piedade (*ώικτιρα* 478; *ἔλεος* 491) e à lamentação (*δάκρυ* 477; *δακρύοις* 496; *δάκρυα* 497). O Atrida sente, assim, compaixão diante da sorte de Agamémnon e de Ifigénia.

Pois bem, *ἔλεος*, usado por Menelau no verso 491, é precisamente o termo usado por Aristóteles na sua *Poética* para descrever a piedade e o temor como as emoções principais que a tragédia despertava na sua audiência (cf. *έλέου καὶ φόβου* 1449b 27). Como veremos na secção acerca da decisão final de Ifigénia em sacrificar-se, o tópico da compaixão estará novamente presente como motivação para a mudança de atitude da jovem, de sorte que a mudança de ideia de Menelau serve como um modelo inicial a partir do qual a audiência poderá interpretar a conversão, feita por Ifigénia, da sua

---

<sup>541</sup> Por exemplo, Maria de Fátima Silva em Pais de Almeida 1998: 188 n. 58.

compaixão por Aquiles em direção à ação do sacrifício que salvará o Pelida e permitirá a Guerra de Troia<sup>542</sup>.

Para compreender esta atitude do rei espartano, que agora defende a salvação da filha de Clitemnestra, precisamos perguntar-nos o que aconteceu em palco entre o aparente fim do diálogo (415) e o discurso no qual Menelau anuncia a sua mudança de ideia (473-503). Neste intervalo de tempo, teve lugar a intervenção de um mensageiro e a reação de Agamémnon ao que foi anunciado.

O mensageiro informa para os Atridas a chegada ao acampamento grego da família de Agamémnon: Clitemnestra, Ifigénia e o bebê Orestes. Além dessa mensagem factual, o mensageiro comenta a reação da armada diante da chegada de Ifigénia: eles cogitam sobre o que ela veio fazer em Áulis, talvez, pensam, casar-se com algum dos chefes. Por fim, o mensageiro termina a sua intervenção proclamando o dia de alegria que chegou para a jovem, pois ela vai casar-se.

Toda esta intervenção do mensageiro (414-449) é um extrato inserido na obra por mãos estranhas ao poeta original, desejosas de incluir a versão privada do oráculo de Calcas. Além disso, toda a gama de comentários dos ignorantes gregos acerca do que Ifigénia veio fazer em Áulis é inautêntica. O gosto por este tipo de comentário inocente e que conduz a uma certa ironia dado o conhecimento que a audiência já possuía da razão para a jovem estar em Áulis é, aliás, característico de algum revisor que trabalhou este material após a morte do poeta, como sustenta Kovacs<sup>543</sup>.

---

<sup>542</sup> Lawrence 1988: 96 observa, inteligentemente, que Menelau surge como uma personagem movida pelas emoções. Na troca de insultos com o Ancião acerca da carta secreta de Agamémnon nós vimos um Menelau irascível, enquanto agora ele sente tristeza e compaixão pelo irmão. Desse modo, afirma o estudioso: "Menelaus changes his mind about his niece's sacrifice not after mature reflection, but because his prevailing emotional state had changed from anger to sadness".

<sup>543</sup> Kovacs 2003: 79-80. Este anúncio do mensageiro é classificado no grau mais inautêntico por Diggle, "não eurípidiano", e tem sido considerado interpolado por muitos editores, alguns dos quais elencados por Jouan 1983: 132 n. 4. Note a entrada abrupta do mensageiro, cuja primeira frase se faz com meio-verso (ὦ Πλαελλήνων ἄναξ 414), uma técnica, segundo Kovacs 2003: 80, sem paralelo na tragédia do século quinto, embora Collard; Moorwood 2017: *ad* 414b-441 encontrem um paralelo significativo em S. *Ph.* 974. O exemplo assinalado pelo recente comentário à peça não altera, contudo, a impressão de que esta entrada do mensageiro está muito mais afinada com a comédia nova do século quarto do que com a tragédia do quinto. Note, também, que a ordem dada pelo mensageiro para a preparação dos rituais de casamento de Ifigénia (435-439) pressupõe a versão privada da profecia de Calcas, sendo obra do interpolador.

Apesar dos problemas estilísticos da intervenção do mensageiro, a lógica da narrativa pede que haja alguma cena deste tipo que anuncie a chegada da família de Agamémnon ao acampamento<sup>544</sup>. É justamente à chegada da esposa e da filha que Agamémnon reage no monólogo que segue o mensageiro. Este discurso de Agamémnon, imediatamente anterior à mudança de ideia de Menelau, assinala, implicitamente, a própria alteração de mente de Agamémnon. Após ter reforçado ao seu irmão que não sacrificaria a filha, a chegada da esposa e da filha informada pelo mensageiro leva o chefe do exército a encarar o fato do sacrifício como algo categórico, iminente, uma necessidade de uma natureza que ele não pode escapar:

Ai de mim! que hei-de eu dizer, desgraçado? Por onde começar?  
Terrível jugo da necessidade em que caí! (ές οī' ἀνάγκης ζεύγματ' ἐμπεπτώκαμεν). Um deus me iludi a ponto de ser bem mais astuto que os meus estratagemas (...) Esta infeliz donzela – donzela? Rápido, ao que parece, Hades a desposará. (442-445; 460-461).

A citação do verso 218 do párodo de *Agamémnon* de Ésquilo contida no verso 443 (“terrível jugo da necessidade em que caí!”) tem sido muito destacada pela crítica e, com esta linha, Agamémnon realinha a sua ação com a trilha consolidada do mito que prevê a salvação da expedição à Troia pelo sacrifício de Ifigénia<sup>545</sup>. Essa impressão de destino inevitável transmitida pelo substantivo ἀνάγκη, presente tanto no verso euripidiano quanto no esquiliano, é explorada no breve diálogo entre os Atridas após a mudança de ideia de Menelau, quando Agamémnon elogia as novas palavras de Menelau, mas sugere que elas são inúteis para o momento, pois chegou-se a um “destino inevitável” (εīς ἀναγκαίας τύχας 511).

O esposo de Helena tenta, ainda, extrair do irmão o porquê desta inevitabilidade. Ele pergunta: “Como? Quem te obrigará a matar a tua filha” (πῶς; τίς δ' ἀναγκάσει σε τήν γε σὴν κτανεῖν; 513), Agamémnon responde: “A multidão toda do exército dos Aqueus” (ἄπας Ἀχαιῶν σύλλογος στρατεύματος 514). Menelau ainda insiste, eles podem enviar Ifigénia, que acabara de chegar ao acampamento, de volta para Argos (515), pelo

---

<sup>544</sup> Uma observação também feita por Bacalexi 2016: 55 n. 11.

<sup>545</sup> Cf. Mastronarde 2010: 236-7 que resume os pontos em comum entre este discurso de Agamémnon e o párodo da peça de Ésquilo.

que Agamémnon responde que há algo que não se pode ocultar: Calcas (518) e Odisseu (524-527) poderão revelar aos argivos o plano de sacrificar Ifigénia. Agamémnon diz mesmo que os gregos podem sacrificar Ifigénia quer ele queira ou não, e mesmo que fuja para Argos, os soldados irão até a cidade para devastá-la (528-537).

Agamémnon passa, assim, da confiança em sua capacidade de resistir aos apelos de Menelau de forma a salvar Ifigénia para a resignação absoluta de que o sacrifício é um ato irremediável da fortuna em meros cem versos. Esta rápida e vertiginosa mudança de ideia, quando já Menelau tinha concordado em salvar Ifigénia, justificada por este temor a Calcas, Odisseu e ao exército, não convence muitos críticos. Como uma espécie de corolário de uma certa metodologia de análise da peça, Saïd afirma: "si des convictions aussi affichées ont pu disparaître aussi rapidement, c'est qu'elles n'étaient qu'une façade"<sup>546</sup>. Para a mesma estudiosa "Agamémnon fait constamment figure d'esclave dans *Iphigénie à Áulis*"<sup>547</sup>, ele é "à la fois perfide et lâche"<sup>548</sup>. A autora concordaria plenamente com a caracterização de Agamémnon feita por Clitemnestra no verso 1012: "Não passa de um miserável e teme o exército em demasia" (κακός τίς ἔστι καὶ λίαν ταρβεῖ στρατόν)<sup>549</sup>. Este verso, especialmente o verbo ταρβέω ("ter medo"), é tido como essencial na caracterização da figura de Agamémnon também por Herbert Siegel<sup>550</sup>. Para este estudioso, o comandante da armada grega teme em demasia o exército aqueu e o papel que Odisseu possa desempenhar estimulando os gregos contra o seu comandante. Ao fazer isso, Agamémnon apresenta, como se fora uma força externa, uma emoção – o medo – que é produto do seu interior. Blaiklock<sup>551</sup> pensa que Agamémnon apresenta o sacrifício como inevitável, não tanto por medo, mas como um pretexto para empreender a guerra e, assim, confortar a sua ambição, que para o autor é o grande móvel da ação do rei na peça. Jouan<sup>552</sup>, na introdução da sua edição da peça, afirma que Agamémnon esconde a sua ambição por comandar a guerra de Troia dissimulando-a como "razão de

---

<sup>546</sup> Saïd 1989-1990: 368.

<sup>547</sup> Saïd 1989-1990: 370.

<sup>548</sup> Saïd 1989-1990: 371.

<sup>549</sup> Saïd 1989-1990: 371.

<sup>550</sup> Siegel 1981.

<sup>551</sup> Blaiklock 1952: 115-7.

<sup>552</sup> Jouan 1983: 32.

Estado". Hartigan<sup>553</sup>, por sua vez, concorda que o motivo apontado por Agamémnon, o receio do comportamento de Odisseu, Calcas e dos gregos, é exagerado. Ela chama este motivo de uma fantasia que esconde o desejo oculto de Agamémnon: ir para Troia. Diferentemente de outros estudiosos, contudo, ela não enxerga Agamémnon propriamente como um hipócrita ou manipulador, mas sim como alguém que é "victim of his own delusion"<sup>554</sup>, uma vez que nem para si mesmo ele admite plenamente que o desejo de comandar a expedição é o que verdadeiramente move as suas decisões.

Seja por temer em demasia a armada grega, ao ponto de criar uma fantasia em torno disto, seja por usar o argumento da força do exército ou da vontade de Ártemis como uma espécie de *álibi* para colocar o valor da Guerra de Troia acima dos valores familiares, o certo é que as interpretações elencadas no parágrafo anterior encaram que a ameaça do exército grego não é real, sendo antes um exagero retórico que serve para caracterizar a personagem de Agamémnon. Siegel sintetiza esta abordagem com as seguintes palavras: "Although the army, the mass, does not exist as a real and actual threat now or for most of the play, Agamemnon in his own mind fears it (25 - 27; 135 ff.; 443 ff.; 513 ff.; 1267 - 1272; cf. 1012)"<sup>555</sup>.

Esta leitura, penso, é bem fundamentada em relação à versão privada do oráculo de Calcas que o texto que possuímos apresenta de maneira explícita. Ora, se o conjunto do exército nada sabe sobre o sacrifício de Ifigénia, por que ele teria tanta força como Agamémnon sugere para a realização do sacrifício? Quando o mensageiro entra em cena, como vimos, os gregos fazem comentários inocentes sobre o significado da presença da jovem no acampamento: são esses mesmos homens curiosos e admirados com a presença feminina que irão matar a jovem a todo custo, mesmo que o chefe da expedição não queira? Realmente, a acusação de Agamémnon contra a armada não convence, ela parece esconder algo, como notam os críticos.

Uma explicação mais convicente, a meu ver, para explicar por que Agamémnon deposita no exército grego a força que, em última instância, tem o poder de decisão sobre o sacrifício de Ifigénia, consiste na ideia de que as coisas são desta maneira

---

<sup>553</sup> Hartigan 1991: 157-182.

<sup>554</sup> Hartigan 1991: 164.

<sup>555</sup> Siegel 1981: 261.

porque, na versão original da peça, a armada já sabia do oráculo de Calcas desde o seu anúncio. Se pensarmos na intervenção do mensageiro que anuncia a chegada de Clitemnestra e Ifigénia e na reação desesperada de Agamémnon a este anúncio a partir da versão pública do oráculo de Calcas, então toda a cena faz sentido: como os gregos querem ir para a Guerra, a única chance de Agamémnon salvar a filha seria evitar a sua chegada ao acampamento, pois se o exército souber da presença da jovem, irá pressionar os chefes para que o sacrifício seja executado de modo a agradar Ártemis e empreender a Guerra de Troia.

Em um recente artigo, Bryan Lush comenta claramente como a distinção entre as versões privadas e públicas do oráculo contribui para o entendimento da razão pela qual a chegada de Clitemnestra e Ifigénia assinala o fim da esperança que Agamémnon nutria desde o começo da peça em salvar a filha, bem como ajuda a entender porque a mudança de ideia de Menelau a favor da salvação de Ifigénia não consegue alterar este sentimento de inevitabilidade que Agamémnon sente após a armada tomar conhecimento da chegada dos seus familiares:

Further, a public oracle explains the sudden changes of mind initiated by Iphigenia's presence in the camp, since Agamemnon would (and does at lines 449–64) immediately assume the army's demand for the death of his daughter. Thus, Agamemnon's frantic attempt in the prologue to prevent her sacrifice ends at the instant in which he learns of her arrival. In light of a public oracle, the full significance of his complaint at this moment becomes clear, as he explicitly invokes the inevitability of the loss of his daughter: "Into what yokes of necessity I have fallen!" (443).<sup>556</sup>

Outro artigo recente também elabora argumentos que mostram que a consciência de uma versão pública do oráculo ajuda a fazer sentido às mudanças de ideia de Agamémnon sobre o sacrifício. Diego Pellizzari comenta que, pelo texto que temos dos manuscritos, o objetivo de Agamémnon no prólogo e no primeiro episódio é duplo: impedir a vinda de Ifigénia de Argos para Áulis através do recurso da segunda carta e evitar que o oráculo de Calcas, apresentado no prólogo como privado, seja difundido

---

<sup>556</sup> Lush 2015: 211-2.

para o conjunto da armada. Nota corretamente o estudioso que o anúncio do mensageiro (414-449) desfaz o primeiro objetivo, uma vez que Ifigénia logrou chegar ao acampamento. Agamémnon, contudo, entende como perdido também o segundo objetivo, pois ele está convencido de que de uma maneira ou outra a armada saberá do plano e exigirá o sacrifício. Pellizzari, corretamente, estranha o fato de Agamémnon ter facilmente dado como inevitável a perda do segundo objetivo por conta da chegada de Ifigénia:

Quando si verifica il primo [objetivo], egli si abbando - na con troppo facile - e sospetta - rassegnazione alla inevitabilità del secondo. Il patetico monologo ai vv. 440-468 suona perciò insincero, quasi fuori luogo, e il voltafaccia successivo stridente.<sup>557</sup>

Se, continua Pellizzari, entendermos o conjunto da cena a partir de uma versão original na qual todo o exército já sabia da necessidade do sacrifício de Ifigénia para a obtenção de ventos favoráveis para a navegação até Troia, então Agamémnon tem apenas uma meta desde o início da peça: impedir que Ifigénia chegue em Áulis. O relato do mensageiro, assim, informa ao Atrida que ele falhou no único modo de ainda salvar a filha, tornando mais compreensível o desespero de Agamémnon e a brusca mudança de esperança para inevitabilidade<sup>558</sup>. O interpolador, neste caso, teria adicionado os versos em que Agamémnon sugere que Calcas e Odisseu irão revelar o oráculo para a armada (518; 524-527).

Tendo elucidado esta controvérsia, uma questão permanece por ser respondida: Por que Eurípides arquitetou a peça de forma a conferir tanto poder à armada estacionada em Áulis a ponto do mero fato dela reconhecer a chegada de Ifigénia implicasse, para Agamémnon, que daí em diante seria impossível salvar a filha? Com esta questão nós entramos na problemática mais pertinente para o tema da salvação da cidade, esta da relação entre o coletivo e os seus líderes no que diz respeito aos

---

<sup>557</sup> Pellizzari 2012: 140.

<sup>558</sup> Como observa Ferrari 1988: 33, a metáfora do jugo da necessidade usada por Agamémnon em *Ifigénia em Áulis* tem uma dimensão bem mais restrita do que o seu referencial esquilitano, pois na peça eurípida a metáfora incide limitadamente na ruína do objetivo de Agamémnon de evitar a viagem de Ifigénia até Áulis através do recurso da segunda carta.

processos de tomada de decisão sobre a condução da guerra. Para lidar com este tópico, contudo, precisamos comentar outras cenas na peça que reforçam, igualmente, o poder da armada enquanto um agente privilegiado que conduz as ações dos episódios da peça.

### **3. A súplica de Clitemnestra e o plano de Aquiles para salvar Ifigénia**

O breve segundo episódio (607-750) é marcado pela espetacular entrada em cena de Clitemnestra, Ifigénia e Orestes sobre um carro e pela conversação de Agamémnon primeiro com a sua filha, em seguida com Clitemnestra. Em ambas conversações o rei tenta ludibriar a interlocutora com uma linguagem ambígua, que enumera ritos que servem tanto para o pretenso casamento como para o sacrifício<sup>559</sup>. Com este artifício, o poeta prolonga para o terceiro episódio (801-1035) a descoberta, por parte de Clitemnestra e Ifigénia, mas também de Aquiles, de que se trata, na verdade, de um falso casamento e que a jovem vai ser posta a sacrifício pelo próprio pai.

Ainda que Aquiles perasse toda a peça devido ao plano do falso casamento, sendo mencionado pela primeira vez no verso 100 ainda no prólogo e enaltecido pelo párodo (206-230), ele apenas entra em palco no verso 801, no começo, portanto, do terceiro episódio. Como escrevem Collard; Moorwood<sup>560</sup>, este episódio compreende três partes: 1- um (inesperado) diálogo entre Aquiles e Clitemnestra, que possui um tom cômico pelo fato de que Clitemnestra pensa estar lidando com o seu futuro genro que afinal não sabe nada sobre casamento com Ifigénia (801-854); 2- a intervenção do Ancião que tinha estado no prólogo da peça, que aparece para esclarecer Clitemnestra e Aquiles que o motivo do casamento é apenas um pretexto para trazer Ifigénia para o acampamento na qualidade de vítima sacrificial (855-899); 3- Ciente do que está reservado à sua filha, Clitemnestra desespera-se e suplica ao Pelida que a salve junto com a sua filha (900-1035).

---

<sup>559</sup> Um tema explorado de maneira excelente por Foley 1982. Ver, também, Masaracchia 1983: 56-7.

<sup>560</sup> Collard; Moorwood 2017: *ad* 801-1035.

