



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

Julia Araujo Borges

O DIVINO NA TRAGÉDIA GREGA

EUMÉNIDES, ORESTES E BACANTES

**Dissertação de Mestrado em Estudos Clássicos, orientada pelas Professoras Doutoradas
Carmen Soares e Maria de Fátima Silva, apresentada ao Departamento de Línguas,
Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra**

Junho de 2021

FACULDADE DE LETRAS

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	O DIVINO NA TRAGÉDIA GREGA
Subtítulo	<i>EUMÉNIDES, ORESTES E BACANTES</i>
Autor/a	Julia Araujo Borges
Orientadora(s)	Doutora Carmen Isabel Leal Soares Doutora Maria de Fátima de Sousa e Silva
Júri	Presidente: Doutora Maria Margarida Lopes de Miranda Vogais: 1. Doutor Nuno Manuel Simões Rodrigues 2. Doutora Maria de Fátima de Sousa e Silva
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Clássicos
Área científica	Estudos Clássicos
Especialidade/Ramo	Culturas e Literaturas Clássicas
Data da defesa	14-07-2021
Classificação	18 valores

Agradecimentos

Aos meus pais. Heróis sem guerra, mas de grandes batalhas.

Às madrinhas de batismo e de crisma, que rezam pelos meus impossíveis.

Às minhas avós. No céu ou na terra. São sempre garantia de colo.

Ao meu irmão. Eterno sabão.

Aos mestres da Universidade de Coimbra. Verdadeiras lendas na arte de ensinar.

Às orientadoras Doutoradas Maria de Fátima e Carmen Soares. Fundamentais e insubstituíveis.

Ao deus do desconhecido, que muito me conhece e que proporcionou as partes necessárias para este todo!

RESUMO

O Divino na Tragédia Grega

A liberdade sempre foi um motivador na história da humanidade; considerada uma grande conquista, ser livre é poder fazer as suas próprias escolhas sem interferências externas. Mas quando essas escolhas oscilam entre o ruim e o pior, a capacidade humana de resolução se enfraquece profundamente. Essa situação dramática revela a grande ironia com que o herói trágico se deparava no contexto do século V a.C., e ressalta, por sua vez, a temática do destino para o homem daquele período.

Se há decisão humana em meio a uma determinada situação, há também deuses a engendrarem o seu destino; e toda a dialética entre esses dois universos tão díspares acaba por retomar constantemente questões de cunho particular e específico. Os tragediógrafos Ésquilo e Eurípides buscam apresentar, através de suas peças, as vicissitudes dos homens e sua relação com o divino, inseridos em uma Atenas que vai sofrendo diversas transformações políticas, sociais e econômicas. As obras acabam por refletir uma democracia em pura ascensão na época esquiliana, que evolui para um contexto de declínio na conjuntura euripidiana.

O presente trabalho buscará desenvolver uma reflexão acerca da presença do divino nas tragédias *Euménides*, *Orestes* e *Bacantes*, sendo a exposição feita de acordo com um critério cronológico. Pretende-se assim entender o desenvolvimento temporal da relação do homem grego com os deuses, além de compreender se há afastamento da dependência divina ou se esta relação, tendo como base as peças citadas, demonstra atravessar tempo e espaço.

Palavras-chave: Mito – Tragédia – *Pólis* – Divino - Destino

ABSTRACT

The Divine in Greek Tragedy

Freedom has always been a motivator in human history, considered a great achievement, to be free is to be able to make your own choices without external interference. But when those choices oscillate between the bad and the worst, the human capacity for resolution weakens profoundly. This dramatic situation reveals the great irony that the tragic hero faced in the context of the 5th century BC, and highlights, in turn, the theme of destiny for man of that period.

If there is a human decision in the midst of a certain situation, there will be gods who will engineer your destiny; and the whole dialectic between these two disparate universes ends up constantly returning to questions of a private and private nature. The tragedians Aeschylus and Euripides seek to present, through their plays, the vicissitudes of men and their relationship with the divine, inserted in an Athens that possesses diverse political, social and economic transformations. The works end up reflecting a democracy on the rise in the Aeschylean era in a context of decline in the Euripidean conjuncture.

The present work will seek to develop a better understanding about the presence of the divine in the tragedies *Eumenides*, *Orestes* and *Bacchae*, being the exposition made from chronological aspects in order to understand the temporal development of the relationship of the Greek man with the gods, in addition to understand if there is a departure from divine dependence or if this relationship, based on the aforementioned pieces, demonstrates crossing time and space.

Keywords: Myth - Tragedy - *Polis* - Divine - Destiny

ÍNDICE

Introdução -----	1
I. A Manifestação do Sagrado-----	8
II. O Engenho esquiliano-----	16
III. <i>Euménides</i> -----	29
IV. A Destreza euripidiana-----	47
V. <i>Orestes</i> -----	58
VI. <i>Bacantes</i> -----	70
VII. Considerações Finais-----	82
Referências Bibliográficas-----	85

Introdução

Transportar-se para a Grécia do século V a.C., e mais especificamente para a Atenas desse período, é um desafio investigativo de enorme complexidade por alguns fatores, desde logo o vasto campo de estudo que compreende questões das áreas humanas, como filosofia, geografia e literatura; e também do ramo das ciências exatas tal como a matemática e a física.

Essa época, talvez como nenhuma outra, proporcionou diversas investigações contemporâneas, mas pelo fato de se tratar de um material com muitos séculos, boa parte das comprovações documentais se tornam escassas para uma melhor análise, configurando um segundo obstáculo. Entretanto, debruçar-se na *pólis* ateniense da referida época é um excelente caminho com o intuito de entender com mais precisão a sociedade atual. E para tal compreensão, há diversos campos de estudo desde a arqueologia, historiografia, literatura, filosofia, matemática, que desencadearam um manancial teórico ímpar e que moldaram todo o pensamento ocidental.

Se nos reportarmos ao caso específico da produção literária, o manancial a considerar exige, já dentro do mundo grego, uma perspectiva de recepção. Há que reconhecer, de imediato, a épica como grande influenciadora do teatro grego, e mais especificamente da matéria trágica. Lesky (2003: 21) afirma que é da natureza do trágico o fato que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição. Portanto, talvez não haja nenhuma fórmula mágica interpretativa, mas através das obras homéricas é possível verificar elementos tradicionais de grande impacto e o seu redimensionamento. Os próprios valores daquela época, como a compreensão do respeito mútuo e excelência, desenvolvidos a partir de uma dimensão mitológica, ganham força e são grande contributo para o gênero trágico.

Ainda segundo Lesky (2003:22), talvez o grande aspecto do germe trágico em Homero seja o de considerar a vida como uma cadeia de acontecimentos; e mais ainda, o encadeamento desses acontecimentos, das personagens e das suas motivações. A genialidade da *Ilíada*, por exemplo, ao cristalizar como centro da obra o tema da ira de Aquiles, faz que tal guerreiro se transforme de certo modo em uma figura trágica.

A tradição trágica remonta a tempos nos quais há fortes investigações de possíveis elementos dionisíacos presentes em seu contexto de formação, como expostas por Aristóteles nas seções III e IV do seu tratado. Scullion (2002: 102) ressalta que as evidências mais importantes para as origens da tragédia se encontram na *Poética* de Aristóteles. Deste modo, observa-se a importância de se considerar as informações fornecidas por Aristóteles para a investigação das origens da tragédia e de suas possíveis relações com o universo dionisíaco. É importante salientar, com Pickard-Cambridge (1927: 89), que tudo o que é atribuído ou conjecturado sobre as origens da tragédia é definitivamente baseado nas declarações de Aristóteles ou se trata de

interpretações das suas declarações no tratado. Lesky (2003: 29) também reconhece que as informações prestadas por Aristóteles, na *Poética*, são as mais concretas que temos sobre as origens da tragédia.

De qualquer maneira, Sousa (2003: 60-61) salienta que o primeiro testemunho que se tem acerca dos primórdios da tragédia é de Aristóteles, na seção IV de sua *Poética*, segundo a qual a tragédia nasceu de um princípio improvisado, o ditirambo, passando por uma fase satírica, até que, tardiamente, adquiriu o seu alto estilo (1449a 9 segs.).

Acerca do desenvolvimento histórico da tragédia, Scullion (2002: 104) considera necessário questionar em quais tipos de evidências reside a teoria aristotélica da sua origem e desenvolvimento inicial. Assim, o pesquisador inglês assinala que a evidência disponível para o drama do início do século V a.C. era muito limitada, podendo-se concluir que não existiam evidências para a história da tragédia antes de 502 a.C., quando um novo sistema de coregia, ou seja, de dever público, foi estabelecido pela democracia ateniense. Diante disso, não se pode assumir com segurança que o relato de Aristóteles acerca das origens da tragédia seja preciso, uma vez que ele tinha poucas informações sobre a história da tragédia no século VI a.C.

Sabido é que o trágico reside justamente numa tensão inconciliável. Achada a acomodação, desaparece o trágico. E toda essa contradição pode se dar entre os homens, entre os deuses e os homens e também entre os próprios imortais. Tais situações refletiam o pensar da época com as particularidades de cada autor, sendo assim possível encontrar referências históricas ou mitológicas, mas com abordagens extremamente distintas.

É sabido que nenhum indivíduo, seja o ateniense do século V a.C., ou o europeu do século XXI, está incólume aos efeitos da sociedade na qual se insere. Sem entrar especificamente nas questões de cunho psicológico, o filósofo Jean-Jacques Rousseau, com base em seus pensamentos iluministas, já considerava o homem como produto do meio em que vive¹; e objeções à parte, é com essa linha de raciocínio que será feita a análise desta pesquisa.

Os tragediógrafos fazem de suas peças uma espécie de extensão da esfera civilizacional em que estão inseridos e do tempo e espaço que a compreendem; e não se deve ignorar tal fato, pois suas análises depreendem daí diversos conceitos e parâmetros daquele período, além, é claro, de evidenciar a perspectiva de cada autor. Por essa razão, da investigação acerca das obras é possível absorver alguns eixos importantes, dentre os quais a temática do divino, assunto de primordial relevância para os Gregos e um ponto em comum entre os autores em análise.

¹ Rousseau (1978: 33-34).

Tema habitual para o público daquele período, mas de forte heterogeneidade e até mesmo obscuridade para o leitor contemporâneo, a mitologia grega tem em si uma enorme rede de múltiplas conexões que formam uma cadeia de explicações de variadas gêneses. E o mérito dos autores trágicos é converter toda essa ação em drama, residindo aí o essencial da sua arte.

Os estudos dessa arte têm produzido uma bibliografia avassaladora, em que se inclui a componente religiosa. Dada a controvérsia da matéria, é através das pesquisas do helenista e filólogo suíço Walter Burkert que procuraremos depreender algumas linhas de compreensão acerca desta temática. Ao tratar da religião na sociedade grega antiga, faz-se importante notar o progresso que a leitura do divino foi conhecendo ao longo dos séculos, primeiro como superação de uma fase em que a religião se articulava sobretudo com a natureza e só mais tarde, acompanhando o progresso civilizacional, avança-se para uma religião do espírito, em que o conhecimento e a ética vão ganhando um peso fundamental. Inseridas neste mesmo processo, as artes em geral miram para uma nova função: a de conjugarem rito e mito. Passam então a abranger a vida religiosa, ritualística, mas também cultural dos cidadãos; e conseqüentemente, seus modos de expressão acompanham tal ordem perpassando pela plasticidade da arquitetura, escultura e pintura, além da capacidade reflexiva da poesia. Tal momento propicia, entre outros gêneros, o desenvolvimento da epopeia, tragédia e comédia.

É dentro deste panorama mítico que este trabalho se situa, haja visto que o vastíssimo campo religioso é solo bastante profundo de se pisar. Tratar da religião grega é adentrar às pesquisas em áreas além da teológica e aprofundar-se no âmbito mais focado no papel humano, como o antropológico, com referenciais simbólicos de significado; e sociológico que relaciona o homem com as condições de sua existência.

Por outro lado, o reconhecimento do papel das divindades, a própria experiência do sagrado, é debatida na abordagem da fenomenologia. Apesar de sua inclinação mística, os estudiosos dessa linha relutam em enquadrar a religião em termos de deuses, preferindo formulações mais impessoais. Novas linhas de pensamento estão a surgir, como por exemplo, a ciência cognitiva da religião (Cognitive Science Religion), que tem oferecido novas definições surpreendentes redirecionando a atenção para o papel de deuses e outros seres sobre-humanos nas religiões do mundo. Dan Sperber (1994: 39–67), forte expoente dessa nova tendência, prefere pensar em religião como uma categoria politética ou de “semelhança familiar” sob a qual podemos classificar uma série de fenômenos relacionados. Esta é a melhor abordagem para a religião grega, porque mesmo que deuses ou heróis ou os mortos sejam centrais para a maioria de seus fios, eles não podem dar conta de todos.

Não há religião grega sem considerar os seus aspectos sociais, mas segundo o que afirma Gould (1985: 4), a religião não existe apenas em virtude do grupo. Em vez disso, existe em virtude das propriedades de mentes individuais. Não existem religiões privadas, mas todas as ideias religiosas começam com uma mente individual moldada por restrições cognitivas humanas. Tais ideias são então elaboradas e transmitidas através da interação social para se tornarem parte de uma “religião”.

Segundo Larson (2016:25), para entender a religião grega, é preciso começar com a mente. Os Gregos estavam confiantes de que seus deuses e deusas existiam e intervinham no mundo. A maior parte dava crédito ao conteúdo de seus mitos e tudo o que girava em torno deles, e essas crenças individuais e culturais tiveram importantes consequências sociais.

Dadas as divergências de origem e os contactos produzidos pelas suas extensas colônias, não é surpresa que os Gregos não tivessem uma homogeneidade cultural ou política firme antes do breve império de Alexandre, e, como consequência, a religião também sofrera alterações em cada lugar. Segundo Burkert (1985: 8), muitos de seus deuses e rituais também eram compartilhados, apesar de as práticas variarem de um lugar para outro. Mas ainda segundo o filólogo suíço, embora essas variações tenham sido aparentemente ilimitadas, eram, de igual modo, mutuamente inteligíveis; e os Gregos acabavam por compartilhar um conjunto notavelmente consistente de inferências sobre os deuses e como adorá-los, ao longo de vários séculos. Isso é o que permite falar de “religião grega” como uma unidade. Diante desse vasto campo, a dimensão religiosa que busca uma explicação ontológica do mundo e seu propósito será colocada em relevo, ou seja, é através da esfera mitológica que a luz deste estudo irá incidir, já que a tragédia se une e se funde ao mito de maneira a colocar em dúvida até a emancipação de um e de outro.

Na presente pesquisa, nomes como Burkert, Belfiore, Vernant, Easterling, além de professores lusófonos como Maria Helena da Rocha Pereira, Maria de Fátima Silva e Carmen Soares servirão de referências não apenas nos estudos do divino na cultura grega antiga, como, mais especificamente, na tragédia grega. De forma concreta, cabe salientar a obra, publicada pela Imprensa da Universidade de Coimbra, em 2014, de Rocha Pereira, *Estudos sobre a Grécia Antiga*, na qual há três capítulos notáveis para esta investigação: “As origens da tragédia grega”, “Ética, mitologia e teatro na Grécia Antiga” e “O coro da tragédia grega”. Outro grande referencial em que os deuses são assunto é de Jean-Pierre Vernant, cujo título é *Tragedy & Myth in Ancient Greece* e *Greek Tragedy*. A eles se junta uma bibliografia caudalosa focada no teatro grego na multiplicidade das questões que levanta, onde o divino tem um lugar destacado dada a própria natureza ritual do fenómeno.

Do intrínseco valor ético e moral da *pólis*, nasce uma forma peculiar de expressão do eu social - o teatro. A partir da observância do *modus vivendi* grego do século V a.C., a arte dramática, e mais especificamente, a tragédia, projeta, de forma permanente, ainda que maleável a cada momento da vivência coletiva, a dialética existente entre a fragilidade e contradições humanas e a superioridade dos deuses. É certo que uma visão mais focada na responsabilidade humana, que a democracia incluía nos seus pressupostos, despertou a consciência finita do cidadão grego, em todos os momentos de sua vida e em sua verdade ética; mas implicou, ao mesmo tempo, o sentimento de uma transcendentalidade condicionadora do seu destino. No cenário da cidade grega antiga se encontrava o lugar próprio para a tragédia aparecer e se realizar, porque a cidade é também criação e obra do espírito, e é exatamente nela que se vai manifestando o espetáculo da verdade², da verdade do espírito.

A investigação da presente dissertação tem por objetivo traçar uma linha cronológica à luz do divino, nas seguintes peças: *Euménides*³, *Orestes*⁴ e *Bacantes*⁵. Tais obras foram escolhidas por alguns motivos; o primeiro seria o interesse de comparar a temática no viés de diferentes autores, e em suas respectivas épocas de atuação; o segundo motivo recai nos aspectos temporais, evidenciando a linearidade da atuação do divino, ou seja, se o tema possui uma sequência constante nas tragédias, de acordo com a cronologia, ou se há desvios nesse processo; e, por fim, avaliados três textos dramáticos da maior relevância para a reflexão sobre o divino, considerar de que modo um assunto, por excelência abstrato, ganhou contornos de materialidade cénica.

O divino torna-se palpável e próximo nas duas peças, eminentemente políticas, que delimitam o trajeto escolhido: *Euménides* e *Bacantes*. Em ambas, a instituição democrática é o eixo central, e a representação divina se posiciona de modo premente. Mas as diferenças são também expressivas. Em *Ésquilo*, a intervenção racional e clarificadora de Atena e Apolo é determinante para o estabelecimento de uma justiça lúcida, como pilar essencial de uma *pólis* em construção. Os dois deuses constituem, no próprio *cosmos*, uma nova geração divina, reformadora e mais tolerante, capaz de um diálogo cooperante com os que são “os melhores cidadãos de Atenas”. Em contrapartida, Dioniso, em *Bacantes*, representa o ‘caos’, no sentido da quebra da consciência condicionada aos valores da razão; no entanto, a imagem produzida pelas bacantes,

² A questão da verdade expressa aqui se refere ao pensamento autoral, uma vez que essa conceitualização não é denominador comum entre os pensadores antigos; a poesia se insere no universo da verosimilhança.

³ A tradução usada é de Alexandre Costa 2013.

⁴ A tradução usada é de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva 1999.

⁵ A tradução usada é de Eudoro de Sousa 2010.

de êxtase e felicidade, parece conter uma componente indissociável da harmonia desejada entre o que é ‘natural’, divino, humano e, por via deste último, também urbano.

No intervalo entre estes dois extremos, *Orestes* documenta outras leituras e diferentes proporções na presença dos deuses perante as grandes crises experimentadas pelo ser humano. Eurípidés retorna, nesta peça, à velha questão do exercício da justiça, que meio século antes *Euménides* celebravam. Mas agora o julgamento é feito por humanos, numa espécie de ensaio de um mundo sem deuses, em que o regulamento das instituições dependesse apenas dos homens. Mas por ser patente o fracasso, Apolo regressa no final, para assegurar o milagre, a saída única, mesmo se incrível, para a crise.

Embora o tema proposto já tenha uma larga discussão, a originalidade deste plano reside na seleção de textos que podem dar um contributo diferenciado à gama de estudos de uma temática tão naturalmente controversa e desafiadora. Diante do exposto, os estudos dos citados pesquisadores com suas obras publicadas a partir da década de 80 e 90 até aos nossos dias são basilares para a pesquisa sobre o caminhar do divino nas obras citadas.

Os tragediógrafos escolhidos não fazem percursos similares na interferência divina, e analisar o interesse coletivo e individual das peças é também analisar o fator temporal da escrita das obras, uma vez que os aspectos social e histórico estão intimamente relacionados com a percepção do divino nas tragédias. A busca não visa apenas encontrar um encadeamento cronológico para o tratamento do divino nessas peças, mas valorizar e interpretar a opção dos trágicos pela exposição ou ausência do sacro em cena e suas repercussões nos parâmetros sociais, individuais e cósmicos.

Por essa razão, o trajeto de pesquisa proposto exige, no primeiro capítulo, o tratamento das questões divina e trágica de maneira soberana, antes de articulá-las de forma confluyente nas peças. Já a proposta do capítulo seguinte recai nos tragediógrafos – Ésquilo e Eurípidés -, autores das obras analisadas. Se os documentos biográficos são escassos ou não fornecem tantas informações, suas composições expressam, não somente o pensar individual, mas suportam os alicerces do pensamento ateniense daquele período.

Os capítulos subsequentes versam no objeto da investigação, ou seja, as três peças escolhidas – *Euménides*, *Orestes* e *Bacantes*- analisadas à luz do divino e sua manifestação em cena, bem como a revelação sacra na *pólis* grega.

Cabe acrescentar, por último, um importante mecanismo de exploração das peças mencionadas, uma vez que o próprio termo “tragédia grega” carrega um imenso peso cultural e bagagem crítica. Mesmo que o prestígio cultural do gênero seja a própria inspiração para a leitura, não é possível buscar entender os textos sem a compreensão do passado que os cerca.

Afirma Scodel (2011: 10) que há uma tensão básica em qualquer encontro com a tragédia grega que não deveríamos nem querer escapar. Essas peças vêm de uma antiga cultura que está muito distante, e se o leitor atual buscar encontrar rapidamente significados universais, provavelmente irá ignorar ou interpretar mal tudo o que é profundamente diferente. Portanto, debruçar-se em uma tragédia daquele período é, antes de tudo, deparar-se inteiramente com documentos de uma cultura muito diferente. E o profundamente belo não recai do dualismo entre o certo e o errado, mas nos traços que permitem caracterizar a sociedade do século V a.C. e no contributo que a mentalidade então vigente imprimiu, na longa cronologia, no mundo ocidental, por via de um diálogo assente em continuidades e roturas.

Com personagens principais nobres, embora pudessem estar disfarçados de mendigos ou escravos; com coros que poderiam participar da ação ao revelar segredos, sem, no entanto, impedirem um ato de violência; com destinos implacáveis e deuses que podem assumir o prólogo do drama, manifestarem-se somente no fim, ou permanecerem ausentes/presentes durante toda a peça, a tragédia deve ser analisada como um tipo de drama do seu tempo e um verdadeiro patrimônio etnológico.

E para contemplar tal riqueza é necessário, não somente alargar a compreensão histórico-social que a cerca, mas decifrar a própria espessura da obra; concentrar-se exclusivamente na tragédia, ou seja, nisto que constitui sua vocação própria: suas formas, seu objeto e problemas específicos. Nenhum outro domínio – religioso, social, político, ético- poderia ser pertinente, se também não se mostrar como elemento formador, constituidor da tragédia.

Os tragediógrafos não devem ser entendidos apenas como oradores em um debate, ou devotos de alguma entidade, nem mesmo cidadãos políticos. Eles são poetas, e como tal, livres para serem tudo isso ou nada disso. Sem dúvida que suas obras sofreram grandes reflexos da sociedade em que cada um viveu, mas a genialidade na feitura está no intrínseco, na natureza da verdadeira criação do fazer poético.

Há uma rede complexa de variantes que se intercalam entre *pólis*, política e eventos bélicos que servem de suporte ao tópico divinal. Assim sendo, o intento da pesquisa não é propriamente achar respostas contundentes a debates deveras longínquos, mas senão, evidenciar o percurso da matéria do divino nas tragédias propostas e levantar um olhar não retilíneo relativamente à manifestação dos deuses nas peças.

Questionar a influência do período na escrita dos tragediógrafos, se o reflexo do divino (ou a sua ausência) sofre alterações com o aspecto histórico-social, ou se apenas a crença do autor é elemento decisivo para a escolha da presença dos deuses. Ademais, o estudo recairá não apenas na escolha de inserir ou não o sagrado, mas como tal opção se desenrola ao longo de uma

cronologia determinada. Há alguma conclusão que possa estabelecer o eixo tempo, deuses e tragédia?

I. A Manifestação do Sagrado

Tratar sobre o divino na cultura helênica sem abordar o cidadão é apresentar uma peça de teatro sem palco, uma vez que toda a manifestação dos deuses só se faz possível através do humano. Se o homem precisa da vertente divina, os deuses também necessitam do indivíduo para a sua projeção. E essa confluência é o arquétipo para todo o drama trágico.

Discorrer sobre o cidadão grego na época clássica é, acima de tudo, discorrer sobre a *pólis* grega. E essa é para os Helenos não somente o lugar de oposição ao *agros*, mas refere-se ao único local onde há a possibilidade de o humano ser propriamente um cidadão. A percepção do homem como animal político evidencia um entendimento anterior à civilidade ou governação; essa percepção é, antes de tudo, ontológica, e por seu turno, sagrada⁶. O caráter sagrado da *pólis* não se reduz às questões culturais, mas denota um traço de único possibilitador para a existência da humanidade. E toda essa confluência se torna visível no teatro, e mais especificamente na tragédia.

I.a) Politeísmo na Pólis

Abordar sobre o sagrado é adentrar a um campo com dimensões muito profundas e problematizadoras. Sendo assim, são quase inevitáveis as possíveis analogias que leigos e pesquisadores tendem a fazer entre as religiões antigas e as atuais. Porém, tais comparações, apesar de temerárias em alguns aspectos iniciais, podem ser de certa valia para o entendimento de determinados rituais.

Não havendo paralelismo, não haveria, talvez, entendimentos sobre conceitos primários gregos como piedade/impiedade; temor/respeito; pureza/mácua⁷. Todavia, se a paridade se mostra necessária ou intuitiva em uma primeira etapa, tal situação não deve se alargar em sua análise, pois tenderá ao equívoco e ao anacrônico, correndo o risco de distorcer o entendimento grego acerca do patamar divino. Faz-se necessária, portanto, a abordagem de todo o manancial de pensamento, conduta e sentimento gregos no contexto de uma religião cívica; frisando sempre o distanciamento com o pensar contemporâneo e negando qualquer tipo de tentativa de

⁶ Pereira 2015: 2-9 afirma que o sagrado é o domínio do absoluto ontológico humanamente intuído e vivido como tal.

⁷ Vernant 2006: 3.

“cristianizar” a religião grega. É, porventura, uma tarefa mental de desvincular o objeto estudado à fé íntima que hoje exerce maior domínio na sociedade.

E é justamente por esse intimismo religioso que se torna tão difícil e árdua a compreensão do politeísmo grego. No começo da época helenística, Teágenes de Régio e Evémero, por exemplo, propunham a mitologia como uma interpretação alegórica do mundo, ou seja, era preciso buscar o verdadeiro significado da mensagem passada por detrás das ações divinas. Segundo Vernant (1996: 25-42) “para entregar sua verdade, o mito deveria, portanto, cessar de ser ele mesmo e se revelar, sob seu disfarce fabuloso, conhecimento da natureza, ética, filosofia, saber histórico”.

Divergências entre os helenistas são frequentes, uma vez que o manancial sacro do mundo grego se distancia em tempo, espaço e juízo à compreensão corrente. Assim sendo, são crenças que demandam uma minuciosa identificação de suas singularidades.

Para este trabalho, considerar-se-á a mitologia como parte fundamental de todo o aspecto religioso, dando a dimensão politeísta necessária para o desenvolvimento das análises teatrais. Com isso, tratar do sagrado é, antes de tudo, abordar a válvula que o move – os deuses. A tradição mítica transcende as experiências individuais, tornando-se desafiador o trato com a realidade; além de possuir uma transmissão menos rígida, sem uma forma literária específica, o mito possui uma estrutura de sentido tão particular que consegue congrega o homem e os deuses de maneira a entender e buscar a realidade que nos cerca. Esses deuses fazem parte do mundo, são do mundo e não o criaram. As divindades olímpicas vieram à luz ao mesmo tempo que o universo⁸ e toda essa gênese é feita a partir de potências primordiais como o Vazio e a Terra. Toda essa criação coloca em sintonia o humano e o divino; dando ao mundo, portanto, esses dois aspectos distintos, mas complementares.

A *Teogonia* de Hesíodo busca explicar a origem de todos os deuses, organizando-os por genealogia. Ou seja, procede a uma notável classificação teológica que se afasta da troca social cotidiana, com seus deuses locais baseados em santuários. Como Homero, Hesíodo trabalhou dentro de um contexto pan-helênico, com uma tradição que despojou a maioria dos deuses locais de sua individualidade e culto, substituindo-os por epítetos descritivos de alguma forma sujeitos à métrica épica.