Com a revelação do falso casamento no terceiro episódio e o desmascaramento da mentira contada por Agamémnon, a peça caminha para o seu desfecho que coincide com a linha tradicional do mito. A partir deste episódio, o tema da salvação de Ifigénia assume contornos mais concretos que culminará nas intervenções da própria virgem acerca do seu destino. Também a partir da entrada de Aquiles a peça começa a explorar o uso específico do léxico ligado à salvação: a forma verbal *σώζω* e o substantivo *σωτηρία*. De forma compreensível, as ocorrências destes termos iniciam na segunda parte do episódio, a partir da intervenção do Ancião que esclarece o plano de Agamémnon. Daí em diante, o léxico da salvação entra definitivamente no núcleo temático da peça<sup>561</sup>.

A primeira ocorrência do vocabulário neste episódio dar-se, de maneira algo surpreendente, com o Ancião<sup>562</sup>. O Velho externaliza a sua predileção por Ifigénia: “Ó Fortuna e providência minha, salvai a quem eu quero” (ὦ Τύχη πρόνοιά θ' ἡμή, σώσαθ' οὓς ἔγώ θέλω 864). Esta frase resta um mistério para Clitemnestra e Aquiles, que anseiam por saber o que afinal o Velho tem a contar. É notório que seja uma figura sem nome a informar a notícia que conforma o ponto de viragem da peça: “Tua filha, o pai que a gerou, com a sua própria mão está para matá-la...” (873). De fato, com a troca de acusações entre Agamémnon e Menelau e a desconfiança gerada em torno do seletº grupo que sabia do oráculo de Calcas (incluindo Odisseu), não sobrou nenhum herói para expor a verdadeira razão para a presença de Ifigénia em Áulis. E, assim, o Ancião, que parecia submisso e leal a Agamémnon no prólogo<sup>563</sup>, reaparece no terceiro episódio para entregar uma informação crucial sem autorização e sem conhecimento do seu amo<sup>564</sup>. Com o verso 860, ficamos sabendo que este escravo fora dado a Clitemnestra por Tindáreo e, com o verso 871, somos informados pelo próprio Ancião que ele prefere

---

<sup>561</sup> Jouan 1983, 141 n. 5 atesta o caráter essencial do tema da salvação para a peça.

<sup>562</sup> Antes do terceiro episódio, o verbo *σώζω* aparece no verso 302, com o significado, menos interessante para o intento deste trabalho, de “preservar” ou “guardar”.

<sup>563</sup> A ponto de brigar com Menelau para manter em sua posse a segunda carta enviada por Agamémnon e de afirmar que “é nobre dar a vida pelos amos” (312).

<sup>564</sup> Um ponto bem destacado por Yoon 2012: 96-8.

Clitemnestra ao rei. Assim, como argumenta Yoon, estamos presenciando uma mudança de lealdade incomum por parte de uma personagem sem nome<sup>565</sup>.

Clitemnestra, incrédula em um primeiro momento com a notícia trazida pelo Ancião, passa a demandar ajuda a Aquiles:

Mas tu vinga, ó filho da deusa, o meu e o teu revés e a tua prometida esposa – em vão, mas mesmo assim prometida. Depois de a Coroar eu a trazia por noiva para ti, mas, afinal, é à morte que a conduzo; e a ti que não a defendeste, censura te virá; porque, se pelos esponsais a ela te não uniste, foste, pelo menos, da infeliz donzela chamado noivo querido. Eu te suplico pelas tuas barbas, pela tua dextra, pela tua mãe – porque teu nome (ὄνομα γὰρ τὸ σόν), ao qual deves vingar, me perdeu! (901-910) (...) Mas se tu sobre mim ousares tua mão estender, salvo estamos; se não, perdidas somos (ἢν δὲ τολμήσης σύ μου / χεῖρ' ὑπερτεῖναι, σεσώμεθα εἴ δὲ μή, οὐ σεσώμεθα) (915-916).<sup>566</sup>

É assinalável, como críticos têm chamado atenção, o fato de que a promessa de casamento gera uma certa obrigação entre os noivos, de sorte que o mero envolvimento do nome de Aquiles no plano é razão suficiente, pensa a rainha, para que Aquiles sinta-se implicado na situação de Ifigénia<sup>567</sup>. A súplica de Clitemnestra apresenta ao Pelida uma razão para agir – ter seu nome envolvido no falso plano de casamento – que ele vai incorporar completamente ao seu sentido de honra e, influenciará, assim, a sua conduta.

---

<sup>565</sup> "There is no parallel for such an abrupt and surreptitious change in allegiance" (Yoon 2012: 97). Note a exclamação de Agamémnon no êxodo da peça: "Traídos foram os meus segredos!" (προδέδοται τὰ κρυπτά μου 1140). Deserto 1998: 122 n. 16, afirma, ao contrário, que "o Velho servo mantém uma posição constante ao longo da peça".

<sup>566</sup> Relativamente a estes versos, eis o julgamento de Diggle: 901-908: possivelmente eurípidianos; 909-910: possivelmente não eurípidianos; 915-916: dificilmente eurípidianos. Kovacs 2003 condena apenas a linha 915, aceitando as restantes como pertencentes à primeira apresentação da obra. Collard; Moorwood 2017 mantêm estas linhas como autênticas. Ainda que os versos 915-916 não sejam autênticos, a interrupção adicionou um pedido explícito de salvação que é comum em cenas de suplicação.

<sup>567</sup> Cf. Roussel 1915; Foley 1982. Enquanto Aquiles certamente aceita o seu papel como senhor da noiva, a ponto de perceber que graças ao uso do seu nome o seu corpo já não era puro (940), o status de Ifigénia não parece afetado pelo fato de já ter cumprido uma parte dos rituais de casamento. Assim, a sua condição de jovem virgem e não casada que deve ser ofertada a Ártemis nunca é posta em causa na peça (Pace Foley 1982: 162-3, que julga o status de vítima virgem prejudicado pelos rituais de iniciação ao casamento).

Assim, em um discurso repleto de problemas de autenticidade (919-974)<sup>568</sup>, Aquiles, escreve Michelakis: “recognises himself in the image that Clytemnestra has created for him and enters the plot with the intention of altering its route”<sup>569</sup>. Desse modo, o Pelida conclui o seu discurso afirmando ser uma espécie de deus protetor para Clitemnestra e sua filha (973-974). Não obstante o fato de que Aquiles aceita a súplica de Clitemnestra e promete ajudá-la como um deus, ela reage com uma segunda súplica, pedindo novamente ajuda, repetindo o mesmo argumento de que Aquiles deveria sentir-se implicado na situação de Ifigénia devido ao plano do casamento (986-989; cf. 901-910, supracitados).

Toda esta troca de discursos entre Clitemnestra e Aquiles (900-1035) é certamente muito problemática, constituindo, pode-se dizer, o terceiro grande conjunto de versos (além do prólogo e da parte final do êxodo) que tem sido atacado por muitos editores<sup>570</sup>. Na impossibilidade de propor argumentos com uma mínima segurança de que sejam de Eurípides, ou mesmo da primeira apresentação da peça, penso que é útil, de toda forma, pontuar alguns temas que são reiterados nesta cena de súplica ou que são apresentados com uma amplitude nova e que terão importância no desenvolvimento seguinte da intriga da peça.

Além das ocorrências do léxico da salvação que já foram referidas (864; 916), nós temos, ainda, o uso da forma verbal *σωθήσεται* no verso 991, usada mais uma vez por Clitemnestra a demandar a salvação da sua filha para Aquiles. As duas últimas ocorrências de termos sobre este motivo neste terceiro episódio situam-se nas palavras de Aquiles. Em 1007, isto é, na nova resposta que Aquiles fornece à repetida súplica de Clitemnestra, ele reitera que vai salvar Ifigénia. Em 1018, nova referência por Aquiles sobre a salvação de Ifigénia, desta vez com o uso do substantivo e não do verbo. Esta ocorrência tem lugar dentro de um contexto que é preciso pormenorizar, uma vez que

---

<sup>568</sup> Dificilmente eurípidianos para Diggle. Para uma lista das propostas de interpolação feitas pelos editores, ver Collard; Moorwood 2017: *ad loc* 919-974, que simpatizam com a proposta de Stockert, que condena apenas 924-925; 963-964 e talvez 944-947. Jouan 1983: 141 n. 7 também expõe a questão e alinha com a defesa da autenticidade deste discurso de Aquiles realizada por Ritchie 1978.

<sup>569</sup> Michelakis 2002: 87.

<sup>570</sup> Cf. Collard; Moorwood 2017: *ad* 900-1035. Diggle considera todos os versos entre 919 e 1035 como dificilmente eurípidianos.

configura a primeira via de salvação que emerge para Ifigénia desde o fracasso do plano da segunda carta da Agamémnon.

Tendo aceitado ajudar Clitemnestra, o filho de Tétis propôs uma ação para salvar Ifigénia. Em vez de armas, Aquiles sugere a persuasão:

ἰκέτευ' ἔκεῖνον πρῶτα μὴ κτείνειν τέκνα·  
ἢν δ' ἀντιβαίνῃ, πρὸς ἐμέ σοι πορευτέον.  
τεῖη γὰρ τὸ χρῆζον ἐπίθετ'† οὐ τούμὸν χρεὼν  
χωρεῖν· ἔχει γὰρ τοῦτο τὴν σωτηρίαν.  
κάγω τ' ἀμείνων πρὸς φίλον γενήσομαι  
στρατός τ' ἀν οὐ μέμψαιτό μ', εἰ τὰ πράγματα  
λελογισμένως πράσσοιμι μᾶλλον ἢ σθένει.  
τκαλῶς δὲ κρανθέντων καὶ πρὸς ἡδονὴν φίλοις  
σοί τ' ἀν γένοιτο κᾶν ἐμοῦ χωρὶς τάδε.†

Implora-lhe, primeiro, que não mate tua filha;  
e, se resistir, junto de mim deves encaminhar-te.  
Oxalá o leves a cumprir vosso desejo, não urge então  
que eu intervenha; porque ela já obteve a salvação.  
Eu cumprirei melhor para com um amigo  
e o exército não me fará reparo, se a discórdia  
antes pela razão levar a bom termo, que pela força,  
se tudo terminar bem, a contento dos que te são caros  
e de ti própria, sem que eu nisso seja envolvido (1015-1023).

É uma pena para a investigação do tema da salvação que estas linhas, que apontam para uma nova orientação deste tópico no desenvolvimento da peça, sejam textualmente problemáticas. Como nota-se pela presença dos obeliscos (†) no texto grego, as linhas 1017, 1022 e 1023 são corruptas e, ainda, o conjunto de versos possui características linguísticas que apontam para uma origem posterior ao século quinto<sup>571</sup>.

De toda maneira, o fato de que a cena seguinte ao terceiro estásimo apresenta os apelos de salvação a Agamémnon por parte de Clitemnestra e Ifigénia significa que algum diálogo entre Aquiles e Clitemnestra sobre o poder da persuasão teve lugar na primeira encenação do drama.

---

<sup>571</sup> Para a natureza da corrupção destes versos nos manuscritos ver England 1891: *ad loc*. Sobre o verso 1017 ele afirma: "This verse is so corrupt that it seems to me impossible to determine whether it was originally spurious or not". England 1891: *ad loc* elenca algumas características linguísticas que apontam para uma origem tardia de 1018-1023.

O texto que nos chegou dos manuscritos apresenta um Aquiles demasiado hesitante sobre o procedimento a adotar para salvar Ifigénia, que contrasta com a confiança e coragem que demonstrou no começo do seu diálogo com a esposa de Agamémnon. As suas frases que recordam a figura impulsiva, viril e irada da *Ilíada*, como as dos versos 899 (“Não estou contente com o teu marido e não suporto a afronta sem mais”) e 919 (“Um coração altivo se exalta no meu peito!”) cedem espaço para afirmações de prudência e moderação, como nas linhas 920-921 (“Mas sei com medida agastar-me com os reveses e alegrar-me, quando as velas ficam pandas aos ventos”) e os versos supracitados 1015-1023, que reforçam a supremacia da razão ( $\lambda\epsilon\lambda\omega\gamma\iota\sigma\mu\acute{e}n\omega\varsigma$ ) sobre a força ( $\sigma\theta\acute{e}\nu\varsigma\iota$ )<sup>572</sup>.

O tema, revelado neste passo, da preocupação dos chefes com a opinião da armada é bem assentado na economia do drama e será de suma importância para o grande golpe de teatro deste drama, a saber, a aceitação de Ifigénia em morrer voluntariamente em prol da expedição contra Troia. Aquiles, portanto, aparenta, de algum modo, estar oscilante quanto ao seu engajamento com a salvação de Ifigénia, um tópico que também será explorado na última parte da peça.

O curioso deste plano de Aquiles, entre outras coisas, é a sugestão de que Agamémnon teria autoridade suficiente junto aos outros chefes e à armada para desfazer o intento do sacrifício e assim salvar Ifigénia. Ora, a partir da chegada de Ifigénia ao acampamento, Agamémnon reitera ao seu irmão que Odisseu e a armada exigem o sacrifício e a continuação da empresa à Troia, de sorte que não lhe restaria outra alternativa a não ser a resignação diante deste flagelo. Como veremos na próxima secção, Agamémnon responderá as súplicas da sua esposa e da filha com discursos frios que apenas reiteram como o poder da armada é superior ao seu, de forma que seria impossível contrariar os gregos.

Uma resposta para este dado pode ser buscada na própria caracterização deste potencial salvador de Ifigénia, apesar do caráter hipotético de qualquer estudo sobre Aquiles nesta peça por conta dos notórios problemas textuais. O delineamento de

---

<sup>572</sup> Cf. o uso de  $\lambda\epsilon\lambda\omega\gamma\iota\sigma\mu\acute{e}n\omega\varsigma$  (“agir de acordo com um cálculo”) em 922, um campo lexical característico de Aquiles na peça. Michelakis 2001: 92-5 tem observações inteligentes sobre o modo como a razão acaba por se impor sobre a ameaça de ira na conduta de Aquiles. Acerca de  $\lambda\epsilon\lambda\omega\gamma\iota\sigma\mu\acute{e}n\omega\varsigma$ , ver a página 102 do mesmo autor.

Aquiles como um jovem educado pelo centauro Quíron parece um dado mais seguro que tenha vindo da primeira apresentação da obra, haja vista que além das duvidosas linhas de Aquiles apresentando a si próprio como um aprendiz de Quíron (926-927), nós temos esta mesma informação vinda de Agamémnon através de um verso menos suspeito de interrupção (709)<sup>573</sup>. Neste último verso, o comandante dos gregos diz à sua esposa que o chefe escolhido para casar com Ifigénia foi educado por Quíron “para que não aprendesse os costumes dos homens viciados” (ἴν' ἥθη μὴ μάθοι κακῶν βροτῶν).

A educação de Aquiles por Quíron foi um assunto antigo e famoso entre os gregos que assistiam as peças de Eurípides. Nós temos notícias vindas dos antigos de que este tópico formou o centro de um famoso poema didático pós-homérico que os antigos atribuíam a Hesíodo: os Χείρωνος Ὑποθῆκαι, isto é, *Os Preceitos de Quíron*<sup>574</sup>. Neste poema, hoje perdido, o centauro aconselhava o seu aprendiz de maneira, ao que parece, similar ao narrador de *Os Trabalhos e Os Dias* que adverte certos comportamentos ao seu irmão. Com base em alguns poetas arcaicos, como Píndaro, bem como em pintura de vasos e em menções feitas na comédia do século quinto, alguns especialistas levantam a hipótese de que o conteúdo deste poema versava sobre a antiga educação de teor aristocrático cujo auge deu-se antes do surgimento da democracia<sup>575</sup>. Píndaro, nas *Nemeias* (III 43-55), alude que Aquiles aprendeu a caça, atividade tipicamente

---

<sup>573</sup> Enquanto os versos 926-927 são dificilmente eurípidianos para Diggle, o verso 709 é classificado como possivelmente eurípidiano, o critério mais próximo, como vimos, da autenticidade consoante o eminentíssimo editor. As opiniões divergentes dos críticos sobre a figura de Aquiles derivam, muitas vezes, de um uso ingênuo da obra como se todo o nosso texto remontasse às mãos de Eurípides. Lawrence 1988, por exemplo, possui uma leitura bastante negativa sobre Aquiles sobretudo porque este crítico elege os versos 962-967 como a chave analítica essencial para entender as ações do Pelida. Ora, estes versos são precisamente aqueles nos quais Aquiles afirma que teria concordado – se tivesse sido consultado – em participar do plano de enganar Ifigénia fingindo um casamento que seria um sacrifício. Sendo este o ponto de referência principal para entender a personagem, não é surpreendente que Lawrence 1988: 97-9 conclua que Aquiles é hipócrita quando diz a Clitemnestra que está indignado com a farsa acerca do plano de casamento. Basear uma interpretação da função de Aquiles na peça tendo como diapasão este conjunto de versos é, no mínimo, imprudente. Note, por exemplo, a estranha menção em terceira pessoa à Clitemnestra (ἡ Κλυταιμήστρα 963), como se não fosse a ela que Aquiles discursava.

<sup>574</sup> Cf. os fragmentos 283-285 MW, com as correspondentes *testimonia*, em Merkelbach; West 1967.

<sup>575</sup> Cf. Kurke 1990.

aristocrática, devido à educação de Quíron<sup>576</sup>. Na quarta *Pítica*, por sua vez, o mesmo poeta evidencia que um dos ensinamentos do Centauro consistia em não cometer ação ou palavra vergonhosa (cf. 104-105)<sup>577</sup>.

O tom de moderação e de preocupação com a própria imagem diante dos outros manifesto neste último passo de Píndaro está, também, presente na caracterização de Aquiles na *Ifigénia em Áulis*, um fato também revelado, como veremos em seguida, pelas sucessivas ocorrências de termos como αίδως (“pudor”; “vergonha”; “respeito”) e ἀρετή (“virtude”). Estas noções de pudor, virtude e moderação contribuem, assim, para um retrato alternativo ao irascível Aquiles da *Ilíada*, que é explorado também por Eurípides na peça em estudo<sup>578</sup>.

De forma a discernir o perfil deste potencial salvador de Ifigénia, penso que é possível aproximar estes versos de *Ifigénia em Áulis* que remetem à educação de Aquiles por Quíron com duas passagens dos cantos corais que lidam, elas também, com o tema da educação. Ainda que o Coro, como é típico, cante em termos abstratos e impessoais, é assinalável a semelhança de tom das seguintes linhas com a educação de Aquiles:

διάφοροι δὲ φύσεις βροτῶν,  
διάφοροι δὲ τρόποι· τὸ δ' ὄρ-  
θῶς ἐσθλὸν σαφὲς αἰεί·  
τροφαί θ' αἱ παιδευόμεναι  
μέγα φέρουσ' ἔς τὰν ἀρετάν·  
τό τε γὰρ αἰδεῖσθαι σοφία,  
†τάν τ' ἔξαλλάσσουσαν ἔχει  
χάριν ὑπὸ γνώμας ἐσορᾶν†  
τὸ δέον, ἔνθα δόξα φέρει

<sup>576</sup> Em Homero, Aquiles possui dois tutores: Fênix e Quíron. O Centauro é explicitamente referido como o responsável por ter ensinado a Aquiles a arte da medicina (*Il* XI 832), enquanto a música e o arremesso de dardos também podem ter sido ensinados por Quirón segundo a versão da *Ilíada* (cf. Mackie 1997). Note que na cena decisiva da embaixada a Aquiles no canto nono da *Ilíada* é Fênix e não Quíron que assume o papel de tentar influenciar o Pelida através da autoridade de ter sido seu educador. O artigo de Mackie 1997 é precisamente dedicado a explicar este fato.

<sup>577</sup> Neste passo de Píndaro o conselho é feito a Jasão, outro famoso herói educado por Quíron.

<sup>578</sup> Note, contudo, que já na *Ilíada* Aquiles queixava-se dos discursos dissimulados: “Como os portões do Hades me é odioso aquele homem / que esconde uma coisa na mente, mas diz outra” (IX 312-313). Este traço de Aquiles é similar ao que o herói afirma em *Ifigénia em Áulis* em duas linhas, todavia, suspeitas: “Eu, porém, criado nas lições de Quíron, homem tão cumpridor, aprendi a ter hábitos simples” (ἔμαθον τοὺς τρόπους ἀπλοῦς ἔχειν) (926-927).

κλέος ἀγήρατον βιοτᾶι.

Diversas são dos homens as naturezas,  
Diversos os seus caracteres, mas o que é bom,  
segundo a justiça, manifesta-se sempre;  
os alimentos do ensino  
muito contribuem para a virtude,  
porque o simples pudor é já sabedoria  
que o dom inigualável possui  
de ver, pelo bom senso,  
o que convém, onde a fama coloca  
glória imarcescível para a vida. (558-567).

ποῦ τὸ τᾶς Αἴδοῦς ἡ τὸ τᾶς Ἀρετᾶς  
σθένει τι πρόσωπον,  
ὸπότε τὸ μὲν ἄσεπτον ἔχει  
δύνασιν, ἀ δ' Ἀρετὰ κατόπι-  
σθεν θνατοῖς ἀμελεῖται

Onde está a face do Pudor  
ou da Virtude  
que possam defender-te,  
quando a Impiedade  
detém o poder, e a Virtude, por desdenhada,  
aos mortais não dá cuidado? (1090-1094).

Nas duas passagens acima, as noções de Pudor (*αἰδεῖσθαι* 563; *Αἴδοῦς* 1090) e Virtude (*Ἀρετᾶς* 562; *Ἀρετᾶς* 1090; *Ἀρετά* 1093) são realçadas. A ideia transmitida pelo verso 563 de que *αἰδώς* é, por si só, uma *σοφία* (“sabedoria”), harmoniza bem com o comportamento de Aquiles durante o seu debate com Clitemnestra, cuja emoção de inibição face ao olhar dos outros, característica do *αἰδώς*<sup>579</sup>, está reiteradamente manifestada, a começar pela preocupação constante de Aquiles sobre como os outros poderiam encará-lo se o seu nome estiver envolvido em uma conspiração para matar a jovem<sup>580</sup>.

---

<sup>579</sup> Ver a definição de *αἰδώς* formulada por Cairns 1993: 2.

<sup>580</sup> Concordo com Pellizzari 2012: 143 n. 47 que o motivo do apego de Aquiles à reputação do seu nome foi reforçado por algum revisor da peça. Ele nota, corretamente, alguns paralelismos temáticos e linguísticos entre certas linhas do terceiro episódio e da secção em anapesto do prólogo, concluindo que um revisor posterior a Eurípides tentou harmonizar este tópico nestas duas partes da obra. De toda forma, a presença do tema do *αἰδώς* em partes menos

Relativamente a αίδώς, Lombard<sup>581</sup> faz uma constatação perpicaz: no curso da *esticomitia* entre Aquiles e Clitemnestra, ambas as personagens, cada uma a seu turno, preparam-se para sair de cena por sentir pudor ou vergonha mas acabam por não o fazer pelo chamamento de uma outra figura dramática. Assim, Aquiles no verso 830 diz à Clitemnestra que é “impróprio” (αἰσχρόν) conversar com mulheres e então começa a afastar-se da Rainha que, entretanto, o chama: “Espera. Por que foges” (831). Vinte versos adiante é a vez de Clitemnestra despedir-se de Aquiles, com vergonha de ver o homem que ela julgava ser o seu futuro genro mas que agora sabe que não o será: “Adeus! Pois já não posso olhar-te direito (οὐ γὰρ ὥρθοῖς ὄμμασίν), eu da mentira joguete e vítima de indignidades” (851-852). A rainha, contudo, não sai de cena porque o Ancião, inesperadamente, adentra novamente no palco. Ele traz, como vimos, a revelação de que Aquiles e Ifigénia estão envolvidos em um falso plano de casamento elaborado por Agamémnon<sup>582</sup>.

É este homem aristocrático, de hábitos simples, que possui um forte sentimento de honra vinculado a um apropriado comportamento diante dos outros que se apresenta como um salvador para Clitemnestra e Ifigénia. A caracterização de Aquiles possui, ainda, alguns contrastes assinaláveis com a de Agamémnon: a emoção de vergonha e respeito cara a Aquiles parece ser deficitária no rei de Argos, que nunca parece saber bem como se comportar diante das outras personagens nem qual deve ser a sua postura diante das situações dramáticas. Ambos os chefes, por outro lado, coincidem com a percepção de que o mundo da peça não é mais aquele da *Ilíada*, quando o chefe poderia agir sem se preocupar em demasia com a opinião da armada, assim como a reação do herói aos problemas ligados à sua honra consistia, na maioria das vezes, em um impulso bélico de ferir o adversário. A proposta de Aquiles de tentar convencer Agamémnon através do convencimento, antes do que pela força, é mais próxima do tipo de heroísmo registrado após a *Ilíada*, como o da *Odisseia* - no qual o herói do poema precisa aprender

---

problemáticas da peça dá-nos alguma segurança de que, mesmo sob uma forma menos realçada, este assunto esteve na versão original da peça.

<sup>581</sup> Lombard 1985.

<sup>582</sup> Além do paralelismo indicado por Lombard, há outras expressões de sentimento de pudor no diálogo de Clitemnestra e Aquiles que ocupa boa parte do terceiro episódio. Assim, nós temos outras expressões deste sentimento: em 821, Aquiles exclama a sua estupefação ao ver uma mulher no acampamento grego: “Santo pundonor” (ὦ πότνι! αίδώς), em 833 ele diz que teria um sentimento de αίδώς perante Agamémnon se tocasse na mão direita de Clitemnestra.

a adaptar o seu impulso guerreiro às inusitadas circunstâncias que vive no decorrer do seu regresso para casa – ou o de Píndaro, cujo heroísmo vincula-se a um certo estilo de vida competitivo e aristocrático que permite espaço para outras demonstrações de virtude além da força física<sup>583</sup>.

#### **4. O percurso de Ifigénia: de vítima a ser salva à salvadora da Hélade**

O êxodo da peça (1098-1629) pode ser estudado a partir de uma divisão em quatro partes. A primeira (1098-1275) contém a efetivação do plano proposto por Aquiles no episódio anterior, isto é, Clitemnestra tenta persuadir Agamémnon a não realizar o sacrifício. Mesmo após uma súplica da própria filha, Agamémnon reitera que está subjugado pelo exército e pela Hélade e que, portanto, não vai alterar o rumo dos acontecimentos. A segunda parte (1276-1335), já sem Agamémnon em palco, consiste na emotiva monódia de Ifigénia, que lamenta a sua sorte e implora pela vida. A terceira parte (1336-1509) contém o ponto de viragem da peça: Ifigénia transforma a necessidade do seu sacrifício em um ato voluntário de bravura heroica e patriótica. Ainda neste momento do êxodo, podemos incluir as reações de Aquiles e Clitemnestra à

---

<sup>583</sup> Não obstante a excelente discussão de Michelakis 2001: 84-143 sobre a caracterização de Aquiles na *Ifigénia em Áulis*, eu discordo da sua tese de que a *Ifigénia em Áulis* apresenta uma desconstrução do heroísmo de Aquiles (“the notion of heroism is detached, both figuratively and literally, from the dramatic figure of Achilles” Michelakis 2001: 125). Este autor possui, na minha visão, uma leitura estreita do que seja heroísmo, que apenas se basearia num teor competitivo, bélico e anti-social. Sintomático, nesse sentido, que o estudioso veja a falha de Aquiles em impor a sua individualidade no meio social da peça como uma prova do seu malogro em ser um herói, como se não existisse uma dimensão também cooperativa e social na noção de heroísmo prévia a Eurípides. É importante, penso, reconhecer formas plurais de heroísmo que nos são apresentadas pela literatura arcaica e que, como vimos, são refletidas no tratamento diferenciado da figura de Aquiles em Homero, nos *Preceitos de Quíron* atribuídos a Hesíodo e em Píndaro. A imagem, apresentada em *Ifigénia em Áulis*, de um Aquiles polido e moderado não é fruto de uma desconstrução de Eurípides, mas uma possibilidade de tratamento do heroísmo deste herói já consolidada na literatura anterior a Eurípides. Sobre este último ponto, conferir os excelentes comentários feitos por Goossens 1962: 690-711. Ainda sobre Aquiles em *Ifigénia em Áulis*, ver Roussel 1915, que destaca, de um lado, a implicação cultural de Aquiles ser apresentado como noivo de Ifigénia e, de outro lado, o fato que o herói possui a mesma independência face a Agamémnon demonstrada no mundo homérico; Jouan 1983: 34-5, que sustenta uma influência sobre a representação de Aquiles tanto da educação tradicional ligada ao nome de Quíron como da educação dos sofistas; Lópes Férez 2004, que também chama atenção para a educação de Aquiles por Quíron bem como para os temas da honra e da moderação; Santos 2006 que traça as menções a Aquiles na economia da peça.

mudança de ideia da jovem. A quarta parte (1510-1629), que inclui a salvação física de Ifigénia por obra de Ártemis é, com possíveis exceções de alguns versos, espúria.

Agamémnon, que esteve fora de palco durante a conversação entre o Ancião, Aquiles e Clitemnestra, retorna no verso 1106. No diálogo que passa a estabelecer com sua esposa, ele descobre que os seus planos foram descobertos (1140), uma alusão, como já foi referido, ao fato de o Ancião ter desmascarado o falso casamento. Após a breve troca de versos entre Agamémnon e Clitemnestra, o texto que temos apresenta dois discursos de súplica dirigidos ao chefe da armada, um por Clitemnestra, outro por Ifigénia.

A longa πῆσις de Clitemnestra (1146-1208) é um extrato de poesia desconcertante para o crítico. O tom intimidatório com a qual a rainha baseia seu discurso não parece muito apropriado para um pedido de súplica. Assim, rememorar uma surpreendente história de casamento forçado e assassinato do seu primeiro marido por Agamémnon<sup>584</sup>, bem como ameaçá-lo implicitamente sobre o que acontecerá quando o rei voltar para Argos enquanto um filicida, não parecem as estratégias mais humildes para que se consiga uma salvação. Essas palavras estão, além disso, distantes da promessa feita por Clitemnestra nas duas primeiras linhas do seu discurso de que “pois não velaria minhas palavras” (ἀνακαλύψω γὰρ λόγους 1146) e não usaria “obscuros enigmas” (χρησόμεσθ' αἰνίγμασιν 1147)<sup>585</sup>. Um pedido explícito para que Agamémnon não mate Ifigénia apenas surge no corrompido penúltimo verso deste discurso de Clitemnestra: “não mates a tua filha e a minha” (μὴ δή γε τι κτάνηις / τὴν σήν τε κάμην παῖδα 1207-1208)<sup>586</sup>.

---

<sup>584</sup> Surpreendente para o leitor moderno, ao menos, pois não há relato desta versão do casamento de Clitemnestra e Agamémnon na mitologia grega anterior a esta peça.

<sup>585</sup> Radding 2015: 843-5 nota que Cassandra em *Agamémnon* de Ésquilo também usa esta metáfora de desvelar as palavras, o que, segundo o investigador, foi um uso intencional por parte de Eurípides para relacionar estas duas figuras femininas.

<sup>586</sup> Essa intervenção sem grande emoção de Clitemnestra não agrada certos críticos, que veem nela uma figura que não estaria totalmente comovida pela situação da filha e, assim, pensaria mais nos seus próprios problemas do que na salvação da filha. Ver, por exemplo, Bonnard 1945: 93: “Et voilà pourquoi l’amour maternel de Clytemnestre reste sans pouvoir. Elle ne peut flétrir son mari parce qu’elle n'est pas elle-même touchée en plein cœur (...) La douleur de cette mère est impure, toute mêlée à la vulgaire satisfaction qu’elle tire d’elle-même”. Collard; Morwood 2017: *ad* 1146-1208, no entanto, lembram que um certo grau de auto-referência por parte de quem lamenta a sorte de outrem foi comum para os gregos.

Diferentemente da sua mãe, Ifigénia mantém coerência entre as suas linhas de abertura que anunciam o teor do discurso e as palavras efetivas que as seguem, pois quando a jovem afirma: “a minha arte que são as lágrimas, te oferto” ( $\tau\acute{a}\pi'\ \acute{e}mo\bar{u}\ \sigma\o\varphi\acute{a},\ /$   $\delta\acute{a}kru\alpha\ \pi\alpha\rho\acute{e}\zeta\omega$  1214-1215), ela verdadeiramente exprime uma súplica que é, como notam Collard; Morwood<sup>587</sup>, dominada por emoção e paixão, em contraste com o espírito duro e crítico da abordagem de Clitemnestra ao seu marido.

Similarmente à Clitemnestra, Ifigénia apresenta, nesta súplica, uma visão crítica e negativa sobre a expedição à Troia. Como o próprio Agamémnon em seu último discurso a Menelau antes da chegada da sua família à Áulis, mãe e filha reduzem o escopo da guerra à recuperação de Helena para refazer o assunto privado do casamento de Menelau. Assim, Ifigénia diz ao pai: “Que parte me cabe a mim dos esponsais de Alexandre e Helena? De onde surgiu ele para minha perdição, pai?” (1236-1237), ecoando as linhas ditas imediatamente antes por Clitemnestra ao próprio Agamémnon:

E se alguém te perguntar a razão por que a matas,  
fala, que dirás? Ou hei-de eu dar tua resposta?  
É para que Menelau reconquiste Helena. Bela raça  
que por salário de mulher desonesta entrega uma filha!  
Compramos o que é mais odioso pelo preço do que nos é mais caro.  
(1166-1170).<sup>588</sup>

As últimas linhas do discurso de Ifigénia contém uma reflexão geral que conclui esta intervenção com uma posição inequívoca sobre a sua disposição de preferir a vida a ser sacrificada por uma expedição cuja causa lhe é completamente estranha:

Ἐν συντεμοῦσα πάντα νικήσω λόγον·  
τὸ φῶς τόδ' ἀνθρώποισιν ἥδιστον βλέπειν,  
τὰ νέρθε δ' οὐδέν' μαίνεται δ' ὃς εὔχεται

---

<sup>587</sup> Collard; Morwood 2017: *ad* 1211-1252.

<sup>588</sup> É interessante como, no seu discurso, Clitemnestra apresenta-se como uma anti-Helena, isto é, uma mulher irrepreensível, “temperada nos prazeres de Afrodite, e de tua casa zelosa” (1159-1160). O argumento, como se verá, será sem efeito para o objetivo de salvar Ifigénia, embora constitua um extrato muito interessante de reavaliação da caracterização de Clitemnestra no ambiente trágico, uma linha de investigação explorada recentemente por Radding 2015. A dúvida, como quase sempre em relação a esta peça, é se esta reconfiguração da apresentação da personagem é fruto do gênio de Eurípides ou, ao menos, da estreia em 405. Kovacs 2003: 95-6 considera, talvez de maneira muito severa, boa parte do discurso de Clitemnestra como uma invenção posterior à primeira encenação da peça.

Θανεῖν' κακῶς ζῆν κρεῖσσον ἢ καλῶς θανεῖν.

Culminarei, tudo resumindo numa só frase:  
ver esta luz do dia é, para os homens, o que há de mais doce;  
e debaixo da terra é o nada; é louco quem anseia morrer.  
Melhor é viver mal que bem morrer (1249-1252).<sup>589</sup>

Agamémnon está, neste momento, pressionado: não apenas Clitemnestra e Ifigénia suplicam por salvação, também o Coro comenta, entre os discursos de mãe e filha, a pertinência da súplica: “Obedece. Pois belo é salvar os filhos, / Agamémnon; dos mortais ninguém te contradirá”. (πιθοῦ· τὸ γάρ τοι τέκνα συσσώιζειν καλόν, / Ἀγάμεμνον· οὐδεὶς πρὸς τάδ' ἀντερεῖ βροτῶν 1209-1210). A linha de ação fornecida pelas mulheres do Coro, ela própria em consonância com o plano de Aquiles de lograr a salvação de Ifigénia via persuasão (cf. o enfático πιθοῦ em início de verso), renova a possibilidade de que a ação do drama possa seguir por um caminho radicalmente distinto da versão mítica basilar da história da saga de Troia. Diferentemente de momentos anteriores da ação da peça, que também ameaçavam romper com o paradigma mítico, como a abertura da peça com a proposta da segunda carta a Argos ou quando Menelau passa a apoiar a salvação de Ifigénia no primeiro episódio, esse instante da intriga no qual as mulheres suplicam a salvação de Ifigénia não está distante do fim da encenação da peça, o que significa que o público aguardaria algum tipo de peripécia na intriga que a fizesse convergir em direção ao fato inexorável de que o sacrifício de Ifigénia é um requisito para uma guerra que precisa acontecer para se adequar ao universo mítico<sup>590</sup>.

---

<sup>589</sup> Diggle pontua estas linhas finais do discurso de Ifigénia como possivelmente não eurípidianas. Note que, no aparato crítico da sua edição, Diggle adverte que o verso 1249 é possivelmente corrupto. Kovacs 2003: 97 entende que estas linhas são acréscimos feitos depois da estreia da peça, embora seu argumento da falta de pertinência do verso 1252 (“Melhor é viver mal que bem morrer”) parece-me demasiadamente subjetivo. Cf. Collard; Morwood 2017: *ad* 1249-1252 para outros exemplos na tragédia do desejo de viver concomitante com um desprezo pela morte. Essa frase, pouco heroica do ponto de vista da épica, não é surpreendente, para o padrão cultural dos gregos, quando vindo de uma jovem. O que surpreende é a mudança brusca e radical de atitude de Ifigénia que passa a aceitar a morte, como veremos em seguida.