O que hoje se configura na religião ocidental como o deus único, perfeito e absoluto, revela um enorme distanciamento entre Deus e Sua criação. Daí, a necessária intervenção de mediadores para que o criador se revele às criaturas. Essa conjuntura de mediadores provou ser necessária

⁸ Cf. Burkert (1979).

e sacramentada pelos Gregos e já indissociável ao mundo helênico. Não há divisões ou fronteiras; o religioso está no social e este no religioso, e a partir desse pensar é que não se pode remeter a uma fé privada e individual. As participações nos diversos cultos se tornam, dentro da religião grega, um verdadeiro exercício social. A *pólis* ganhava consistência na medida em que todo o processo religioso se praticava, mas seu condicionamento girava em torno do sagrado. Desassociar a sociedade dos deuses é ignorar todo o entorno da própria fundação da cidade e das cadeias sociais que vão se estruturando.

Há, em toda a matéria religiosa, um vasto repertório de narrativas que foram conservadas ao longo do tempo. Acerca de sua transmissão, Taplin (1972: 132), no que concerne à linguagem, afirma que ocorria de maneira oral, mais intimista, familiar; e também pelos poetas, que através de suas narrativas, colocavam em foco uma tradição antiquíssima. Pensar, portanto, na qualidade da literatura (oral ou escrita) não era simplesmente um puro divertimento, mas se tratava de uma verdadeira instituição que tinha, dentre outras coisas, a finalidade de preservar toda essa gama de matéria social. Segundo Vernant (2006: 16), “se não existissem todas as obras da poesia épica, lírica, dramática, poder-se-ia falar sobre cultos gregos no plural, mas não de uma religião grega.”

I.b) Do Mito ao Culto

Segundo Grimal (2015: 10-11), o mito grego está em estreita ligação com a religião, embora não se confunda com ela. Para o autor, ele é, em certa medida, antirreligioso pois tende a dessacralizar as divindades, atribuindo-lhes aventuras e histórias as quais os verdadeiramente religiosos condenariam. Fato é que a mitologia tem como característica primordial atrair o divino à Terra e abolir a distância entre o imortal e o mortal. É nessa aproximação que o mito busca, através de narrativas populares, o entendimento da realidade que o cerca.

Burkert (1985) explica que a palavra grega *muthos* significa fala, narração, excluindo assim, qualquer tipo de conceituação relacionada à mística. É, portanto, uma narrativa tradicional, popular, que não existe em estado puro, mas tem por alvo a realidade, como a própria explicação de ritual.

Ligação do presente ao passado e simultaneamente canalizador das expectativas do futuro, este verdadeiro “saber por histórias” não é dado como um texto fixo, nem está ligado a formas literárias determinadas; mas é tido como uma estrutura de sentido que transcende as experiências individuais, e, por isso mesmo, é, para cada um, mais um desafio do que uma solução. E a tragédia, diante dessa estrutura de sentidos, é meio condutor desses paradigmas através de perfeitas ligações do presente ao passado e simultaneamente canalizador das

expectativas do futuro. Logo, fazer uma abordagem do divino na tragédia está em total consonância com a própria origem do teatro grego, já que o seu nascimento remonta ao culto dado a Dioniso, o deus do vinho, da alegria, da excitação e da natureza não domesticada. Filho de Zeus, é um deus de mãe mortal, um deus com características que, tal qual a sua origem, não possuem parâmetros bem delineados. Aventura-se no duplo, com uma identidade que vagueia entre o estranho e o familiar. Com tal personalidade que aflora a liberdade e o total descumprimento às normas, o culto a Dioniso passa a ocorrer em Atenas sob o domínio do tirano Pisístrato⁹.

Ao deus Dioniso não bastam orações e sacrifícios; o homem não está para com esta divindade em uma relação friamente calculada de simples troca, de dar e receber. Dioniso quer, segundo Lesky (2003: 74), o homem por inteiro, arrastando-o para a extravagância do seu culto e, pelo êxtase, eleva-o acima de todas as misérias do mundo. Em seu culto, a própria natureza faz o papel de arrancar o homem à instabilidade da sua existência e arrastá-lo para uma compreensão nova de sua própria vida. É uma verdadeira transformação que leva a uma transgressão dramática. E para haver a transgressão, faz-se necessária a alteração do estado de consciência, e para tal, o vinho ajuda neste papel. A alteração que essa bebida provoca transforma o estado de consciência do indivíduo e o torna em uma condição de total sintonia com o deus. Não se trata de uma revelação¹⁰, mas esse líquido coloca em total concordância e equilíbrio o ser mortal e divino. À vista disso, o êxtase dionisíaco não é exclusividade de apenas um partícipe, sendo o arrebatamento um verdadeiro fenômeno coletivo.

A origem dessas festas é solo bastante incerto, mas é nesse êxtase que se torna possível um mundo em que a validade das regras é interrompida e o excesso começa por dominar. Dioniso aparece, portanto, como uma divindade que inverte a ordem e se opõe às estruturas político-sociais.

I.c) Do Culto à Cena

⁹ O tirano foi o responsável por erguer, aos pés da Acrópole, um templo dedicado ao deus e instituir em sua honra diversas festas, sendo as Grandes Dionísias Urbanas, que aconteciam na primavera, as mais importantes. Cf. Lévêque (1967: 193).

¹⁰ Spineto (2005:194) observa que a história da introdução do culto de Dioniso, em Atenas, trata da manifestação divina do deus não como uma epifania, mas como um evento excepcional: o transporte da estátua de Dioniso por Pégaso. A epifania já havia acontecido precedentemente, quando o próprio deus se apresentou a Icário, instituindo o cultivo da vinha, e quando ele, sob o epíteto de *Μελάναγις*, fundou o seu culto na cidade de Elêuteras. A chegada de Dioniso, portanto, sempre envolve uma inevitável ruptura com a vida ordinária: se o deus é rejeitado, ele executa uma subversão da ordem, no seu aspecto perturbador; se é aceito, essa transgressão se realiza de forma ritualizada e temporalmente limitada, como um instrumento de abertura da sociedade que, sem destruir a ordem social, permite o seu alargamento e a sua modificação.

Tudo aponta para o deus - a época da festa, o lugar de representação, a vestimenta dos atores; entretanto, o conteúdo das tragédias indica uma direção um pouco diferente, haja vista que a temática dionisiaca não predominava nas peças. Afirma Lesky (2003: 78) que em Dioniso encontra-se uma das forças vivas que impulsionaram o desenvolvimento do drama trágico como obra de arte, mas, quanto ao conteúdo, a tragédia foi configurada por outro campo da cultura grega.

É certo que o assunto¹¹ das tragédias é a lenda heroica que a epopeia tornara familiar a cada grego. Deste gênero, portanto, depreendem-se dois aspectos básicos, que se entrelaçam - o aspecto mais íntimo (que retrata todas as maldições e infortúnios na genealogia de famílias aristocratas) e o plano mítico (formando enredos). Entretanto, suas abordagens não são de maneira estanque ou isolada; mas delas surgem narrativas que se formam no âmbito do *oikos* e alcançam patamares de total significância na *pólis*.

Apesar de ser conteúdo para os tragediógrafos, o mito era tido como um bem comum do povo, e, por sua vez, o poeta não tinha as mãos atadas de tal modo que fosse obrigado a relatar meramente os fatos transmitidos pela tradição; sua liberdade frente ao mito não era pequena e tal situação reforça ainda mais o caráter inovador dos autores. Ademais, os compositores que ali estão para serem julgados pelas suas obras não fazem uma mera exposição de situações familiares ou mitológicas, mas buscam exprimir o debate e a reflexão entre o passado mitológico e o presente da cidade; sobrepõem, assim, os valores coletivos aos individuais. Essa articulação de não somente exposição, mas acima de tudo, de questionamento é o que confere à tragédia um potencial verdadeiramente moral.

Segundo Walter Nestlé¹², a tragédia nasce “quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão”. Nesse prisma, portanto, tudo passa a ser questionado e a consciência, ora esquecida em tempos remotos, passa a ser condição para um melhor entender social. A tragédia, portanto, torna-se a grande ferramenta entre o passado mitológico e o presente das novas instituições políticas. É uma integração de múltiplas potencialidades – cidade, teatro e religião. Mesmo se essas esferas são, na sua gênese, independentes, uma talvez não exista sem a outra, apesar, contudo, de haver autonomia em sua práxis. São instituições fundamentais e basilares para a compreensão da sociedade grega.

A cidade passa a ser palco da união do divino com o homem, e tal união se torna de total importância como assinalam Vernant e Vidal-Naquet (2005:8-9), ao afirmarem que, “diante do aspecto trágico dado à tragédia, é preciso igualmente que esses dois planos não deixem de

¹¹ Com algumas exceções, como *Bacantes* de Eurípides

¹² Apud Vernant e Vidal-Naquet 1999:10.

aparecer como inseparáveis um do outro, e se o forem, não é tragédia”. Esse pulsar conjunto é que faz do espetáculo trágico o impulsionador do mito e das narrativas épicas numa Atenas democrática e politicamente organizada. Toda a esfera mitológica e o passado de lendas heroicas agora se coloca à frente do cidadão, não como uma mera reprodução; mas principalmente aponta para uma reflexão do homem frente ao mundo que o cerca.

E para ajudar nesse processo de inserção ao conteúdo da história, o aparato visual também se fazia importante. O emprego das máscaras tem um sentido múltiplo, com diferentes finalidades e até mesmo opostas. Se o objetivo era, em certa medida, a proteção, ou seja, a subtração do indivíduo que é o ator, tinha também por finalidade a total transformação em que se baseia justamente a representação dramática. Esta segunda máscara, portanto, transfere ao portador a força e as propriedades dos numes por ela representados.

Fato é que a tragédia é uma verdadeira etapa de formação; apura-se daí o entendimento do cidadão como ser pertencente a um grupo social; mas também vai além, quando expõe o debate sobre o posicionamento do homem entre a sua própria decisão e a decisão divina. Não se trata, porém, de um afastamento do divino, até porque sem o aspecto religioso não há tragédia; mas encarar os agentes de determinadas situações não mais como heróis lendários, mas como homem cívico perante decisões que *a priori* parecem não ter escapatória. Revela-se, assim, outro ensinamento trágico: a questão meramente moral, que diz respeito à responsabilidade do homem. Moral intimamente ligada à própria noção de *Dike*. Trata-se de assumir a vontade divina e ir em total acordo com a justiça dos deuses ou buscar a sua própria legitimidade.

I.d) A Revelação do Divino

Segundo Vidal-Naquet (1965, reimpr. 2011: 161) é evidente a influência do divino no teatro grego, mas a religião não era para os antigos o que hoje representa. Naquele período não havia separação entre religioso, social e político. Toda manifestação coletiva importante, no âmbito familiar ou cidadão, público ou privado, comportava um aspecto de festa religiosa. Ou seja, tal situação era efetiva com relação à tomada de posse de um magistrado, a uma reunião da assembleia, a um tratado de paz, a um nascimento, a uma refeição entre amigos, e, com mais peso ainda, para o teatro.

Antes de entrar no objeto primordial de investigação deste trabalho, faz-se fundamental respaldar as linhas de pensamento acerca da manifestação do divino a ser abordado nas três peças – *Euménides*, *Orestes* e *Bacantes*. Em um artigo publicado pela University of Illinois

Press¹³, Nanno Marinatos e Dimitris Kyrtratas traçam fortes entendimentos acerca do assunto, a começar pela própria definição do termo “epifania” pelo Oxford English Dictionary¹⁴, e revelam as dificuldades em fixar tal termo como um fenômeno de contemplação religiosa e, com maior complexidade ainda, a sua descrição como uma experiência na antiguidade. Ainda segundo o mesmo artigo, nos tempos helenísticos, o epíteto '*epiphanes*' assumiu um significado político específico, referindo-se aos governantes como salvadores. Com o cristianismo, tornou-se o termo ainda mais complexo, em virtude até mesmo da busca de uma narrativa apropriada para o festival da Epifania, o que tornara a discussão parte de suas controvérsias dogmáticas. Longe de tentar buscar uma definição para o termo, uma vez que esse não é o alvo do presente trabalho, o crucial é, portanto, estabelecer qual tipo de categoria adotar nesta análise, haja vista que as abordagens são multifacetadas. Padronizar o entendimento torna-se fundamento básico para o objetivo da pesquisa.

Pensar em epifania remete à revelação, tomando por base o aspecto religioso; é imprescindível indagar quem a controla – as divindades escolhem aparecer por elas próprias ou somente quando invocadas pelos humanos? Uma primeira análise das fontes literárias gregas confirma que os deuses apareciam porque assim o decidiam, interferindo em momentos de crise para ajudar seus protegidos ou em cultos. Marinatos complementa a ideia ao afirmar que é comum que crise e culto andem juntos; o culto é estabelecido depois de uma crise¹⁵. A segunda alternativa é, de acordo com a historiadora grega, os humanos invocarem um deus ou herói, especialmente em batalhas ou outras emergências. Embora o resultado não pudesse ser garantido, casos de invocação malsucedida raramente eram registados.

Os Gregos traduziram a revelação do divino usando diversos mecanismos. Embora nenhuma aparição fosse garantida durante o sacrifício, sempre havia a possibilidade de fantasia visual cristalizada em representações artísticas. A arte compensa a falta de verificação factual. Na literatura grega, a manifestação voluntária do divino ocorria sob diversas formas: sonhos, sinais da natureza como o voo das aves, ou pela análise das vísceras dos animais sacrificados, as estrelas, experiências olfativas, fogo... E todas elas revelavam o caráter soberano do ser divinal. Em duas das peças a serem analisadas – *Euménides* e *Bacantes* -, as aparições tomam formas corpóreas e em muitos casos provocam engano e falta de reconhecimento, como afirmam

¹³ Marinatos (2004: 227-234).

¹⁴ A primeira definição estabelecida seria: “O festival que comemora a manifestação de Cristo aos gentios nas pessoas dos Magos”. Uma outra alternativa é mais abrangente: “Uma manifestação ou aparecimento de algum ser divino ou sobre-humano”.

¹⁵ Os Atenienses, por exemplo, começaram a adorar Pã após a batalha bem-sucedida de Maratona.

Marinatos¹⁶: “As imagens incorpóreas eram subjetivas e raramente verificáveis. É talvez por essa razão que Eurípides, em suas *Bacantes*, usa dois verbos alternativos para a cognição do divino: ver e saber”, haja vista que o enredo “gira em torno do próprio fato de que Penteu não reconhece Dioniso, exceto quando está delirando”.

Como afirma Vernant (2005: 4), os próprios Gregos reconheciam que o antropomorfismo era muito simplista e não poderia alcançar com exatidão a proporção divina, uma vez que esses deuses são potências e não revelação em si. Não são mar, chuva ou sol; mas deles se apoderam. A presença divina, portanto, coloca-se efetiva nas diversas interfaces acerca dos assuntos humanos e não poderia ser diferente na literatura e mais especificamente na narrativa trágica.

Vidal-Naquet (2011: 161) esclarece que a tragédia apresenta em cena personagens e acontecimentos que camuflam, na atualidade do espetáculo, todas as aparências da existência real. No exato momento em que os espectadores os têm sob os olhos, eles sabem que os heróis trágicos não estão ali, uma vez que estes estão ligados a um momento já terminado. A “presença” encarnada pelo ator no teatro é, portanto, sempre o signo ou a máscara de uma “ausência” da realidade cotidiana do público.

A força trágica está no fato de ser um jogo ficcional que faz parte do espetáculo dramático, integrando realidades passadas e descortinando encontros entre mortais e deuses com fronteiras entre o ilusório e o real que são o fundamento da compreensão do gênero, já que revelam um novo modo de o homem se compreender e, por conseguinte, compreender sua relação com o divino, diante de diversas contradições.

¹⁶ Marinatos (2004: 227-234).

II) O Engenho esquiliano

A temática trágica é moldada, como anteriormente colocado, através de arquétipos estabelecidos, não havendo, portanto, muito espaço para inovações nesse quesito. Mas a reescrita assume para si um valor e sentido próprios a cada autor. O tragediógrafo marca a sua particularidade na performance em que expõe dados e histórias já conhecidos, uma vez que, cada autor a seu modo, extrai da narrativa aquilo que é reflexo do seu tempo e também do seu íntimo.

E como verdadeiros articulares das questões ontológicas mais profundas atuam os autores, assumindo seus verdadeiros papéis de questionadores, ao moverem seus personagens rumo a situações densas e adversas. Sujeitando-os a escolhas que contribuem para definir seu *ethos* de acordo com todo o desequilíbrio interno que lhe é conferido, cada autor preserva, no entanto, a consciência de que é integrante de um grande todo significativo e emite, através de suas obras, um ecoar coletivo. Parece óbvio e extremamente explícito que não existiriam os trágicos se não fosse a tragédia e vice-versa; a própria consciência trágica nasce e se desenvolve com a tragédia. É exprimindo-se na forma de um gênero literário original que se constituem o pensamento, o mundo e os homens trágicos. Portanto, o texto, o contexto e os autores não se encontram à margem do trágico, mas subjacentes a ele.

Na paideia poética dos tragediógrafos, as emoções tomam lugar de destaque, e se colocam como base fundamental perante as ações e os pensamentos; o agir acaba então por ter um duplo caráter: de um lado é deliberar consigo mesmo, pesar o pró e o contra, prever o melhor possível a ordem dos meios e dos fins; de outro, é contar com o desconhecido e incompreensível, aventurar em um terreno que é inacessível, entrar em um jogo de forças sobrenaturais sobre as quais não é possível saber se haverá sucesso ou perda. E esse desconhecimento leva ao aprendizado emocional, e possibilita ao ser humano ir além de si próprio, ocorrendo uma transcendência do saber que temos para o ser que verdadeiramente somos. A tragédia acaba por funcionar como força motriz para esse descortinar.

As falas expressas nas tragédias são verdadeiros códigos de um fundamento ainda em preparação e transformação, que são sintetizados progressivamente ao longo do espetáculo através dos pressentimentos oraculares e dos presságios. Desenvolve-se, assim, uma experiência de emoções que leva o sujeito a se aventurar em experiências ontológicas singulares. Ser espectador do drama trágico de um autor não o coloca como conhecedor dos demais. Cada qual possui seu modo único de se expressar e de fundamentar a sua poética. Como reforça Souza (2017:211), a paideia em cada tragediógrafo é muito particular e transita entre a

poesia cósmica de Ésquilo, passando pelo drama sofocliano do sujeito sofredor em luta com homens e ordenamentos divinos, à peculiaridade euripidiana da existência humana.

II.a) Ésquilo – Aprendizado pela Experiência

Ésquilo presenciou e participou das vitórias gregas nas guerras médicas e pôde testemunhar o pulsar democrático e o ascendente político crescente de Atenas sobre as demais *poleis*. Por conseguinte, este momento se configura também em um período de debate, do tudo dizer¹⁷. É o tempo em que o teatro oferece ao cidadão a possibilidade de ponderar sobre os acontecimentos, de forma direta ou simbólica, exaltando o esplendor grego, e, em particular, o ateniense.

Ésquilo é, então, o homem do momento. Versar sobre sua produção teatral é deparar-se com o indivíduo muito além do combatente; é encontrar o poeta que faz da arte, e mais especificamente do teatro, um caminho para as causas cívicas. Esse teatro etiológico busca, através da dramatização poética, exprimir as causas, humanas e divinas, dos acontecimentos vividos por uma sociedade, harmonizando, dentro de uma linha tradicional, racionalidade e mitologia.

Ésquilo expressava as verdades eternas através da recriação dos mitos e oferecia ao público uma consciência dramática acessível à contemplação e à observação, onde o princípio certo sempre vencia nos conflitos filosóficos e éticos. O universo que reproduz não é isento de perturbação ou crise, mas conhece, por influência superior, a correção e o reequilíbrio. Combatente e poeta, Ésquilo pretendeu levar ao seu público aspectos que abarcavam religião e ética, tornando-se, assim, um verdadeiro educador, na medida em que carrega o apelo intelectual a um objetivo moralizante.

Aventurar-se na difícil tarefa de interpretar o poeta dramático é um campo bastante arriscado, pois se trata de um autor com uma matéria poética densa e profunda. A obra esquiliana pressupõe a fé em uma ordem justa e sem ela seria impossível a sua realização. O Homem esquiliano galga o seu caminhar de forma, talvez, cruel e árdua, através da culpa e do sofrimento, porém é um caminho determinado pelos deuses, a fim de levá-lo ao conhecimento de sua lei.

O drama esquiliano já vem carregado de sentidos e o erro, contudo, recairia em recorrer a algum amparo epistemológico que lhe seja estranho. Entender profundamente a poética esquiliana é

¹⁷ Segundo Theml (1998: 53), “a palavra tornou-se um instrumento político por excelência, o meio de comando e de domínio sobre outrem. [...] A palavra-debate criava uma situação igualitária e se inseria no tempo do homem, do ver e do ouvir”.

compreender toda a ontologia que a move. Sua escrita possuía eixos de sentidos cultural, histórico e social; além do viés psicológico de pertença do artista e em virtude do contexto de conflito armado, como aquele que marcou a existência do poeta e do seu público, não surpreende que a guerra funcionasse como um pano de fundo permanente em praticamente todas as peças que dele conservamos.

A peça *Persas* é exemplo desse cenário, mas não deve ser confundida como narrativa objetiva dos assuntos bélicos. O verdadeiro efeito trágico se pronuncia na reação emocional do coro que assume a função de representar as vicissitudes dramáticas do povo e do império persa e da própria Grécia. A obra segue uma linha diversa da tendência comum às tragédias gregas, uma vez que “all the Greek tragedies were set in what even their original audience felt was the distant past” (Hall 2010: 16). Foi apresentada oito anos após a batalha de Salamina e evidencia a prepotência persa, baseada no autoritarismo e no número, confrontada com a inteligência e os valores dos Gregos unidos. E, mesmo neste caso, se o motivo inspirador é um acontecimento concreto, de resto vivido e partilhado pelo poeta e pelo seu público, a interpretação que lhe é dada converte-o numa espécie de episódio mítico, em que o simbolismo ajuda à justificação da História.

A tessitura do texto de Ésquilo retrata a atitude hermenêutica do homem frente aos diversos signos; assim, as palavras, imagens poéticas, a presença ou a ausência de alguém ou de algo, a fala ou o silêncio, podem ser interpretados como sinais ominosos. Para esta visão simbólica contribui a consciência do transcendente ativo em Salamina, que resulta na verdade de que todas as vitórias do homem não lhe pertencem, é somente a divindade que as arbitra e concede. A peça é construída sobre uma progressão emocional, em que a intervenção dos deuses se vai afirmando: de um sonho e de um presságio premonitórios, através do pânico causado por notícias objetivas, passando pelo prenúncio do advento dos castigos divinos, até o reconhecimento do evento desastroso da campanha de Xerxes, confirmando assim, a veracidade do pressentimento que inicia o drama. Palavras emotivas descrevem os sentimentos dos Persas por seus combatentes: ódio (nomeadamente a Atenas) e terror avassalador perante o desconhecido ou ainda oculto. Este registo emocional é uma pista para a complexa experiência que a peça oferece ao seu público vitorioso.

Nesta obra esquiliana, a estrutura dramática é a de um movimento crescente do temor e da angústia, sentimentos estes que se expressam sob a forma de um mau pressentimento e se intensificam com toda a sorte de sinais divinatórios. Entretanto, tais funestos presságios oníricos sofreram forte tentativa de neutralização através dos rituais realizados pela rainha, provocando até mesmo a espantosa aparição do espírito morto de Dario.

Embora a imagem do jugo seja comum na obra esquiliana e até comporte outros sentidos, em *Persas* o poeta a utiliza como referência ao despotismo de Xerxes. Porém, tão ou mais significativo do que o enfoque político, é digno de referência o aspecto sagrado. À luz do pensamento mítico, o exercício da política não se isenta da autoridade divina; portanto, quando Xerxes ordena a construção de tal ponte, assume uma atitude transgressiva, uma *hybris*, e comete uma afronta contra Poseidon e os demais deuses (*Pers.* 750). Tal comportamento irá acender a fúria divina e alterar de forma desfavorável o andamento da campanha.

Diante de toda essa dramaticidade trágica, a obra se move muito além das simples ações em si mesmas, ao enfatizar que a intervenção divina e a ação humana são síncronas, uma alimenta a outra. Portanto, o cenário é o de uma guerra entre Persas e Gregos, em que a verdadeira e mais cruel batalha ocorre, verdadeiramente, de maneira intrapessoal.

Inversa é a proporção da guerra – neste caso defensiva – levada à cena em *Sete contra Tebas*, terceira peça da tetralogia que compreendia ainda as tragédias *Laio* e *Édipo* e o drama satírico *A Esfinge*. A unidade temática dessa tetralogia reside nos acontecimentos funestos que atingiram a casa real de Tebas ao longo de três gerações: a de Laio, a de Édipo e a dos filhos deste, Etéocles e Polinices¹⁸. A predileção de Ésquilo pela forma dramática da trilogia trágica pode ser compreendida quando se verifica que o poeta não se interessa pela simples representação de acontecimentos, mas se preocupa com a sua revelação e justificação. Nesse sentido, já não é mais a psicologia do chefe político, o líder ideal da *pólis*, que baliza as suas decisões, mas o seu ascendente Labdácida.

Na altura desta guerra civil, a família de Laio já testemunhara durante três gerações a interconectividade do destino do seu clã e o da sua cidade pela quebra da hospitalidade (*xenia*) e o suicídio de Crisipo que, se entendido como de responsabilidade de Laio, configura a violação da ordem familiar. A matéria humana, sendo um abismo de contradições, é enquadrada na trilogia através de famílias reinantes em gerações sucessivas. É o caso do ciclo tebano, no qual a busca pelo poder entre os herdeiros de Édipo se torna o estopim para a guerra fratricida. Interessante salientar que, segundo Souza (2017: 111), ao fazer a consulta ao oráculo délfico, Laio é aconselhado por Apolo a não gerar nenhum filho. O vaticínio do deus não pode ser confundido com uma predeterminação divina, pois, ainda segundo o helenista, não há determinismo no drama trágico esquiliano.

¹⁸ Pelo fato de *Sete* ser a última tragédia a compor a trilogia e a única supérstite, pode-se apenas inferir, dos fragmentos que restaram das duas outras tragédias e do próprio texto de *Sete*, os acontecimentos representados em *Laio* e em *Édipo*.

No que tange à transmissão do poder real não há, nesta peça e em nenhum outro texto supérstite anterior a *Ésquilo*, qualquer referência à primogenitura, seja de Etéocles ou de Polinices, não sendo, portanto, tarefa simples apontar nesta obra esquiliana de que lado a justiça está, porque ela não se apresenta como algo único e imutável, é ambígua; ao mesmo tempo em que é um traço do comportamento humano, é também uma figuração do divino. Se, para a análise da teologia de *Ésquilo*, recorrermos ao testemunho de *Coéforas*, é possível verificar que vigora a lei do *drasanti pathein*, ou seja, sofre o mal quem o faz, sofre castigo quem comete crime (313-314). E a estirpe dos Labdácidas está a amargar em virtude de ações sucessivas desde a morte de Pélope.

Não significa que o filho pague pelo crime do pai, mas deve ser punido se preserva ou herda tal compulsão criminosa. Portanto, em *Sete*, *Ésquilo* ressalta a importância da palavra que atravessa a obra e expõe o confronto doméstico e público, prudente e imponderado concomitantemente: a tropa comandada por Polinices proclama um juramento (*Th.* 45-60) que agride a cidade tebana e sobretudo os deuses, com palavras insultantes, ameaçadoras, agourentas. Mas sobretudo as armas que usam, os motivos e legendas dos escudos são particularmente eloquentes. Contra a “língua carente de ação” (γλῶσσαν ἐργμάτων ἄτερ, *Th.* 556) de tais inimigos, Etéocles contrapõe os braços (*Th.* 473, 554, 623-4) de homens hostis a discursos presunçosos (*Th.* 410), que se definem pela ação, e busca a todo o custo salvar a cidade, apesar do peso da maldição paterna¹⁹ (*Th.* 841) sobre si próprio e seu irmão invasor.

De acordo com a arte poética de *Ésquilo*, que privilegia as emoções e não as ações, *Sete contra Tebas* dramatiza a reação emocional da cidade atacada pelo exército de Polinices. Segundo Thalmann (1978: 81-93), as ações bélicas são refletidas nas imagens simbólicas dos escudos, na percepção do soldado enviado como espião e no coro das virgens tebanas. Os eventos mais importantes desta disputa ocorrem extra cena, como a própria batalha entre os irmãos. É como se *Ésquilo* abstraísse os fatos dramaticamente mais relevantes aos espectadores; não se importa com as ações em si mesmas, mas com os seus efeitos.

A igualdade moral dos irmãos é reforçada na medida em que cada qual possui um encontro com a justiça. Sommerstein (2010: 82-8) encontra no texto indícios de que Polinices é o primogênito, de forma que “haveria justiça em sua reivindicação pelo trono, mas não em seu ataque à cidade”; do mesmo modo, “Etéocles age de forma justa ao defender sua cidade, mas de forma injusta ao exilar seu irmão”. Para Torrance (2007: 35-6), ambos são igualmente culpados e ao mesmo tempo não culpados, porque suas escolhas, defesa e ataque, são o resultado tanto de seu livre-

¹⁹ Consequência da desobediência de Laio ao oráculo “três vezes pronunciado” em Delfos (*Th.* 746) e cujo cumprimento demonstra que “a voz de um deus não perde a agudeza” (*Th.* 844).

arbítrio quanto da vontade divina. Numa palavra, sobre as razões humanas e os seus argumentos, uma vontade maior se impõe: a dos deuses, que cobram, no termo de um longo processo geracional, o preço de erros cometidos de modo a que se reponha a ordem e alguma pacificação.

Souza (2017:114-5) reforça que Ésquilo se revela de maneira heterodoxa e paradoxal em sua teologia dramática, e justifica tal afirmação com a trilogia Prometeu²⁰, uma vez que nela se representa o antagonismo trágico entre a prepotência punitiva de Zeus e a resistência inflexível do deus sofredor. O dualismo antagônico entre deus novo e antigo deus revela que o castigo não consegue controlar nem dominar o crime da rebelião do espírito. O dualismo bondade/maldade são possibilidades na potência divina.

Sob um mesmo ponto de vista, *Suplicantes* traz um Zeus que atua em todo o momento de maneira enigmática e misteriosa. Entretanto, todo o esquema dinâmico da trilogia das Danaides permite vislumbrar a redenção do sofrimento, que ocorre pela conversão do dualismo antagônico do varão e da mulher na oposição harmônica do masculino e feminino. Num contexto à partida privado, mas com repercussão coletiva, em *Suplicantes* a intervenção divina é particularmente sensível, porque se trata de conciliar o socorro de deuses e de homens. A invocação do coro-protagonista a Zeus consolida o sentido moral que a súplica, sagrada para os Helenos, carrega. Apesar, todavia, de não serem claras, ao longo da peça, as raízes das injunções, uma vez que o motivo para não consentirem²¹ o casamento com seus primos não é precisamente abordado. Talvez, no seu conjunto, a trilogia esclarecesse este aspecto fundamental.

As Danaides sabem os laços familiares que carregam e os usam a fim de merecerem a benevolência da acolhida em terra argiva²². Este é o ponto de partida de um espetáculo de tamanha persuasão que extrapola o campo privado e ascende para assuntos que tangem matérias política, social e religiosa. Invocando os deuses pátrios como vigilantes da justiça, as Danaides

²⁰ A autoria desta peça não é consensual entre os estudiosos, mas diante do material analisado, considerar-se-á uma obra esquiliana

²¹ Como observa Torrano 2007: 295: “Não se esclarecerá, ao longo de todo o drama, se as núpcias são indesejadas por si mesmas, ou se os indesejados são esses pretendentes; no primeiro caso, haveria desdém e ofensa à Deusa Afrodite, cujo âmbito é o da sedução amorosa e do desejo; no segundo caso, apenas uma injunção política, em que esses pretendentes são rejeitados. Tanto na Grécia quanto no Egito é lícito o casamento entre primos de primeiro grau. Portanto, o adjetivo “ímpio” (*asebê*, *Supp.* 10) deve qualificar a atitude dos filhos de Egito não por pretenderem o casamento com primas, mas por obstinarem-se numa pretensão contrária ao desejo das pretendidas e do pai delas”.

²² Argos é pátria de sua antepassada Io. Evocada na imagem da “agulhada novilha” (*oistrodónou / bóos*, *Supp.* 17-8), milagrosamente fecundada “ao sopro e ao toque de Zeus” (*Supp.* 18-9), a lembrança de Io revela um vínculo de consanguinidade entre as filhas de Dânao e a pátria a que acabaram de chegar. Assim se impõe a esta terra o imperioso dever da benevolente acolhida.

pedem que frustrem a tentativa dos filhos de Egito de contrair núpcias contra a sua vontade, pois isso seria uma transgressão e os deuses têm “real horror à transgressão” (ὄβριον δ’έτοιμῶς στρυγοῦντες, *Supp.* 80). Somente assim, dizem elas, os deuses seriam “justos com as núpcias” (ἐνδικοί γάμοις, *Supp.* 81). Pedem então a Zeus que não permita que essa nova transgressão se realize.

Do ponto de vista político, a produção intenta para uma democracia consolidada em Argos, onde a opinião do coletivo deve sobrepor-se à do monarca em específico. Um modelo que busca, no anacronismo que o drama permite, ser um retrato da Atenas contemporânea do dramaturgo. O dilema deste rei não é meramente moral e interior, mas político.

Mais do que um regresso à pátria lendária que dizem ser a sua, o pedido de acolhimento por parte das Danaides, em solo grego, tem uma intenção elogiosa em relação ao regime democrático. São duas culturas que se encontram, pelo menos na aparência; mas, neste caso, a aproximação é facilitada, pois o ‘falso’ estrangeiro recusa a sua condição e intenta a assimilação com a pátria acolhedora, porque nisso vê a sua salvação.

Questões relacionadas com a gestão da *pólis* são um ponto essencial nas obras de Ésquilo, mas é através da religiosidade, da relação bilateral entre homens e deuses, que os princípios vão se revelando. Do lado humano, decisões e comportamentos implicam uma carga moral que submete os seus limites a uma aprendizagem pelo sofrimento: imprudência humana, confronto masculino/feminino, justiça nas relações sociais, ou piedade no tratamento dos deuses, são todos eles motivos em que a intervenção divina se mostra reguladora universal dos acontecimentos. Contudo, apesar da implacabilidade divina, os homens não perdem a capacidade de tomar decisões e essa é a sua grandeza. Na proporção de forças que rege o universo, o Homem não é apenas um boneco, tem vontade e decide (muitas vezes incorrendo em “interpretação errada”, a *hamartia* trágica), embora com as suas decisões concorra para a efetuação do destino. Em outros termos, o herói esquiliano não é passivo, a dependência em relação ao divino, longe de o submeter, o libera, não inibe a sua vontade, e sim desenvolve a sua energia moral, aprofunda os seus recursos de ação. E essa tensão, que nunca é aceita nem suprimida inteiramente, faz da tragédia uma interrogação que não admite resposta, haja vista que a própria essência trágica é o conflito entre o homem, a cidade e os deuses.

Orientado por essa espécie de dilema humano, ou seja, pela dificuldade da escolha, Ésquilo proporciona ao seu público um lado trágico da vida humana e dá aos seus personagens a possibilidade de se instruírem com deuses punitivos e violentos, mas justos e corretos em suas intervenções, assegurando, assim, a harmonia e ordem universais. É essa presença simultânea, essa constante tensão entre dois polos opostos, que define a natureza da ação

trágica. No *ethos* (caráter humano) e no *daímon* (potência divina) se enraíza a decisão. Causalidade divina e causalidade humana se misturam sem se confundir; são planos distintos, mas indissociáveis. Ésquilo procurou, assim, ratificar a necessidade de que os cidadãos constituíssem uma sociedade política forte, com suas próprias leis, estabelecendo uma ordem mais independente da intervenção dos deuses - ainda que obedecendo sempre aos superiores ditames divinos.

Souza (2017: 120-1) afirma que na dramaturgia teológica esquiliana, o mito helênico não se divorcia do mito pré-helênico: “Na trilogia das *Suplicantes*, as Danaides invocam a Io e o vitelo de Zeus, que se denomina Épafo²³. A introdução do vitelo de Zeus como mediador genealógico viabiliza a compreensão do nexo de solidariedade, não apenas de Io e das Danaides, mas também de Io e Isis.”

Ainda neste contexto, o autor afirma que “na perspectiva sincrética da teologia dramática de Ésquilo, a imoderada discórdia dos irmãos Egito e Dânao adquire sentido e função trágica. O mito pré-helênico a que se transporta Ésquilo transcende os motivos lendários da princesa castigada pelo ciúme de Hera e permite compreender Io como prístina mãe divina dos reis de Argos e das Danaides.” Tal pensamento desencadeia uma série de análises pertinentes, como na trilogia de Prometeu, na qual Io representa um poder sacrossanto capaz de gerar o descendente responsável pela redenção do sofrimento do antigo deus prisioneiro e supliciado pelos novos deuses do panteão olímpico. Já no drama das Danaides, o coro se refere à benévola violência de Zeus. Portanto, toda essa construção de uma concepção em que a potência divina congrega em si mesma as possibilidades de violência benévola e malevolência violenta é colocada nas trilogias de Prometeu e das Danaides, mas somente ganha sua forma mais densa e clara na complexa trilogia *Oresteia*.

Complexa, mas também muito original, e tal qualidade já se afirma na primeira peça intitulada *Agamémnon*. O regresso à tradição mítica é feito pelo resgate do modelo homérico, a fim de suscitar, na mente dos cidadãos-espectadores, uma tensão reflexiva entre os fundamentos do imaginário das sociedades arcaica e clássica, que se erige sobre a *pólis*. E esse resgate tensional é posto, *a priori*, na eclosão de uma guerra, da qual o triunfante grego regressava, com o princípio da Justiça nas relações humanas; em confronto está a intervenção dos deuses através do princípio da *themis*, dentro de uma concepção com raízes arcaicas, que, por entrar em contradição com os pressupostos políticos da cidade-estado, irá inaugurar, na terceira peça, um novo conceito e prática de Justiça, mais objetivo, imparcial e imanente à realidade humana. No

²³ Palavra grega correspondente ao nome egípcio Ápis, que designa o deus divino. Gerado pela cópula teriomórfica de Io e Zeus, Épafo sugere no próprio nome a conexão de Isis e Io, as duas mães divinas.

entanto, porque fundada num acordo entre homens e deuses, a instituição de um outro direito evita rupturas e pressagia uma harmonia universal em que o papel dos homens se vê reforçado. A justificação da guerra em que Agamémnon se vê envolvido sugere um paralelo com *Suplicantes* e a temática da hospitalidade, na medida em que o rapto de Helena por Páris viola tal lei sagrada. Zeus, na sua função de *Xénios*, exige a punição de Páris e este é forçado a expiar o seu pecado juntamente com seus compatriotas troianos. Todos pagarão o preço. Os deuses não aceitarão nem se deixarão subornar por ofertas, sacrifícios ou libações. A ira e vingança divina é iminente e inevitável, e fica claro, então, que os que partem da terra grega vão cumprir um ditame que a justiça divina patrocina. Quando Ésquilo fala dos mortos em campo ou quando – décadas mais tarde - Péricles, em sua oração fúnebre, celebra o guerreiro morto pela pátria, certamente todos os Atenenses têm em mente a imagem paradigmática de Aquiles e de tantos outros heróis que pereceram na Guerra de Troia. E, no entanto, a legitimidade do ataque a Troia, como Ésquilo a entende em *Agamémnon*, implica nuances. Nada na peça revela que Agamémnon esteja incumbido pela divindade de uma missão vingadora e que todas as suas decisões beneficiem de um acordo divino. Pelo contrário, na sequência de um ponto de partida que implica a legitimidade da vingança, a proporção assumida pelos acontecimentos inclui uma ambição de conquista por que o chefe dos Aqueus é o único responsável. Como o resto da *Oresteia*, o tema desta peça é, portanto, a retribuição, um tema que abrange mais de uma geração e envolve uma interação complexa de humano e divino combinada com um elemento de maldição familiar, e tendo a guerra como o maior pano de fundo.

Logo na cena inicial de *Agamémnon*, o vigia parece contemplar os astros e meditar sobre as ascensões e quedas dos reis. Em seu monólogo, demonstra a preocupação com o poder exercido pela rainha Clitemnestra durante a longa ausência do marido, e suplica aos deuses a libertação do penoso encargo que lhe foi determinado pela soberana, uma vez que lhe parece ser possuidora de uma estranha animosidade. Fraenkel (1950: 25-6) enfatiza que tal monólogo se distingue como originalíssima obra-prima da enunciação dramática porque não se limita à autoexpressão, mas se distende na peculiar forma expressiva de Ésquilo, em que o personagem se dirige aos seres divinos, ao mundo que o cerca e também aos entes intramundanos.

A ironia trágica se mostra pelo fato de o sacrifício humano que Agamémnon realiza a Ártemis como preliminar, ainda que seja uma forma de preparar a passagem entre a selvageria e a civilização, tal como sugere Vernant, não é, no entanto, capaz de preservar as suas fronteiras: é que a violência perpetua e contamina todos os acontecimentos da *Oresteia*, acabando por sucumbir, um a um, os membros da estirpe dos Atridas. A cólera de Ártemis não prenuncia

apenas o sacrifício da filha dos chefes dos Aqueus, Ifigênia, mas também todos os responsáveis pelo ciclo de violência que se inicia com esse sacrifício.

A ideia corrente de que nenhuma *hybris* fica imune ao juízo dos deuses, mesmo que o castigado disponha de alguma legitimidade como Agamémnon face à guerra de Troia, não impede que aquele que castiga – na obrigação de cumprir a lei dos deuses – possa tornar-se ele mesmo o castigado no porvir, por simultaneamente cumprir e ferir *themis*. Esse jogo de preenchimento dos papéis a cada novo evento perpassa a trilogia. Assim, a lebre prenhe é Troia capturada, mas também é, ao mesmo tempo, Ifigênia sacrificada por seu pai e os filhos de Tiestes oferecidos a este em banquete por Atreu. Os reis, vitimados pelo rapto de Helena por Páris, assim como aves de rapina que têm roubada sua prole, sacrificam Ifigênia e atacam com excessiva violência a cidade de Príamo. Por seu turno, Clitemnestra, a rainha vítima pela perda da filha, age com *hybris* e comete novo crime ao assassinar seu esposo. Por sua vez, seu filho Orestes busca a vingança em nome de Agamémnon ao cometer o matricídio. E assim, nessa sobreposição de imagens poéticas e proféticas, delinea-se o destino da raça dos Atridas: uma sucessão brutal de crimes consanguíneos.

O princípio da *themis* – cuja finalidade é evitar a criminalidade e a desordem -, é posto em causa, já que se trata de enfrentar algo que se impõe, sem deixar de ser suscetível de repugnância e condenável: é necessário escolher entre dois males e cada homem terá de enfrentar esse dilema. Esse aspecto moral é valorizado na *Oresteia* com diversas fórmulas proverbiais, além de temas que retornam a um passado heroico. Normas morais como “o fazedor sofrerá” e “sangue por sangue” impõem-se como um código elementar. Talvez mais significativo como princípio a presidir às inevitáveis escolhas que o ser humano é coagido a fazer seja o de “aprender pelo sofrimento”. A dramaturgia de Ésquilo é uma ferramenta de seu pensamento filosófico e teológico fundamentado no princípio de que a dor é um caminho para o saber, *pathei mathos* (Ag. 176-81). No entanto, esta noção deve ser entendida no contexto, pois o que Ésquilo escreve é que o Imortal, Zeus, guiando os mortais à razão, lhes forneceu uma nova lei, substituta das anteriores: *pathei-mathos*. Ou seja, a sabedoria, a compreensão, surge da própria experiência pessoal, de experiências formativas que envolvem algumas dificuldades, algum luto, algum sofrimento. Se os seres humanos não se comportam de acordo com a eterna lei da sabedoria do comedimento, de nada lhes valem as orações suplicantes e os ritos sacrificiais das oferendas votivas. Os transgressores devem pagar pelos seus atos. O que interessa é, portanto, o *ethos* motivador da conduta dos homens, e não a *praxis*.

Mais uma vez se insere a grande inovação de Ésquilo, ao reconhecer a relação analógica entre aprender e sofrer, de um lado, e do outro, entre violência e compaixão do divino. Ou seja, o

castigo correspondente ao crime não sobrevém nem recai sobre o homem como evento exteriormente determinado pela divindade, mas advém do *ethos* motivador da *práxis* humana. Di Benedetto (1978:136-43) afirma que a extraordinária originalidade do poeta ateniense não se limita à criação de neologismos mórficos ou semânticos, mas também em sua genial teologia dramática, na qual Zeus se concebe como divina potência instituidora de uma paideia poética, que se devota ao magistério do conhecimento adquirido pelo impacto emocional da experiência dramática do sofrimento trágico.

Ainda nesta primeira obra da trilogia, mas já antecipando o desenrolar da peça seguinte, o transe visionário de Cassandra prevê o advento de Orestes como justiceiro encarregado de matar a mãe a fim de vingar a morte do pai. O ato representa a eloquente expressão dramática da perturbadora quietude que precede a eclosão do furacão, e desafia a compreensão de todos com o silêncio da profetisa. Na cena ela se caracteriza como o terceiro ator inventado por Sófocles, mas *a priori* não usado por Ésquilo. Entretanto, nem mesmo o silêncio no teatro esquiliano deve ser interpretado como nada a dizer. A princesa de Troia não diz, mas expressa-se profundamente, ou seja, alterna uma expressão enigmática com uma espécie de ‘tradução’ esclarecedora do seu pensamento. O não dito é fala e o inanimado é personagem. Assim é o teatro do autor e combatente grego. O palácio real se transforma em verdadeiro personagem, tal qual o túmulo de Agamémnon, que já na primeira parte de *Coéforas* ganha destaque como força propulsora.

Segundo Souza (2017: 155), a grandeza dramática da invocação fúnebre de Orestes e das libações de Clitemnestra se compreende quando se verifica que o culto dos mortos remonta à forma primordial da religião arcaica dos gregos. O autor ainda cita o filólogo alemão Walter F. Otto que afirmara que a reverência temerosa diante da força concernente ao espírito do morto se evidencia na religião grega antecedendo à revolução homérica dos deuses olímpicos.

O fenómeno ocorre na experiência do inconsciente e através do prólogo de *Coéforas* tal efeito se descortina de forma condensada como se ali mostrasse toda a tragédia de Orestes, e revela, ainda que de forma velada, poderes em luta. Em *Coéforas*, o discernimento da escolha se mostra trágico, mais uma vez na medida em que o filho deve decidir. Se Orestes não vingasse a morte de seu pai, dando a seus assassinos a mesma morte, tal como ordenou o oráculo pítio, ele estaria exposto aos “assaltos das Erínias” (*Ch.* 283-4), provenientes da “cólera paterna” (*Ch.* 293-4). Entretanto, se Orestes vingasse, o que implica cometer matricídio, o seu acto representaria um outro mal. Por isso a culpa o envolve em um processo de súplica em Delfos, para “fugir deste sangue comum” (*Ch.* 1038), isto é, num exílio autoimposto em função do derramamento de sangue consanguíneo; a redenção é algo que deve ser conquistado, como o sugere a ênfase de

Orestes na justiça controversa de seu ato: “por justiça cometi este massacre / da mãe” (*Ch.* 988-9), “matei a mãe não sem justiça” (*Ch.* 1027).

Em toda a trilogia, o percurso de aprendizagem, individual e cívica, coincide com o crescimento e renovação da Justiça. Se em *Agamémnon* e *Coéforas* prevalecia um modelo em que esta se exercia num plano privado – o da vingança automática-, já no final da segunda peça, Orestes se apresenta exteriormente perseguido pelas fúrias e interiormente subjugado pelo terrível sofrimento acarretado pelo matricídio. Portanto, o assassino começa a compreender que a lei taliônica do *drasanti pathein* necessita ser rejeitada e suplantada pelo ditame cósmico do *pathei mathos*. A tragédia necessita unir humano e divino. Vernant e Vidal-Naquet (2005: 8-9) ressaltam que, diante do critério trágico, é preciso igualmente que esses dois planos não deixem de aparecer como inseparáveis um do outro. Por isso, toda a tragédia desenrola-se, necessariamente, sobre dois planos que vão provocar uma tensão, tanto no nível dos homens da cidade real, quanto dos deuses, das forças superiores que obscuramente agem no mundo.

No amplo contexto dos dois primeiros dramas da trilogia, tudo se pluraliza sob o signo da lei taliônica, e os mortos acabam por matar os vivos. O ato do matricídio carrega a tensão entre mãe e filho, e revela uma Clitemnestra desnuda de corpo, ao mostrar o seio que o alimentou; e de alma, ao evidenciar uma ternura genuína.

Na escrita esquiliana parece haver uma válvula de tensões e emoções que se apossam do autor e precisam tomar rumo externo. Dramatiza-se não apenas as ações, mas sobretudo as reações humanas. Como afirma Silva (2006) ao citar Taplin: “É de facto na dramatização que a arte reside; não na história, mas em como ela se converte em drama.”. E por esse panorama, apesar das reformulações cênicas e criações próprias, há em *Ésquilo* um peso tradicional muito forte; tendo, inclusive, sido reconhecido, dentre os tragediógrafos clássicos, por ser considerado como o espelho mais fiel da tradição homérica e religiosa de seu período e herdeiro directo da épica. Apesar da originalidade que a cada poeta cabia, o símbolo marcante no teatro esquiliano é justamente o guerreiro homérico, que funcionava de paradigma perante o público através de um código de valores coletivo.

Esse educar em *Ésquilo* se manifesta em dois níveis: a inadequação da ação humana e a questão da reconciliação com a justiça. O herói na tragédia não é absolutamente bom nem mau, mas para cada ação humana haverá uma reação divina. E, a propósito, o que *Ésquilo* apresenta em sua obra é um contraponto a Homero. O que na *Ilíada* era honra, glória, fama e riqueza, na tragédia esquiliana manifesta-se pelo equilíbrio universal regido pela vontade divina.

Na tragédia esquiliana, a esfera sagrada não é o fim, mas em todo o percurso impera com manifestações, decisões e até - porque se trata de 'drama' - intervenções cênicas, como é o caso de *Euménides*; em um contexto de atuação cúmplice do divino com o humano, evidenciam-se, através dos conflitos desenvolvidos, os controversos princípios que regem a ordem universal.

III) *Euménides*

A peça de Ésquilo em que será centrada a nossa análise não se encontra em plena autonomia, mas interligada às duas peças anteriores da trilogia, por vezes caracterizadas com uma espécie de subtítulo de *A Maldição da Casa de Atreu*. Todavia, Ésquilo não parece usar apenas tal motivo como ponto de contacto entre as três obras; assim, em *Agamémnon*, o autor só vem a mencionar esse aspecto já em um momento avançado da peça. E se bem analisada a trilogia, chegar-se-á à conclusão de que em *Euménides* o fim não se dá quando a maldição é resolvida, mas quando há uma certa reconciliação entre as Erínias e as divindades olímpicas.

A trilogia não pode ser encarada como uma sucessão de fatos acerca de uma maldição, nem como a projeção de realidades históricas, ou então de âmbito político, sugeridas pelas atitudes dos personagens. Há ligação entre os sucessivos momentos: desde o mensageiro sem nome (que anuncia a chegada do rei), ou a mudez de Cassandra (que se expressa através do silêncio), à *hybris* em Áulide ou à vingança de Orestes. Não são simples acontecimentos soltos, mas carregados de significados que o leitor deve procurar entender, mas, sobretudo, entender a leitura esquiliana que parece possuir suas próprias leis, suas próprias regras, seus próprios deuses.

Na trilogia, o que se mostra é uma trama em que a guerra maior não se trava entre os humanos, mas são os deuses os verdadeiros personagens da *Oresteia*. O homem, ao longo de *Agamémnon* e *Coéforas*, camufla a participação divina, enquanto os deuses lá estão, mas por detrás das cortinas. Em *Euménides*, Ésquilo faz os deuses virem à cena para ocuparem o primeiro plano, protagonismo que sempre fora deles, mas que agora se revela indiscutivelmente ao público.

III.a) A condição humana e os deuses na *Oresteia*

O convite de Ésquilo na *Oresteia* é o de retomar e exprimir, com suas regras e convenções próprias, o desencadeamento de um drama progressivo, que tem início com um assassinato, perpassando por uma vingança e encerrando-se com um juízo. A referida trilogia, portanto, trata de narrar os infortúnios que ocorreram no palácio da família dos Atridas. Ou seja, um tema já explorado em composições anteriores à esquiliana e que viria a ser novamente usado por outros poetas trágicos²⁴.

Já em *Odisseia* 1. 35-41, no concílio dos deuses, Zeus recorda-se da triste sorte de Egisto, morto pelas mãos de Orestes, vingador do assassínio do pai. E, em *Odisseia* 4. 512-537, narra-se o assassinato de Agamémnon durante um banquete a que, arditamente, Egisto convidara o

²⁴ *Electra*, de Sófocles, e as tragédias *Electra*, *Ifigênia entre os Tauros*, *Orestes* e *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, também versam sobre as desventuras da casa de Atreu.

recém-chegado guerreiro de Troia e seus companheiros. Homero enfatiza a ideia de que a vontade dos deuses é inquebrantável e, aos homens, resta cumprir o seu destino. Todavia, apesar dessa imposição, os homens têm escolha, o destino não inibe a autodeterminação. E dessa escolha resulta também a ideia de responsabilidade e de justificada punição. Vale acrescentar que, no mundo dos poemas homéricos (*Od.* 1. 32-4), os homens atribuem às divindades as desgraças que têm de enfrentar. Os deuses, por seu turno, escusam-se dessa culpabilidade com o argumento do livre-arbítrio dado ao homem. Assim, cada qual tem seu destino configurado desde seu nascimento, mas a sua ambição pode levá-lo à ruína.

Ésquilo acrescenta novos e determinantes elementos divinos ao mito. Ao longo da *Oresteia*, a intervenção divina vai evoluindo de uma percepção que diferentes testemunhas recordam ou induzem até à presença dos deuses em cena. Assim, em *Agamémnon*, cabe sobretudo ao coro clarificar as exigências divinas na decisão e arranque da campanha; e a Cassandra, possuída por Apolo, esclarecer a determinação superior que de alguma forma patrocina o ato de vingança executado por Clitemnestra. É, portanto, em torno da atuação e punição de Agamémnon que a intervenção dos deuses está focada.

A ação de *Coéforas* dá-se anos depois do assassinato de Agamémnon. A iminência da vingança, desta vez sobre a homicida, é expressa pelos elementos divinatórios que se encontram presentes já no párodo (*Ch.* 22-83); após um sonho aterrorizante, Clitemnestra envia pelo coro, composto de mulheres cativas, libações ao túmulo de Agamémnon, no sentido de apaziguar a sua vítima e os deuses que parecem patrocinar-lhe os direitos. O momento é, para os filhos de Agamémnon, de apelo à alma do morto e de prece aos deuses da punição. Orestes relata o oráculo recebido de Apolo, que lhe ordena castigar a morte do pai, legitimando assim o golpe vingativo que se prepara. As ações vão sendo desenvolvidas de acordo com as vontades divinas expressas por diferentes canais, e suas interpretações vão dando seguimento à trama. Ou seja, os deuses falam, expressam-se, revelam-se através dos sonhos, oráculos ou mesmo delírios. Mas o homem precisa do seu viés interpretativo para agir.

A clarificação das mensagens e a intenção divina ficará mais evidente na última peça da trilogia, *Euménides*, na qual os deuses são partícipes da ação como verdadeiros personagens, atuando, assim, diretamente nos acontecimentos. Este é um momento em que, perante os crimes cometidos, com gravidade crescente, mostra-se oportuno refletir sobre uma questão maior na *Oresteia*: a aplicação da justiça. Em motivo tão fundamental num quadro de vivência democrática, as tensões confrontam não apenas os agentes humanos, ofensor e vítima, envolvidos num processo de homicídio. Ésquilo eleva o plano da discussão a um nível transcendente, em que deuses antigos e jovens patrocinam a instalação de uma nova ordem

universal. Os efeitos divinatórios se fazem presentes na *Oresteia* sob diversas formas - sonhos, profecias, oráculos, pressentimentos, palavras imprecatórias e cledomânticas; mas essa tendência é observada de maneira específica em cada peça.