<sup>590</sup> Ou então, haja vista que três anos antes Eurípides tinha encenado o *Orestes*, o público poderia aguardar um novo uso, em larga medida artificial, de um *deus ex machina* para realinhar os destinos das personagens.

A expressão πρὸς τάδ' ἀντερεῖ βροτῶν contida no verso 1210 citado no parágrafo anterior é deveras significativa. É como se as mulheres do Coro, apesar de pouco familiarizadas com o ambiente militar da peça, conhecessem bem o perfil do comandante dos gregos, pois quando elas emitem a opinião a favor de poupar a vida de Ifigénia, elas já adiantam que Agamémnon não deveria preocupar-se com a reação dos outros, já que ninguém falará contra ele, como evidencia o sentido do verso 1210. Essa convicção do Coro, contudo, não poderia ser mais fora de sintonia com tudo o que lemos da peça até este momento: reiteradas vezes, como já vimos, os chefes gregos inquietam-se profundamente com as opiniões que a armada grega possa ter acerca dos seus comportamentos e decisões. Agamémnon, após a mudança de mente de Menelau, aceita a inexorabilidade do sacrifício de Ifigénia precisamente porque, com a chegada da filha ao acampamento, ele não teria mais como vencer o exército através do recurso da artimanha ilustrada pela tentativa de enviar uma segunda carta a Argos<sup>591</sup>.

Este estado de coisas não sofreu, do ponto de vista de Agamémnon, qualquer alteração: os aqueus continuam sendo um corpo político e militar a que não se pode resistir. Sendo assim, Agamémnon nega a súplica feita pela esposa e pela própria filha e repete que o poderio da armada é invencível. Ele inicia o seu discurso de réplica endereçando o tema da compaixão, que foi inflamado pela emotiva intervenção de Ifigénia, bem como pela breve ponderação do Coro. Assim, diz Agamémnon: “Conhecedor sou daquilo que é digno de compaixão e do que não é / e amo meus filhos, senão seria louco...” (έγω τά τ' οίκτρὰ συνετός είμι καὶ τὰ μή, / φιλῶ τ' ἐμαυτοῦ τέκνα· μαινοίμην γὰρ ἄν 1255-1256). Em seguida, Agamémnon descreve, mais uma vez, o caráter imponente do exército e o desejo dos helenos de cumprirem, a qualquer custo, o oráculo de Calcas (1259-1268).

Se, como afirma André Bonnard no seu belo ensaio sobre *Ifigénia em Áulis*, “le tragique n'est rien autre que la prise de conscience de la Nécessité”<sup>592</sup>, convém admitir que sorte de necessidade abate-se sobre as personagens da peça, particularmente sobre Agamémnon. Da maneira como a intriga da peça é construída, a impressão que temos é que os gregos poderiam voltar para casa se assim desejassem. O relato contado no

---

<sup>591</sup> Para um estudo pormenorizado do papel da armada grega na economia da peça ver, agora, Lush 2015.

<sup>592</sup> Bonnard 1945: 87.

prólogo por Agamémnon de que a sua primeira reação ao oráculo de Calcas foi desmobilizar o exército implica que isto poderia ter sido feito (94-96). De maneira similar, os Mirmidões, insatisfeitos com a estadia prolongada em Áulis, perguntam a Aquiles se há algo a fazer para mudar a situação dos ventos, caso contrário deveriam partir para casa (815-818)<sup>593</sup>. Por outro lado, a ênfase dada ao juramento dos pretendentes concebido por Tindáreo contribui para acentuar o clima de obrigação dos chefes da armada em realizar a expedição até Troia (55 ss.). Surge, assim, se podemos legitimamente inferir algo dos suspeitos versos citados neste parágrafo, uma necessidade trágica que não fornece a Agamémnon um nobre motivo que confira um significado profundo à sua dura decisão de matar a própria filha.

Agamémnon, até esta altura da peça, não possui o sentido de patriotismo cívico revelado por Praxiteia em *Erecteu*, que aceita oferecer a própria filha em troca da salvação de Atenas. Agamémnon também não pode comportar-se como a filha de Héracles e, assim, salvar a cidade que protegerá a sua família. Também não lhe é dada a oportunidade de, através do ato de ceder a um oráculo sacrificando um filho, restaurar a sua cidade através de uma espécie de renovação da autoctonia, como vimos acerca de *As Fenícias*. A situação de Agamémnon, é, neste momento da peça, mais próxima àquela de Hécuba no drama homônimo de Eurípides, pois, como a velha Rainha, o destino cobra a ele a morte de uma filha para beneficiar uma guerra sobre a qual é cético acerca da sua importância. Uma curiosa coincidência de destino entre grego e troiana, vencedor e vencida.

Esse chefe, desprovido de motivos heroicos pelo qual lutar, não deixa de ilustrar, como sustentam alguns críticos, a maneira profundamente humana com a qual o poeta retratou a condição frágil e indecisa destes homens que parecem ultrapassados pela magnitude das questões políticas e militares que eles não conseguem oferecer respostas satisfatórias. Como observou Gilbert Norwood, *Ifigénia em Áulis* configura-se como “a study of five ordinary characters under the stress of an extraordinary crisis”<sup>594</sup>. Antes de retirar Agamémnon completamente da peça, o poeta permite, contudo, que esse homem

---

<sup>593</sup> Sobre esta questão de se a ausência de condições de navegar (ἀπλοία) indicada na peça impossibilitava qualquer navegação, incluindo a volta para casa, ou apenas a viagem até Troia, ver o excelente comentário de Collard; Morwood 2017: 4-6.

<sup>594</sup> Norwood 1920: 287.

em tempos de crise, para parafrasear o sub-título de um interessante artigo de Felix M. Wassermann<sup>595</sup>, acabe, ao fim e ao cabo, por encontrar uma razão ou necessidade superior para a sua atitude de sacrificar a filha. Ele fará isso não mais (ou não apenas) por pressão do exército, mas pela liberdade da Grécia:

έλευθέραν γὰρ δεῖ νιν ὅσον ἐν σοί, τέκνον,  
κάμοὶ γενέσθαι, μηδὲ βαρβάρων ὑπο  
Ἐλληνας ὄντας λέκτρα συλᾶσθαι βίαι.

Que ela [a Hélade] seja livre, preciso é, filha, tanto quanto está nas tuas mãos e nas minhas, e que os bárbaros não nos despojem à força de nossos leitos, a nós, que somos Helenos (1273-1275).

É difícil não ver que a inesperada lealdade que Agamémnon expressa para a causa comum da Hélade nas suas últimas palavras da peça é artificial<sup>596</sup>. Eu não iria tão longe como Markantonatos em qualificar este discurso de “genuine cynicism”<sup>597</sup> ou de afirmar que Agamémnon está deliberadamente mentindo, seja para esconder a sua ambição<sup>598</sup>, seja porque constrói para si mesmo a fantasia de uma guerra justa<sup>599</sup>. Se ou não Agamémnon realmente acredita no que está a dizer, para mim parece significativo que ele mencione explicitamente Ifigénia, um fato pouco lembrado pela crítica, no interior desta imagem idealizada da Guerra de Troia<sup>600</sup>. O motivo do amor do Atrida pela sua filha, diferentemente do tópico da convicção de Agamémnon com a justificativa panhelênica da guerra, foi bem desenvolvido no transcurso da peça, de forma que é o

---

<sup>595</sup> Wassermann 1949.

<sup>596</sup> Collard; Morwood 2017: *ad* 1269-1272 lembram que “this is Ag.’s own first (and last) explicit subscription to the ideal of Panhellenism”. A única pista que Agamémnon forneceu desta sua mudança de postura em direção ao panhelenismo foi, talvez, o verso 748, no qual ele reconhece que os gregos sofrem com a situação em Áulis (cf. μόχθον Ἐλλάδος). Além desta tímida expressão de piedade com a situação dos gregos, é preciso concordar com Siegel 1981: 264 que esta declaração de apoio a uma guerra pela liberdade grega contra os bárbaros é totalmente inesperada pelo que vimos até esta altura da intriga.

<sup>597</sup> Markantonatos 2012: 209.

<sup>598</sup> Blaiklock 1952: 116.

<sup>599</sup> Siegel 1981: 264-5.

<sup>600</sup> Esta questão passa sem menção no bom levantamento das interpretações sugeridas pelos críticos sobre este discurso final de Agamémnon feito por Gibert 1995: 200-22.

único elemento que parece genuíno nessa defesa superficial da Guerra de Troia. Esse termo “filha” (τέκνον 1273) tem, acredito, um profundo impacto na narrativa subsequente do drama, uma vez que Ifigénia recuperará, como se verá logo em seguida, o enfoque patriótico da expedição grega como uma das razões principais para a aceitação final do seu destino enquanto vítima sacrificial. Agamémnon, sabendo da morte iminente da filha, quis facultar a ela um motivo nobre para morrer, mesmo que ele próprio não acreditasse profundamente nesta via de heroísmo<sup>601</sup>. Nesta peça tão marcada pela ausência do divino, em forte contraste com *As Bacantes*, hão de ser os próprios homens – estes homens ordinários do tempo do poeta - a fornecer aos jovens uma razão superior que motive a ação<sup>602</sup>.

Agamémnon sai, abruptamente, de palco, gerando desespero em Clitemnestra e Ifigénia, que ouviram as suas últimas palavras. Ifigénia entoa um famoso canto monódico (1279-1335) no qual ela lamenta profundamente o seu destino como vítima sacrificial<sup>603</sup>. Ela canta os seus males desde as origens quando Príamo poupou Páris da morte, passando pela disputa dos pretendentes pela mão de Helena, um “odioso pleito” (έπι στυγνὰν ἔριν 1307) para “morte minha” (έμοὶ δὲ θάνατον 1308), até chegar na sua situação atual: “traída e só” (προδοὺς ἔρημον 1314); “aniquilada / pelo cutelo ímpio de sacrílego pai” (διόλλυμαι / σφαγαῖσιν ἀνοσίοισιν ἀνοσίου πατρός 1317-1318)<sup>604</sup>; “plena de sofrimentos” (πολύμοχθον 1330) e de “grandes angústias” (μεγάλα δ' ἄχεα 1334).

---

<sup>601</sup> Um Agamémnon descrente com formas elevadas de heroísmo é já visível, como vimos, na conversa entre ele e o Ancião na abertura da peça.

<sup>602</sup> Bonnard 1945 tem bons comentários sobre esta ausência do divino. É claro que a peça é condicionada pela decisão de Ártemis anunciada no prólogo e ela voltará a figurar através da boca de Ifigénia no fim da peça. Entre estes dois extremos, no entanto, a proeminência nas ações é totalmente humana. Nesse sentido, *Ifigénia em Áulis* forma um par com *Orestes*, outra peça, como vimos, em que mesmo Apolo, o deus da sabedoria, pode ser chamado de ignorante.

<sup>603</sup> Com exceção dos primeiros versos, tidos como dificilmente eurípidianos, Diggle assinala esta monódia de Ifigénia como possivelmente não eurípidiana.

<sup>604</sup> Note a força das palavras do verso 1318: o uso do termo σφαγαῖσιν, que indica explicitamente o sangue e a violência do ritual de sacrifício, por isso a tradução de Santos Alves por “cutelo” (cf. Collard; Morwood 2017: 11). Note, também, o uso repetido do adjetivo ἀνοσίος, uma ocorrência aplicada para o cutelo, outra para Agamémnon. Essa crítica atormentada de Ifigénia ao seu pai é um momento de especial relevo no seu canto, uma vez que até então ela apenas tinha expressado o seu profundo amor e admiração por Agamémnon.

Após esta “monody of despair”<sup>605</sup>, como entender a patriótica defesa feita por Ifigénia da sua morte como condição para destruição de Troia? (1368b-1401). Em um intervalo de somente trinta versos, a mudança de ideia de Ifigénia, mesmo para os padrões vistos até então na economia da peça, é vertiginosa. Ela passa de vítima a que todas as personagens da peça, em algum momento ou outro, desejou salvar, para salvadora e libertadora da Hélade (1383-1384). Isso tudo depois de lamentar tão emotivamente o fim da sua vida por causa de uma cadeia de eventos que ela considerava odiosa! Com esta questão, entramos no principal problema interpretativo da peça. Antes de debatermos as variadas leituras que têm sido formuladas para explicar a mudança de atitude de Ifigénia, vejamos alguns dos versos nos quais Ifigénia alça-se como a nova salvadora dos gregos e, em consequência, destruidora dos troianos.

οῖα δ' είσηλθέν μ' ἄκουσον, μῆτερ, ἐννοουμένην·  
κατθανεῖν μέν μοι δέδοκται· τοῦτο δ' αύτὸ διούλομαι  
εύκλεῶς πρᾶξαι, παρεῖσά γ' ἐκποδῶν τὸ δυσγενές.  
δεῦρο δὴ σκέψαι μεθ' ἡμῶν, μῆτερ, ὡς καλῶς λέγω·  
εἰς ἔμι' Ἑλλὰς ἡ μεγίστη πᾶσα νῦν ἀποβλέπει,  
κάν έμοὶ πορθμός τε ναῶν καὶ Φρυγῶν κατασκαφαὶ  
τάς τε μελλούσας γυναῖκας, ἦν τι δρῶσι βάρβαροι,  
μηκέθ' ἀρπάζειν ἔαν τὰς ὁλβίας ἐξ Ἑλλάδος,  
τὸν Ἐλένης τείσαντας ὅλεθρον, ἦν ἀνήρπασεν Πάρις.  
ταῦτα πάντα κατθανοῦσα ὁύσομαι, καί μου κλέος,  
Ἑλλάδ' ὡς ἡλευθέρωσα, μακάριον γενήσεται.  
καὶ γάρ ούδε τοί <τι> λίαν ἐμὲ φιλοψυχεῖν χρεών·  
πᾶσι γάρ μ' Ἑλλησι κοινὸν ἔτεκες, οὐχὶ σοὶ μόνηι.  
ἀλλὰ μυρίοι μὲν ἄνδρες ἀσπίσιν πεφαργμένοι,  
μυρίοι δ' ἐρέτμ' ἔχοντες, πατρίδος ἡδικημένης,  
δρᾶν τι τολμήσουσιν ἔχθροὺς χύπερ Ἑλλάδος θανεῖν,  
ἢ δ' ἐμὴ ψυχὴ μί' οῦσα πάντα κωλύσει τάδε;  
ἢ τί τὸ δίκαιον τοῦτ' ἄρ' ἔχοιμεντ' ἀντειπεῖν ἔπος;

Ouve, mãe, o que ao reflectir me ocorreu:  
decidi morrer; mas esse acto,  
quero tomá-lo glorioso, para longe relegando sentimentos vis.  
Vem ver comigo, ó mãe, como falo com razão:  
para mim a grande Hélade dirige todos os seus olhares,  
de mim depende a travessia das naus e dos Frígios a ruína,  
e o não mais ser possível, se algo intentarem os bárbaros,

---

<sup>605</sup> Collard; Morwood 2017: ad 1276-1335.

que estes raptem de futuro as esposas da próspera Hélade,  
 pagando com a destruição por Helena, que Páris raptou  
 Tudo isto salvarei com minha morte e, como libertadora  
 da Hélade, uma glória bem-aventurada me caberá.  
 Realmente não devo amar a vida em demasia,  
 pois tu me geraste para todos os Helenos em comum, não para ti só.  
 Então varões mil, cobertos de seus escudos,  
 mil remos empunhando, injuriada que foi sua pátria,  
 contra seus inimigos ousarão cometer feitos e morrer pela Hélade  
 e há-de minha vida, uma só vida, obstar a tudo isto?  
 Que justiça há em tal? Teria eu argumentos para replicar? (1374-1391)

Ifigénia anuncia a sua nova decisão como o resultado de uma reflexão (cf. ἐννοούμενην 1374; δέδοκται 1375). Esta ponderação consiste numa nova avaliação que a jovem faz acerca do comportamento adequado que ela deve possuir diante da percepção de que o seu destino está intrinsecamente vinculado à empresa dos gregos contra os troianos. Não obstante o fato de que Ifigénia não utilize o termo *αίδώς* ou seus cognatos, a situação dramática é claramente traduzível na noção conferida por estes termos. O tema do *αίδώς*, que apareceu de maneira constante, como vimos, no primeiro estásimo e no terceiro episódio, ajuda-nos a explicar esta mudança de ideia de Ifigénia. No primeiro estásimo, como já foi citado, o Coro faz um elogio do *αίδώς*, essa espécie de “sabedoria” (cf. *σοφία* 563) advinda do conhecimento daquilo que “convém” (cf. *τὸ δέον* 566)<sup>606</sup>. Nesse sentido, eu tenho uma visão similar à que foi sustentada por Gibert<sup>607</sup>: a reflexão de Ifigénia é justamente o reconhecimento do que é necessário<sup>608</sup>.

Pois bem, quando Agamémnon fez o seu último discurso rechaçando as súplicas de Clitemnestra e Ifigénia, o comportamento que a jovem encontrou pertinente para si foi lamentar a sua desfortuna como uma vítima de um plano que não lhe dizia respeito. Se, agora, ela engajou numa reflexão que a fez concluir que deveria mudar de atitude para se adequar a uma nova necessidade, então algo precisou ter ocorrido no pequeno intervalo entre o discurso de Agamémnon e a sua mudança de ideia. O que ocorreu então?

---

<sup>606</sup> Este termo, *τὸ δέον*, também pode ser vertido por “necessidade” (cf. Gibert 1995: 240-50).

<sup>607</sup> Gibert 1995: 240-50.

<sup>608</sup> Gibert 1995: 249.

Aquiles voltou novamente a participar da ação da peça. Uma vez que ele tinha deixado alguma margem de esperança de que poderia evitar o sacrifício mesmo se Agamémnon não fosse persuadido pelos argumentos das suas familiares, Clitemnestra vê na chegada de Aquiles alguma esperança de salvação. A esperança dura, todavia, pouquíssimo. Aquiles passa a relatar, para Clitemnestra e Ifigénia, que ele tentou defender a causa de Ifigénia junto ao exército, mas a reação dos gregos foi severa: Aquiles foi ameaçado de apedrejamento (1350) por todos os gregos, incluindo os seus próprios comandados, os Mirmidões (1351-1352). Diante deste cenário, o Pelida reconhece que foi “dominado pelo alarido” (1356). A situação é tão hostil aos defensores de Ifigénia que o último conselho dado por Aquiles antes da intervenção de jovem é que a mãe a segure (1367).