Identificar e barrar a *hybris* na ação humana, perturbadora da ordem cósmica, exige o estabelecimento e vigência de regras claras; e certamente clara era a estrutura violenta do ciclo “matas/morres” que vigorou, por tradição, dentro de um código moral baseado num automatismo infalível. Este código, condutor dos acontecimentos nas duas primeiras peças da *Oresteia*, toma dimensões que extrapolam a alçada humana. À medida que a organização democrática da sociedade estabelece mecanismos para a instauração de uma justiça severa, mas ponderada, fraturas equivalentes se desencadeiam entre os próprios poderes divinos. Em substituição dos deuses tradicionais, novas divindades – encarnadas em Apolo e Atena – parecem promover a reforma do modelo tradicional de punição do crime.

A série de delitos que sustenta a ação da *Oresteia* tem, por enquadramento, a guerra. Zeus aprova a guerra dentro de determinados limites, mas é o Homem que a torna desmedida. Surge então a necessidade do castigo. Ésquilo analisa o pensamento comum e intenta que “a desgraça não provém da felicidade em demasia, mas da ação ímpia a que a prosperidade pode levar” (Jaeger 2013: 17).

A miserável demência do indivíduo o arrasta ao crime e tal deve ser expiado; cada novo crime leva para uma nova expiação, configurando um processo interminável. Para o impasse assim criado, o dramaturgo encontra, em sua trilogia, uma solução de conciliação entre Justiça e Paz, harmonizando, neste sentido, as vontades humana e divina. Essa justiça, por conseguinte, passa do automatismo violento das Erínias vingadoras para o tribunal do Areópago, uma instância cívica, exterior aos interesses da vítima e do réu, que pode ponderar com imparcialidade. Pela sua importância determinante como um passo em frente no progresso da Humanidade, ela resulta de uma nova harmonia, entre a excelência humana e os superiores desígnios divinos.

À vista disso, Ésquilo busca equacionar as exigências religiosas com as necessidades imperiosas do critério de justiça da nova Atenas democrática que se configurava. E tal harmonia vai consistir em uma vida moldada pela “justa medida em tudo” (*Eu.* 525-7). Chega-se então ao paradoxo e à aporia centrais, o fundamento do matas-morres entra em confronto com a lógica da nova justiça. A essência do drama deve ser esta ideia de justiça, que não apenas se incorporou à definição mesma do Homem em sociedade, como também é reflexo da nova ordem divina.

III.b) Decisões humanas e exigências divinas

Beber das águas de Homero é quase uma condicionante dos autores clássicos. Portanto, Ésquilo, nesse sentido, seguiu as linhas temáticas homéricas; mas o fez com inovações temática e estilística que lhe são próprias e do novo gênero que cultivava.

A primeira peça da *Oresteia* começa por abordar um assunto com origem na *Ilíada* - a guerra de Troia e a vitória dos Aqueus -, e com sequência na *Odisseia* - o regresso dos vencedores à Grécia. Num momento em que se prepara o retorno do chefe supremo das hostes gregas - Agamémnon -, é através do coro de velhos que o espectador relembra as condições da partida há dez anos passados e os crimes que a envolveram. Crimes que antecederam a guerra de Troia, mas que lhe estão diretamente ligados por uma questão motivacional.

Em primeiro lugar, o crime de Páris contra as regras da hospitalidade funciona como motivo desencadeador da campanha, uma vez que, tendo sido acolhido como hóspede por Menelau, irmão de Agamémnon, na sua corte, rapta a esposa daquele rei, Helena. Está, pois, estabelecido o princípio do desenrolar de uma guerra e as suas causas primordiais; sendo Zeus o protetor da hospitalidade (*xenios*), não pareceu legítimo que tal crime ficasse impune. Agamémnon parte então para uma guerra em que as sucessivas escolhas que é levado a fazer se configurarão de maneira trágica. Um ponto a discutir a este propósito é o seguinte: será Agamémnon um agente da vingança de Zeus, e, portanto, integralmente legítima a campanha e as atrocidades que acarreta?

Se a infração à regra da hospitalidade originou a guerra, a violência que ela pressupunha levou à intervenção preventiva de Ártemis, que interpôs ao comandante, como condição de avanço, um sacrifício do mesmo sangue. Trata-se da imolação de Ifigênia, em Áulide, por questões além do querer humano. Perante o presságio das águias, tudo parecia favorável ao projeto dos Argivos, até o momento da revelação da vontade da deusa Ártemis: a armada de Agamémnon só obteria condições de navegação com a oblação da filha do chefe dos Aqueus.

À primeira vista, a intervenção divina parece não seguir padrões coerentes e revelar exigências contraditórias entre os deuses. Assim, se Zeus Xénios busca reparar a quebra de hospitalidade por Páris, parece inversa a vontade de Ártemis ao exigir, para que essa missão se cumpra, que Agamémnon mate a própria filha. Mas a discrepância é apenas aparente, porque o que está em causa não é promover ou não o castigo, mas sim a salvaguarda da justa medida.

Instaura-se aí o conflito que salienta o carácter inevitável do sacrifício em oposição com um outro aspecto de decisão puramente voluntária, embora dolorosa: a desistência da campanha. Especificamente, Ésquilo trata a questão como necessidade, a que Page (1960: 24) salienta a conotação da inevitabilidade; e o percorrer da tragédia deixa bem claro que todo o mal que vai

tombar sobre Agamémnon tem a sua origem primeira na sua decisão livre. O fato é que a morte de Ifigênia representará, incontestavelmente, a destruição futura de Troia, mas, como ato ímpio que é, não deixará de acarretar para o decisor um preço elevado. Em movimentos contraditórios, a apreensão e medo iniciais parecem dar lugar a certezas reconfortantes, que, por seu turno, irão criar diversas crises até à clarificação final. E todo esse dinamismo é, sobretudo, praticado com maestria pelo coro de anciãos que vive uma forte angústia, apesar de o momento parecer de festa e vitória.

Ora, se Zeus usa o chefe dos Atridas a fim de punir os Troianos, colocando-o à frente da guerra, a possível culpa de Agamémnon não existe. No entanto, as atrocidades da guerra são já uma realidade. E é nesta hesitação entre a legitimidade da punição e os excessos originados que a regra do *pathei mathos* (“aprender pelo sofrimento”) ganha pertinência. Entretanto, segundo Dawe (1968: 2-3), o propósito desse ponto é antecipatório, dado que nada nos versos precedentes o prepara ou anuncia. Esta afirmação é, porém, contrariada por Pulquério (1986: 37-8), ao afirmar que, na parte final da intervenção de Calcas, se desenha todo o horror do destino próximo e futuro de Agamémnon. É certo, porém, que o hino suspende a sucessão dos actos da peça, e toma um aspecto reflexivo e moral que o próprio *pathei mathos* (Ag. 212) já carrega.

III.c) Assassinato de Agamémnon e a vingança de Orestes

Ao regresso do chefe dos Argivos, sua receção no palácio confere um grau de presságio que se inicia com o sinal luminoso visto pelo vigia, e através de sua súplica, confere à cena uma prece dos sofrendores que se encontram à espera da própria libertação.

Com parcimônia de aplausos, o corifeu recebe o rei e transparece em sua fala o entendimento de que a alegria pela vitória dos Gregos não impede a censura suscitada pelo genocídio de tantos Troianos, além do terrível filicídio. Em contrapartida, Clitemnestra o recebe com a ironia própria de sua personagem, ao estender o tapete àquele que matou Ifigênia e que acaba de pregar o próprio túmulo ao levar Cassandra consigo. A fala da rainha que leva o marido a cometer *hybris* contra os deuses é tão convincente que acaba por levar ao esgotamento mental do rei e fazê-lo ceder por completo à tentativa de pisar os finos tecidos purpúreos. No início Agamémnon se mostra contrário ao pedido da esposa por essa atitude ser inapropriada, feminina, bárbara, ímpia e perigosa; mas agora cede, ao ouvir a alegação de que o tesouro do palácio se mantém inesgotável em sua superabundância e que aos pés que esmagaram os Troianos e não recuaram diante do sacrifício da própria filha tudo se permite. De maneira astuciosa, Clitemnestra sugere que o poder soberano confere total imunidade perante os deuses

e os Homens. Argumento suficiente e decisivo para o vencedor da guerra se mostrar vencido perante a retórica da esposa.

A púrpura conferia ao tecido um estatuto próprio e alusivo a uma essência sacrossanta, e ao pisá-lo, Agamémnon também profanava. A cena é somada às situações anteriores em que o rei cometera outras profanações, como o massacre da guerra e o assassinato de sua própria filha em Áulide. As transgressões cumulativas aos preceitos dos deuses exigem uma expiação. Punição essa já pressentida por Cassandra com seu grito de desespero contra Apolo. Talvez seja a troiana a primeira a entender que a guerra não se trava apenas entre os humanos, e seu dom profético revela tal fato.

O rei se mostra vítima primeira de seu temperamento emocional e se coloca escravo de seu próprio íntimo incontrolável e instável. À rainha caberá o crime engenhoso e obscuro que já prepara, como o cumprimento de uma missão, um propósito determinado pelas suas próprias emoções, e por um destino regulado pelos deuses. Age com orgulho, arrogância e crueldade; mas comete o ato como um ritual de sacrifício religioso. Ritual que desde o início da peça é suscitado pelos prenúncios, presságios e profecias. E Ésquilo, de maneira singular, expõe o drama das emoções e não uma trama de ações; além de configurar ao coro um propósito também de profeta.

O fim de Agamémnon desencadeia a vinda de Orestes e sua vingança já profetizada pela própria mãe. E esse assume o ditame trágico de que o regicídio cometido tem de ser resgatado com o matricídio que ele deve cometer, compelido pela imposição divina e paterna. Portanto, a punição que perpassa toda a *Oresteia* recai agora nas mãos do filho de Agamémnon. Após o conhecimento da morte de seu pai pela própria mãe, Orestes recebe a incumbência do oráculo de Apolo, em Delfos, para que vingasse o pai, dando morte, assim, aos assassinos. E é em função dessa ordem que ele retorna a Argos e se dirige ao túmulo de Agamémnon.

A ordem do deus tornará o matricídio de Orestes legitimado por Apolo. A justiça se realiza através do ato punitivo, e reforça o princípio do “matas, morres” como fonte de legitimidade.

Após matar o marido, Clitemnestra tem um sonho perturbador, cuja interpretação a faz enviar libações ao túmulo de sua vítima, uma vez que sua compreensão onírica era de que haveria ressentimento por parte dos mortos para com os seus assassinos. Orestes se depara com as libações e assim torna-se clara a correlação desse encontro: o fato de que tanto o oráculo de Apolo quanto o sonho de Clitemnestra fazem parte de um mesmo diálogo divinatório. Se, por um lado, o oráculo desvela a necessidade de punir, o sonho da assassina de Agamémnon revela a iminência e o processo da punição.

A Orestes cabe punir, respeitando a vontade divina; e a Clitemnestra cabe tentar escapar de tal punição, com o envio de oferendas fúnebres, a fim de apaziguar o rancor dos mortos e contornar o mau prenúncio. Apesar de a determinação divina ser implacável, Orestes vive o horror do matricídio. Este é o seu dilema trágico: cumprir a missão que os deuses lhe destinam, e ao mesmo tempo incorrer num crime terrível. A condição que se coloca é digna de temor, como reforça Melo e Souza (2017: 160). Quanto mais próximo se manifesta o temível, tanto mais amedrontado se torna o temeroso. A terrível aproximação da ameaça que se teme provém do mundo que circunda o personagem arrebatado pelo medo. O temeroso receia porque reconhece sentido naquilo que o apavora, e Orestes, ao consumir o matricídio, manifesta o medo pelo ato cometido e o remorso pelo assassinio de sua mãe.

A situação na qual se encontra Orestes é aporética; pois não é legítimo matar a mãe, como também não se pode deixar de vingar a morte de Agamémnon. E o trágico está justamente neste conflito entre o monstruoso e o justo, inocência e culpabilidade. É sabido que a ordem de Apolo, cuja credibilidade nunca é posta em causa, já poderia ser justificativa mais do que suficiente para o matricídio – mas Ésquilo constrói ainda mais sentido no crime que viria a ser o acto fulcral da tragédia. Evidencia, assim, uma decisão já tomada por Orestes, até mesmo antes desse ritual, e que vai adquirindo força ao longo do drama.

Até agora o agir divino e o agir humano têm sido independentes, mas a ordem de Apolo de maneira direta transforma a ação dramática e mostra uma movimentação diferente por parte dos deuses, saindo do pano de fundo e indo em direcção ao primeiro plano do drama. Entretanto, o agir humano, o agir de Orestes ainda possui suas próprias razões: dor pela perda do seu pai e ideia de que o seu povo se encontra nas mãos de tiranos assassinos. Portanto, não é um agir determinado apenas pelo arbítrio de Apolo, mas é uma vontade também de Orestes. Há, por conseguinte, uma dupla motivação para o crime.

Com Electra e Orestes à volta do túmulo do pai, o traçado do projeto de vingança vai se delineando. Apenas os parentes podem libertar a família, nem que seja por meio da luta e do sangue. Plano feito que indicará a violência sendo confrontada com ela própria, resultando na *dike* das Erínias em choque com a *dike* dos Olímpicos.

É na condição de hóspede que Orestes pensa conseguir adentrar ao palácio sem o reconhecimento dos demais. Para que seu plano funcione, é necessário, observa o príncipe, que Electra mantenha-se alerta dentro do palácio e o Coro conserve “a língua propícia” (*Ch.* 581), de modo a calar quando necessário e “dizer o oportuno” (*Ch.* 582). Assim, o que Orestes exorta o Coro a fazer é evitar pronunciar palavras ominosas que possam prenunciar acontecimentos adversos ao plano que agora se coloca em ação.

Plano já profetizado por Clitemnestra em seu sonho que, ao identificar Orestes com a serpente, antecipa a interpretação agora feita pelo vingador. A vítima tem consciência do significado mortal da serpente. E assim se cumprem os desígnios divinos. O já matricida, invocando o Sol como testemunha de que agiu com justiça ao matar a mãe, exhibe a rede maculada de sangue na qual seu pai foi envolvido para ser morto. Ironicamente, segundo De Paoli (2014: 227), “o *nume* que preside o destino dos Atridas é como uma rede da qual não se pode escapar: a vítima, ao punir o crime de que foi vítima, incorre em uma falta que, por sua vez, também demanda punição”.

Orestes, logo após a execução do plano de vingança, e ainda com as mãos cobertas pelo sangue de sua mãe, profere um longo discurso com o intuito de justificar a sua acção; exposição essa que pouca atenção confere a propósito do assassinio de Egisto, já que, segundo o príncipe, o amante de Clitemnestra sofreu o castigo justo aos adúlteros (*Ch.* 990). Portanto, Orestes irá enfatizar as razões do matricídio, ainda que tal acto tenha sido motivo de hesitações antes de ser realizado. Sua argumentação é acompanhada pelo Coro que escuta um discurso de abominação pela mulher que matou seu pai, caracterizando-a como um verdadeiro animal, uma víbora; omitindo o fato de aquela ser sua mãe, mas antes de tudo, uma esposa detestável.

Atento à fala de Orestes, o Coro começa por conjecturar que o ato deve gerar uma nova vingança, além do próprio matricida também não estar alheio de uma eventual justiça divina a reclamar pelo seu gesto. De facto, em Ésquilo o mundo divino é soberano e o castigo vem a ser uma consequência natural do erro humano.

A partir daí, a gama de termos²⁵ assinala a continuação de uma rede de crimes e expiações em torno dos Atridas, e traz a preocupação do corifeu e posteriormente a inquietação mental do próprio filho de Agamémnon. Se Apolo legitima o crime, serão as Erínias a fazer da vida de Orestes um verdadeiro martírio. As repugnantes criaturas reagem de imediato, porque Orestes fez correr o sangue materno; a justiça automática que elas representam não inclui a distinção entre o criminoso e o culpado. Cumprem, portanto, a tarefa que outrora lhes fora destinada – uma *dike* primitiva consagrada pela tradição. Da vingança ao receio e remorso, Orestes vive a tragédia de obedecer à vontade dos deuses e por eles também ser punido, além de começar a compreender que a lei taliônica do *drasanti pathein* necessita ser rejeitada e suplantada pela regra cósmica do *pathei mathos*.

²⁵ Segundo Pereira (2014: 83) “O emprego insistente de vocábulos como ‘culpa, castigo, crime, matar, morrer, cadáver, mortalha, mancha, sangue’ documenta, por seu turno, a importância concedida, também nesta parte da trilogia, ao ciclo fatídico de crime e expiação que envolve a casa dos Atridas ao longo de sucessivas gerações”.

Orestes passa, antes do seu julgamento, pelo tribunal da própria consciência, e demonstra um remorso que se contrapõe ao sentimento de sua mãe ao assassinar Agamémnon. Não se trata, contudo, de um arrependimento; mas é através daquele sentimento que se instaura após o matricídio que a sua sentença ocorrerá.

III.d) Dimensões Humana e Divina da Justiça

Tratar da última peça da *Oresteia* é, inevitavelmente, abranger *Agamémnon* e *Coéforas*. Por ser uma trilogia, o encadeamento, não apenas dos fatos cronológicos, mas da estrutura que se mostra tensionar ao longo das duas obras é fundamental para o entendimento da peça final. É no julgamento de Orestes que o divino parece sair de um plano abrangente e distante, para se colocar ao convívio de um auditório. Processo que vai se descortinando de maneira constante ao longo das três peças.

O assassinato cometido em *Coéforas* será o ponto de contacto com o julgamento em *Euménides*, peça que inova no tratamento que dá da dicotomia vingança x justiça, na qual se estabelece uma distinção entre o individual ou familiar x coletivo, sociedade incivilizada x sociedade civilizada. A dimensão política – já implícita nas peças anteriores desde logo pela qualidade reinante da família dos Atridas - torna-se, neste caso, mais explícita.

À vista disso, a maldição dos Atridas se desenvolve em uma cadeia articulada de crimes e a luta se faz contra a *Moirá* que se revela, a cada nova violência, uma tirana. *Agamémnon* e *Coéforas* desenham uma justiça automática e violenta, gerida por uma tradição e executada num plano privado. Em *Euménides*, porém, tal luta é entendida de maneira inovadora, com a instauração de um tribunal composto pelo advogado de defesa, a acusação, o réu e os juízes. Passa, dessa forma, de um contexto familiar para o terreno público e institucionalizado, onde uma arbitragem exterior e imparcial ganha autoridade.

Ao longo desta terceira peça, é notória a dedicação das diferentes partes em decidir o destino de Orestes, sendo ele o único personagem mortal da peça. Entretanto, o real conflito não ocorre no patamar humano, apesar do estatuto do réu, pois são os deuses os verdadeiros protagonistas em *Euménides*. E a peça que, no seu desenvolvimento, tensiona o ressentimento, clamor e vingança dos deuses e Homens, acaba por transcender o universo em que se situa a experiência humana e assume a condição cósmica de uma teomaquia. É por meio dessa fusão entre a ordem natural com a ordem das questões humanas que Ésquilo confere sentido à prática da justiça. E o fará com referenciais mitológicos somados a um pensamento pré-jurídico que inovará com a fundação do tribunal do Areópago.

É óbvio que há muito da originalidade própria de seu autor, mas o peso da tradição é também um fator essencial da tragédia. A rede de fios tecida por Ésquilo através da mitologia, no desenrolar de uma *pólis* em ebulição, é ponto considerável e alicerçador ao leitor de ontem e de hoje.

Segundo Otto (1933: 19-42), o drama trágico representa o testemunho eloquente da luta de duas diacosmeses em disputa, que se desenvolve no embate conflituoso de dois ordenamentos cósmicos: a ordem universal, telúrica, da religiosidade ctónica, e a ordem universal urânica, da religião olímpica, que se confrontam no combate dramatizado pelo poeta ateniense.

São as Fúrias as acusadoras de Orestes, mas Ésquilo não as criou. Na mitologia grega, as Erínias são as divindades encarregadas de vingar os crimes de sangue, sobretudo os que se ligam ao mesmo grupo familiar. Na *Teogonia* de Hesíodo (183-86), coloca-se o seu surgimento anterior até mesmo a Zeus. Se de início as Erínias não perfaziam um número determinado, posteriormente se fixariam em três, cada qual com denominação particular: Aleto, Tisífone e Megera²⁶ (Grimal 1990: 142). Como divindades presentes desde as origens do mundo, apesar de terem poder sobre os deuses e não estarem submetidas à autoridade de Zeus, viviam às margens do Olimpo. Por vezes, suas intervenções se faziam necessárias pelo fato de o tato e de a diplomacia não funcionarem. A atuação das Fúrias, portanto, representava a necessidade de uma punição, mas não garantia a ordem e harmonia na família, na sociedade e no mundo natural. Na peça, fica clara a abordagem de seu amparo. Elas são defensoras do direito mátrio e não se importam com os poderes pátrios.

O mesmo posicionamento unilateral se manifesta na defesa apolínea, em que o deus se assume como defensor do direito masculino e acusador rígido das insídias femininas. Absolutamente contrário ao poder feminino, Apolo declara que sua irmã Atena é a mais bela deusa justamente porque nasceu da cabeça do pai, e não do ventre da mãe.

No discurso em que inaugura a sua presença na peça, Atena, além de se pronunciar sobre a imortalidade do conselho, discursa sobre a origem do nome da colina de Ares, entendido como indício numinoso: o nome anuncia a afinidade desse lugar, definido pelo sacrifício a Ares, com o julgamento de crimes de sangue (*Eu.* 685-90). Desta forma, a deusa reorienta o julgamento entre duas partes em conflito para uma arbitragem autónoma e independente. A esses aspectos da nova instituição, soma-se a presença divina do temor, uma vez que, segundo a deusa, “quem observará a justiça, se nada tiver a recear?” (*Eu.* 699). As palavras de Atena resgatam o aspecto divino do tribunal.

²⁶ Aleto (*Alekto*) “a incessante”, “a implacável”; Tisífone (*Tisiphóné*), “a que avalia o homicídio”, “a vingadora do crime”; e Megera (*Mégaira*) “a que inveja”, “a que tem aversão por” (Brandão 2000: 207).

As decisões de Atena representam o dialogismo da sabedoria humana e divina. O tecer deste fio se faz não somente da vontade de uma parte específica, mas do encadeamento destas, do entrelaçamento do mundo real e mundo religioso, revelando a interdependência desses elementos. O homem existe como sustentáculo divino, e essa lógica se estende na trajetória oposta. São forças independentes, mas totalmente interligadas. E Atena, portanto, parece ser o fio condutor entre esses dois eixos. Sua postura é de conciliação, a fim de articular poderes opostos.

Ésquilo é autor de seu tempo por pensar para e pela *pólis*, e a sabedoria de Atena no tribunal, promotora de uma condução inovadora do julgamento, é reflexo de um momento de grande ascendência e inovação política (de modelo democrático), em Atenas. A deusa padroeira mostra-se, com uma prestigiada conduta, capaz de promover um grande passo civilizacional. Demonstra qualidade de diplomata, para apaziguar as partes desavindas e acalmar as Erínias.

Orestes procura o filho de Zeus porque, além da ideia de o matricídio ter sido imposto por Apolo, Delfos é um local de súplica e de purificação; entretanto a atuação do deus perante o caso não demonstra um poder arbitrário, já que ele próprio afirma (*Eu.* 81) serem os Areopagitas os juízes, ou seja, os mais nobres cidadãos atenienses que estarão a cargo de julgar os crimes cometidos. Humanos sendo julgados por humanos, e mais especificamente, atenienses sendo esses juízes, ressignificando o juízo do matas/morres.

III.e) Divino X Divino – O julgamento

A dimensão humana e pessoal se retira de cena para dar lugar ao sublime drama teológico, em que os novos deuses rejeitam o temor e o terror preconizados pelas divindades antigas. Se o matricídio decorreu em plano privado/familiar, o contexto agora se içava a um patamar público, e mais do que isso, eleva-se a uma conjuntura superior e torna o julgamento um conflito entre potências divinas. É no tribunal que os novos deuses buscarão transcender a lei taliônica do sangue que se paga com mais sangue e proclamar uma organização estatal que supere esse ditame sistemático que imperava até então.

Acerca desse fato, Leão (2010: 49-50) observa que o tribunal possui sua fundação anterior a Ésquilo, uma vez que, de acordo com o testemunho de Apolodoro, o tribunal fora fundado para resolver o litígio entre Ares e Poseidon. Entretanto, a maior inovação de Ésquilo ao narrar a fundação do Areópago reside, segundo o helenista português, na cena do julgamento, pois o tragediógrafo cria um tribunal de cidadãos atenienses para julgar o crime, deixando de lado a intervenção do julgamento divino.

Neste cenário, a configuração histórica sobre a fundação do tribunal é heterogênea, e Ésquilo proporciona ao público a possibilidade de examinar as credenciais de origem do processo penal

ateniense através da cena do julgamento de Orestes, inserindo o jogo ficcional no contexto da realidade histórica que o cerca. Ao remeter o alcance do processo penal ático ao âmbito do divino, Ésquilo dá margem à contemplação dos fatos históricos de uma perspectiva mais ampla. Entretanto, antes mesmo da cena em Atenas, o oráculo de Delfos merece destaque em toda a sua enorme relevância e complexidade, que resultaram em um certo ofuscamento de outros oráculos. Tamanha era a sua importância para os Gregos, que Delfos diminuiu o mérito das demais formas de adivinhação. Segundo De Paoli (2014: 156), “esse oráculo apolíneo eclipsou todo o resto, e esse processo iniciou-se já na Antiguidade. Veja-se, por exemplo, a defesa que Heródoto faz de Delfos, no episódio do ‘teste dos oráculos’ feito por Cresos, no livro II (46-9) das suas *Histórias*. E os tratados de Plutarco sobre Delfos consagraram essa soberania da forma de adivinhação ali praticada”.

Na *Oresteia*, o oráculo de Apolo é determinante em dois grandes momentos: em *Coéforas*, por ocasião da vingança de Orestes sob comando de Febo e, deste modo, na isenção ou abrandamento da culpa após o matricídio. E no segundo momento, agora já realizado na última peça da trilogia depois de consumado o matricídio, com a ida de Orestes ao templo de Delfos na condição de suplicante.

Portanto, a participação do deus do sol na ação se inicia no seu templo, em Delfos²⁷. Logo no prólogo, a Pitonisa narra uma espécie de cronologia hereditária do oráculo délfico com uma apresentação dos deuses venerados pelos filhos de Hefesto²⁸. É interessante observar que a característica principal desse breve relato feito sobre a progressão divina do oráculo de Delfos é, segundo Paoli²⁹, o aspecto harmonioso, pacífico e não-violento dessa sucessão. Esse estado concordante é manifestado pela referência ao sorteio (λάχος), forma legítima de determinar honrarias entre os deuses. Entretanto, ainda segundo Paoli, observe-se que a ênfase dada a esse processo da sucessão divina do trono píio está presente não apenas no que é transcrito, mas também no que é omitido nesse relato. O embate entre Terra e/ou Têmis, divindades notadamente ctônicas, com uma divindade olímpica pela posse da sede oracular parece ter sido um aspecto recorrente dos mitos relativos ao oráculo de Delfos. Quanto à chegada de Apolo em Delfos e à instalação de seu culto na cidade nos versos esquilianos, também se mostra a mesma harmonia ressaltada na descrição da sucessão divina do oráculo que nunca mente.

²⁷ Como observa Bowden (2005: 17), há uma grande discussão entre os estudiosos a respeito da frequência com que o oráculo de Delfos funcionava. Acreditava-se que Apolo residia em Delfos durante apenas nove meses ao ano, e que o oráculo funcionava um dia em cada um desses nove meses, o que implica que as consultas eram realizadas durante somente nove dias ao ano.

²⁸ Designação laudatória dos Atenenses, ou pela sua referência à qualidade de excelentes artífices, ou pelo facto de Erectónio, rei mítico de Atenas, ser filho de Hefesto.

²⁹ Paoli (2015: 287-8).

Na *Oresteia* é harmoniosa a conexão estabelecida entre a pureza e ordem universais representadas por Delfos, e o potencial cívico e pacificador da sociedade humana de que Atenas é paradigma. Ambos estão ativos no julgamento de Orestes, como um primeiro exemplo da sua capacidade civilizacional.

O *agon* é estabelecido, no tribunal, entre as Erínias na acusação e o deus Apolo na defesa do matricida Orestes. As Fúrias condenam por completo o crime de sangue e a purificação celebrada por Apolo; já Febo não admite que aquelas criaturas horripilantes persigam apenas Orestes, deixando impune o crime de Clitemnestra. Constata-se, então, que a tarefa imposta às Erínias há muito tempo está a ser cumprida e não lhes cabe a distinção entre o criminoso e o culpado. Trata-se, portanto, de uma *dike* primitiva, o que torna o argumento sólido, pois tradição e antiguidade têm peso. As Erínias não estão a disputar apenas com Apolo, mas com os Olímpicos em conjunto (*Eu.* 384-85). Reforçam sempre que são as divindades mais velhas e protestam constantemente das pretensões dos deuses mais jovens (*Eu.* 778-86).

O deus do sol, por seu turno, afirma que nunca deu aos Homens uma resposta que não lhe tivesse sido inspirada por Zeus (*Eu.* 616-8). Portanto, fica claro que a ordem que deu a Orestes veio de Zeus. Apesar de tal fato, Kitto (1990: 166) reforça que o deus começa de modo tão impressionante, mas termina a peça sem brilho que, a partir do texto, é impossível saber em que momento ele sai de cena. A última intervenção de Apolo na peça é quando pede aos juízes que cometam justiça e votem conscientes (*Eu.* 748-51). Após a votação, não se sabe mais de Apolo e Orestes celebra com uma última fala a sua libertação (*Eu.* 754-78) e também não mais aparece. Tais situações sugerem que a presença de Apolo seria única e exclusivamente direcionada na absolvição de Orestes; depois que ela foi obtida, o primeiro plano da instalação de uma nova harmonia na cidade é depositado nas mãos de Atena.

O período é de transição, e o tecer da peça vai sendo construído através de uma contenda entre os deuses, pois tudo parece ser erguido através de propósitos que se opõem a um consenso. As próprias relações entre os deuses parecem ambíguas ou evolutivas ao longo da trilogia. Kitto (1990: 168) analisa que a relação entre os deuses olímpicos e as Erínias já se mostra em *Agamémnon*, todavia de maneira bem diferente de como é colocada nas *Euménides*, tendo em conta que, na primeira peça da trilogia, Zeus ou Apolo mandam uma Erínia para punir o transgressor e, evidentemente, a Erínia cumpre a ordem sem contestar. Também, segundo Kitto, “mais notório ainda é que, em vista do que ocorre na terceira peça e a fim de satisfazer a sua raiva contra Cassandra, Apolo se tenha servido das Erínias que bebiam sangue e estavam a frequentar a casa de Atreu; contudo em *Euménides* ele fala delas com total desprezo”.

Os deuses parecem, eles próprios, padecentes de suas vontades diversificadas, e Orestes aparenta estar nesse fogo cruzado ao responder por um crime no qual as Erínias de Clitemnestra o ameaçam; ora é bem possível que, caso não cometesse o matricídio, as Erínias de Agamémnon buscariam vingança.

Nem Orestes parece saber ao certo a qualificação de seu crime, e, mais uma vez, é Apolo quem busca classificar o ato como legítimo (*Eu.* 615), e sua argumentação parece ser determinante: como profeta, ele não mentiria e toda e qualquer profecia por ele pronunciada foi por ordem de Zeus. Convém depreender dessa referência uma articulação autoral: Orestes, anteriormente, afirma que foi Apolo quem o incutiu a cometer o matricídio; neste momento é o próprio deus do sol quem suscita o querer de Zeus.

No entanto, mencionar o pai dos deuses parece não ter surtido o efeito esperado nas Erínias que, por serem até mais velhas do que Zeus, lembram da pouca importância que aquele deus deu ao pai Cronos, no dia em que o acorrentou. Aqui já se revela a cisão entre os Olímpicos e as Erínias. O pensamento dos novos deuses é de que não haveria justiça se um rei, marido e pai pudesse ser assassinado impunemente.

Não obstante, se o mais inconcebível no crime de Orestes é o fato de a vítima ser sua progenitora, Apolo faz uma última alegação em sua defesa: não é a mãe que concebe o filho, mas o pai que a fecunda, cabendo à mãe a incumbência apenas de preservar o feto. Premissa não inventada pelo deus, mas já sustentada por Pitágoras. Argumento primário para uma promotoria primária.

A inovação dos juízes humanos não altera o poder deliberativo dos deuses, pois é Atena que dará o voto decisivo, já que os seres mortais não parecem chegar a um consenso. E o empate demonstra ainda mais a força divina na atuação do Homem. O voto de Palas absolve Orestes e o fim do julgamento do matricida coincide com o início da persuasão, pois tão logo a deusa tenta mostrar às Erínias que elas não foram derrotadas, nem desonradas; contudo, na prática, elas perdem sua *time*, sua função primordial, pois a partir de então é o tribunal do Areópago que terá a competência para julgar crimes de sangue.

O *agon* envolvendo Apolo e as Erínias se perfaz e agora é Atena quem toma o lugar de Febo. O processo jurídico já iniciado submete-se a um recurso ainda mais forte com um instrumento retórico extraordinário. Muito além de um simples convencimento, trava-se a luta por uma reordenação da justiça divina, a fim de garantir a sua legitimidade e imperatividade entre os mortais. E para tal, a comunhão entre os dois poderes em questão – Atena e Fúrias – passa a ser fundamental.

Reinhardt (2007: 159-68) afirma haver no confronto dois lados claros: os partidários do panteão olímpico, as luzes do *Coelum-Pater* e as trevas da *Tellus-Mater*. E acrescenta que “o preconceito masculino somente pode reconhecer o lamentável e deplorável defeito feminino. A decantada clareza intimamente ligada à simetria divina da forma apolínea exclui a suposta obscuridade do informe mundo domiciliado pelas Erínias demoníacas”. Portanto, no cenário que vai se delineando, a luz separa-se das trevas, a vida se afasta da morte, o claro busca lugar longe do escuro. A todo o momento o diurno se desliga do noturno, mas a cada novo anoitecer, eles se encontram. O preceito do dia não existiria senão por conta da noite. Há, portanto, uma coexistência das forças propulsoras, e nunca uma exclusão. Assim ocorre nas *Euménides*.

E a intencionalidade de Atena reside justamente na conversão das Fúrias através da persuasão. Se naquele mesmo tribunal foi findado o uso da força como ferramenta de juízo, a palavra persuasiva é evidenciada pela deusa como a única forma de solução pacífica dos conflitos ao restituir honras, porque tem como objetivo primordial “cantar a vitória não maligna” (*Eu.* 903-4). As Erínias, ávidas pela glória, decidem ouvir de Atena que parte da honra (*time*) lhes caberá, se elas cederem à persuasão, que lhes garantirá uma morada em Atenas e toda a estima de seus habitantes. Portanto, a proposta da deusa é que a missão das Erínias seja a de proteger a cidade. Se eram outrora perseguidoras de criminosos, elas abandonam o domínio da escuridão e da violência e passam a velar pela prosperidade e fecundidade de seu solo, de seus rebanhos e de suas mulheres. Sua nova denominação passa a ser Euménides, deusas veneráveis, que não mais espalharão terror, mas cuidarão de propiciar o bem à cidade onde residirão.

Apesar do critério inovador que preside ao novo tribunal, na tomada final de decisão Atena parece mais baseada em convicções já enraizadas do que em um julgamento aberto dos fatos. Isso porque, mesmo antes da contagem dos votos, Atena anuncia que pretende votar em Orestes porque: “[...] é que eu não tive mãe que me desse à luz e, por isso, sou em tudo e de todo o coração pelo homem, pelo menos até que um dia eu venha a celebrar as minhas núpcias. Sou inteiramente a favor do meu pai.” (*Eu.* 735-8).

Diante de uma réplica de palavras amaldiçoadas por parte das Erínias, Atena parece perceber que tais palavras não são apenas maléficas a Orestes, mas também à cidade e procura, por meio da persuasão, conter a “grave cólera” (*Eu.* 800), que se manifesta nas palavras agourentas das Erínias. A atenção deixa de ser de cunho pessoal e passa a ter importância coletiva. Se as Fúrias também arruinares a cidade, vagarão sem teto. Então Atena precisa agir além de seu voto decisivo na esfera doméstica, mas também persuadir as Erínias a abençoar a cidade.

Esta justiça divina evidenciada em Ésquilo não parte da proposta de o homem ser um joguete da vontade dos deuses; há a responsabilidade humana. É, pois, um entrelaçamento de

deliberações divinas e mortais, uma coexistência de forças binárias, em que nada ocorre sem o querer divino, mas também nada acontece sem a participação do homem.

A *hamartia* que se prolonga desde Tântalo tem no filho de Agamémnon a culminação aporética e uma grande reestruturação do âmbito jurídico que atuava, até então, através da lei taliônica. É importante ressaltar que o Areópago já existia na pólis, mas sua função política estava, contudo, apagada. Apesar de outrora ter sido instituição aristocrática de grande poderio, de manter sua importância na tirania de Pisístrato e sua linhagem, e também nas reformas de Clístenes, por volta de 460 a.C., com o regime democrático bem estabelecido, perde poder. Culmina-se nesta altura um ataque decisivo por Efiltes, privando o Areópago de decisões relevantes à vida política e passando a julgamentos apenas de crimes de assassinatos e lesões corporais.

A *paideia* poética que Ésquilo se propõe recomendar é de questionamento ao processo histórico, indicando um novo pensar. E o autor utiliza a deusa protetora da cidade para não simplesmente inocentar Orestes, mas promulgar uma nova era judicial, em que os poderes mátrios e pátrios não sejam mais antagônicos, e sim, complementares.

III.f) Encenação do divino

O divino manifesta-se na trilogia esquiliana desde a primeira peça. Lá estão os deuses fazendo jus de diversos artifícios para se colocarem como presença constante no agir e pensar dos personagens. Lá estão os deuses nas tomas de decisões. Lá estão no germen da guerra de Troia; na morte de Ifigênia; no regicídio; no matricídio. Mas sua atribuição ganha nova força ao se tornarem personagens de uma peça. Não como um ritual em que o adepto, através de um tipo qualquer de transe, incorpora a vontade divina. *Euménides* não são apenas uma exposição do revelar divino, mas o próprio palco da atuação dos deuses. Na peça, os deuses deixam o plano abstrato a que pertencem e passam a ganhar vida em corpos humanos, além de agora se mostrarem possuidores de características táteis e únicas. Saem do invisível para o visível, o que coloca a ação divina em um patamar humano.

Dentro desse novo esquema, destaca-se o coro. O interessante não é propriamente a mudança em sua composição a cada peça da trilogia, como os velhos de Argos em *Agamémnon* ou as escravas pertencentes à casa de Atreu nas *Coéforas*. Nas *Euménides*, as Fúrias assumem a voz do coletivo e iniciam a peça em Delfos, local da primeira cena, que a seguir é transportada para Atenas. Apreende-se daí a ideia de que o tempo, à medida que transcorre, figura-se mais favorável³⁰. Esta ideia, muitas vezes, não se encontra isolada, pois é sabido que a interpretação

³⁰ Cf. *Eu.* 75-9, 235-42, 248-51.

dessa mobilidade do coro é um recurso que dá ao autor mais liberdade cênica. Segundo Easterling³¹, esta ideia de transformabilidade do elemento coral ajuda a pensar sobre a estabilidade (ou instabilidade) dos personagens em cena, dando ao drama a capacidade de representar contradições de todos os tipos. É como se Ésquilo fosse, pouco a pouco, acostumando o público a se deparar com o invisível.

As Fúrias que aparecem a Orestes em seu delírio, em *Coéforas*, fazem-se personagens nas *Euménides*, em que se colocam como as Erínias de Clitemnestra. E são elas que também continuarão a perseguir o matricida na terceira peça da trilogia, sendo agora visíveis ao público e componentes do coro. Então vê-se Orestes fugir de Delfos enquanto o coro o persegue. As Fúrias são “os cães raivosos de uma mãe” (*Ch.* 924,1054), que rastreiam sua presa não apenas pelo cheiro, mas seguem uma trilha de sangue derramado (*Eum.* 244-48). A temática do sangue não é novidade da terceira peça da trilogia, já que o coro nas peças anteriores insistiu na ideia de que o sangue derramado não pode ser lavado³², e nesta peça há também uma retomada desse assunto³³.

O sangue e o horror são ferramentas na oratória de Apolo ao expulsar as Fúrias de seu templo, em Delfos. O soberano vai tecendo características macabras acerca do comportamento das Erínias e seus rituais, enquanto elas iniciam uma forte acusação contra Apolo sobre a responsabilidade do crime. Concomitante a esta cena, Orestes parece se encontrar totalmente atado perante suas perseguidoras e deixa Apolo tomar a dianteira, já que o deus acalmara o seu nervosismo e medo, depois de o ter convencido a matar Clitemnestra³⁴.

Apolo é mandante do assassinato, mas não se coloca na posição de livrar Orestes da perseguição das Erínias, uma vez que indica ao matricida que vá ao santuário de Atena. Esta ordem implica uma mudança de cenário. Orestes agora se encontra no templo de Atena e lá estão também as Erínias, pois o odor de sangue humano³⁵ constitui um indício (*Eu.* 244) da presença do matricida no santuário da deusa guardiã da cidade de Atenas. Orestes, então, pede socorro a Atena e que ela venha em seu auxílio e se torne sua libertadora, enquanto as Erínias pronunciam um canto amaldiçoador, reforçando o fato de serem as filhas da Noite eterna (*Eu.* 416-7). A cada pedido de libertação do matricida corresponde uma maldição das Fúrias, com cantos que produzem acorrentamento em suas redes tecidas por palavras imprecatórias. Isto posto, o canto das Erínias

³¹ Easterling (2008: 223).

³² Cf. *Ag.* 1019, *Ch.* 48.

³³ Cf. *Eu.* 647-53.

³⁴ Cf. *Eu.* 85-6.

³⁵ O que contrasta com a recém-declarada afirmação de Orestes de que estaria livre de qualquer poluição (*Eu.* 236-38).

se contrapõe com a prece de Orestes, já que aquele canto amaldiçoador é a manifestação de sua própria natureza obscura a acorrentar os mortais que perpetraram crimes contra os seus consanguíneos. Atribuição que lhes foi dada quando as filhas da deusa Noite nasceram.

Atena, de maneira perspicaz, conduz não somente a escolha de um veredito final, mas também demonstra firmeza no trato com as Erínias. Se, antes, o estado de ânimo colérico das Fúrias expressava-se mediante palavras de mau augúrio contra a cidade, agora, com um ânimo favorável, compõem um canto votivo, auspicioso, “de boa palavra” (*Eu.* 989). Tal canto agora proferido pelas Erínias é de fertilidade e fecundidade, e total ausência de sofrimentos para as famílias dos cidadãos da *pólis*. A procissão no final da peça conclui toda a trilogia. Atena lidera seguida pelo coro das Fúrias, agora transformado em Euménides. Os apetrechos do culto das Euménides também vão compor a procissão: vítimas sacrificiais, tochas acesas, solenes mantos de púrpura. Esta cena parece ser uma reconciliação cívica.

IV) A Destreza euripidiana

Aproximadamente cinquenta anos separam a geração de Ésquilo e Eurípides, mas é o tempo suficiente para ambos terem vivenciado uma Atenas muito diferente. Enquanto aquele autor vivera em uma *pólis* em ascensão e calcada em uma nova justiça, a era euripidiana foi bem diferente, já que a cidade ateniense estava a presenciar um progressivo declínio político e social. E tais contextos marcam de maneira exponencial a sua obra.

Ademais, ao contrário de seu contemporâneo Sófocles, Eurípides se limitou a servir a pátria como poeta e não se aventurou aos cargos públicos ou ao combate, como Ésquilo. E, no entanto, toda a sua dedicação à arte dramática não foi o suficiente para obter o prestígio em vida. Poucas foram as vezes em que saiu vencedor dos festivais.

Talvez por essas situações diversas que vivenciou, ou por outras razões um pouco além de qualquer evidência documentada- desde logo o seu caráter-, o fato é que a escrita euripidiana revela um homem mais complexo, resultado de uma personalidade múltipla e ordenada aos domínios da emoção e da razão. Alinha-se a esses dois polos o aspecto religioso, que ainda hoje é motivo de divergência entre os vários pesquisadores e leitores do poeta grego. A identidade, ainda que expressa na unidade própria de cada ser, multiplica-se numa diversidade de impulsos afetivos, volitivos e cognitivos, e surpreende com uma pluralidade de sensações, emoções e comoções. É este complexo de motivos alinhado às composições de fenômenos físicos o suporte fundamental para a paideia euripidiana.

IV.a) Eurípides – A Heterogeneidade Humana

Buscar a definição do poeta, ou mesmo de sua obra, é uma tentativa vã, afinal explicar algo ou alguém é sempre controverso na medida em que ao fazê-lo, estipula-se uma linha delimitativa e todo o além se perde. Eurípides é múltiplo, articulador da instabilidade entre o racional e o irracional, e sua escrita reverbera toda essa demasia humana. Poeta de fases, Eurípides vivenciou algumas situações de forte influência em sua escrita, como o confronto entre Atenas e Esparta, que desencadeou a guerra do Peloponeso, no plano político, e o movimento sofístico, no cultural. O conflito bélico como também os diversos acontecimentos de seu tempo são cenário para as suas peças, vindo a provocar os mais diversos tipos de situações e personagens. Se Ésquilo vivenciou a vitória contra os Persas nas guerras médicas e o caminhar próspero da Grécia nos âmbitos político e social, Eurípides presenciou a derrota de sua Atenas contra os Espartanos, e a decadência que foi progressivamente afetando a cidade.

Outro fator a destacar pela sua influência no poeta foi o espírito sofístico em sua época. Houve, portanto, uma ruptura com a tradição em todos os setores da vida, havendo uma reivindicação revolucionária de converter em objeto de debate todas as relações da existência humana, tanto

a religião, quanto o Estado e o direito. Para os sofistas, perdeu o sentido orientar o pensamento e a atuação segundo o costume tradicional, segundo o *nomos*, acreditando, contudo, que as normas só poderiam vir da avaliação e do conhecimento. A questão é que essa concepção mostrou não oferecer uma imagem unitária que solucionasse as incoerências existentes. Sob muitos aspectos, as indagações ao intelecto tiveram uma natureza meramente especulativa, inserindo o homem em um mundo de antinomias. Através desse universo de contradições teve origem, segundo Lesky (2003: 191), a má prática profissional dos sofistas que viam no discurso um meio de converter em bom um mau argumento. À vista disso, a tradição é deixada de lado e toda a carga decisiva é colocada única e exclusivamente no homem; o trágico dessa batalha do espírito humano passa a ser também o trágico do poeta Eurípides.

Se diante do exposto ficou patente, através das fases da sua carreira, a predominância conceitual do poeta refletida através de sua escrita, a indagação que nos importa fazer é: E os deuses? Certo é que o autor não se filiou em nenhuma doutrina determinada e talvez isso também venha a ser uma dificuldade a mais para os estudiosos acerca da compreensão das obras euripidianas. Grande é o debate se o autor era ateu ou não ateu; racionalista ou irracionalista; estável ou instável. E é bem possível, como dito no início do capítulo, que delimitá-lo seja reduzi-lo a conceitualizações que não são dignas de sua profunda genialidade. Portanto, examinar seus depoimentos talvez seja uma melhor forma de apreciar a sua percepção de mundo, e para isso, algumas considerações sobre peças deste ponto de vista paradigmáticas - *Hipólito*, *Troianas* e *Hécuba* - podem ser úteis. Uma vez que o objeto desta pesquisa são os deuses, torna-se importante explorar a presença divina a partir de vários enfoques: doméstico, sendo este o caso da peça *Hipólito*; de domínio público no pós-guerra, cenário de *Troianas*; *Hécuba*, por fim, vale-se de um caminho contrário às outras duas peças, como uma obra na qual os deuses parecem se ausentar por completo.

Assim sendo, as obras tentam evidenciar que Eurípides constrói um repertório magnífico, mas sem obedecer a qualquer coerência à luz do divino. Os deuses, segundo nota de Romilly³⁶, estão omnipresentes nas suas peças; mas é uma presença proteica a sua, polimórfica, contraditória e problemática, de faces inconciliáveis. Talvez ainda mais desconcertante fique se nos focarmos na tradição dramática; assim Fialho³⁷ faz uma confrontação entre a grandiosidade esquiliana “de um universo cuja ordem se fundamenta na sintonia de Zeus e da *díke*, operantes no tempo”, com a controvérsia sofocliana entre a onisciência divina e a limitação humana que, “quando

³⁶ Romilly (1986: 25).

³⁷ Fialho (1996) 33-51.

reconhecida e assumida na queda, abre ao herói trágico a grandeza possível numa aliança de autonomia e conformidade com o saber absoluto do deus”.

Diante do exposto, os deuses apresentam-se como um plano de fundo inalterável e de um saber absoluto nestes dois autores citados. Mas essa teologia coesa parece não ter lugar na paideia euripidiana, na qual encontra interpretações muitas vezes contrárias, sem acordos quanto ao verdadeiro pensar de Eurípides sobre a questão divina. Não caberá à investigação chegar a respostas exatas acerca da essência teológica do homem Eurípides; em contrapartida, a sua criação poética definida nas três peças citadas, ainda que sem conclusões precisas, é motivo de grande atenção para melhor compreender a heterogeneidade de pensamento do poeta ateniense. A ação de *Hipólito* não se situa em uma esfera pública, mas seus dilemas configuram domínio comum; além da profunda luta entre o emocional e o racional identificada na peça, há também o cerne do conflito que recai na questão da decisão autônoma e livre-arbítrio que Eurípides equaciona, sem, todavia, dar uma resposta conclusiva. Os que, porventura, reivindicam do direito à liberdade acabam por ser punidos. Assim ocorre com Hipólito.

A peça adapta o mito da madrasta Fedra que, ao se apaixonar pelo enteado, inicia uma sequência de eventos funestos. Na intriga, os quatro personagens, Hipólito, Fedra, Ártemis e Afrodite, entre deuses e mortais, aparentemente atuam de acordo com o ditame convencional da razão, mas realmente se comportam movidos pela pulsão do desejo. Impulsos básicos da natureza humana são simbolicamente traduzidos por divindades. E é possível que o dubio entendimento da poética euripidiana nesta peça comece justamente aí, uma vez que múltiplas camadas emocionais dos personagens parecem se manifestar a cada nova ação, mas a gênese dramática é incerta; será que advém da própria essência humana ou serão os deuses que atuam em cada personagem e fazem deles verdadeiras marionetes? A pergunta, portanto, a ser feita é: Quem são os personagens de fato? Os deuses ou os homens?

É possível arriscar a dizer que o tema central esteja intimamente ligado ao culto e à veneração de uma deusa e, já no prólogo, o divino se manifesta e ameaça o príncipe, na medida em que Afrodite tem o desejo de ser reverenciada e repudia a desatenção de Hipólito que ousara desafiar a deusa e todo o seu poder, tratando-a com uma presunção que não deveria existir dentre os mortais. Colocava-se como o único, dentre os cidadãos, que não prestava culto à divindade do amor, e se consagrava à deusa Ártemis, salientando o caráter individualizado do personagem. Hipólito, portanto, é acusado de *hybris* na medida em que a sua dedicação exclusiva a uma deusa o leva a desprezar a outra.

O filho de Teseu revela até que ponto sua assexualidade cultivada distorce e oblitera sua relação com as mulheres e, em última instância, com a deusa do amor. A recusa inflexível de Hipólito

em honrar a deusa está profundamente enraizada em seu caráter. No entender deste personagem, as mulheres são um mal enorme (*Hipp.* 627), cheias de engano (*Hipp.* 616), e especialmente quando são espertas (*Hipp.* 640). É Cípris quem instiga o mal nas mulheres, e indiretamente nos homens e em toda a família. Acima de tudo, Afrodite na concepção de Hipólito é uma portadora do mal e da destruição.

Se, por um lado, Fedra é uma endemoniada – no sentido etimológico da palavra – um ser dominado por um *daímon* destinado a lhe perturbar o discernimento, por outro, ela é também vítima de seu próprio *ethos*. É precisamente nesse contexto no qual reside o trágico, sempre propenso a colocar os heróis gregos diante de situações sem saída. Situações essas que Vernant (2005: 28) especifica: “[...] se é que há vontade [na Hélade], ela não seria autônoma [...], mas uma vontade amarrada pelo temor que o divino inspira, senão constrangida por potências sagradas que assediam o homem no seu próprio íntimo”. Para que Fedra servisse ao ressentimento de Afrodite e a catástrofe se consumasse, não bastaria, contudo, uma potência atuando sobre si, mas seria necessária a interferência de seu caráter, e, portanto, considerá-la totalmente inocente da desgraça de Hipólito não é acertado. Na voz do coro, o amor é uma força demoníaca e caprichosa, que viola as leis humanas e divinas e subleva paixões nefastas. Mais valia não amar; ou, pelo menos, não amar com tanta intensidade.

Talvez em uma exploração superficial, o leitor possa cometer o engano de julgar o conflito do drama apenas desencadeado entre Hipólito e Fedra, quando afinal a peça valoriza a rivalidade entre as duas deusas e torna Hipólito não um agente trágico, mas uma vítima trágica; na verdade, o melhor entendimento antagônico deste conflito produz-se entre as duas deusas,³⁸ Afrodite e Ártemis. Este embate conduz à ruína dois seres humanos: um deles, conscientemente devotado a Ártemis (Hipólito); o outro, inconscientemente dominado por Afrodite (Fedra). Na desordem que assola a vida dos mortais, o amor conduz Fedra ao suicídio e arrasta também Hipólito a uma morte indigna.

Cabe ressaltar que Hipólito não seria a personificação da pureza simbolizada por Ártemis caso fosse suscetível ao encanto e à sedução de Afrodite. Os encantos de Afrodite devem ser necessariamente ineficazes e esta é uma das razões pelas quais Eurípides faz Afrodite recorrer a maquinações complicadas que ela mesma põe em movimento, funcionando como um agente ativo. Mas há outra razão que pode explicar a falta de familiaridade com Afrodite, e essa razão tem muito a ver com a maneira como Hipólito pensa sobre a deusa. Quando Hipólito entra em cena, voltando da caça, nem mesmo reconhece a presença da estátua de Afrodite perto do

³⁸ As quais, para alguns, personificam princípios abstractos: Afrodite, o instinto sexual e Ártemis, a castidade.

palácio. Além disso, a sua condenação direta da sexualidade e do desejo femininos, desencadeada pela tentativa da Ama de solicitar sua cedência ao amor, é significativamente colocada no meio do drama (*Hipp.* 616-68). É aqui que Hipólito revela até que ponto sua assexualidade cultivada distorce e oblitera sua relação com as mulheres e, em última instância, com a deusa do amor. A recusa inflexível de Hipólito em honrar a deusa está, portanto, profundamente enraizada em seu caráter e isso justificaria todo o preparo meticuloso da divindade.

Segundo Fialho (1996: 36),” a minuciosa exposição de Afrodite habilita o espectador a encarar o desenvolvimento da peça como uma fase de desfecho de uma vingança há muito preparada e que passa pela instrumentalização de personagens por esta divindade implacável e sedenta de honra”. A figura de Cípris é importante na medida em que se espera dela, de alguma maneira, poder haver nos deuses uma superioridade moral que os faça perdoar. Porventura seja uma reflexão que Eurípides faça acerca do padrão ideológico humano com relação ao divino.