Alguns críticos têm visto neste cenário de rebeldia da armada e completa impotência dos chefes uma explicação para o que se passa em cena. Ifigénia, na verdade, não teria tido uma verdadeira escolha: ela tomou a única atitude que poderia diante desta situação opressiva<sup>609</sup>. Por que, contudo, ela apresenta esta necessidade em termos de glória e de luta pela liberdade da Grécia contra os bárbaros? Alguns estudiosos não veem outra alternativa a não ser postular que toda a cena – e, no limite, a peça – apresenta uma visão irônica e negativa dos valores bélicos que alimentam o discurso patriótico de Ifigénia. Dada mesma maneira como a conversão repentina e *in extremis* ao panhelenismo por parte de Agamémnon foi tida como falsa ou superficial, também a transformação de Ifigénia numa salvadora da Grécia contra os bárbaros, através de uma linguagem que ecoa as ideias e vocabulários do próprio pai, é interpretada como artificial. Assim, a intenção do poeta, segundo esta leitura, teria sido criticar a guerra por intermédio da própria linguagem e do ambiente militar. Nesse sentido, advoga Saïd:

Qu'il soit mis dans la bouche de Ménélas, d'Agamemnon ou d'Iphigénie, le discours du patriotisme panhellénique dans *Iphigénie à Aulis* se réduit donc à une série de slogans assez creux, constamment présentés sous un jour ironique.<sup>610</sup>

---

<sup>609</sup> “When Iphigenia witnesses the intrusion of the army, about which she has heard and which she now sees face to face, the effect on her is crushing and direct Iphigenia realizes that she has no choice and that death is being forced upon her” (Siegel 1980: 314).

<sup>610</sup> Saïd 1989-1990: 373.

Para Siegel<sup>611</sup>, Ifigénia constrói para si um mundo idealizado de guerra gloriosa que serve como uma espécie de ilusão para não lidar diretamente com aquilo que o poeta e a audiência estariam vendo: a mesquinhez dos chefes e a loucura de guerra por parte de uma armada incontrolável.

Ainda que eu não concorde com as conclusões de Siegel e Saïd acerca do significado da mudança de ideia de Ifigénia, penso que eles vão no caminho certo ao enfatizar a força demonstrada pela armada no episódio da ameaça a Aquiles que imediatamente antecede a reviravolta da jovem. Penso, contudo, que se deva conferir mais peso ao outro elemento da cena, isto é, o próprio Aquiles, que exerce sobre a jovem um certo tipo de necessidade.

É significativo que próximo ao início (1371-1373) e ao fim (1392-1394) do seu discurso, Ifigénia mencione Aquiles e o grave perigo que ele corre por tentar salvá-la. Com esta referência a Aquiles, penso que é legítimo supor que o poeta poderia ter sugerido que a nova decisão de Ifigénia não foi apenas uma deliberação intelectual, mas também uma escolha afetiva levada por um sentimento de compaixão pela situação de Aquiles, que arriscou a própria vida para tentar salvá-la. O que a cena faz é, simplesmente, inverter o papel das personagens: o potencial salvador, Aquiles, agora está em grave perigo, ao passo que a anterior vítima encontrou uma maneira de se alçar enquanto salvadora de Aquiles. Adicionalmente, a jovem encontrou nas últimas três linhas ditas pelo seu pai (1273-1275) que, como vimos, a menciona diretamente, a solução para apresentar a sua piedade por Aquiles como uma nova maneira de heroísmo e de engajamento com a pátria, entendida não como a vinculação cívica ao quadro de uma cidade singular, mas como lealdade ao conjunto dos gregos.

Martha C. Nussbaum, em um interessante ensaio sobre a noção de compaixão (ou piedade), comenta que este sentimento possui três aspectos cognitivos interrelacionados: um juízo acerca da magnitude do que ocorreu com outrem, sendo a compaixão despertada quando a conclusão é que ocorreu algo grave e ruim; um juízo de não merecimento, isto é, temos tendência a ter mais compaixão quando concebemos que o sofrimento da outra pessoa não decorreu de uma culpa que lhe pode ser imputável; por

---

<sup>611</sup> Siegel 1980.

fim, um juízo eudaimonista, isto é, se a pessoa em questão é importante dentro do nossos objetivos e planos de vida<sup>612</sup>.

Esses três elementos da compaixão estão presentes na nossa cena. Aquiles está sofrendo uma pesada represália da armada, ele não tem propriamente culpa por isso, pelo contrário, ele age de boa fé ao tentar ajudar a jovem. E, por fim, a vida de Aquiles passou a fazer sentido para Ifigénia, apesar da tênue ligação entre os dois. O que impressiona na deliberação de Ifigénia é que ela conseguiu unir os interesses tanto do exército, ao aceitar a realização da guerra ao preço da sua própria vida, como de Aquiles, que agora não precisa mais travar uma luta perdida contra os gregos para defender Ifigénia.

David Sansone<sup>613</sup> escreveu um artigo, no início da década de 90, defendendo precisamente que a compaixão por Aquiles foi a principal razão para a mudança de ideia de Ifigénia. Ele defende que o que estamos vendo é um caso raro na tragédia de uma personagem que muda completamente o curso da sua ação devido à compaixão que sente por outrem. Ele nota, corretamente, que esta cena de mudança de pensamento de Ifigénia devido ao contato direto com o sofrimento de um herói foi preparada, de algum modo, pela cena de compaixão, que já tivemos a ocasião de discutir, de Menelau diante da situação de Agamémnon<sup>614</sup>. O mecanismo que fez emergir a compaixão é, com efeito, similar, em que pese o fato de que a ligação entre as personagens ser bem distinta: Agamémnon e Menelau são irmãos, enquanto Ifigénia estava a ver o seu (falso) noivo pela primeira vez.

Sendo assim, esta cena transportaria para o palco e para a relação direta das figuras dramáticas, o tipo de sentimento catártico que Aristóles definia como típico da reação do público com o sofrimento do herói. A diferença, nesse caso, consiste no fato de que é uma figura trágica que está a ser tomada pelo efeito catártico originado do espetáculo do sofrimento de uma outra personagem trágica<sup>615</sup>.

---

<sup>612</sup> Este parágrafo resume o conteúdo da página 361 de Nussbaum 2008.

<sup>613</sup> Sansone 1991.

<sup>614</sup> Sansone 1991: 168-9. Cf. Gibert 1995: 250-2.

<sup>615</sup> Segal 1993 possui um excelente comentário sobre a piedade e o temor das figuras trágicas diante dos infortúnios dos heróis. Para Segal 1993: 29, este tipo de cena fornece uma valiosa

## CONCLUSÃO

À guisa de conclusão, julgo que é útil comparar a reflexão que foi feita nos três capítulos desta Tese com algumas interpretações que ambicionam construir uma narrativa acerca da maneira como a cidade era representada na tragédia. Dessa maneira, podemos situar melhor o lugar de *Orestes*, *As Fenícias* e *Ifigénia em Áulis* no interior destas explicações sobre a crise e salvação das cidades trágicas.

Jacqueline de Romilly, por exemplo, possui uma interessante narrativa sobre a evolução do tema da crise da cidade na tragédia do século de Péricles. Para a autora, Ésquilo transmite a imagem de uma cidade como uma unidade coesa e sem divisão social. Em *Sete Contra Tebas*, por exemplo, a autora pensa que Ésquilo destacou a resistência de Tebas contra o ataque dos argivos enquanto uma cidade unida contra uma ameaça externa, de forma que disputas dentro da cidade de Tebas não foram destacadas<sup>616</sup>. Em relação a *As Suplicantes* de Ésquilo, Romilly nota que o voto da cidade que aprovou o acolhimento das Danaides em solo argivo deu-se por unanimidade, em um acordo afinado entre o rei Pelasgo e a Assembleia popular relatada na peça. Assim sendo, este drama mostra, uma vez mais, uma concepção harmônica da vida social sob a alçada da πόλις<sup>617</sup>.

Com a *Oresteia*, segue Romilly, há um primeiro reconhecimento por parte de Ésquilo de fissuras sociais que podem gerar crises na cidade<sup>618</sup>. É possível ouvir uma voz autônoma do povo que ameaça romper a unidade entre rei e povo característica de outras peças, como *As Suplicantes*. No *Agamémnon*, com efeito, nos é dito que o povo está agastado com os Atridas por conta dos efeitos nocivos da Guerra de Troia (cf. os versos 449-456), enquanto nas *Coéforas* o descontentamento do povo dirige-se aos novos governantes de Argos: Clitemnestra e Egisto (1409-1410; 1616). Em *Euménides*,

---

pista para a compreensão do efeito catártico que os poetas dramáticos desejavam obter junto ao seu público.

<sup>616</sup> Romilly 1977: 5-7. O momento no qual parece haver um destaque do poeta sobre a disputa de poder entre Etéocles e Polinices no êxodo é tido, por Romilly, como evidência para o caráter espúrio desta parte final da peça.

<sup>617</sup> Romilly 1977: 10-11.

<sup>618</sup> Romilly 1977: 11-21.

argumenta a estudiosa francesa, Ésquilo dramatiza a superação desta ameaça de conflito social através da promoção de uma reconciliação social conduzida pela deusa Atena, mas que confere a responsabilidade pela salvação da cidade aos próprios cidadãos que deliberam no conselho do Areópago sobre o destino de Orestes. A incorporação das Erínias, que ameaçavam promover a discórdia entre os cidadãos, no projeto da nova πόλις que surge no final da trilogia garante, assim, que a trilogia conclua com o acento posto sobre a concórdia e a unidade.

Em contraste com Ésquilo, as obras de Sófocles e, especialmente, de Eurípides, acentuam, para a autora, a divisão e desunião, desfazendo, assim, a imagem de harmonia da cidade esquiliana. Nas primeiras peças eurípidianas, este contraste ainda não é suficientemente desenvolvido. Em *Heraclidas*, argumenta a autora, é notória a consonância entre a vontade política do rei Demofonte e a voz dos cidadãos da cidade, embora a peça mostre que “el monarca no puede reinar sin tener en cuenta la opinión popular”<sup>619</sup>. Com *Hécuba*, sustenta Romilly, “abre la serie en las tragedias en las que el pueblo se convierte en tirano y hace temblar a los reyes”<sup>620</sup>. Ao invés de uma harmonia entre chefe e povo em prol da salvação da cidade, como em *Suplicantes* de Ésquilo ou em *Heraclidas*, *Hécuba* apresenta, para Romilly, uma concordância nefasta para a cidade: aquela entre o demagogo Odisseu e a Assembleia da armada grega que libera a favor do sacrifício de Políxena para satisfazer a honra de Aquiles<sup>621</sup>. Nesse sentido, este drama revela uma imagem da cidade na qual “las pasiones del pueblo y la ambición de los jefes se combinan para amenzar el bien común”<sup>622</sup>. O mesmo pode ser dito, segundo Romilly, relativamente a *Ifigénia em Áulis*, na qual a multidão exige o sacrifício de Ifigénia inspirada pelo demagogo Odisseu. O motivo da “brutalidade popular”<sup>623</sup> continua seu desenvolvimento no teatro de Eurípides, consoante Romilly, com *Orestes*, uma peça na qual a “tirania popular esta vez domina el mismo curso de la acción trágica”<sup>624</sup>.

---

<sup>619</sup> Romilly 1977: 24.

<sup>620</sup> Romilly 1977: 25.

<sup>621</sup> Romilly 1977: 25-30.

<sup>622</sup> Romilly 1977: 29.

<sup>623</sup> Romilly 1977: 36.

<sup>624</sup> Romilly 1977: 36.

Os artigos escritos por Maria do Céu Fialho sobre Eurípides seguem uma linha argumentativa similar, ainda que a professora da Universidade de Coimbra reforce ainda mais a discrepança entre os primeiros dramas de Eurípides e as suas peças tardias. Nas peças da primeira metade da Guerra do Peloponeso há, para a autora, uma forte exaltação do modelo de Atenas como a *πόλις* por excelência do mundo helênico:

A propaganda, que pressupõe em Eurípides um discurso assumido ou subliminar de panegírico, pode assentar numa estratégia de reconhecimento de uma harmonia genuinamente helénica que encontra na *pólis* ateniense a sua sede verdadeira e única - o que supõe que essa harmonia se perdeu no resto da Hélade, ou em partes específicas da Hélade - ou na acção e carácter de figuras de governantes emblemáticos que representam, como que por um processo de sinédoque, os valores genuínos de Atenas. E esses são os valores que não só deveriam ser os de Atenas, mas de toda a Hélade. Assim, Egeu, Teseu, Demofonte contrastam com os tiranos de espaços desarmónicos.<sup>625</sup>

Fialho enxerga em Hécuba uma forte crítica, por parte de Eurípides, da figura do demagogo e do processo de decisão coletiva dos gregos. O exército grego, homólogo ficcional da multidão que delibera na cidade<sup>626</sup>, encontra-se refém dos jogos de poderes e interesses individuais representados na peça sobretudo por Odisseu. Diferentemente do projeto contido na *Oresteia* esquiliana, no qual a persuasão estava a serviço da consolidação da *πόλις*, em *Hécuba* a retórica é “uma arma perigosa que algum dia se voltará contra quem a utiliza”<sup>627</sup>. Já em *Ifigénia em Áulis*, a estudiosa vê o mesmo padrão ser destacado: a febre da guerra alimentada por um exército entregue às emoções e por líderes ambiciosos e fracos traduz uma imagem particular da vida em coletivo: “A comunidade torna-se, assim, uma selva, ao sabor do poder da palavra demagógica”<sup>628</sup>.

---

<sup>625</sup> Fialho 2011: 144. A autora estar a pensar especialmente nas chamadas “peças políticas” (*Heraclidas* e *Suplicantes*) e também em *Medeia*.

<sup>626</sup> Cf. Fialho 2010: 71.

<sup>627</sup> Fialho 2010: 73.

<sup>628</sup> Fialho 2016: 90.

Esta leitura política realizada por Romilly e Fialho baseada numa evolução cronológica das peças eurípidianas apresenta um problema interpretativo pouco reconhecido, mas significante: o poeta oscilaria vertiginosamente na imagem que ele conferia à cidade no interior do seu *corpus* dramático, pois passaria de um elogio “propagandístico” da cidade de Atenas à uma visão devastadoramente crítica dos processos de decisão coletiva que representam, com efeito, a substância do regime político ateniense. A afirmação de que esta mudança se verificaria com o desenvolvimento cronológico da obra de Eurípides não é totalmente convincente, pois *Hécuba*, por exemplo, talvez seja anterior à “patriótica” *Suplicantes*.

Esse problema incide particularmente nas obras tardias de Eurípides que enfatizam o processo de decisão do coletivo e o papel dos chefes, isto é, o *Orestes*, *As Fenícias* e *Ifigénia em Áulis*, que constituem precisamente o *corpus* textual desta Tese. Estes dramas são geralmente lidos como uma resposta seja largamente antidemocrática por parte de Eurípides porque apresentariam a atuação da multidão e dos seus chefes em luzes vivamente negativas<sup>629</sup>, seja resignada e frustada diante dos problemas sociais que Atenas vivia a partir, especialmente, do golpe oligárquico de 411-410<sup>630</sup>. A suposta emigração do poeta para a Macedônia após a apresentação do *Orestes* seria o espelho da sua desilusão com Atenas e a sua democracia<sup>631</sup>.

No interior de cada um dos capítulos foi feita uma discussão sobre como este tipo de leitura interpreta cada uma destes três peças, de forma que, para o objetivo desta conclusão, vale mencionar apenas alguns pontos mais gerais. De início, a imagem de uma cidade unitária nas peças esquilianas e de uma cidade cronicamente em conflito nas últimas peças de Eurípides é uma simplificação que carrega muitos problemas. Não pode

---

<sup>629</sup> É significativo de Romilly 1977: 34-5 aproxime a visão negativa do povo expressa, segundo ela, por Eurípides a partir de *Hécuba*, com as metáforas usadas por Platão na *República* para enfatizar a cegueira das decisões vindas do δῆμος. Igualmente, Romilly 1995 [1972]: 153-4.

<sup>630</sup> Cf. a tese do livro de Di Benedetto 1971, segundo a qual, a partir de *As Troianas*, Eurípides desenvolve cada vez mais o motivo do afastamento para uma terra ou um tempo distante como uma compensação poética para a sua frustração com a política da sua cidade natal.

<sup>631</sup> A maneira como Romilly 1995 [1972]: 143 conclui o seu texto sobre a Assembleia em *Orestes* é característica do uso desta anedota do exílio de Eurípides na Macedônia para reforçar uma suposta intolerância e desilusão do poeta com o sistema político da sua cidade natal. Quem ler o o comentário de Lourenço 2008: 81-2 não vai deixar de se preocupar, acredito, com os problemas metodológicos inerentes ao uso desta história do exílio como evidência para o posicionamento político de Eurípides.

existir uma visão harmônica de cidade, quando, por exemplo, a intriga de uma peça é baseada em um oráculo que apresenta uma disjuntiva clara entre a salvação da família real e a salvação da cidade: se Laio quiser a prosperidade de Tebas, ele não deve ter descendentes. O crescimento de Édipo, apesar do oráculo, gerará uma grande crise para Tebas, que só será apaziguada com a desfortunada de Édipo e seus descendentes. Essa estrutura mítica básica foi aproveitada por Ésquilo em 467 e por Eurípides entre 411 e 408, em dois contextos históricos, portanto, distintos. Ainda assim, como foi argumentado no capítulo sobre *As Fenícias*, as duas peças exploram a crise para a πόλις decorrente do conflito dentro da família real. Na *Oresteia*, não há apenas um prenúncio de divisões no seio da cidade, como pensa Romilly, mas uma verdadeira reflexão sobre o modo como uma cidade pode ser erguida a partir dos violentos crimes de sangue que assolam as famílias poderosas e, por conseguinte, a vida em comunidade.

A percepção da divisão social é um fenômeno característico da tragédia grega, ainda que as peças tardias de Eurípides mostrem de maneira mais realista e generalizada os problemas sociais da cidade. Para substanciar esta alegação, penso que é importante trazer à luz os trabalhos que Richard Seaford tem desenvolvido acerca da relação entre o ritual dionisíaco e a tragédia grega. Seaford parte de duas constatações acerca da tragédia grega. A primeira é que boa parte da intriga trágica gira em torno de relações violentas entre membros da mesma família, um fenômeno já observado por Aristóteles quando discute na *Poética* os acontecimentos que têm mais potencial em despertar o temor e a compaixão. Segundo Aristóteles, estes acontecimentos são especialmente os que revelam um sofrimento advindo “entre pessoas de família como, por exemplo, se o irmão mata, tenta matar ou faz qualquer outra coisa do gênero ao seu irmão, ou o filho ao pai, ou a mãe ao filho, ou o filho à mãe, esses são casos que devem ser aproveitados” (1453b 19-22)<sup>632</sup>.

Um outro ponto de partida de Seaford vincula-se ao fato destacado por ele e outros estudiosos, como Froma Zeitlin, de que alguns rituais ligados à família, como o casamento, o funeral e os sacrifícios, são apresentados de maneira pervertida nos dramas, isto é, a maneira como o rito é apresentado difere da forma histórica como ocorria o rito. Assim, ao apresentarem uma modalidade deformada do processo ritual,

---

<sup>632</sup> Tradução por Valente 2011.

os poetas trágicos chamavam atenção da audiência para os problemas cívicos e religiosos que afetavam a família que realizava o ritual. Para Seaford, o fato de que em Homero os rituais são apresentados de forma acurada e positiva para a comunidade representada no poema, ao contrário das consequências geralmente danosas dos rituais trágicos, sugere que esta distinção precisa ir além de uma mera escolha literária por parte dos poetas trágicos.

Segundo a teoria de Seaford, a violência recíproca dentro da mesma família no quadro de uma intriga trágica, já mencionada por Aristóteles, que é agravada pelo potencial de desunião trazido pela perversão dos rituais que deveriam conferir coesão social, faz com que muitas peças encenem a destruição da família, em especial da família real. Mais do que isso, Seaford postula um padrão de ação trágica que teria uma dimensão não apenas literária mas ritualística, uma vez que à destruição da família real segue-se, segundo Seaford, uma reafirmação do quadro da *πόλις*, incluindo a nomeação, particularmente na conclusão de certos dramas, de um culto etiológico que conforta a audiência ao construir uma narrativa na qual a crise inicial foi superada pelo estabelecimento de um culto coletivo:

Cult aetiology narrates the crisis and confusion ended by the eventual establishment of the cult. Tragedy dramatizes cult aetiology (7§f), but in a specific manner, tending to introduce into the movement from crisis to resolution (or to select myths which already contain) a *historical* transition- from the self-destruction of the ruling family, marked by reciprocal violence and perverted ritual, to the communal cohesion of polis ritual.<sup>633</sup>

Por fim, Seaford entende este fenômeno como uma espécie de “scapegoat pattern”<sup>634</sup> pelo qual o *oīkos* poderoso é minado para ceder espaço à *πόλις* coletiva. No festival das Dionísias estaríamos, portanto, não apenas diante de uma encenação teatral, mas também de uma experiência ritualista que reencenaria as origens da tragédia grega ligadas ao deus Dioniso e à consolidação da cidade em detrimento das famílias poderosas. Nesse sentido, Seaford define, assim, a tragédia grega: “Greek tragedy is the

---

<sup>633</sup> Seaford 1994: 344.

<sup>634</sup> Seaford 1994: 349.

dramatization of aetiological myth shaped by the vital need to create and sustain the polis”<sup>635</sup>.

A hipótese avançada por Seaford ajuda a explicar, a meu ver, a proliferação de termos para salvação com significado político na tragédia de forma generalizada e não apenas em um período específico de sua história do século quinto. A crise da cidade e a necessidade da sua salvação, diferentemente do que parece emergir do texto de Jacqueline de Romilly, não iniciaram com os efeitos deletérios da Guerra do Peloponeso, pois se faziam plenamente presentes nos dramas anteriores à Guerra, como em *Antígona* de Sófocles, cujo Coro clama por Dioniso para que venha salvar a cidade de Tebas, assolada por “uma affecção violenta”<sup>636</sup>.

O que me parece específico ao período das peças tardias de Eurípides é, de um lado, a importância ímpar dada pelo poeta ao papel dos cidadãos de determinarem o rumo da ação trágica e, bem entendido, de influenciarem decisivamente as decisões dos heróis, algo visível especialmente em *Orestes* e em *Ifigénia em Áulis* e, de outro lado, a ausência de um modelo de πόλις que se apresente acima dos conflitos sociais e que sirva de contraponto positivo à cidade trágica que se encontra em dificuldades<sup>637</sup>. O caso mais ilustrativo, neste quesito, consiste no *Orestes*, pois Eurípides reelabora o material mítico de forma a anular a participação de Atenas na absolvição de Orestes que foi tão realçada por Ésquilo na sua *Oresteia*. Como vimos no capítulo dedicado à esta peça, esta alteração realizada pelo poeta contribui significativamente para o clima de desesperança que perpassa o drama, ainda que a πόλις de Argos sobreviva, apesar de tudo.

Como fica claro quando se lê o vigoroso debate entre Richard Seaford e Rainer Friedrich sobre esta hipótese ritualística da salvação da cidade trágica, o “padrão dionisíaco” de destruição da família real em benefício da πόλις, que culminaria na indicação de um culto a algum herói protetor ao fim da peça, não aparece em todas as obras trágicas. Mesmo se secundarizarmos o elemento dionisíaco e o culto etiológico que, de fato, aparecem apenas em um número limitado das peças extensas, temos, ainda, uma boa quantidade de dramas que seguem o padrão de destruição (literal ou

---

<sup>635</sup> Seaford 1997: 293.

<sup>636</sup> Tradução por Pereira 2007.

<sup>637</sup> O *tópos* dramático da cidade de Atenas como salvadora da Hélade tem recebido bastante atenção da crítica, ver, por exemplo, Garzya 1962: 159-62; Fialho 2011.

metafórica) da casa real dominante, simbolizada, muitas vezes, por rituais familiares deturpados, com a respectiva transformação da violência reciproca em algum tipo de afirmação do marco da cidade.

As três peças estudadas nesta Tese, seguem, com efeito, esta versão “mínima” da hipótese de Seaford. Em todas elas, como vimos, há rituais corrompidos, bem como violência que ameaça aniquilar a família real e, por fim, há algum tipo de afirmação da cidade: seja de Tebas (*As Fenícias*), de Argos (*Orestes*) ou da expedição panhelênica contra os troianos (*Ifigénia em Áulis*).

Para regressar ao debate cômico, que iniciou esta Tese, entre Ésquilo e Eurípides em *As Rãs* de Aristófanes, espero ter convencido o leitor, após a análise de três peças euripidianas, que a pergunta feita por Dioniso sobre qual conselho o poeta poderia fornecer acerca da salvação da cidade configura-se numa questão profícua para investigarmos quando lemos as tragédias. Este trabalho apresentou uma metodologia para este tipo de pesquisa, baseada no estudo da articulação de três tipos de salvação (individual, psicológico ou moral e político). Analisados em conjunto, estes elementos de salvação fornecem uma ferramenta poderosa para um tipo de abordagem que concilie as leituras literárias e históricas dos dramas.

Sendo assim, futuros estudos podem, por exemplo, aplicar a metodologia que foi desenvolvida nesta Tese para a análise de outras peças do *corpus* trágico. A primeira pergunta a ser feita é se a intriga dramática de determinada peça contém estes três tipos de salvação, pois há dramas cuja problemática da salvação não reverbera de maneira aprofundada no tema da cidade. É o caso, por exemplo, de *Helena* e *Ifigénia entre os Tauros* de Eurípides. Não obstante o fato destas peças conterem uma grande quantidade de ocorrências do vocabulário da *σωτηρία*, as suas estruturas temáticas não conferem muito relevo à dimensão da cidade. Outras peças euripidianas, em contraste, são facilmente analisáveis sobre este ângulo, assim *Heraclidas*, *Suplicantes*, *Héracles* e a fragmentária *Erecteu*. As peças de Ésquilo mostram uma forte presença da cidade e do léxico da salvação, enquanto as peças tebanas de Sófocles são as mais adequadas deste autor para este tipo de estudo. Uma futura investigação nesta direção poderá comparar o tratamento deste tópico entre os três tragediógrafos e, assim, contribuir para repensar as hipóteses avançadas neste trabalho acerca do tema da salvação da personagem trágica e da cidade.

## Bibliografia

### I- Obras de referência

Cunliffe, R. J. 1977 [1924]. *A Lexicon of the Homeric Dialect*. London: University of Oklahoma Press

Liddell, H. J; Scott, R.; Jones, H. S. 1996. *A Greek-English Lexicon*. 9<sup>a</sup> ed. Oxford: Clarendon Press

### II- Edições, Traduções e Comentários

Alexandre Júnior, M. *et al.* 2005. *Aristóteles Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda

Amaral, A. C.; Gomes C. C. 1998. *Aristóteles Política*. Lisboa: Vega

Barrett, W.S. 1964. *Eurípides Hippolytus*. Oxford: Clarendon Press

Brasete, M.F. (no Prel). "Electra". Em: Silva, M.F.S. (ed). *Eurípides Tragédias III*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda

Bywater, J. 1894. *Aristotle's Ethica Nicomachea*. Oxford, Clarendon Press

Caeiro, A. C. 2012. *Aristóteles Ética a Nicómaco*. 4<sup>a</sup>ed. Lisboa: Quetzal

Collard, C. *et al.* 1997. *Eurípides. Selected Fragmentary Plays. Vol I*. Warminster: Aris & Phillips

Collard, C.; Cropp, M. 2008a. *Eurípides Fragments. Aegeus-Meleager* (The Loeb Classical Library). Cambridge; London: Harvard University Press

Collard, C.; Cropp, M. 2008b. *Eurípides Fragments. Oedipus-Chrysippus. Other Fragments* (The Loeb Classical Library). Cambridge; London: Harvard University Press

Collard, C.; Morwood, J. 2017. *Eurípides Iphigenia at Aulis. Vol 1 and 2*. Liverpool: Liverpool University Press

Craik, E. 1988. *Eurípides Phoenician Women*. Warminster: Aris & Phillips

Davies, M.; Finglass, P.J. 2014. *Stesichorus: The Poems*. Cambridge: Cambridge University Press

Diggle, J., 1981. *Eurípides Fabulae vol. 2*. Oxford: Clarendon Press

Diggle, J. 1984. *Eurípides Fabulae vol. 1*. Oxford: Clarendon Press

Diggle, J. 1994a. *Eurípides Fabulae vol 3*. Oxford: Clarendon Press

Dimock, G. E. Jr.; Merwin, W. S. 1978. *Iphigeneia at Aulis*. New York: Oxford University Press

- Dindorfius, G. 1863. *Scholia Graeca in Euripidis tragoeidas Tomus 2*. Oxonii: Etypographeo Academico
- Dodds, E. R. 1960. *Euripides Bacchae*. Oxford: Clarendon Press
- Dover, K. 1993. *Aristophanes Frogs*. Oxford: Clarendon Press
- England, E. B. 1891. *The Iphigenia at Aulis*. London: Macmillan
- Ferrari, F. 1988. *Euripide. Ifigenia in Tauride. Ifigenia in Aulide*. Milano: La Biblioteca Universale Rizzoli
- Ferreira, J. R. 2005. *Sófocles Filoctetes*. Lisboa: edições 70
- Ferreira, J. R. 2010. "Suplicantes". Em: Silva, M.F.S. (ed). *Eurípides Tragédias II*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda
- Frade, S. (no Prelo). "As Fenícias". Em: Silva, M.F.S. (ed). *Eurípides Tragédias III*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda
- Garvie, A. F. 1986. *Aeschylus Choephoroi*. Oxford: Clarendon Press
- Gerber, D. E. 1999. *Greek Elegiac Poetry. From the Seventh to the Fifth Centuries BC*. Cambridge; London: Harvard University Press
- Hainsworth, B. 1993. *The Iliad: a commentary. vol 3. Books 9-12*. Cambridge: Cambridge University Press
- Heubeck, A.; Hoekstra, A. 1989. *A commentary on Homer's Odyssey. Vol 2. Books 9-16*. Oxford: Clarendon Press
- Hutchinson, G. O. 1985. *Aeschylus Septem Contra Thebas*. Oxford: Clarendon Press
- Jones, H. S.; Powell J. E. 1942. *Thucydides Historiae*. Oxford: Clarendon Press
- Jouan, F. 1983. *Euripide Iphigénie à Aulis. Tome 7*. Paris: Les Belles Lettres
- Jouan, F. 2001. *Les Tragiques Grecs. Euripide*. Paris: Robert Laffont
- Kovacs, D. 1994. *Euripidea*. Leiden: Brill
- Kovacs, D. 2002. *Euripides, Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*. Cambridge; London: Harvard University Press
- Leão, D. F. 2006. *Sólon. Estadista, Poeta e Sábio*. Coimbra: Minerva
- Lloyd-Jones, H; Wilson, N. G. 1990. *Sophoclis Fabulae*. Oxford: Clarendon Press
- Lourenço, F. M. B. 1994. *Eurípides Íon*. Lisboa: Colibri
- Lourenço, F. M. B. 2010a. "Hipólito". Em: Silva, M.F.S. (ed.). *Eurípides Tragédias II*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda

- Lourenço, F. M. B. 2010b. *Homero. Odisseia*. Lisboa: Cotovia
- Lourenço, F. M. B. 2012. *Homero. Ilíada*. Lisboa: Cotovia
- MacDowell, D. M. 1990. *Demosthenes: Against Meidias*. Oxford: Clarendon Press
- Martins de Jesus, C. 2012. *Ésquilo Suplicantes*. Coimbra: Festeia
- Mastronarde, D. J. 1994. *Eurípides Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press
- Medda, E. 2001. *Eurípide Oreste*. Milano: La Biblioteca Universale Rizzoli
- Meillier, C. et al. 1976. *Cahiers de recherches de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de Lille* 4: 287-360
- Merkelbach R.; West M. L. 1967. *Fragmenta Hesiodea*. Oxford: Clarendon Press
- Murray, G. 1909. *Eurípides Fabulae, vol 3*. Oxford: Oxford University Press
- Norlin, G. 1928. *Isócrates vol 1*. Cambridge: Harvard University Press
- Oliveira, F. R. 2008. *Sófocles Aias*. São Paulo: Iluminuras
- Page, D. 1972. *Aeschylus septem quae supersunt tragoeiae*. Oxford: Clarendon Press
- Pais de Almeida, C. A. 1998. *Eurípides Ifigénia em Áulide*. 2<sup>a</sup> ed. Revisão da tradução por Maria de Fátima Silva. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Pearson, A. C. 1909. *Eurípides. The Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press
- Pereira, M. H. R. 1996. *Eurípides Troianas*. Lisboa: edições 70
- Pereira, M. H. R. 2001. *A República de Platão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Pereira, M. H. R. 2007. *Sófocles. Antígona*. 7<sup>a</sup> ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Pereira, M. H. R. 2017 [1992]. *Eurípides. As Bacantes*. Lisboa: edições 70
- Platnauer, M. 1956. *Eurípides Iphigenia in Tauris*. Oxford: Clarendon Press
- Pomeroy, S. 1994. *Xenophon Oeconomicus. A social and Historical Commentary*. Oxford: Clarendon Press
- Pulquério, M. de O. 2008 [1990]. *Oresteia de Ésquilo*. Lisboa: edições 70
- Ramalho, A. da C. 2008 [1996]. *Aristófanes. As Rãs*. Lisboa: Edições 70
- Rodrigues, N. S. 2014. *Eurípides Ifigénia entre os Tauros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra
- Ross, W. D. 1959. *Aristotelis Ars Rhetorica*. Oxford: Clarendon Press

Salvador, E. L. 2006. *Os Sete contra Tebas de Ésquilo*. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem

Santos Alves, M. 1975. *As Fenícias de Eurípides*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra

Santos, C. F. 2010. "Héracles". Em: Silva, M.F.S. (ed.). *Eurípides Tragédias II*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda

Seiça, A. P. F. O. 2007. *Orestes de Eurípides*. Dissertação de mestrado em Literaturas Clássicas (Literatura Grega) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: Universidade de Coimbra

Silva, A. F. O. 1999 [1982]. *Eurípides Orestes*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília

Silva, C. R. C. 2000. *Os Heraclidas*. Lisboa: edições 70

Sommerstein, A. H. 2008. *Aeschylus Fragments*. Cambridge; London: Harvard University Press

Valente, A. M. 2011. *Aristóteles Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Van Thiel, H. 1991. *Homeri Odyssea*. Zürich; New York: Geed Olms

Van Thiel, H. 2010. *Homeri Ilias*. Zürich; New York: Geed Olms

West, M. L. 1987. *Eurípides Orestes*. Warminster: Aris & Phillips

West, M. L. 1992. *Aeschylus Supplices*. Stuttgart: Teubner

West, S. 1988. *A Commentary on Homer's Odyssey. Vol 1*. Oxford: Clarendon Press

Willink, C.W. 1986. *Eurípides: Orestes*. Oxford: Clarendon Press

### III- Estudos

Aélion, R. 1983. *Euripide, héritier d'Eschyle*. Tome 1. Paris: Les Belles Lettres

Aguirre, M. 2010. "Erinyes as Creatures of Darkness". Em: Christopoulos, M. et al. (eds.) *Light and darkness in ancient Greek myth and religion*. Plymouth: Lexington Books

Allen, D. S. 2000. *The World of Prometheus: The Politics of Punishing in Democratic Athens*. Princeton: Princeton University Press

Aluja, R. 2014. "Reexamining the Lille Stesichorus: about the Theban Version of Stesich. PMGF 222b". Em: Reig, M; Riu, J. (eds.) *Drama, Philosophy, Politics in Ancient Greece. Contexts and Receptions*. Barcelona: Universitat de Barcelona