Cabe acrescentar que a hostilidade de Afrodite contra Hipólito não é tanto provocada pela sua estreita ligação a Ártemis, mas devido à altivez do jovem, que ousa dirigir-se em termos depreciativos à deusa do amor. Fialho (1996: 47) sintetiza que se Afrodite é princípio de união e ligação entre os homens, Ártemis parece ser princípio de individuação que enforma um ser distanciado da presença do outro. Assim, o campo de atuação de Ártemis parece iniciar-se onde o de Afrodite acaba. Entretanto, não há alternâncias na esfera de poder, mas tensão latente.

E tal é a tensão que o racional é passível de se perder em meio a toda essa inquietude; afirma Futre (1994: 12): “o místico, assim como o poeta, recusa toda e qualquer espécie de abordagem didática ou racional. As ideias que exprime e a forma como o faz não têm a finalidade de ensinar o que quer que seja; estão lá para fazer passar em nós um frémito de emoção. É por isso que Hipólito, em frente da estátua da deusa, afirma que lhe ouve a voz, mas não lhe vê o rosto. Para os místicos, a divindade é uma imagem interior que está constantemente presente na alma do crente.”

Em suas epifanias, as deusas retribuem, refletindo, como espelhos, as pressuposições em ação na mente e na disposição geral do ser humano. Em suma, tanto a Afrodite quanto a Ártemis da peça resultam da interpretação que o filho de Teseu faz delas; ainda que suas figuras sejam indiscutivelmente universais, essa pretensa singularidade é que torna o divino tão complexo nas obras de Eurípides.

Se a tensionalidade doméstica é eixo fundamental em *Hipólito*, *Hécuba* e *Troianas* representam o seguimento da tensão gerada após a guerra entre Gregos e Troianos. São tragédias que nascem de situações já consumadas e revelam o destino dos vencedores e vencidos. O que antes era

uma punição por conta da *hybris* que acomete os indivíduos, evidenciando e demarcando o papel do divino no decurso do drama, passa, posteriormente, a percorrer caminhos distintos. Em *Hécuba*, a assistência dos deuses dá lugar a um profundo eco que somente reverbera a psique da personagem. Contrapondo-se, assim, com *Troianas* que parece permanecer na via deífica.

Tendo, portanto, sua história focada após o embate entre Aqueus e Troianos, a peça *Hécuba* é dividida por duas temáticas independentes e destina sua primeira parte a apresentar o sacrifício da filha da personagem que dá nome a obra: Políxena. Assim como Ifigênia, jovem e virgem, de sangue real, a princesa de Troia, agora escrava, é exigida como *gêras* de guerra por Aquiles, que já morto vem sob a forma de um fantasma requisitando honrarias de sangue sobre seu túmulo.

Aquiles, elevado a uma categoria divinizada, não permitiria a volta das frotas aqueias se o sacrifício não fosse realizado. Aqui o sagrado se conecta ao político: põe-se em debate a necessidade de prestar honras aos mortos, assim como novas ameaças sobre as cativas.

Hécuba questiona a legitimidade do ato sacrificial, tentando a todo o custo retirar o jovem pescoço de sua filha do aço do degolador. Enfrentar a morte como um verdadeiro guerreiro é o posicionamento de Políxena, que também estaria levando ao público ateniense dois debates essenciais, como bem ressalta Segal (1990: 111): o primeiro seria a sua morte, que representaria a violência e violação que a guerra leva às mulheres, evidenciando os males do conflito bélico, devido à escravidão imposta aos vencidos; através da aceitação de seu sacrifício, demonstra a todos que o fim da vida é escolha mais honrosa que a submissão ao inimigo. Já o segundo debate seriam os deveres cívicos que devem ser seguidos pelos Homens em relação aos seus mortos, dando as honrarias necessárias aos que já se foram. Não realizar esse ato seria, nas palavras de Odisseu (*Hec.* 325-30), atitude digna de um bárbaro.

Se não há propriamente uma intervenção divina em *Hécuba*, como ocorre em *Hipólito* ou *Troianas*, é possível verificar a maneira pela qual Eurípides constrói uma paisagem religiosa através do sacrifício humano; a ritualização da morte acaba por ressignificar o ritual sangrento, estabelecendo uma relação com experiências recentes da sociedade ateniense, de modo a debater sobre o cotidiano, mas também de educar os cidadãos.

E a instrução ocorre já quando vencedores míticos se tornam reféns de seus próprios medos e receios. A batalha se mostra mais difícil quando há a ausência do aspecto divino e subsiste apenas a eminência do elemento puramente humano, de cuja fragilidade e vulnerabilidade resulta a precariedade do indivíduo. Nas palavras de Lesky (2003: 225), “nenhum *deus ex*

machina finaliza esta peça; sua solução encontra-se exclusivamente numa natureza humana sofredora e superadora.”

Situando a ação num contexto de que os deuses se ausentaram, Eurípides considera a *hamartía*, bem como a ação trágica, não como mero produto do caráter do indivíduo, mas como um potencial de desastre da própria natureza humana. Ainda que os acontecimentos das peças tenham cunho particular, como é o caso de *Hipólito*, ou de âmbito público, caso das demais peças referidas, o poeta faz do homem o agente das ações. No entanto, mesmo em *Hécuba*, peça na qual os deuses parecem se ausentar totalmente, o aspecto religioso não se exclui por completo. É como se ainda que ausente, o divino se mostrasse presente, já que por trás das diversas mudanças do destino, da sorte, Eurípides parece apontar para os deuses. No prólogo, o filho da rainha troiana vincula a queda da mãe à atuação divina (*Hec.* 58) e, mais tarde, Políxena também atribui o sofrimento materno a “algum daímon” (*Hec.* 201). Segundo o coro, o “jugo dos deuses” (*Hec.* 584) também parece se relacionar ao sofrimento dos perdedores.

A rainha troiana é uma fonte inesgotável de dramaticidade, apesar de nunca ter sido apresentada ao público em uma condição de melhor contexto ou condição. Mas mesmo a sua desgraça sendo conhecida pela plateia, a inovação se configura na forma por que a personagem demonstra toda a sua dramaticidade perante a situação vivenciada. Hécuba é catapultada de rainha à escrava, de esposa à viúva, de mãe à suplicante.

As atrocidades cometidas pelos vencedores da guerra têm efeito devastador em Hécuba, e sua vingança extremamente violenta configura ações nas quais a implicação passional se coloca em evidência e destaca ainda mais a ausência do divino como moderador da situação.

O poeta volta-se para dentro de Hécuba e ali percebe conflitos resultantes de sua degradante situação. Ela é colocada no seu limiar, e o ser humano ao se defrontar com o seu próprio limite parece retornar à sua condição animalesca. Os deuses, nesta obra, parecem querer mostrar aos humanos que, sem sua presença, a vida tornar-se-ia vã e sempre fadada ao abismo da alma.

Sobre as *Troianas*, importa considerar que fez parte de uma trilogia³⁹ apresentada em 415 e que nas duas primeiras peças tem início a tragédia de duas nações; já na terceira, encontra-se consumada. Nesta obra, Eurípides dramatiza a situação das vítimas escravizadas por causa da derrota na guerra – usando como base para a narrativa o Ciclo Troiano, concentrando-se no

³⁹ A primeira peça, *Alexandre*, tratava de Páris e do fato de os pais, mesmo tendo sido avisados de que a criança seria a ruína da cidade, não terem evitado o seu nascimento e sua chegada à idade adulta. Já a segunda peça, *Palamedes*, tratava de um ato de traição que o pai do personagem-título iria vingar acendendo sinais luminosos para fazer naufragar os navios gregos.

impacto da guerra sobre os cativos e vencedores. Quem outrora foi vencedor pode vir a tornar-se vencido.

O autor avalia toda a causa e consequência da situação bélica em função do divino. Nada é realizado apenas por ação e reação humanas, há sempre uma explicação divina por trás de cada ato consumado, de cada vitória ou derrota. Já no prólogo da peça, Eurípides deixa claro que os deuses estão presentes e se mostram ativos em toda a guerra. É sabido que a peça dá lugar principalmente às mulheres troianas que aguardam o seu destino após a derrota de Troia infligida pelos Gregos.

Mesmo diante da vitória grega, a deusa Atena – que, já na tradição homérica, patrocinava os Gregos - parece não ter ficado satisfeita com as atrocidades dos Aqueus no confronto, e propõe uma aliança com Posídon, antes seu adversário na guerra. O novo pacto tem justificativa: trata-se de uma advertência sobre as consequências dos atos desmedidos do conflito. Apesar de a deusa ter defendido o exército argivo, sua *hybris* tornou-a inimiga deles, ou seja, a sorte dos vencedores não será melhor que a dos vencidos. E não foram poucos os atos de desmesura cometidos pelos Aqueus; gritante foi o assédio de Ajax contra Cassandra, refugiada em seu templo, impiedade que não recebeu qualquer punição por parte dos Gregos. Atena, portanto, quer impedir o retorno dos Gregos, para que aprendam a reverenciar os deuses e seus templos (*Tr.* 77–86). E Posídon prontamente concorda com a deusa e ratifica a sua decisão, afirmando que louco é o mortal que arrasa cidades, templos, túmulos, pois ele também perecerá (*Tr.* 95–7). Trata-se de uma advertência sobre as consequências dos atos desmedidos da guerra. Segundo Kitto (1990: 50), esse prólogo esclarece que “os Gregos estão sob a sentença de morte por *hybris*, mas, antes que isso se cumpra, eles deixarão claro, por seus ultrajes, o quanto a merecem.”

Eurípides não evidencia a vitória grega, nem tampouco a considera agradável ao olhar divino ou do destino, tema esse retomado na primeira fala de Hécuba que trata crucialmente sobre a instabilidade da sorte, ou seja, a imponderabilidade da vida humana. Hécuba evoca a ideia ao prantear Astíanax: louco é quem se alegra por considerar sua prosperidade segura, pois a sorte (*týkhe*), como um homem inconstante, anda aos saltos, ora para um lado, ora para o outro, e ninguém é sempre feliz (*Tr.* 1203–6). Tênué é a fronteira entre vencedores e vencidos.

O autor grego, ao considerar até mesmo seu momento histórico, parece desacreditar da situação que a sua Atenas vivencia. Se, cinquenta anos antes, a prosperidade tomava conta da cidade, na época de Eurípides a mesma *pólis* aparenta forte decadência e a descrença configura a escrita do tragediógrafo que não identifica na sociedade a saída para a situação calamitosa e talvez defenda que só aos deuses cabe a solução.

Em outra cena expressiva da peça, Cassandra, em transe profético, afirma que a destruição é também o destino dos vencedores: suas núpcias serão mais funestas para Agamêmnon do que foram as de Helena. Ela irá matá-lo (indiretamente), vingando pais e irmãos, e causará a queda do palácio de Atreu (*Tr.* 356–67). Quando sai do delírio, analisa racionalmente a situação: os Troianos, mesmo perdendo a guerra, foram mais felizes do que os Aqueus, pois, morrendo para defender a pátria, conquistaram a mais bela glória. Além disso, foram pranteados por pessoas amadas e enterrados no solo pátrio. Os que não morressem em batalha, estavam, a cada dia, com esposa e filhos: tudo o que fora negado aos Aqueus.

Ainda nessa cena, segundo Pulquério (1969: 30), a mestria de Eurípides é encontrada no canto de Cassandra, em que há total interação do êxtase passional e da clarividência pressagiosa. Pulquério assinala que o entusiasmo delirante de Cassandra contrasta com o negrume presente: “fulgura na agitação dos dócmios, na extrema oscilação dos iambos e na solenidade festiva dos glicónicos”. A variedade da métrica usada pela profetisa de Apolo provoca forte efeito dramático, que corresponde “ao tensionamento da vida emocional da profetisa arrebatada pelo transporte trágico”.

É o enlace do psicodrama e do diálogo/monólogo que traz a complexidade inovadora da arte poética de Eurípides. As cenas citadas condensam o maravilhoso enlace entre a experiência emocional e a consciência racional. O autor grego não usa um fundamento para depois usar o outro; mas ambos se mesclam, interagem em uma dança perfeitamente harmônica.

A ação da peça sugere que os humanos se perderam dos deuses e agora buscam, eles próprios, uma saída de um labirinto que eles mesmos construíram. Eurípides elabora, portanto, não só uma relação, ou falta dela, entre humanos e deuses, mas entre a razão e a emoção.

Quanto à figura de Hécuba, ela é o laço que une os episódios da peça e personifica o sofrimento humano com suas angústias latentes, mais especificamente, a personagem é o símbolo do sofrimento dos vencidos. Ademais, a rainha troiana retrata a demora na aplicação da justiça divina, e ao perceber que não pode contar com a clemência dos homens e nem com a benevolência dos deuses, Hécuba invoca Zeus, sem que tal gesto, tampouco, simbolize alguma fé por parte da rainha escravizada, mas como reitera Melo e Souza (2017: 218) “sobretudo porque as epicleses de força da natureza e espírito dos mortais com que solicita o auxílio do soberano olímpico dubiamente manifestam o estatuto divino e a incerta lei dos homens”.

A interação dialética entre paixão e razão se transforma em uma incrível expressão dramática de interpelação dos *eus* de um único ser. Desde o início do canto anapéstico (*Tr.* 98-121), a rainha de Troia, e agora vítima do exército grego, parece ficar em um estado de total

interiorização, transformando-se, assim, em sua própria interlocutora diante da situação ruinosa que agora enfrenta.

Se bem analisada, a cena de Hécuba ao fazer a invocação a Zeus é exemplo desse dinamismo emocional dos personagens humanos, que não se traduz em orações de profunda fé aos deuses; mesmo quando ocorre em cena, não modifica o destino dos homens.

A performance da figura humana e das suas manifestações emocionais constitui uma característica euripídiana que torna possível realizar ponderações e discernimentos relativamente às atitudes do sujeito. Entretanto, explorar os juízos e propósitos do ser mortal é também instrumento de entendimento da aplicação divina. O autor grego parece clarificar em seu teatro que as perspectivas terrena e divina se materializam conjuntamente, a ausência de uma não é condição para a existência da outra. Se a total ausência dos deuses transforma o cenário em um verdadeiro caos, tê-los por perto pode ser uma garantia de um maior êxito para o cidadão e para a *pólis*.

A guerra pareceu ir além de qualquer tipo de prudência ou sensatez; e por ela, os combatentes deixaram sua pátria para morrer “em terra estrangeira” (*Tr.* 378). Por causa de Helena e por causa de Cípris, o conflito fora feito (*Tr.* 368). As vítimas desse conflito haviam encontrado a morte não porque as fronteiras de sua terra tivessem sido invadidas, até porque morrer como combatente não é nenhum desmérito. Mas perder diversas vidas por um confronto de motivo torpe se faz como algo incompreensível e desfavorável (*Tr.* 374-6). Eurípides, mesmo pertencente ao lado vencedor, expõe que no massacre só houve perdedores, já que os vencedores ultrapassaram o limite que lhes cabia, e acabaram por deixar a arrogância e a insolência serem condutores de seus atos futuros.

Em conclusão: O divino é estruturado de maneiras distintas nos tragediógrafos, haja vista que a manifestação esquiliana traça a ordem superior como meio maior de orientação humana. A existência do livre-arbítrio talvez seja até uma técnica divina de comprovar a sua primazia quando os humanos se encontram em meio ao caos. No teatro euripídiano, os deuses ainda se refletem em cena, mesmo que sua significação tenha mudado. Os temas continuam a nascer do mito. Entretanto, agora como também recetor de novos conteúdos, Eurípides dá delineamentos diferentes aos personagens. Sendo assim, como reflexo do humano, os deuses ganham novos contornos. Pode haver traços ateístas em suas produções, mas o tragediógrafo indaga e pondera a dialética Homem x deuses e identifica uma relação tão estreita que é até difícil distinguir onde começa e termina a linha que os separa. O autor, portanto, liga-os para formar uma unidade orgânica, e talvez todo esse dilaceramento seja a réplica do próprio pensar euripídiano.

Uma vez que ao longo da sua escrita, o verdadeiro centro de todo acontecer é o Homem, ou seja, esse destino nasce do próprio indivíduo, do poder e de suas paixões, sem necessariamente haver um deus que o guie pelo caminho da aprendizagem e do conhecimento.

As fronteiras entre o que é subjetivo e o que é objetivo são facilmente cruzadas e transpostas, quando os deuses euripidianos exibem seu poder publicamente ou pela mente dos mortais através de crenças ou traços ritualísticos. Difícil dizer onde começa o Homem e em qual momento já é o divino a atuar. Não é que os deuses não existam, ou que a ideia antropocêntrica seja determinante em Eurípides. Mas o autor dá a entender que vai além da concepção esquiliana acerca do divino, como resposta para todo e qualquer ato, e se revela grande observador e investigador da natureza humana. Ou seja, o complexo de potências externas - as forças divinas - existem; mas há um profundo e muitas vezes enigmático aparato dramático em relação ao Homem que passa a se tornar mais evidente na escrita euripidiana.

Em face do exposto, atrelar ao poeta uma particularidade conceitual de religioso ou não religioso é possivelmente tratar sua matéria dramática com uma trivialidade que não condiz com a genialidade de Eurípides. Sua escrita é múltipla, utiliza o Homem na medida em que o coloca como autor e partícipe de sua própria trajetória ao fazer bom uso de sua sabedoria, mas também emprega os deuses quando aquela mesma sabedoria antropocêntrica parece se perder em meio ao abismo emocional que as circunstâncias configuram. O Homem é dono de si até o momento em que ele próprio já não responde por si; a partir desse momento, é preciso uma outra intervenção, seja ele de que natureza for.

V) *Orestes*

Cinquenta anos após a encenação da *Oresteia* (458 a.C.) esquiliana, Eurípides faz uma releitura do mito e traz uma outra cidade de Atenas daquele período, cabendo a este autor uma análise frente às inovações sociais e políticas.

De maneira dramática, a tarefa que Eurípides se propõe é de descortinar a realidade manifestada há meio século e sua prática em seu tempo. Realidade essa que leva Aristóteles, em sua *Poética*⁴⁰, a afirmar: “na tragédia, atêm-se aos nomes de pessoas que existiram. A razão é que o possível é fácil de acreditar. Pois aquilo que não sucedeu não cremos tanto que seja possível, ao passo que o sucedido é evidente que é possível, porquanto não sucedera, se fora impossível”. Entretanto, em algumas tragédias, conforme afirma Rocha Pereira (1988: 3), há um ou dois nomes conhecidos, os restantes são fictícios; ainda segundo a helenista portuguesa, o leitor não deve presumir que as tragédias versam apenas acerca dos mitos tradicionais, já que os autores, e mais especificamente Eurípides, produzem tramas inovadoras, mas que ainda assim continuam a agradar ao grande público. Daí apreende-se que a peça em questão tem como base o arcabouço tradicional, mas não se limita a tal aspecto e o perpassa de maneira surpreendente; no que se refere à motivação divina, ela é confundida muitas vezes com a humana.

Tratar do divino nesta peça, à primeira vista, parece adentrar a um campo pouco frutífero, mas à medida que ocorre o tear da peça, o lado humano revela não estar só. Eurípides não acentua ao longo do espetáculo a presença de deidades, mas assim como o silêncio fala na mudez de Cassandra, o nume não se ausenta em *Orestes*; sua presença é sentida nas menções dos personagens e no aparecimento final apoteótico.

O panorama geral da peça ocorre no sexto dia após o matricídio, com a participação da irmã Electra e do primo Pílates. Orestes está sem se alimentar nem se banhar, oculto sob o manto, ora lícido chora, ora tenebroso e acometido sob o poder das Erínias. Argos proibiu os cidadãos de acolher nos lares os irmãos matricidas e de dirigir-lhes a palavra, porque conspurcados pelo matricídio; nesse sexto dia deve decidir-se por votação a possível sentença de morte contra os irmãos matricidas.

Interessante acrescentar, conforme cita Pereira (2014: 79), que “é notável que Eurípides, pretendendo demarcar-se da versão esquiliana, se sinta quase obrigado a avisar ao público de tal intenção no prólogo da *Ifigênia em Áulide*⁴¹. Com efeito, o tragediógrafo explica que apenas metade das Erínias acatara a decisão do Tribunal do Areópago, sendo que as restantes haviam mantido o seu empenho na perseguição do homicida”.

⁴⁰ 1451b.

⁴¹ Cf. *IT* 77-92.

Esta é, pelas mãos de Eurípides, a criação de uma intriga nova a partir de um mito, como se viu, já muito abordado. O autor situa a peça⁴² nos momentos posteriores ao matricídio e analisa o tormento interior do protagonista e as dificuldades exteriores que o acompanham, ou seja, desloca o foco do estabelecimento de uma instituição pública para a condição de um réu concreto. Eurípides usa um mito tradicional⁴³ e o recria de maneira ímpar, fazendo uso de uma originalidade própria que valoriza a doença e sua representação em cena e o julgamento realizado por uma assembleia volúvel. O resultado é a pura perfeição da dialética da criatividade com a tradição, mesmo que a dúvida insista em pairar acerca da real intenção do autor.

Orestes talvez ilustre a própria percepção euripidiana da realidade que o circundava depois de anos de guerra. As sanções divinas juntamente com o desejo de sobrevivência do homicida provavelmente entram como fórmula de expor o que o autor vivenciava no seu íntimo. Mas conjecturas à parte, Eurípides organiza a acção através de complexas intrigas em diferentes esferas e leva o seu leitor/espectador a experienciar, com uma íntima tensão, o conflito da vulnerabilidade humana contra o poder pujante e dominante da *tyche*.

V.a) A psique do matricida e o entendimento divino

A representação psicológica de *Orestes* constitui um elemento inovador e é elucidada através de atitudes que se tornam um dos mecanismos para a fruição da peça; entender como Eurípides aplica ao príncipe essa personalidade transformadora é de forte importância.

Já no prólogo (*Or.* 1-3) e através da voz de *Electra*, é afirmado que “nada é mais terrível do que pensar (ou dizer) que a natureza humana é incapaz de enfrentar as adversidades da vida”. A expectativa criada remete à desgraça que há alguns dias havia ocorrido com a execução de um plano da própria irmã de *Orestes*, quando o enviara a outra cidade para ser cuidado por seus tios, depois de planejar a vingança contra sua mãe, assim que o príncipe se tornasse homem.

É importante ressaltar aqui duas perspectivas com relação a *Electra*: a primeira é que, na condição de mulher, ela não podia seguir com a vingança contra sua mãe –, o que também indica a necessidade de o executor da justiça cumprir critérios específicos. Portanto, era papel do homem fazer a justiça. Isso remete aos costumes gregos antigos, onde a mulher não tinha participação nos assuntos da *pólis*; sua autoridade limitava-se ao ambiente familiar, ou seja, ao *oikos* e, mesmo dentro de sua casa, a sua autoridade era inferior à do marido. Em contrapartida,

⁴² *Orestes* voltou a ser representada mesmo depois da época dos grandes tragediógrafos. Plutarco, no séc. II, cita dois versos do despertar de *Orestes*; e Ovídio dá a eles uma tradução livre. Na época bizantina foi elaborada uma coletânea para uso escolar, que integrava *Hécuba*, *Fenícias* e *Orestes*. Já no século XVIII, o tema foi retomado por Voltaire, e, no século XX, por Sartre, mas muito diferente da versão apresentada na Antiguidade.

⁴³ Aristoteles, *Po.* 1453b.

apesar de a personagem não ser a autora material do matricídio, é possível que sua culpabilidade moral seja indubitável; a peça coloca a sua participação num patamar bastante original, tornando-a cúmplice condenada juntamente com o irmão, ou seja, Electra é alçada de uma discreta personagem feminina a corresponsável do crime.

Orestes, após o matricídio, é consumido por um estado de distúrbio mental e físico. O remorso que o toma leva-o a um abatimento profundo, que parece buscar o aconchego materno ao se aninhar de maneira tão suscetível e prolongada nos lençóis do próprio leito. Eurípides, autor que viveu os percalços da tremenda guerra do Peloponeso, parece querer suscitar uma reflexão sobre a terrível desordem humana refletida na sociedade daquela época.

O matricida é espelho da inquietude do tempo euripidiano e propõe levar aos espectadores, não somente os fatos, mas uma descarga emocional que muitas vezes não é possível perante os próprios agentes da ação. Não é somente Orestes que no palco se encontra. Ali também se coloca o público, carente de compreensão, alarmado e padecedor de uma Atenas contraposta à cidade luminosa e promissora de Ésquilo.

Nas palavras de Silva (1997: 16), “a culpa do réu parece, em todo o processo, fora de causa. Ele mesmo a reconhece e a confessa (*Or.* 392-95), porém, mais do que a confissão, o remorso e a depressão que afectam o criminoso falam por si”. Tal é o estado de Orestes que o coro parece demonstrar certa piedade ao príncipe e relembrar para os presentes que o assassinato foi da responsabilidade do oráculo de Apolo, evidenciando que o aspecto tradicional ainda se mostrava presente na peça.

Orestes é réu perante si e seu autojulgamento se reflete em uma imagem de total fraqueza e dor; serve de material inovador na peça para a abordagem de verdadeiros sintomas físicos⁴⁴. Apesar do crime cometido e do forte remorso sentido, é possível perceber que, de início, o príncipe não se configura apenas como um criminoso, mas também como um ser torturado pela dúvida. E toda essa hesitação é resultado de uma sensação de desamparo por parte dos deuses. Se foi Febo quem ordenou o matricídio, onde estaria agora a ajuda divina?

A oscilação frequente da personagem é resultado do assombro psicológico em que sua mente se encontra após o grave crime que cometera, e o aparecimento das Erínias em nada se compara com as deusas vingativas que tanto assombraram Orestes nas *Coéforas* e que foram representativas da justiça de Zeus nas *Euménides*. A sua imagem é muito discreta e parecem apenas a Orestes como uma espécie de pressão cultural a alimentar um remorso.

⁴⁴ Cf. 219-20, 227-8, 253, 258-78, 259, 277.

Se esta for a linha de pensamento, qual seria o sentido de Apolo que se personifica ao final do espetáculo? Se as Erínias são somente a psique de Orestes, qual seria o enquadramento de Febo? De qualquer modo, a tradição ainda é persistente em sua força na atuação dramática, sendo possível que os deuses atuem, mas de modo impercetível aos mortais.

O Orestes desta peça possui uma loucura total em todos os sentidos práticos e na temeridade criminosa que contagia a si e também a Electra. E todo esse revelar psicológico adquire qualidade trágica a partir de uma sugestão da peça, a de que os irmãos são os últimos descendentes corrompidos de uma casa manchada.

Seriam taxados como degenerados, mas há um traço singular de humanidade neles que impede ao público de condená-los de imediato. Mas se em Ésquilo existia a esperança de uma nova justiça numa Atenas democraticamente estruturada, Eurípides parece expor que a lei cívica, justa e criada em perfeita conciliação entre deuses e homens, não mais se aplica; e a que resta parece injusta, irresponsável e volúvel.

Após sua condenação por parte do júri, o Orestes do início da peça parece se contrapor ao do final do julgamento. Esta nova e surpreendente versão sustenta uma força psicológica que até recusa, a princípio, entregar-se a lamentações. O ânimo do matricida parece não ter uma lógica racional perante o resultado do júri, mas talvez a sua condenação seja também uma espécie de libertação. O mal que o assolava era resultado de uma atitude feita, passada, concluída e em nada poderia ser modificada. O assassinato foi, ao seu ver, justo perante a ideia de honrar a figura do pai. Mas a forte pressão externa transforma as suas certezas em sentimentos fluidos e converte o seu emocional em um poço de vazio existencial.

Orestes se depara com o avesso da retidão e da lei. É a injustiça que impera e reina de forma corrupta a ponto de deslocar até mesmo a consciência de qualquer tipo de moralidade. O matricida é imerso em um senso que não mais é capaz de equilibrar com prudência o que vem a ser bom e mau. A partir daí o remorso desaparece e começa um processo que visa a salvação a qualquer custo. Sua reação diante do que lhe é apresentado não clarifica nenhum traço heroico ou digno, Orestes se demonstra totalmente atordoado perante a falta de valores que o assola.

Ter a certeza da punição é também ter a certeza desse vazio que o afligia, e libertar-se do imenso vácuo altera toda a carga emocional de Orestes. Ele foi condenado, mas está salvo. Porque mais do que uma prova externa, mais do que uma luta para o outro e pelo outro, fechar uma história, concluí-la enfim, seria a catarse total que ele tanto precisava para sair de sua apatia.