- Amiech, C. 2008. "Le sacrifice de Ménécée: sa place, son rôle dans *les Phéniciennes* d'Euripide". *L'information littéraire* 60.1: 22-29
- Araújo, O. L. 2008. "Encenando amizade: Pílades e Orestes na Tragédia". *Letras Clássicas* 12: 25-35
- Arthur, M. B. 1977. "The Curse of Civilization. The Choral Odes of the *Phoenissae*". *HSPh* 81: 163-185
- Azoulay, V. 2004. *Xénophon et les grâces du pouvoir: de la charis au charisme*. Paris: Publications de la Sorbonne
- Bacalexí, D. 2016. "Personal, paternal, patriotic: the threefold sacrifice of Iphigenia in Euripides' *Iphigenia in Aulis*". *Humanitas* 68: 51-76
- Bain, D. 1977. "The Prologues of Euripides' *Iphigenia in Aulis*" *CQ* 27: 10-26
- Baldwin, B. 1974. "Notes on Cleophon". *Acta Classica* 17: 35-47
- Balot, R. K. 2004. *Greed and Injustice in Classical Athens*. Princeton: Princeton University Press
- Barrett, J. 2002. *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Los Angeles: University of California Press
- Belardinelli, A. M. R. 2003. "Menelao nell'Elena di Euripide: una rilettura". *LEXIS* 21: 161-177
- Belfiore, E. S. 2000. *Murder Among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press
- Blaiklock, F. M. 1952. *The Male Characters of Euripides: A Study in Realism*. Wellington: New Zealand University
- Bonnard, A. 1945. "Iphigénie à Aulis. Tragique et poésie." *MH* 2: 87-107
- Bonnechère, P. 1994. *Le sacrifice humain en Grèce Ancienne*. Liège: Presses Universitaires de Liège
- Bordaux, L. 1992. "Exil et exilés dans la tragédie d'Euripide". *Pallas* 38: 201-208
- Boulter, P. N. 1962. "The theme of *agria* in Euripides' *Orestes*". *Phoenix* 16. 2: 102-106
- Bowie, A. M. 1997. "Tragic Filters for History: Euripides' *Supplices* and Sophocles's *Philoctetes*". Em: Pelling C. B. R. (ed.). *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Oxford University Press
- Bremer, J. M. 1976: "Why Messenger-Speeches?" Em: Bremer, J. M. et al. (eds.). *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*. Amsterdam: Hakkert
- Bremer, J. M. 1980. "Euripides' *Phoenissae* 830-832". *Mnemosyne* 33 3/4: 278-287
- Bremer, J. M. 1987. "Stesichorus, the Lille Papyrus". Em: Bremer, J. M. et al. (eds.) *Some recently found Greek poems: Text and commentary*. Leiden: Brill

- Brioso Sánchez, M. 2009. "La carta trágica". *HABIS* 40: 45-68
- Burian, P. 2009. "City, Farewell! Genos, Polis, and Gender in Aeschylus' *Seven Against Thebes* and Euripides' *Phoenician Women*". Em: McCoskey, D.E.; Zakin, E. (eds). *Bound by the city. Greek tragedy, sexual difference, and the formation of the polis*. New York: Suny Press
- Burkert, W.; Marinatos, N. 2010. "Introduction". In: Christopoulos, M. et al. (eds.) *Light and darkness in ancient Greek myth and religion*. Plymouth: Lexington Books
- Burkert, W. 2011. *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*. Traduction par Pierre Bonnechere. Paris: Picard
- Burnett, A.P. 1998. *Revenge in Attic and Later Tragedy*. Los Angeles: University of California Press
- Cairns, D. L. 1993. *Aidōs. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press
- Cairns, D. L. 2015. "Revenge, Punishment, and Justice in Athenian homicide law". *Value Inquiry* 49: 645-665
- Carpanelli, F. 2005. *Euripide: L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali ad Atene*. Torino: UTET
- Carter, D. M. 2007. *The Politics of Greek Tragedy*. Exeter: Bristol Phoenix Press
- Carter, D. M. 2013. "Reported Assembly Scenes in Greek Tragedy". *ICS* 38: 23-63
- Cerri, G. 2004. "Messaggi etico-politici nella tragedia Euripidea: dalle 'Supplici' all'Oreste". *AION(filol)*. XXVI: 95-125
- Chong-Gossard, J. H. K. 2008. *Gender and Communication in Euripides' Plays: Between Song and Silence*. Leiden: Brill
- Clark, M. 1998. "Chryses' Supplication: Speech Act and Mythological Allusion". *CA* 17: 5-24
- Collard, C. 1975. "Formal Debates in Euripides' Drama". *G&R* 22.1: 58-71
- Collinge, N. E. 1962. "Medical terms and Clinical attitudes in the Tragedians". *BICS* 9: 43-55
- Conacher, D. J. 1967. "Themes in the *Exodus* of Euripides' *Phoenissae*". *Phoenix* 21: 92-101
- David, E. 1986. "The oligarchic revolution in Argos, 417 B.C". *L'Antiquité Classique* 55: 113-124
- David, E. 2014. "An oligarchic democracy: manipulation of democratic ideals by athenian oligarchs in 411 B.C.". *EIRENE* L: 11-38
- De Jong, I. J. F. 1991. *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*. Leiden: Brill
- Delebecque, E. 1951. *Euripide et la guerre du Péloponnèse*. Paris, C. Klincksieck

- Denniston, J. D. 1954. *The Greek Particles*. Second edition. Oxford: Oxford University Press
- Deserto, J. 1998. *Figuras sem nome em Eurípides*. Lisboa: Edições Cosmos
- Di Benedetto, V. 1961. "Note Critico-Testuali all' *Oreste* di Euripide". *Studi Classici e Orientali* 10: 122-155
- Di Benedetto, V. 1971. *Euripide: Teatro e Società*. Torino: Einaudi
- Diggle, J. 1971. [Review of the book *Untersuchungen zur Iphigenie in Aulis*, by Mellert-Hoffmann. 1969] *CR* 21: 178-80
- Diggle, J. 1994b. *Euripidea: Collected Essays*. Oxford: Oxford University Press
- Di Marco. M. 2009. *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*. Roma: Carocci
- Dover, K. J. 1973. "Some neglected aspects of Agamemnon's dilemma". *JHS* 93: 58-69
- Dover, K. J. 1994 [1974]. *Greek Popular Morality*. Indianapolis; Cambridge: Hackett
- Dunn, F. M. 1989. "Comic and Tragic License in Euripides' *Orestes*". *ClAnt* 8. 2: 238-251
- Dunn, F. M. 1996. *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*. Oxford: Oxford University Press
- Easterling, P. E. 1985. "Anachronism in Greek tragedy." *JHS* 105: 1-10
- Euben, J. P. 1986. "Political Corruption in Euripides' *Orestes*". In: Euben, J. P. (ed). *Greek Tragedy and Political Theory*. Los Angeles: University of California Press
- Falkner, T. M. 1983. "Coming of age in Argos: physis and paideia in Euripides' *Orestes*". *CJ* 78. 4: 289-300
- Fialho, M. C. Z. 1989-1990. "Sólon e Ésquilo: duas concepções de tempo afins". *Humanitas* 41-42: 51-64
- Fialho, M. C. Z. 1992. *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*. Coimbra: INIC
- Fialho, M. C. Z. et al. (eds.) 2007. *O Mito de Helena de Tróia à Actualidade*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- Fialho, M. C. Z. 2010. "Retórica e Demagogia: a denúncia eurípidiana em *Hécuba*". Em: Pereira, F. B.; Várzeas, M. (eds). *Retórica e teatro: a palavra em acção*. Porto: Universidade do Porto
- Fialho, M. C. Z. 2011. "Crise política e propaganda Ateniense no teatro de Eurípides". *Cadmo* 21: 141-166
- Fialho, M. C. Z. 2012. "Do Oikos à Pólis de Agamémnon: sob o signo da distorção". *Ágora* 14: 47-61
- Fialho, M. C. Z. 2016. "A febre da guerra: retórica e demagogia em *Ifigénia em Áulide*". *Ágora* 18: 81-98

- Foley, H. P. 1982. "Marriage and Sacrifice in Euripides' *Iphigeneia in Aulis*". *Arethusa* 15: 159-80
- Foley, H. P. 1985. *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*. London: Cornell University Press
- Foley, H. P. 2001. *Female acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press
- Fornis, C. 1993. "La Stasis Argiva del 417". *POLIS* 5: 73-89
- Fouchard, A. 1997. *Aristocratie et Démocratie. Idéologies et sociétés en Grèce ancienne*. Paris: Les Belles Lettres
- Fraenkel, E. 1964 [1946]. "A Passage in the *Phoenissae*". Em: Fraenkel, E. *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie vol 1*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura
- Fuqua, C. 1976. "Studies in the use of myth in Sophocles' Philoctetes' and the 'Orestes' of Euripides". *Traditio* 32: 29-95
- Fuqua, C. 1978. "The World of myth in Euripides' *Orestes*". *Traditio* 34: 1-28
- Gagarin, M. 1979. "The prosecution of homicide in Athens". *GRBS* 20: 301-323
- Gagné, R. 2013. *Ancestral Fault in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press
- Gantz, T. 1993. *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. vol 2. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press
- Garzya, A. 1962. *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide: saggio sul motivo della salvazione nei suoi drammi*. Naples: Libreria Scientifica
- Gibbs, J. R. W. 2008. "Metaphor and thought: The state of the art". Em: Gibbs, J. R.W. (ed.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press
- Gibert, J. 1995. Change of Mind in Greek Tragedy. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht
- Gil, L. 2004. "ISOTES: Comentario intertextual a EUR. PH. 528 ss". Em: López Férez, J. A. (ed.) *La tragedia griega en sus textos*. Madrid: Ediciones Clásicas
- Glotz, G. 1904. *La solidarité de la famille dans le droit criminel en Grèce*. Paris: Albert Fontemoing
- Goossens, R. 1943. "La campagne électorale d'Agamemnon (Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 373)". *RBPh* 22: 192-197
- Goossens, R. 1962. *Euripide et Athènes*, Bruxelles: Palais des Académies
- Goslin, O. E. 2006. *Enacting Piety: A Study of Rhetoric, Supplication and Decision-Making in Euripides*. Dissertation submitted for the degree Doctor in Philosophy in Classics. Los Angeles: University of Carolina
- Gould, J. 1973. "HIKETEIA". *JHS* 93: 74-103
- Gould, J. 1978. "Dramatic character and 'human intelligibility' in Greek tragedy". *PCPS* 24: 43-67

- Greenberg, N. A. 1962. "Euripides' *Orestes*: An Interpretation". *HSPh* 66: 157-192
- Griffin, J. 1990. "Characterization in Euripides: *Hippolytus* and *Iphigenia in Aulis*." Em: Pelling, C. (ed.). *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Hall, E. 1997. "Sociology of Athenian Tragedy". Em: Easterling, P. E. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press
- Halliwell, F. S. 1997. "Between Public and Private: Tragedy and Athenian Experience of Rhetoric". Em: Pelling, C. (ed.). *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Oxford University Press
- Hamilton, R. 1978. "Announced Entrances in Greek Tragedy". *HSPh* 82: 63-82
- Hansen, M. H. 2009 [1991]. *La Démocratie athénienne à l'époque de Démosthène*. Traduction de Serge Bardet avec le concours de Philippe Gauthier. Paris: Tallandier
- Harris, E. M. 2015. "The Family, the Community and Murder: The Role of Pollution in Athenian Homicide Law". In: Ando, C.; Rüpke, J. (eds.). *Public and Private in Ancient Mediterranean Law and Religion*. Berlin: Walter de Gruyter
- Hartigan, K. 1987. "Euripidean Madness: Herakles and Orestes". *G&R* 34.2: 126-135
- Hartigan, K. 1991. *Ambiguity and Self-Deception: The Apollo and Artemis Plays of Euripides*. Frankfurt: P. Lang
- Haslam, M. W. 1975. "The authenticity of Euripides, *Phoenissae* 1-2 and Sophocles, *Electra* 1". *GRBS* 16: 149-75
- Haslam, M. W. 1976. "Interpolations in the *Phoenissae*: Papyrus Evidence". *CQ* 26.1: 4-11
- Hewitt, J. H. 1927. "The Terminology of 'Gratitude' in Greek". *CPh* 22.2: 142-161
- Hilton, I. 2015. "Thebes as the "anti-Athens"? Some observations on the city's tragic functions". *Eos CII*: 261-277
- Intrieri, M. 2013. "Intessere relazioni. Osservazioni sull'itinerario di *philia* (dalle origini al V sec. a.C.)". *HISTORIKÁ* III: 213-272
- Jácome Neto, F. "Notas sobre a apatia política do povo ateniense durante o golpe oligárquico que derrubou a democracia ateniense em 411 / 410 a.C." *Hélade* 3.1: 46-62
- Jouan F. 1966. *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*. Paris: Les Belles Lettres
- Jouan F. 1990. "Arès à Thèbes dans la tragédie attique". In: Geny, E.; Mactoux, M.M. (eds.). *Mélanges Pierre Lévéque. Tome 4: Religion*. Besançon: Université de Franche-Comté
- Jouanna, J. 1988. "La maladie sauvage dans la Collection Hippocratique et la tragédie grecque". *Mètis* 3. 1/2: 343-360
- Jouanna, J. 2004. "Sémantique et temporalité tragique: remarques sur les sens de παλαιός et de πάλαι à partir du *Philoctète* de Sophocle". *REG* 117.1: 21-36

- Jouanna, J. 2007. *Sophocle*. Paris: Fayard
- Kitto, H. D. F. 1939. "The Final Scenes of the *Phoenissae*". *CR* 53.3: 104-111
- Kitto, H. D. F. 2003 [1961]. *Greek Tragedy: A literary study*. 3<sup>a</sup> ed. London; New York: Routledge
- Knox, B. M. W. 1966. "Second Thoughts in Greek Tragedy". *GRBS* 7: 215-232
- Knox, B. M. W. 1972. "Euripides Iphigenia in Aulide 1-163 (in that order)". *YCS* 22: 239-261
- Kock, E. L. 1961. "The Sophoklean Oidipus and its antecedents". *AClass* 4: 7-28
- Konstan, D. 1996. "Greek Friendship". *AJPh* 117.1: 71-94
- Konstan, D. 2001. *Pity Transformed*. London: Duckworth
- Konstan, D. 2006. *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press
- Kovacs, D. 1982. "Tyrants and Demagogues in Tragic Interpolation". *GRBS* 23: 31-50
- Kovacs, D. 2003. "Toward a Reconstruction of *Iphigenia Aulidensis*," *JHS* 123: 77-103.
- Kosak, J. C. 2004. *Heroic Measures. Hippocratic Medicine in the Making of Euripidean Tragedy*. Leiden: Brill
- Kurke, L. 1990. "Pindar's Sixth Pythian and the Tradition of Advice Poetry". *TAPhA* 120: 85-107
- Kyriakou, P. 1998. "Menelaus and Pelops in Euripides' *Orestes*". *Mnemosyne* 51. 3: 282-301
- Lamari, A. A. 2010. *Narrative, Intertext, and Space in Euripides' Phoenissae*. Berlin: De Gruyter
- Lawrence, S. E. 1988. "Iphigenia at Aulis: Characterization and Psychology in Euripides". *Ramus* 17: 91-109
- Leão, D. F. 2004. "Matéria Religiosa: Processos de Impiedade (Asebeia)". Em: Leão, D. F. et al. (eds.). *NOMOS. Direito e Sociedade na Antiguidade Clássica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra
- Leite, P. 2014. *Ética e retórica forense: Asebeia e Hybris na caracterização dos adversários em Demóstenes*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra
- Liapis, V. 2006. "Ghosts, wandering here and there: Orestes the revenant in Athens." Em: Cairns, D.; Liapis, V. (eds.). *DIONYSALEXANDROS. Essays on Aeschylus and his fellow tragedians in honour of Alexander F. Garvie*. Swansea: The Classical Press of Wales
- Lloyd, G. E. R. 2003. *In the Grip of Disease: Studies in the Greek Imagination*. Oxford: Oxford University Press
- Lloyd-Jones, H. 1989. "Les Erinyes dans la tragédie grecque". *REG* 102, 485-486: 1-9
- Lloyd, M. 1992. *The Agon in Euripides*. Oxford: Oxford University Press

- Lombard, D. B. 1985. "Aspects of αίδως in Euripides". *Acta Classica* 28: 5-12
- Lonnoy, M.G. "Arès et Dionysos dans la Tragédie Grecque: Le rapprochement des contraires". *REG* 98.465-466: 65-71
- López Férez, L. A. 2004. "Aquiles en Eurípides". Em: López Férez, L. A. (ed.). *La tragedia griega en sus textos*. Madrid: Ediciones Clásicas
- Loraux, N. 1978. "Mourir devant Troie, tomber pour Athènes. De la gloire du héros à l'idée de la cité". *Information sur les sciences sociales* 17.6: 810-817
- Loraux, N. 2002. *The Divided City: Forgetting in the Memory of Athens*. Translated by C. Pache and J. Fort. New York: Zone Books
- Loraux, N. 2006 [1981]. *The Invention of Athens. The Funeral Oration in the Classical City*. Translated by Alan Sheridan. New York: Zone Books
- Lourenço, F. M. B. et al. (ed.). 1996a. *Eros e Philia na Cultura Grega*. Lisboa: Euphrosyne, Centro de Estudos Clássicos
- Lourenço, F. M. B. 1996b. "'À exceção de Pílades'? Bons e Maus φίλοι no *Orestes* de Eurípides". Em: *Eros e Philia na Cultura Grega*. Lisboa: Euphrosyne, Centro de Estudos Clássicos
- Lourenço, F. M. B. 1999. "Ifigénia em Áulis de Eurípides: um texto entre os sécs. V e IV a. C.", *Romântica* 8: 35 - 44.
- Lourenço, F. M. B. 2008. "Sobre o Prólogo de *Ifigénia em Áulis*". Em: Lourenço, F. *Novos Ensaios Helénicos e Alemães*. Lisboa: Cotovia
- Lourenço, F. M. B. 2011. *The Lyric Metres of Euripidean Drama*. Coimbra: Coimbra University Press
- Lowe, N. J. 2006. "Tragic and Homeric Ironies: Response to Rosenmeyer". Em: Silk, M. S. (ed.) *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Clarendon Press
- Lush, B. V. 2015. "Popular Authority in Euripides' *Iphigenia in Aulis*". *AJPh* 136.2: 207-242
- MacDowell, D. 1978. *The Law in Classical Athens*. New York: Cornell University Press
- Mackie, C. J. 1997. "Achilles' Teachers: Chiron and Phoenix in the *Iliad*". *G&R* 44.1: 1 - 10
- MacLeod, C. W. 1982. "Politics and the *Oresteia*". *JHS* 102: 124-144
- Manton, G. R. 1961. "The Second Stasimon of the *Seven Against Thebes*". *BICS* 8: 77-84
- Marchal-Louët, I. 2009. "Les gestes des malades dans le théâtre d'Euripide: l'exemple de l'*Oreste*". *BAGB* 2: 92-109
- Markantonatos, A. 2012. "Leadership in Action: Wise Policy and Firm Resolve in Euripides' *Iphigenia at Aulis*". Em: Markantonatos, A.; Zimmermann, B. (eds.). *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*. Berlin: Walter De Gruyter

- Masaracchia, E. 1983. "Il sacrificio nell' *Ifigenia in Aulide*". *QUCC* 14.2: 43-77
- Mastronarde, D. J. 1986, "The Optimistic Rationalist in Euripides: Theseus, Jocasta, Teiresias". Em: Cropp, M. et al. (eds.). *Greek Tragedy and its Legacy: Essays presented to D. J. Conacher*. Calgary: University of Calgary Press
- Mastronarde, D. J. 2010. *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press
- McGlew, J. F. 1999. "Politics on the Margins: The Athenian 'Hetaireiai' in 415 B.C". *Historia* 48.1: 1-22
- Meillier, C. 1978. "La succession d'Œdipe d'après le P. Lille 76a + 73, poème lyrique probablement de Stésichore". *REG* 91. 432/433: 12-43
- Meredith, H. O. 1937. "The End of the *Phoenissae*." *CR* 51.3: 97-103
- Michelakis, P. 2002. *Achilles in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press
- Michelini, A. N. 1982. *Tradition and Dramatic Form in "The Persians" of Aeschylus*. Leiden: Brill
- Michelini, A. N. 1999-2000. "The Expansion of Myth in Late Euripides: *Iphigeneia at Aulis*". *ICS* 24/25: 41-57
- Mills, S. 1997. *Theseus, Tragedy, and the Athenian Empire*. Oxford: Clarendon Press
- Mitchell, L. G. 1997. *Greeks bearing gifts: the public use of private relationships in the Greek world, 435-323 B.C*. Cambridge: Cambridge University Press
- Mitchell-Boyask. R. 2008. *Plague and the Athenian Imagination. Drama, History, and the Cult of Asclepius*. Cambridge: Cambridge University Press
- Mirto, M. S. 1980. "Oreste, Telemaco e una presunta interpolazione: EUR, OR, 588-90". *ASNP* X 2: 383-402
- Morenilla, C.; Bañuls Oller, J. V. "La propuesta de Eurigania (P. Lille de Estesícoro)". *HABIS* 22: 49-66
- Moreau, A. 1988. "Polynice le querelleur". *BAGB* 3: 224-231
- Morwood, J. 2009. "Euripides and the Demagogues". *CQ* 59.2: 353-363
- Mullens, H. G. 1940. "The Meaning of Euripides' *Orestes*". *CQ* 34: 153-158.
- Naiden, F. S. 2006. *Ancient Supplication*. Oxford: Oxford University Press
- Nancy, C. 1981. "Pharmakon soterias: Le mecanisme du sacrifice humain chez Euripide". Em: *Théâtre et spectacle dans l'Antiquité, Actes du Colloque de Strasbourg 5-7 nov. 1981*. Leiden: Brill
- Noel, D. 1999. "Les Anthestéries et le vin". *Kernos* 12: 125-152
- Norwood, G. 1920. *Greek Tragedy*. London: Methuen

- Nussbaum, M. C. 2008. *Paisajes del pensamiento: La inteligencia de las emociones*. Traducción de Araceli Maira. Buenos Aires; Barcelona: Paidós
- Ober, J. 1989. *Mass and Elite in Democratic Athens*. Princeton: Princeton University Press
- Osborne, R. 2010 [1985]. "The erection and mutilation of the *hermai*". Em: Osborne, R. *Athens and Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press
- Papadopoulou, T. 2001. "The Prophetic Figure in Euripides' 'Phoenissae' and 'Bacchae'". *Hermes* 129.1: 21-31
- Papadopoulou, T. 2008. *Euripides: Phoenician women*. London: Duckworth
- Parker, R. 2005. *Polytheism and Society at Athens*. Oxford: Oxford University Press
- Parry, H. 1967. "Lines 830-832 of Euripides' 'Phoenissae'". *Phoenix*. 21.1: 20-26
- Parry, H. 1969. "Euripides' *Orestes*: The Quest for Salvation". *TAPhA* 100: 337-353
- Pellizzari D. 2012. "I due Agamennone dell'*Ifigenia in Aulide*". *Dioniso* II: 125-147.
- Pereira, M. H. R. 1988. "Mito, Ironia e Psicologia no 'Orestes' de Eurípides". *Humanitas* 39/40: 3-24
- Pereira, M. H. R. 2012. *Estudos de História da Cultura Clássica Volume I - Cultura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Pietrzczuk, K. 2012. "The Prologue of *Iphigenia Aulidensis* Reconsidered". *Mnemosyne* 65: 565-583
- Poe, J. P. 1992. "Entrance-Announcements and Entrance-Speeches in Greek Tragedy". *HSPh* 94: 121-156
- Pohlenz, M. 1961. *La tragedia greca. Vol 1*. Traduzione italiana di Maria Bellincioni. Brescia: Paideia
- Porter, J. R. 1994. *Studies in Euripides' Orestes*. Leiden: Brill
- Porter, J. R. 2003. "Orestes the Ephebe". Em: Csapo, E.; Miller, M. (eds.). *Theory, Praxis: The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater*. Oxford: Oxbow Books
- Pulquério, M. O. 1992. "A personalidade de Etéocles nos «Sete contra Tebas» de Ésquilo". *Máthesis* 1: 11-19
- Quijada Sagredo, M. 2011. "El Eurípides Tardío y los límites de la Tragedia". Em: Quijada Sagredo, M. (ed.). *Estudios sobre tragedia griega. Eurípides, el teatro griego de finales del s. V a.C. y su influencia posterior*. Madrid: Ediciones Clásicas
- Quijada Sagredo, M. 2012. "Intriga cómica versus intriga trágica en *Tesmoforiantes* de Aristófanes". *EMERITA* LXXX 2: 257-274

- Radding, J. 2015. "Clytemnestra at Aulis: Euripides and the Reconsideration of Tradition". *GRBS* 55: 832-862
- Rawson, E. 1970. "Family and Fatherland in Euripides' *Phoenissae*". *GRBS* 11: 109-127
- Rawson, E. 1972. "Aspects of Euripides' *Orestes*". *Arethusa* 5: 155-157
- Rechenauer, G. 2011. "Polis nosousa: Politics and Disease in Thucydides – the Case of the Plague". In: Rechenauer, G.; Pothou, V. (eds.). *Thucydides – a violent teacher? History and its representations*. Göttingen: V&R Unipress
- Reeve, M. D. 1972. "Interpolation in Greek Tragedy II". *GRBS* 13: 451-474
- Reeve, M. D. 1973. "Interpolation in Greek Tragedy III". *GRBS* 14: 145-171
- Reguero, M.C.E. 2011. "El relato de mensajero en el *Orestes* de Eurípides". *EMERITA* LXXIX 1: 131-154
- Reinhardt, K. 1971 [1958]. "La crise du sens chez Euripide". In. Reinhardt, K. *Eschyle. Euripide*. Traduit par Emmanuel Martineau. Paris: Les Éditions de Minuit
- Rhodes, P.J. 1979. "ΕΙΣΑΓΓΕΛΙΑ in Athens". *JHS* 99: 103-114
- Ribeiro Jr., W. A. 2010. "Os autores da *Ifigênia em Áulis* de Eurípides". *CODEX* 2: 57-91
- Ritchie, W. 1967. "Tradition and Innovation in a Euripidean Tragedy". *Arts: The Journal of the Sydney University Arts Association* 4: 5-21
- Ritchie, W. 1978. "Euripides, *Iphigenia at Aulis* 919-974." Em: Dawe, R. D. (ed.). *Dionysiaca: Nine Studies in Greek Poetry*. Cambridge: Cambridge Faculty Library
- Romero Mariscal, L. 2007. "Eurípides Crítico Social". Em: Romero Mariscal, L. et al. (eds.). *Las personas de Eurípides*. Amsterdam: Hakkert
- Romilly, J. de. 1977. "La tragedia griega y la crisis de la ciudad". *Estudios clásicos* 21.79: 1-58
- Romilly, J. de. 1984. "D'euripide a Platon: L'exemple des *Phéniciennes*". *ECLA's* 26.2: 59-65
- Romilly, J. de. 1995 [1972]. "L'assemblée du peuple dans l'*Oreste* d'Euripide." Em: Romilly, J. de. *Tragédies Grecques au fil des ans*. Paris: Les Belles Lettres
- Rose, P. W. 1976. "Sophocles' *Philoctetes* and the Teachings of the Sophists". *HSPH* 80: 49-105
- Roselli, D. K. 2007. "Gender, Class and Ideology: The Social Function of Virgin Sacrifice in Euripides' *Children of Herakles*". *ClAnt* 26.1: 81-169
- Rosenbloom, D. 2011. "Scripting Revolution: Democracy and its Discontents in Late Fifth-Century Drama". In: Markantonatos, A.; Zimmermann, B. (eds.). *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*. Berlin: Walter De Gruyter
- Rosenmeyer, P. A. 2001. *Ancient Epistolary Fictions: The Letter in Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press

- Rousseau, P. 1990. "Le deuxième Atride. Le type épique de Ménélas dans L'Iliade". Em: Mactoux, M. M.; Geny, E. (eds.). *Mélanges Pierre Lévéque: Anthropologie et société V*. Paris: Les Belles Lettres
- Roussel, P. 1915. "Le rôle d'Achille dans l'Iphigénie à Aulis". *REG* 28: 234–250.
- Rutherford, R. B. 2012. *Greek Tragic Style. Form, Language and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press
- Ryzman, M. 1989. "The Reversal of Agamemnon and Menelaus in Euripides' *Iphigenia at Aulis*". *Emerita* 57: 111-118
- Saïd, S. 1985. "Euripide ou l'attente déçue: L'exemple des *Phéniciennes*". *ASNP* 15.2: 501-527
- Saïd, S. 1989-1990. "Iphigénie à Aulis: une pièce panhellénique?". *SEJG* 31: 359-378
- Sailor, D.; Stroup, S.C. 1999. "ΦΘΟΝΟΣ Δ ΑΠΕΣΤΩ: The Translation of Transgression in Aiskhylos' 'Agamemnon'". *ClAnt* 18.1: 153-182
- Salvador, E. L. 2014. "As Fenícias, de Eurípides (vv. 445-587)". *Archai* 12: 183-189
- Sammons, B. 2014. "The Quarrel of Agamemnon & Menelaus". *Mnemosyne* 67: 1-27
- Sansone, D. 1991. "Iphigenia Changes her Mind". *ICS* 16: 161-172
- Sansone, D. 1995. [Review of the book *Euripides: Phoenissae*, by Mastronarde, D.J. 1994. Cambridge: Cambridge University Press]. *CPh* 90.3: 277-281
- Santos, C. F. 1995. "O mensageiro em *Os sete contra Tebas* de Ésquilo". *Máthesis* 4: 159-174
- Santos, F. B. 2006. "Aquiles em *Ifigênia em Áulis* de Eurípides". *Synthesis* 13: 49-66
- Saunders, T. J. 1991. *Plato's Penal Code*. Oxford: Clarendon Press
- Saxonhouse, A. W. "The Emergence of the Female Political Actor in Euripides' *Phoenician*". *Political Theory* 33.4: 472-494
- Scarella, A. M. S. "Lettture euripidee: *L'Oreste* e il problema dell'unità". *Dioniso* 19: 266-276
- Scharffenberger, E. W. 1995. "A Tragic Lysistrata? Jocasta in the 'Reconciliation Scene' of the *Phoenician Women*". *RhM* 138. 3/4: 312-336
- Scodel, R. 1999-2000. "Verbal Performance and Euripidean Rhetoric". *ICS* 24/25: 129-144
- Scodel, R. 2008. "Zielinski's Law Reconsidered". *TAPhA* 138.1: 107-125
- Scodel, R. 2010. *An Introduction to Greek Tragedy*. Cambridge/New York: Cambridge University Press

- Scodel, R. 2012. "Debating the Past in Euripides' *Troades* and *Orestes* and in Sophocles' *Electra*". Em: Marincola, J. et al (eds.). *Greek Notions of the Past in the Archaic and Classical Eras: History without Historians*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Scott, M. 1983. "Charis in Homer and the Homeric Hymns". *ACTA CLASSICA* XXVI: 1-13
- Scullion, S. 1999-2000. "Tradition and Invention in Euripidean Aitiology". *ICS* 24/25: 217-233
- Seaford, R. 1989. "Homeric and Tragic Sacrifice". *TAPhA* 119: 87-95
- Seaford, R. 1994. *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford: Clarendon Press.
- Seaford, R. 2010. "Mystic Light and Near-Death Experience". Em: Christopoulos, M. et al. (eds.) *Light and darkness in ancient Greek myth and religion*. Plymouth: Lexington Books
- Segal, C. 1993. *Euripides and the Poetics of Sorrow*. London: Duke University Press
- Siegel, H. 1980. "Self-Delusion and the 'Volte-Face' of Iphigenia in Euripides Iphigenia at Aulis". *Hermes* 108: 300-321
- Siegel, H. 1981. "Agamemnon in Euripides' *Iphigenia at Aulis*". *Hermes* 109: 1-9
- Silk, M.S. 1974. *Interaction in Poetic Imagery. With special reference to Early Greek poetry*. Cambridge: Cambridge University Press
- Silva, M. F. S. 1979-1980. "A posição social da mulher na comedia de Aristófanes". *Humanitas* 31/32: 97-113
- Silva, M. F. S. 2005a [1993]. "Etéocles: Ecos de um sucesso". Em: Silva, M. F. S. *Ensaios sobre Eurípides*. Lisboa: Cotovia
- Silva, M. F. S. 2005b [1991]. "Sacrifício voluntário. Teatralidade de um motivo euripidiano". Em: Silva, M. F. S. *Ensaios sobre Eurípides*. Lisboa: Cotovia
- Silva, M. F. S. 2010a. "Euripides' *Orestes*: The Chronicle of a Trial". Em: Leão, D. et al. (eds.). *Law and Drama in Ancient Greece*. London: Duckworth
- Silva, M. F. S. 2010b. "O caso de Orestes: Dois Tribunais, Duas Sentenças". Em: Pereira, F. B.; Várzeas, M. (eds.). *Retórica e teatro: a palavra em acção*. Porto: Universidade do Porto
- Smith, W. D. 1967. "Disease in Euripides' *Orestes*". *Hermes* 95. 3: 291-307
- Smith, N. D. 1983. "Plato and Aristotle on the Nature of Women". *JPh* 21.4: 467-478
- Soares, C. 1999. *O Discurso do Extracénico: quadros de guerra em Eurípides*. Lisboa: Colibri
- Solmsen, F. 1981. "The Sacrifice of Agamemnon's Daughter in Hesiod's *Ehoeae*". *AJP* 102: 353-358
- Sommerstein, A. H. 2010. "Orestes Trial and Athenian Homicide Procedure". Em: Leão, D. et al. (eds.). *Law and Drama in Ancient Greece*. London: Duckworth

- Sorum, C. E. 1992. "Myth, Choice, and Meaning in Euripides' *Iphigenia at Aulis*". *AJP* 113: 527-542
- Storey, I. C. 2008. *Euripides: Suppliant Women*. London: Duckworth
- Suárez, P. D. 1989. "Tucídides, sobre la tiranía". *Gerión* 2: 155-164
- Suárez, P. D. 1997. *La Sociedad Ateniense: la evolución social de Atenas durante la guerra del Peloponeso*. Barcelona: Crítica
- Swift, L.A. 2009. "Sexual and Familial Distortion in Euripides' *Phoenissae*". *TAPhA* 139.1: 53-87
- Synodinou, K. 2013. "Agamemnon's change of mind in Euripides' *Iphigeneia at Aulis*". *Logeion* 3: 51-65
- Syropoulos, S. 2010. "S-light Anomaly: Dark Brightness in Euripides' *Medea*". Em: Christopoulos, M. et al. (eds.) *Light and darkness in ancient Greek myth and religion*. Plymouth: Lexington Books
- Taplin, O. 1972. "Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus". *HSPh* 76: 57-97
- Taplin, O. 1986. "Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis". *JHS* 106: 163-174
- Teegarden, D. A. 2012. "The Oath of Demophontos, Revolutionary Mobilization, and the preservation of the Athenian Democracy". *Hesperia* 81.3: 433-465
- Theodorou, Z. 1993. "Subject to Emotion: Exploring Madness in *Orestes*". *CQ* 43. 1: 32-46
- Torrance, I. 2017. "Iphigenia at Aulis". Em: McClure, L. K. (ed.). *A Companion to Euripides*. Oxford: Wiley
- Van der Valk, M. 1984. "Sur l'*Oreste* d'Euripide". *REA* 86. 1-4: 171-192
- Várzeas, M. 2001. *Silêncios no Teatro de Sófocles*. Lisboa: Edições Cosmos
- Vellacott, P. 1975. *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press
- Verrall, A. W. 1905. *Essays on four plays of Euripides. Andromache, Helen, Heracles, Orestes*. Cambridge: Cambridge University Press
- Vickers, M. 2014. "Politics and Challenge: The Case of Euripides' *Ion*". *CW* 107.2: 299-318
- Vidal-Naquet, P. 1968. "Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne". *Annales* 23.5: 947-964
- Vilela, M. 1996. "A metáfora na instauração da linguagem: teoria e aplicação". *Línguas e Literaturas* XIII: 317-356
- Von Fritz, K. 2007 [1962]. "The character of Eteocles in Aeschylus' *Seven Against Thebes*". Em: Lloyd, M. (ed.). *Oxford Readings in Aeschylus*. Oxford: Oxford University Press

- Wassermann, F. M. 1949. "Agamemnon in the *Iphigeneia at Aulis*: A Man in an Age of Crisis". *TAPhA* 80: 174-186
- West, M.L. 1981. "Tragica V". *BICS* 28: 61-78.
- West, M.L. 1990. "The Teubner *Phoenissae*" [Review of the book *Euripides: Phoenissae. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, by Mastronarde, D.J. 1988. Leipzig: Teubner] *CPh* 85.4: 311-317
- Will, F. 1961. "Tyndareus in the *Orestes*". *SO* 37.1: 96-99
- Willink, C. W. 1966. "Some Problems of Text and Interpretation in the *Bacchae* I" *CQ* 16.1: 27-50
- Willink, C. W. 1971. "The Prologue of *Iphigenia at Aulis*". *CQ* 21: 343-364
- Willink, C. W. 1990. "The goddess ΕΥΛΑΒΕΙΑ and pseudo-Euripides in Euripides' *Phoenissae*". *PCPhS* 36: 182-201
- Wilson, P. 2009. "Tragic Honours and Democracy: Neglected Evidence for the Politics of the Athenian Dionysia". *CQ* 59.1: 8-29
- Wolff, C. 1983 [1968]. "Orestes". Em: Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press
- Wright, M. 2005. *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*. Oxford: Oxford University Press
- Wright, M. 2008. Euripides: *Orestes*. London: Bloomsbury
- Yoon, F. 2012. *The Use of Anonymous Characters in Greek Tragedy. The Shaping of Heroes*. Leiden; Boston: Brill
- Zeitlin, F. I. 1965. "The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*". *TAPhA* 96: 463-508
- Zeitlin, F. I. 1980. "The Closet of Masks: Role-Playing and Myth-Making in the *Orestes* of Euripides". *Ramus* 9: 51-77
- Zeitlin, F. I. 1990. "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama". Em: Winkler, J.J.; Zeitlin, F. I. (eds.). *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press