Segundo Wildberg,⁴⁵ se for feita uma análise das tragédias existentes tanto de Ésquilo quanto de Sófocles, mostrar-se-á, sem ambiguidades, que o aparecimento de deuses não era exigido pelas convenções do período trágico na Atenas do século V. Acrescenta ainda que o fato de um dramaturgo escolher livremente empregar tal artifício cénico com tanta frequência deveria ser algo a pensar.

Tal afirmação remete a Eurípides e sua epifania dramática no êxodo da peça. Apolo não dá a mínima explicação pelo fato de ter ordenado o matricídio, apesar de confirmar a sua autoria. E, se de um lado Orestes possui o amargo da dúvida e diversas justificativas que sustentem o seu ato, em Apolo, por seu turno, transparece uma atitude soberana sem grandes explicações e esclarecimentos do ocorrido e um colocar-se além de qualquer julgamento de moralidade ou imoralidade.

Não que haja alterações nos valores e princípios. Pelo contrário, esses são aspectos tradicionais manentes, mas o que se configura na obra é a fluidez das personagens diante desses conceitos. Orestes inicia o drama como a personificação da vítima, e depois afigura-se como réu no julgamento e em sua própria vida. Passa então a buscar o livramento e, durante todo o momento de defesa, culpa Febo pelo seu ato criminoso. Quando a retórica não parece convencer nem os parentes, é levado a cometer novos assassinatos, desta vez idealizados por outrem. Seriam atos criminosos, mas com o disfarce de justa causa.

A inconsistência é mantida até ao último momento, no qual a sua justificação primária se faz presente em cena e após longo tumultuar de receios, angústias e ódio, a autoridade divina chega em ocasião oportuna para o destino da personagem. Se Apolo criou toda essa instabilidade da própria condição humana, é ele próprio quem a dissolve.

V.b) *Philia*

Quando os deuses não se faziam presentes, havia uma política entre os concidadãos que buscava estabelecer o afeto em detrimento do caos. Seria, portanto, nos laços de cordialidade que os Homens deveriam se esmerar.

A esperança de obterem a salvação permeia os dois irmãos desde o início (*Or.* 51) e, a cada ato frustrado para evitarem a morte, cria-se uma circunstância que favorece nova tentativa de escaparem de uma condenação.

⁴⁵ Christian (1999: 235-56).

Será através dos laços de *philia* que Orestes buscará a reparação de seu crime e tais laços são identificados em alguns núcleos principais, como o familiar, entre amigos e com a própria sociedade. Entretanto, através desses núcleos, Orestes percebe que a *philia* não parece resistir ao crime cometido.

Refletir sobre a *philia* nos moldes que os Gregos pensavam é propor uma relação forte que poderia agregar partidários de uma mesma causa, adeptos de um ideal, companheiros no campo de batalha ou em outros setores da vida pública, bem como membros da mesma família, numa relação, neste caso, solidificada pela partilha de laços de sangue. Ou seja, trata-se de algo com raízes sólidas e de firme propósito. Segundo Soares (2003: 297) “a essência da relação de *philia* reside numa solidariedade mais pragmática do que a que actualmente se apregoa. Isto porque, pelo sentimento estabelecido de cooperação mútua, espera-se de quem se tem por *philos*, a retribuição de um favor prestado”.

Tais ideias não poderiam ser diferentes no teatro grego e, nesta peça euripídiana, tal ligação ganha um forte peso quando se trata da aliança de *philia* que une Orestes e Pílates. O que mais impressiona nesta relação, que apenas é possível ver com nitidez no teatro, é a forma como, de tão profunda, parece já prescindir das palavras.

No entanto, também esta amizade exemplar pode ser questionada. Pílates, que quer partilhar a sorte do amigo e que se dá a ver como exemplo de *philia*, foi, afinal, como sublinhou Lourenço (2004: 146-52), o motor da vingança inicial contra Clitemnestra, tal como é agora o instigador do desvario terrorista no qual Orestes, Electra e ele próprio se envolvem. De silencioso e dedicado cúmplice transfigura-se em verdadeiro comandante de um Orestes transformado em marionete. Ou seja, o que era até então considerado exemplo de relação fraternal, passa a uma categoria de subordinador e subordinado que foge do verdadeiro significado básico de *philia*.

Em *Orestes*, Eurípides leva as coisas ainda mais longe, quando coloca o jovem príncipe, durante o seu *agon* com o avô, Tíndaro, a evocar o exemplo de Telémaco, pois o filho de Ulisses, possuidor de uma mãe isenta de mácula, não foi sujeito a sofrimento igual ao seu (cf. 588-90). É uma referência breve, mas que não deve ser tomada como inocente ou inócua. Representa a inversão do paradigma homérico e deve ser lida, simbolicamente, como uma espécie de ponto extremo numa completa revolução no tratamento da figura de Orestes.

A começar pelo próprio avô que é um dos que mais ajudam na desintegração do neto, haja vista que o pai da vítima se mostra encolerizado com Orestes e a favor do recurso à lei nos casos de crime, contrapondo-se veementemente ao sistema de vingança familiar de sangue. Tal é a alegação de seu avô que Orestes é levado a um discurso radical que busca legitimar o matricídio, já que tal acto fora feito única e exclusivamente com o objectivo de obter para o pai uma

vingança justa (*timorôn patri*). Mas de nada adiantam os seus argumentos. Tíndaro não só está convencido da culpabilidade dos dois irmãos, como também tentará convencer a multidão de Argivos.

Mesmo que Tíndaro afirme que odeia as mulheres ímpias, e a filha em primeiro lugar, por ter assassinado Agamémnon, esse ódio não se compara ao rancor que sentira ao ouvir de Orestes que ele próprio era o autor de sua ruína pois gerara uma filha criminosa. Tal afirmação do neto agrediu fortemente o orgulho paterno e o impediu de ajudar Orestes, inflando ainda um juízo que não se demonstrara honesto.

Talvez o desprezo de Tíndaro fosse menos ofensivo do que a total hostilidade que Orestes consegue provocar com a sua fala insensata. Kitto (1990: 289-90) a respeito do que diz o matricida, afirma que sua fala não é um trecho de sofística, mas sim loucura manifesta; o sofista finge responder ao argumento do seu adversário, mas Orestes encontra-se tão perdido em relação a todo e qualquer sentido de realidade que não vê qual é o argumento.

Se o apoio necessário não encontrou sustento no avô, tal expectativa recai para a figura influente do tio, Menelau. Tal era a esperança pois o tio deveria, de alguma forma, retribuir os favores recebidos de Agamémnon; e, logo *a priori*, parece que haverá tal retribuição, uma vez que Menelau demonstra simpatia pelo grande sofrimento do sobrinho (*Or.* 417, 447), ainda que ressalte a perversidade do ato.

O tio chegara como amigo sem saber do ocorrido e, mesmo após a revelação, mantém um diálogo fraterno com o sobrinho. No verso 448, Orestes diz que em Menelau é colocada a esperança de fugir dos males. Kerényi (2015: 159) acredita que, ao falar de “males”, Orestes não se referia às Erínias, contudo procura somente escapar ao ódio de Tíndaro e dos Argivos, à lapidação, à morte.

Menelau, à vista disso, parece se compadecer do sobrinho. Porém a moleza de caráter na defrontação com Tíndaro e a cobiça que nutre pelo trono de Argos conferem-lhe traços de uma personalidade deplorável, e afastam-no de qualquer tentativa de auxílio aos sobrinhos. O que interessa ao tio é conservar, portanto, uma posição cômoda e conquistar vantagens, tendo, assim, uma atitude calculista e desonesta para com Orestes. Outra vez um novo golpe contra a esperança do matricida.

Entretanto, o aparecimento do amigo Pílates veio renovar uma confiança já perdida pelos irmãos. Se a esperança depositada nos laços familiares não conseguiu se sustentar, a solidariedade entre os primos aparenta ter maior impacto no decorrer do drama. Não há dúvida que há traços de cumplicidade por serem agentes de um crime, mas ainda assim é sincera e solidária a intervenção feita por Electra e Pílates a favor de Orestes. Fato é que tal intervenção

seja o resultado do total desespero perante a iminência de uma condenação, e as reações refletem uma justiça duvidosa que fomenta ainda mais a revolta e o incentivo a atos extremos, como a proposta do assassinato de Helena e Hermíone.

Em *Orestes*, a busca por esse espírito de solidariedade só é obtida daqueles que também a necessitam naquele momento, configurando um ato egocêntrico refletido nos três personagens. E daí se configura todo o desenvolvimento da peça – tentativa de obter a salvação, frustração e nova esperança seguida de outra tentativa.

A violência primeira à *philia* é já o próprio matricídio; e a deplorável situação inicial de Orestes é a consequência deste ato. Os efeitos do crime reverberam na consciência do personagem desde o início (*Or.* 396) e se acentuam a cada nova recusa à *philia*.

V.c) Humano x Humano

Nem sempre os laços que unem as personagens são abrigados pelos ditames da *philia*. As relações estabelecidas, em muitos momentos, parecem dar voz também à *sophia* que impulsiona cada indivíduo a uma nova ação ou comportamento.

Diante do crime de matricídio, a cidade convocou uma assembleia e votaram pela morte dos irmãos. Orestes e Electra foram condenados à morte pela espada, que eles próprios deveriam executar, ou seja, deveriam cometer suicídio. Cabe, todavia, ressaltar os versos da peça acerca desse julgamento (*Or.* 850-955): um mensageiro que presenciou os votos conta à filha de Agamémnon que um dos votantes, de nome Taltíbio,⁴⁶ afirmou que o veredicto que dali saísse em relação ao crime de Orestes ditaria a forma como os pais deveriam ser tratados pelos filhos; ou seja, o votante parece compartilhar da mesma opinião de Tíndaro, o pai de Clitemnestra, que defendia que, caso Orestes fosse absolvido, abriria precedentes para que todos os filhos pudessem matar suas mães (*Or.* 500-14). Dá-se daí uma nova percepção de que Orestes não só viola um princípio moral de matar a própria mãe, mas inaugura um novo preceito de entendimento acerca da moralidade.

A fala de Taltíbio mostra um tipo de cidadão ligado ao poder, associado às conveniências da política, que utiliza habilmente os discursos de forma a agradar às pessoas certas. Eurípides coloca na fala do seu mensageiro seu descontentamento com esse tipo de prática na assembleia. Posteriormente, o Mensageiro relata outras intervenções: de Diomedes, o qual, apesar de

⁴⁶ O arauto ao serviço do Atrida que acompanhou o exército dos Gregos e que, nas palavras do próprio mensageiro, disse que admirava Agamémnon.

parecer mais sensato, não conseguiu comover os cidadãos; e a de outro cidadão, exímio no argumento e na habilidade retórica, a que não assiste justeza de pensamento.

Eurípides deseja no *Orestes* uma problematização da questão do *lógos* sofisticado, colocando neste trecho do Mensageiro o problema da linguagem persuasória utilizada por alguém de pensar malévolo. O tragediógrafo não é contra a retórica, mas aponta que esse recurso pode ser usado de maneira iníqua e servir maus usos, assim como o *lógos* sofisticado, que instrumentaliza a retórica para colocar o melhor argumento, mas nem sempre o argumento justo.

É importante fazer um contraponto à fala de Taltíbio e seguir com o argumento de um interlocutor não identificado, mas que o mensageiro enaltece por sua qualidade de caráter. O mensageiro o qualifica como “corajoso”, “inteligente” e além de qualquer reprovação. E o desconhecido defende Orestes com a mesma linha de raciocínio que aquela de Tíndaro, mas em favor de Orestes. O que seria dos guerreiros se não pudessem deixar suas esposas para trás confiando que poderiam retornar aos seus lares e lá encontrá-las à sua espera com a casa em ordem ou ao invés disso, como ocorreu com Agamémnon, encontrarem a morte? Parece que da mesma forma que Orestes poderia ser um mau exemplo para os filhos, Clitemnestra poderia ser um mau exemplo para as esposas.

Através da votação que coloca em pauta a vida dos dois irmãos, revela-se a necessidade do amparo, do auxílio de todo e qualquer réu. O sofrimento de Orestes pressupunha ajuda, e tal amparo pressupunha a esperança numa sociedade que se colocava como civilizada e o auxílio dos próprios vínculos sanguíneos e companheirismo. Laços esses que foram negligenciados por interesses próprios.

Os vínculos se mostram quase que predominantemente feitos na esfera humana. O divino aparenta estar ausente de cada nova investida das personagens acusadas para escaparem da morte iminente. Mas em *Orestes* não há nenhuma idealização, fabulação ou elaboração de um novo ato que os salve. Se não fora sua a ideia de matar a mãe, também não o é a de matar Helena e Hermíone. Orestes se mostra apenas executor de ordens.

São enredos que se desenrolam a partir de reações pouco ponderadas, mas que refletem a vulnerabilidade de cada indivíduo. Fragilidade que perpassa por Electra ao buscar saídas para uma situação que ela própria arquitetara, e atravessa as negativas de cumplicidades frágeis entre os próprios familiares.

O livre-arbítrio se apresenta com atitudes estritamente individuais e impulsivas e expõe a precariedade do homem diante de sua própria liberdade. E são situações já anteriores que reiteram tal pensamento, com raízes nas atitudes fincadas no egoísmo, desde Páris que dá voz

a sentimentos escusos, passando pela *hybris* de Agamémnon e culminando na ambição de Clitemnestra.

Panorama de presunções e interesses que continuam em outros múltiplos cenários e que em *Orestes* parecem ganhar ainda mais força. E após toda a retórica vã utilizada pelo réu, a alternativa recai em atitudes drásticas, um novo assassinato. Quando Orestes entra no palácio, a fim de matar Helena, ele realmente tenta recuperar o que perdeu por causa dela, ou seja, busca não só o poder de seu *oikos* e de sua cidade, mas também a sua própria vida. Orestes tenta desfazer as consequências de suas ações que o levaram a este panorama. Se antes a personagem buscava a sua própria morte ao se prostrar como em um casulo, agora passa ao desejo de viver.

V.d) Deus ex -machina

Após a condenação de Orestes e depois de parecer totalmente ausente na sequência da peça, mesmo tendo sido o mandatário do matricídio, Apolo se apresenta de maneira ostentosa, e o *deus ex machina* parece remover qualquer impasse que tenha, porventura, ainda permanecido, e, performaticamente, exerce o milagre. É, portanto, um dispositivo poderoso e eficaz para manipular o público, tanto em um nível emocional, quanto cognitivo; mas dificilmente é uma declaração religiosa, uma confissão teológica ou o atestado de uma crença por parte do autor. O caminho iniciado por Ésquilo, de uma Atenas em grande progressão social e democrática, mostra a possível confluência existente entre deuses e mortais. A sintonia parece não mais existir depois de cinquenta anos, agora na fase euripidiana.

O tragediógrafo eleva os níveis de tensão dramática a um emaranhamento tão intrincado do conflito entre as personagens que não é possível encontrar outra solução. Todas as possibilidades de escape e todas as decisões das personagens foram em direção a um final catastrófico. Se o *deus ex machina* vem como forma exterior de resolução do embate, também é certo que, se Apolo não surgisse, as consequências das atitudes daquelas personagens seriam ainda mais funestas do que os crimes pelos quais os três amigos – Orestes, Pílates e Electra – foram sentenciados à morte.

Se, enfim, os homens começaram a se proclamar donos de si, agora parece instaurar-se um caos de dilemas de raízes sociais e ontológicas, desconstruindo todo o universo mental. Orestes parece personificar toda a experiência religiosa através do mundo mental. Suas atitudes revelam a necessidade de não ser ele o dono de seus feitos, mas possuir por trás de cada ato um suporte divino, como se ele não fosse autor de suas ações, mas sim autor de seus deuses.

O divino impõe ordem em um estado desordenado de assuntos e consegue reconciliar os opostos trazendo paz em uma situação consistentemente dominada pela contenda. E é precisamente

essa característica da tragédia que levou muitos estudiosos a desacreditar o final e o próprio Apolo como irrelevante para as questões desenvolvidas ou mesmo como ilusório⁴⁷.

A falta de vontade de Apolo para interferir nos assuntos dos mortais até o último momento parece indicar uma espécie de rito de passagem, em que Orestes deveria provar seu mérito. O período sombrio da personagem é necessário para se obter a prudência necessária nos homens de valor. Além disso, se for feita uma comparação do prólogo de *Electra* com a epifania de Apolo no final da peça, pode-se discernir que Orestes é recompensado por sua conformidade à vontade divina.

Mas não foi somente pela obediência, até porque, se assim fosse, Febo poderia ter aparecido bem antes. Orestes deveria passar por cada situação a fim de que perseguisse sua vontade pela sobrevivência. E em cada ação, conforme o seu livre-arbítrio, ele manifesta o mesmo desejo.

E é precisamente no comportamento de Orestes que se coloca certa unidade para sobreviver através de uma manifestação concreta de sua resistência e o desejo de poder político, que são finalmente sancionados e recompensados pelo deus. Afinal, Apolo demonstra favorecer a mentalidade de ação retributiva contra os inimigos.

Apolo dedica aproximadamente a mesma duração da fala em seu discurso para Helena, como para Orestes (*Or.* 1629-43 e 1643-54, respectivamente), parecendo então que a importância do destino de Helena é igual à do de Orestes. Além desta conexão causal, ambos foram instrumentos dos deuses e ambos serão recompensados no final.

Em aproximadamente quarenta versos, o deus resolve todos os conflitos e ainda indica dois casamentos: Pílades e *Electra*, união já almejada pelo irmão e amigo; e Orestes e Hermíone, que já eram prometidos antes de toda a carnificina familiar acontecer no palácio de Argos.

Percebe-se, nesta cena, a diferença do trato dos Gregos em relação aos deuses, pois que duas réplicas antes Orestes tinha o gládio na garganta de Hermíone e incitava Pílades a atear fogo ao palácio. No fim da fala de Apolo, no entanto, todos aceitam a união de Hermíone e Orestes pacificamente.

A aparição do *deus ex machina* traz a proclamação do final feliz em uma tragédia que percorre diversos acontecimentos funestos, mas que são uma espécie de preparação para a epifania final.

⁴⁷ Verrelas (1905: 257) caracteriza a epifania de Apolo como "absurda, irreal, sem sentido, impossível". Arrowsmith (1958: 110) acha que as dispensações do deus são estúpidas e a resolução de fato não resolve nada, uma vez que Eurípides justava duas realidades conflitantes - do jogo e do final - sem qualquer ponte ou explicação. K. Hartigan (1987: 131) acredita que a aparência do *deus ex machina* é disjuntiva, bem como uma paródia da solução pelos deuses usada nas outras peças do Eurípides; é como se o próprio Apolo fizesse parte da loucura que ultrapassou o mundo da peça.

Não convém qualquer tentativa de desmerecer o recurso usado por um gênio do teatro grego, mas compete ao leitor avaliar a escolha de Eurípides.

Para cada ação há uma reação. Esse princípio básico é empregue também para as relações humanas e serve como uma espécie de aviso para as atitudes que o indivíduo toma em nome do livre-arbítrio. Entretanto, as ações dão lugar, muitas vezes, a ciclos de condutas que prolongam, de modo quase perpétuo, atitudes do passado.

VI) *Bacantes*

Obra póstuma eurípidiana⁴⁸, a tragédia se entrelaça com os aspectos político e religioso ao relatar a introdução na Grécia de uma nova religião. Quando fora escrita, tal evento histórico estava já em um passado distante e a memória só sobreviveu na forma mítica, já que a nova religião de há séculos havia sido enraizada e aceita como parte da vida grega.

A introdução do culto é um dos tópicos tratados na peça, que também relata conflitos intensos entre os personagens e em um só indivíduo, como é o caso de Penteu em que há um verdadeiro combate interior. Na peça é colocada também a luta pelo poder, mas com uma diferença interpretativa entre os opositores sobre o significado de um verdadeiro comando. Penteu, rei de Tebas, é primo legítimo de Dioniso⁴⁹ e, com o receio de perder o trono, decreta algumas leis absurdas, como a proibição do novo culto, ou seja, o rei rejeita o deus Dioniso por acreditar nele, e não por não acreditar, o que evidencia Eliade (1972: 43) ao afirmar que a chegada de um novo rei poderia estar relacionada a um período de caos e de renovação.

O *agôn* desencadeado entre Penteu e Dioniso terá na figura do sábio profeta Tirésias o contraponto aos argumentos do jovem rei, e tal como um debate entre dois adversários que formulam um conjunto de discursos substanciais e ricos em argumentos, mostrar-se-á o poder esmagador de Dioniso diante do mortal que tenta lutar contra as forças divinas. Para Lloyd (1992: 2), o *agôn* em Eurípides é claramente influenciado por uma variedade de situações na vida ateniense que forneceram um contexto formal para o conflito de argumentos. Eurípides, instigado pela onda sofística do final do século V a.C., retrata, através do discurso de Tirésias, o estilo desses retóricos, preocupando-se com a teoria e a prática da argumentação. Para os sofistas, não era mais possível orientar o pensamento e a atuação humana segundo os costumes consagrados pela tradição, mas somente através da racionalidade, do livre pensar.

De tamanha complexidade de interpretação, o conflito central em *Bacantes* sugere pontos de vista diferentes, como opina Bollack (2016: 45-6): “a oposição entre Dioniso e Penteu simboliza a oposição entre religião natural e poder terreno. Dioniso representa, nesta esquematização, uma pureza perdida; se Penteu não o reconhece, é porque era prisioneiro dos valores estabelecidos”. Neste *agôn* entre o deus e o rei de Tebas, o entendimento é unilateral, ou seja, Dioniso conhece, reconhece e entende Penteu, mas o contrário não ocorre. O tebano além de não compreender Baco, não tem, à primeira vista, nem a capacidade de reconhecê-lo. Talvez o

⁴⁸ A obra foi representada pela primeira vez em Atenas em 405 a.C., um ano após a morte de Eurípides. A tragédia *Bacantes* foi escrita durante a estadia de Eurípides na Macedônia (em 408 a.C., o tragediógrafo deixou Atenas para viver na corte do rei macedônio Arquelaus, em Pela).

⁴⁹ Suas respectivas mães, Agave, mãe do rei, e Sémele, mãe do deus, são irmãs e filhas de Cadmo. Polidoro, o único filho homem de Cadmo, não herda o trono, que é passado do avô para Penteu.

obscurantismo dessa personagem seja resultado da sua incapacidade de se abrir ao divino, de se abrir para entender o sagrado; sua cegueira o impede de reconhecer os milagres e torna assim manifesta a sua *hybris*.

Conforme dito anteriormente, se Tirésias faz o contraponto com Penteu e o profeta se propõe a aderir ao novo culto como forma de se abrir aos novos tempos, o mesmo ocorre com o avô de Penteu e antigo rei de Tebas, Cadmo. Kitto (1990: 341) acredita que *Bacantes* seja uma tragédia que levanta questões muito além do simples e aparente conflito entre esses dois personagens, não sendo o tema a prática do mal público ou a loucura, mas uma oposição contrastante entre um espírito e outro, como reforça em sua nota de rodapé (1990: 342): “Melhor dizendo, entre dois espíritos (o de Cadmo e o de Penteu) e outro. Cada espírito pode ser projectado numa personagem natural e o génio dramático de Eurípidés sobressai na forma habilidosa pela qual estas duas personagens evitam obscurecer-se uma à outra. A atitude sofisticada e política é conferida a Cadmo, e através dele, às filhas; o moralismo a Penteu. E em vez de fazer com que Dioniso os destrua separadamente, faz com que um destrua o outro”. Essa análise de Kitto reforça os diferentes conflitos existentes na peça, mas Cadmo e Tirésias são dois anciãos que se enquadram no grupo que adere ao novo culto e é Penteu quem se posiciona contrário a essa decisão.

Fato é que os valores políticos parecem ressaltar de uma época na qual o racionalismo frio já ganhara força o suficiente para ser colocado em contraposição aos valores religiosos. E é no sentido desse confronto central que decorre todo o conflito da peça, ou seja, a tensão entre a afirmação e a negação do deus Dioniso. Reforçando o que foi dito, Lesky acrescenta (2006: 264): “a pura configuração da oposição trágica se encontra na clara realização da antítese entre o poder divino e o ateu”.

Mas a racionalidade celebrada pelo homem não poderia compreender Dioniso, já que não poderia vir de mente humana tal entendimento para um deus não definido; para um deus que não quer ser definido. E nesta peça, Eurípidés mostra que o ser humano também é ambivalência. É duplo de si mesmo. Assim é Dioniso, assim é Eurípidés, assim é o homem.

VI.a) Dioniso . Que deus é esse?

Dioniso congrega em si mesmo a soberania da vida e da morte. Na epifania dionisíaca coabitam civilidade/selvageria, êxtase/pânico, atração/aversão. É um deus sensato e louco, fazendo da contradição e do total paradoxo sua característica primordial. Ele é referido na *Ilíada* (14. 268-69) como a “alegria dos humanos”, e, segundo Burkert (1993: 322), o deus desfaz todas as

preocupações, traz o sono e o esquecimento da miséria cotidiana. Porém, de acordo com Lesky (1996: 74), para este deus não bastam orações e sacrifícios; a relação do mortal com ele não se limita a dar e receber. Dioniso é também o deus da mistura, portanto, a conexão com o humano não se dá de maneira simples ou direta. Brómio deseja a total entrega do ser humano, sua doação deve ser de corpo e alma; e, quando contrariado ou menosprezado, torna-se o mais terrível dos deuses.

Outrossim, Dioniso parece se diferenciar dos demais deuses do panteão olímpico, uma vez que enquanto os deuses tradicionais mantêm as distinções que os separam dos homens e insistem na distância entre o divino e o mortal, Baco parecer ser o único que faz o oposto ao abolir os obstáculos que o separam do ser humano, rompendo com as distâncias em seu culto. Para Versényi (1962: 85-6), a união com o deus nos ritos extáticos, provocada pela loucura, é o presente de Dioniso para o Homem, e é aquilo que o eleva acima do mundo humano.

Originalmente, Dioniso não está instalado na cidade, tanto é assim que é o deus que se apresenta diante da cidade (*pro poleôs*). A natureza é seu templo; a montanha, espaço forte, porque sagrado, é o sítio de seu culto, para onde o fiel é levado em busca de um êxtase único. Não é possível compreender o deus Dioniso, se os seus ritos forem ignorados. Da mesma forma que não é possível compreender a peça, se não se depreende o sentido dramático do mito e do rito dionisiaco. Este deus congrega o duplo domínio das coisas, ele próprio é o tragicômico.

Definir Dioniso é tarefa complexa, mas se há uma palavra que o congregue de maneira bem assertiva é “excesso”. Eurípides assim o apresenta porque é um deus que não impõe moderação aos seus seguidores e tampouco discrimina alguém, já que recebe honra de todos. Todavia, a tentativa de explicá-lo ou ao menos entendê-lo é totalmente vã. O pretensão domínio do intelecto humano é incapaz de alcançar qualquer tipo de assimilação acerca dessa divindade. Dioniso, ainda que se passe como humano, não pode ser inserido na estreita relação com a realidade mortal. Não cabe a seus adoradores o discernimento, mas a entrega para a crença.

O papel do deus, neste cenário, é justamente sair de toda e qualquer conceitualização imposta que os seres mortais costumam colocar. Até porque é essa a tensão que marca fundamentalmente o divino e o homem. E ignorar tal ponto é somente se ater à perspectiva da moralidade humana e, neste caso, condenar o deus por seus excessos a partir de um julgamento de valores éticos; tomando, assim, o olhar apenas do próprio Penteu.

Acerca dessa questão, Souza (2017: 464-72) reflete que Dioniso é a divinização das forças naturais, e estas, inseridas no universo trágico, estão sempre de alguma forma em conflito com os sentidos da existência humana. Este fundamento transcende também a capacidade de apreensão finita do homem.

Portanto, tomando como premissa esse viés é que se pode depreender a não moralidade de Dioniso. Porque não seria próprio do divino ter de responder às leis humanas. Não seria da conta de Dioniso obedecer à sobriedade da razão do homem. Todos esses deslocamentos de sentidos provocados pela divindade exigem juízos de valor constantes que, se não bem provocados, podem atrapalhar o entendimento metafísico dos limites da realidade humana.

Esta dinâmica da tragédia repousa sobre a essência de um deus que se afirma a partir de sua negação. E faz parte da tensão dramática essa dinâmica entre afirmação e negação. Otto (1996: 81) acrescenta que o drama da peça se desdobra justamente através deste próprio movimento dialético, através do qual o deus “mascarado” ou “velado” se dá a conhecer como aquele que se nega à apreensão humana. A unidade de fundo dessa dinâmica de sua essência repousa acima ou fora da razão.

Seu não moralismo acaba por sugerir também o não racionalismo, pois não cabe ao deus demonstrar razão e observância às leis humanas. Bollack (2005: 43) ressalta que não há outra fatalidade senão essa de um poder único que se exerce e se impõe. E esse poder se faz soberano na medida em que o mortal ousa colocar algum juízo de valor à camada divina, pois o divino nem sempre se orienta para uma determinada ordem de mundo na forma como compreende a razão do mortal.

Dioniso se mostra muito além do deus do vinho, mas do êxtase na religião e da alegria natural. Revela-se cumulativo na medida em que não se enquadra em padrões, além de não possuir a moralidade como área atuante. Não significa, porém, que seja um deus imoral, mas se mostra não pertencente a esse âmbito que não constitui a sua alçada, e dentro de seu domínio, as suas reivindicações são absolutas.

Absolutas, porém, não são as interpretações que conferiram importância diversa ao deus e ao seu culto. Vernant (2011: 336-38) assinala que a peça gerou alguns posicionamentos diferentes acerca do dionisismo e seu entendimento como produto da história moderna das religiões. O cidadão que hoje analisa o mito se vê cercado de preceitos e julgamentos cristalizados muito diferentes da Atenas do V a.C.

Se é tratado a respeito de um deus de múltiplas feições e incertezas, seu entendimento e todo o universo que nele é inserido não poderia ser muito diferente. O texto também carrega, a princípio, duas análises opostas: Considerar *Bacantes* sob o prisma de uma condenação do dionisismo, refletindo uma linha do ceticismo acerca dos deuses, ou pensá-la sob um viés oposto, como testemunho de uma verdadeira conversão do poeta, que já no período mais maduro exaltaria o poder divino em detrimento da razão orgulhosa dos sofistas.

Ademais, esse dionisismo de Eurípides é, muitas vezes, difícil de abarcar também na razão grega, já que é um deus que não tem nada em comum com a civilização nem com a religião apresentadas por Homero; sugere uma religiosidade de alma, buscando desenvolver em cada um uma vivência aparentada com o divino, abandonando uma religião dispersa e generalista para se encaixar numa religiosidade íntima, na qual o deus se manifesta de maneira singular e única para cada indivíduo.

Essa completa alteridade consiste em que a experiência religiosa dionisíaca, em vez de integrar as pessoas no mundo, no seu devido lugar, visa projetá-las para fora dele, no êxtase, e uni-las ao deus na possessão. A priori, portanto, as práticas de transe do Dioniso trácio teriam, segundo Vernant (2011: 338), “constituído aos olhos dos gregos condutas anormais, *anômicas*, perigosas; porém, levavam consigo o germe daquilo a que a Grécia dará, no fim, um pleno desenvolvimento: um verdadeiro misticismo”.

A fuga para fora do mundo visa atingir a plenitude de si, alterando a ordem religiosa usual. E a experiência vivida durante a possessão dionisíaca torna-se a única pela qual o indivíduo pode escapar do mundo, sair da condição humana e chegar, assemelhando-se ao divino, a um estatuto de existência que as práticas culturais correntes não podiam alcançar.

Todo o sistema religioso pode ter a sua forma particular de experiência mística; portanto, mais uma vez, é um solo bastante fértil e inseguro de se pisar. Todavia, se há algo em comum no ritual e na própria peça *Bacantes*, é que não se percebe nenhuma preocupação de salvação ou de imortalidade. Tudo se representa na existência presente. O desejo do monoteísmo cristão, por exemplo, de uma liberação para um além, não se exprime sob a forma de uma esperança de uma outra vida, de uma abertura da condição humana para uma bem-aventurada alteridade.

Não é o Homem que toma a iniciativa e através dos seus poderes é catapultado ao além, mas são os deuses que, a seu bel-prazer, descem à terra para possuir um mortal. O Dioniso da peça é um deus que impõe sua presença imperiosa, exigente e invasora. Conforme ressalta Vernant (2011: 342), “a primeira palavra da peça é *héko* – ‘eis-me, eu vim’. Irrupção súbita, como se Dioniso surgisse a cada vez de um outro lugar: o estrangeiro, o mundo bárbaro, o Além. No seu desenvolvimento, toda a tragédia ilustra essa vinda, deixa ver a epifania dionisíaca. Ela a mostra em cena, onde Dioniso aparece ao mesmo tempo como protagonista no meio dos outros atores e como o verdadeiro organizador do espetáculo, o maquinador da intriga que conduz finalmente a seu reconhecimento enquanto deus”.

VI.b) Penteu e a cidade decadente

No contexto de uma *pólis* grega racionalizada em função do variado conhecimento humano, Penteu representa um governo monárquico e aparentemente não parece ter dúvidas de que as danças convulsivas, os saltos e os gritos selváticos são elementos claros de negação ao racionalismo e, portanto, mecanismos que devem ser reprimidos. Sobretudo não lhe convinha que as recatadas Tebanas, a começar pelas próprias familiares, largassem maridos, filhos e lares e fossem em debandada para as montanhas, numa desenfreada paixão por esse deus recém-chegado.

Já no prólogo, é o deus Dioniso que se reveste de forma humana, entra em cena com o intuito de revelar os mistérios báquicos, e contrapõe-se a Penteu que está impregnado de preconceitos puritanos contra esse deus. Na visão do rei tebano, Dioniso instiga o pernicioso evento das bacanais, e essa obsessiva oposição ao tema traduz a atitude ambígua do pseudo-puritanismo de Penteu. Neste personagem, há o horror e o desejo, ainda que inconsciente, repulsando-se e atraindo-se de maneira intensa acerca das orgias das Bacantes.

Baco é o reflexo da confusão e do contraditório, ele, apesar de ser natural de Tebas⁵⁰, passa por estrangeiro; é do sexo masculino, mas com traços femininos, como a própria cor branca de sua pele pela falta de sol; é um deus, mas se coloca como humano. E toda essa mistura se reflete também nos mortais que se contrapõem em sua adoração. A maioria dos homens tebanos é contra essa nova religião, ao menos de forma sã e consciente, os homens tebanos não parecem aderir ao novo rito (195); mas já as mulheres se entregam a essa divindade. Dioniso quer estabelecer o seu culto até mesmo como parte da vingança contra as tias (irmãs de Sémele) que desacreditam da mãe do deus. E desta forma, são as mulheres as mais propensas a se envolverem com o novo ritual.

A ideia que permanece é que, se o fenômeno dionisíaco é uma total ruptura com a normalidade, é imprescindível reconhecer os seus benefícios, haja vista que negá-los resultará em malefícios – como ocorre a Penteu. Nesse sentido, *Bacantes* pode ser vista como uma obra que sugere a aproximação do irracional com o racional, e não oposição. E essa mudança de paradigma, beneficia-se ainda de um argumento instigante apresentado por Dioniso a Penteu: os Bárbaros celebram Dioniso; por que os Gregos não fariam o mesmo? Esse recurso à diversidade cultural servirá para que Penteu, em resposta, aprofunde ainda mais a distância entre os Gregos e os outros, ou seja, os Bárbaros. Se estes celebram os mistérios é porque são menos sensatos que

⁵⁰ Sua mãe Sémele é tebana, filha do fundador da cidade.

os Helenos (480-90). Objeção que traz, entranhado, o sentimento de superioridade grega diante do que não é grego.

Zeus ordena que a cidade tebana reconheça Dioniso como seu filho, porém o soberano Penteu, representante da cidade, rejeita Baco e seu culto. Nesta tragédia, o jovem rei aparece como o ímpio mortal que desafia o deus Dioniso, travando uma luta contra a sua religião. A atitude temerária do rei o caracteriza como um perseguidor de deuses e adoradores - condutas que o insano realiza durante toda a ação trágica da peça⁵¹.

Portanto, Penteu, em sua cegueira, comete *hybris* contra o deus, vai além da medida e não o reconhece porque é ímpio (502-16). Penteu representa a aristocracia grega conservadora que despreza a nova religião, como sendo de Bárbaros, e vê em Baco uma ameaça à cidade e à ordem estabelecida, pois os tiranos tendem ao conflito e ao radicalismo ao se depararem com servos questionadores e ativos. Penteu é um político engessado e fechado para o novo e incapaz de perceber o divino à sua frente.

Na medida em que o poder terreno de Penteu se expressa através de sua liderança política, implicaria aqui em dois eixos a tensão dramática: a derivada da razão, friamente encarnada no próprio rei tebano, e a do bom senso, de aceitar devotamente os preceitos dos deuses, representada por Tirésias. A razão exacerbada do monarca o coloca em choque consigo mesmo e com os seus instintos mais primitivos, e tal é a vontade de negá-los que assim o faz à figura de Dioniso. Parece ser no deus que Penteu encontra o seu lado degradante.

Cabe, no entanto, fazer uma ressalva: apesar de todo o racionalismo do rei tebano, há um momento (quando os guardas trazem o estrangeiro acorrentado), em que Penteu começa a cena mandando soltá-lo (451) e termina o diálogo mandando prendê-lo (505). Penteu desde o começo parece perdido, indeciso, incapaz de perceber o que acontece à sua frente. Sua falta de conhecimento próprio se contrapõe ao entendimento do deus. E tudo leva a crer que só depois que o rei abdica de sua própria personalidade será penetrado, possuído pelo deus. Ritualmente, é nesse momento que ele pode ser desmembrado e devorado.

O drama ocorre não somente entre dois eixos ético-sociais diferentes, ou entre duas personagens ou concepções distintas. A situação dramática se realiza também entre os impulsos contraditórios de um mesmo indivíduo que, ao ceder à proposta do deus Dioniso, atinge o auge

⁵¹ Segundo Sousa (2011: 92), o nome do rei apresenta uma etimologia sugestiva: *Pentheús* deriva do substantivo *pénthos* que significa “sofrimento, luto”. Tal trocadilho foi utilizado por Tirésias, no final do primeiro episódio, ao alertar Cadmo para a catástrofe que poderia cair sobre a sua família: “Que Penteu algum luto não traga a teu lar.” (365-66). E, de fato, a personalidade impulsiva do rei e suas atitudes violentas trarão, para a linhagem de Cadmo, dolorosas punições, sendo a mais grave a sua eliminação através de um assassinato brutal.

do sentido tragicômico – Penteu baquicamente paramentado é motivo tanto de riso como de lágrimas. E ao caçador do deus, sucede o riso dionisiaco que se revela benéfico para a dança, mas malévolo na defesa de sua dignidade divina.

Eurípides desvenda o dualismo mortal e também o dualismo divino em cena, ao evidenciar na performance que, se a complexidade se insere nos próprios seres, o teatro será reflexo disso e também abarcará as flutuações emocionais. Não é só trágico, mas também não é só cômico. Nesta peça é possível reconhecer a ironia suprema da tragicomédia euripidiana, quando se verifica que, segundo Souza (2017: 238), “a orgia dos ritos báquicos significa a experiência inebriante do êxtase dionisiaco, e não a libertinagem sexual, investida violentamente pelo inimigo do menadismo, mas secretamente cobiçada, conforme se atesta na cena tragicômica do travestimento de Penteu”.

Se Penteu está determinado a lutar contra as bacantes, a conduta de Dioniso será implacável para estabelecer seus ritos na cidade tebana. A resposta de Dioniso a Penteu pode significar que o rei é como um bode expiatório, que expia os pecados de sua cidade, sendo condenado à morte depois de ser ritualmente escarnecido e apedrejado. Para Kitto (1990: 341), a vinda de Dioniso repara a ligação degradada entre a vida da cidade e o mundo dos deuses.

Com o corpo já despedaçado, Cadmo inicia as lamentações sobre Penteu, direcionando, porventura, a simpatia do público não só para o *páthos* de Cadmo, mas também para o do rei, exibindo, tardiamente, a natureza carinhosa do jovem. A promessa que Dioniso fez para Cadmo, de um destino bem-aventurado, não torna os sofrimentos do velho rei menores. É interessante notar certa indiferença de Dioniso com os Gregos: o deus decretou que Cadmo liderará os Bárbaros contra os Gregos, saqueando cidades e destruindo santuários (1332-36). É importante recordar que Dioniso é, no panteão helênico, um deus de origens olímpicas, mas com fortes raízes estrangeiras. De acordo com o mito grego, abordado na tragédia, os Bárbaros sempre receberam melhor Dioniso do que os conterrâneos gregos.

De acordo com Winnington-Ingram (1983: 147), o destino de Cadmo é um triste fim para a sua vida repleta de nobres realizações: o velho rei, originário da Ásia, veio como um estrangeiro para a Grécia, e fundou uma grande cidade, ganhando reconhecimento. Porém, tudo o que Cadmo construiu está destruído: ele foi expulso de sua cidade, e se tornará, novamente, um andarilho, que conduzirá um exército de Bárbaros contra os altares e cidades da Grécia, local onde ele se tornou um herói. Este é o verdadeiro golpe contra Cadmo, e a metamorfose não tem relevância real para o velho rei: o que verdadeiramente lhe dói é a sua expulsão da cidade que ele fundou. A promessa de bem-aventurança é irrelevante para Cadmo e ele a ignora.

VI.c) Encenação e epifania mascarada

Esta peça ilustra a condição existencial ambígua do indivíduo que se sente separado da natureza que o rodeia e, ao mesmo tempo, anseia por nela integrar-se e a ela retornar como parte de uma totalidade que o explica e supera. Entregar-se ao delírio báquico é uma forma de alcançar o esquecimento de si, ainda que temporário, e aflorar no próprio eu o outro, o diferente, o, até então, desconhecido. É um questionamento da própria racionalidade, do próprio agir.

No que diz respeito à religião dionisíaca, o deus não vem para garantir a perfeita imortalidade na experiência libertadora de comunhão com o divino. O êxtase apresentado não eleva o homem até o deus; o deus é quem vem até o fiel e o possui. Eurípides deixa transparecer nesta peça que o indivíduo que se torna fiel a Dioniso não se iguala a ele, nem tampouco lhe são conferidos poderes superiores. Esclarece também que a fé dionisíaca é diferente, revela-se no espontâneo, no qual o estado emocional e mental se altera de tal forma que chega a atingir um caráter epidêmico, levando os seus seguidores a perversões incongruentes ao senso comum.

A peça ousa questionar preconceitos enraizados e, através dos diálogos, Eurípides busca tipificar os cenários específicos para os rituais. Assim, a noite não mais é vista como a ocasião da maldade, as sombras podem trazer o bem; o mal também se faz de dia (480-90); pureza e sensatez, de um lado, e furor báquico, de outro, não se excluem. E essas caracterizações levam o público ao próprio ofício religioso que tem início a partir da subida dos fiéis à montanha, entre danças e cantos, agrupados em bandos (*thíasos*). Atos que envolvem ritos excitantes, físicos e espirituais, exacerbados por corridas, pulos e gritos. As ações em honra ao deus evoluem, na proporção do incremento do delírio, para incluir práticas assustadoras, de grande impacto – ataque a animais ferozes, despedaçados (*sparagmós*) pelas mãos das Bacantes, ao qual pode seguir-se a deglutição de carne crua (*omophagía*). É nesse ponto que o rito atinge o êxtase e seus fiéis ficam fora de si (*ékstasis*), gerando uma felicidade que consagra toda a essência do ritual.

Eurípides o configura de uma forma bem latente também através da fala do mensageiro, que, apesar de afirmar a Penteu que, se o rei lá estivesse, teria total veneração a este deus que nega, elucida o proceder do rito de maneira vibrante: as mulheres sendo envolvidas em seus corpos com serpentes, que lhes lambem as faces, brincam com criaturas selvagens, dão seus seios a filhotes de lobos; fazem brotar fontes de água, vinho, leite e mel; dilaceram novilhas com as próprias mãos e atiram seus pedaços ensanguentados sobre os galhos das árvores, derrubam e rasgam touros bravios; destroem e pilham vilarejos, arrancam crianças das casas, levam ferro e bronze como se flutuassem sobre os ombros, e fogo sobre os cabelos sem queimá-los; quando

perseguidas, não são atingidas, mas ferem e põem em fuga seus perseguidores no momento em que passam a atacá-los (677-95).

Na própria concepção de Dioniso faz-se presente o extraordinário, pois é o deus nascido duas vezes, ou seja, vem à luz primeiramente por Sêmele, sua mãe mortal, mas fulminada esta por um raio, passa, então, a ser protegido até o seu pleno desenvolvimento no corpo de seu pai Zeus, potência masculina que cumpre a função feminina de novamente partejá-lo.

Sua familiaridade com o mundo humano não advém somente do laço materno, mas traduz-se na sua epifania, na força transbordante de sua aparição entre os homens, ora teriomórfica, ora antropomórfica, de modo mais intenso que a habitual aos outros deuses. De acordo com Lesky (1996: 59), Dioniso era considerado o deus-máscara – a máscara transferia ao portador a força e as propriedades do deus e dos demônios por ela representados. Nesse sentido, o Dioniso de *Bacantes* reveste-se com a máscara humana, podendo ser colocada e descartada, completada com qualquer conteúdo. Além de representar a dualidade do deus, a máscara tem a função de dissolver uma identidade, uma personalidade.

Segundo Burkert (1993: 318), o sinal exterior e o instrumento da metamorfose provocada pelo deus é, no rito, a máscara que reflete a fusão entre Dioniso e o seu adorador. Nesse sentido, *Bákkhos* é o nome que se refere tanto ao deus quanto ao adorador. Aliás, a mistura entre divino e humano já se materializa no início da peça quando Dioniso aparece em Tebas como emissário estrangeiro de um novo culto.

O deus não chega à cidade sozinho, traz consigo um grupo de Bacantes que vieram da Ásia e tal grupo irá formar o coro. Vale ressaltar que há dois grupos, na peça, de Bacantes: essas que compõem o coro e as mulheres que ele enlouquece na própria cidade de Tebas. Eurípides evidencia nessa dicotomia entre estrangeiro e grego o maior bom senso bárbaro, destoando da pretensa *sophrosyne* helênica e refutando a ideia da total soberania dos Helenos.

As Bacantes, ao som dos tamborins e sendo tomadas pelo penetrante espírito dionisíaco, fazem parte do espetáculo que se configura na dança de puro êxtase em honra a Dioniso. Eurípides idealiza uma cidade dominada por uma força divina que extrapola a dinâmica natural e transforma o deus em verdadeiro e único condutor (117) daquele local. O coro celebra, através da própria essência do ritual, o total êxtase que se manifesta por movimentos cuja mistura de beleza e crueldade é exposta aos olhos de seus espectadores. O cenário configura os recônditos das grutas; e as Bacantes, tal como o seu deus, parecem não querer se agarrar a um estado fixo e perene; intercalam agitação com calma, iluminadas pela luz do sol e as trevas da noite, que os fachos dos fiéis iluminam.

E sobre o Citéron, o mensageiro vislumbra aquilo em que os próprios olhos parecem não crer: as grandes maravilhas do espetáculo com os primeiros raios de sol. Sobre a imagem das bacantes, Silva (1986: 17) elucida: “O poeta capta a extrema graça deste momento de casta tranquilidade (686): umas reclinam-se nos ramos copados dos pinheiros, outras, deitadas na macieza da folhagem, repousam a cabeça em completo abandono (684, 686). Igualmente de repouso é a cena a que conduzem os passos cautelosos de Penteu e do mensageiro, nos versos 1048 a 1057. Em três hemistíquios de estrutura simétrica, o mensageiro retrata a paisagem envolvente (1051 sq.): um vale em plena escarpa, fofo de relva (1048), cortado pela frescura das águas e sombreado de pinheiros, é o lugar convidativo (1052) ao repouso e às tarefas delicadas (1053).” Este repouso tem fim com a voz do deus que não só acorda as Ménades, mas também o seu fervor (1078) e acalenta ainda mais a veneração destas mulheres por Baco.

Na peça, adorar Dioniso pressupõe também o seu reconhecimento como divindade. Tal entendimento é inequívoco para alguns, como Tirésias e Cadmo, mas incompreensível a Penteu. Fica entendido aqui que a sapiência do antigo rei de Tebas e do profeta resulte de suas idades, reconhecendo a sabedoria advinda da vivência.

Os dois novos seguidores deste culto são representantes da experiência que incorpora as tradições, a religião e a autoridade da geração anterior à de Penteu; são velhos que possuem espírito jovem a ponto de prestarem honras ao deus da maneira mais complicada para um idoso: fazer grandes caminhadas.

Possuidores das coroas de hera e carregando tirsos, o adivinho cego e o velho Cadmo desfrutam de um vigor inculcado por Dioniso, que torna possível, ao primeiro, a entrada no palácio sem a ajuda de um guia, incitando o seu companheiro a dançar, com juízo, em honra do deus. A intransigência camuflada pela sabedoria de Penteu se opõe à sensatez de Tirésias que se coloca em total defesa ao dionisismo e adverte o rei que combater Dioniso é o mais terrível dos desatinos.

Cadmo corrobora o discurso de Tirésias e lembra a desgraça que deverá cair sobre aquele que quer se opor à divindade; reitera o final trágico de Actéon, que foi dilacerado pelas suas próprias cadelas por afirmar que superara Ártemis nas caçadas (337-40). Entretanto, o jovem rei parece não dar ouvidos à sabedoria dos anciãos, nem tampouco aos relatos do mensageiro. E essa mesma ousadia de Penteu, que coloca à prova a natureza incomensurável de Dioniso, é transformada em caminho para a perdição.

A estranha atuação das mulheres tebanas sob o efeito do delírio dionisíaco mostrará sua pertinência dramática através justamente da resistência do jovem rei. Mas a cena do mensageiro que se situa no centro do terceiro episódio, e já citada anteriormente, leva Penteu a se convencer

a ir às montanhas, vestido de mulher, para observar por si mesmo o que ocorre no ritual. A partir daí, o homem sério e dado às racionalidades passa a um quase encantamento em perfeita sintonia com o êxtase divino e em total alienação com a realidade que tanto o sufocara em suas sucessivas negativas ao deus. Se antes o jovem rei apreciava com irônico desdém o traje e a figura de Baco, agora é o deus quem aprecia a triste farsa desempenhada por Penteu que acabara por cair na sua rede. O rei másculo, poderoso e julgando-se possuidor de forte prudência, agora se submete por inteiro à supremacia divina. Escolhas que antes eram feitas e decididas por ele, Penteu agora se rende às decisões de Brómio e o que antes era motivo de zombaria pelo jovem rei, agora se torna apetrecho de disfarce que ele usa, indo desde a cabeça com uma longa cabeleira, ao tirso em suas mãos. Seria cômico, se o trágico não viesse primeiro, já que Penteu, confundido com um leão pelas bacantes e dentre elas sua própria mãe, é dilacerado e sua cabeça é dada a Agave como prêmio pela caçada.

E mais uma vez, o que antes se moldava como cômico com as vestimentas de Bacante usadas por Penteu, toma contornos indiscutivelmente trágicos, em que a cena do reconhecimento (*anagnórisis*) provoca na audiência terror e piedade. A inconsciência dá lugar à lucidez da mãe que acabara de trucidar o próprio filho.

Se o fiel incorpora papéis indesejados ao retomar a consciência, Dioniso exerce o papel que deseja. No começo, Baco diz que está usando a “máscara” de seu sacerdote, e no final da peça, aparece usando sua própria máscara, ou seja, revela-se como deus; e, assim, o tragediógrafo denota também a quase impossibilidade de se conhecer, de fato, essa figura divina tão multifacetada, já que o deus não se mostra apreensível ao Homem, apenas suas múltiplas máscaras. O que transparece é o trágico através da cena de reconhecimento de Agave, no fim da peça, que tem em seus braços a cabeça do próprio filho.

Eurípides busca desvendar as profundezas da nossa alma e expor o estranho em nós mesmos, revelando que na tragédia, como na vida, a dualidade entre caráter e destino está ativa e é possível. O racional e irracional não se confrontam, mas se configuram em alternativas que não se excluem, mas se mostram como dualidades de sentido. O trágico é conservar essa oposição e transitar entre essas duas realidades. Na Grécia antiga, o culto a Dioniso capturou essa possibilidade e Eurípides, nas *Bacantes*, registou uma poderosa e indomável vertente da condição humana.

Considerações Finais

O intento desta pesquisa nunca fora uma conclusão fechada em si mesma, ou uma resposta para todos os acontecimentos e situações abordados. Tratar a tragédia, seja pelo viés esquiliano ou pelo viés euripidiano é, antes de tudo, acreditar no fascínio do extraordinário. O elemento surpresa, seja para o público ou para as personagens, é a válvula motriz dos mestres tragediógrafos.

Dentro desse panorama, o tratamento divino dispõe de grande potência dentro dessa concepção, já que a tradição mítica transcende as experiências individuais e, por isso mesmo, é para cada um mais um desafio do que uma solução, e em se tratando da realidade, tal obstáculo parece se tornar ainda maior.

O mito não existe puro em si, mas tem por alvo a realidade que o cerca e o aspecto divino acaba por resultar na ligação do presente ao passado e simultaneamente canaliza as expectativas do futuro. Narrativa e experiência não são independentes, mas possuem laços congruentes, até mesmo harmoniosos que demonstram sua ligação de maneira especial, e a sabedoria dos autores teatrais está justamente em configurar tais textos a diferentes contextos políticos, históricos, sociais e literários.

Essas estruturas tradicionais conferem à religião uma maneira de se exprimir e a tragédia se torna palco de toda essa magnífica manifestação. O drama tem de ser demorado, intenso, solitário porque é somente nesse contexto que ocorre a catarse. A tragédia é uma terapia e, ao visitá-la, a interpretação do leitor acaba por refletir o seu eu, e não o eu do autor.

Mas engana-se quem pensa que o escritor não se encontra refletido em sua obra, já que pelo parâmetro divino, objeto deste trabalho, é perfeitamente possível assinalar pontos de contacto e distanciamento nas obras estudadas.

A pesquisa iniciou-se com *Euménides*, terceira peça da *Oresteia*. Nela, Ésquilo não somente utiliza o material divino como provedor de novas situações, mas também usa os deuses como partícipes das cenas. Se nas primeiras duas obras da trilogia, os deuses interferem com seus mandos e demandas as atitudes humanas, na última peça eles mesmos parecem tomar para si as rédeas da situação, demonstrando que os deuses são figuras atuantes e próximas aos humanos. O tragediógrafo parece também demonstrar que a grande batalha não fica a cargo dos homens, mas o verdadeiro enlace é entre os deuses.

Há, no entanto, o poder da escolha dos mortais, até porque o *pathei mathos* esquiliano é a consequência de atitudes em que o livre arbítrio não assume a vontade divina como escolha.

Aprender pelo sofrimento é aprender que o divino deve ser o caminho preferido, ainda que não haja entendimento lógico para esse trilhar.

Ésquilo viveu no apogeu ateniense e suas obras refletem tal fato, e nas *Euménides*, o novo rumo da justiça e do direito para uma *pólis* em verdadeira ascensão se colocava presente. Entretanto, a característica do autor não é de negação ou desprezo pelos deuses, mas antes, coloca-os como garantia para uma nova era, um novo pensar. Apolo e Atena retratam a inovação de uma *pólis* moderna com a renovação do tradicional nas *Euménides*.

A influência da temática divina não se faz constante em toda a trajetória trágica, e tal facto é notável quando, ao analisar *Orestes*, Eurípides usa um mesmo assunto presente na trilogia esquiliana, mas com uma abordagem diferente, cinquenta anos depois.

Durante toda a peça, os deuses que tanto se fizeram presentes nas *Euménides*, agora parecem tomar a atitude de se ausentarem na expectativa de avaliar como os Homens se articulam e estruturam os seus próprios destinos.

A era euripidiana nada tem de semelhante ao período esquiliano, e a mudança nos caminhos da *pólis* se reflete na alteração adotada acerca da questão divina no teatro desses dois grandes autores. Se, pelo progresso democrático e político, Ésquilo saúda a sociedade com novos deuses atuantes, em Eurípides transparece o oposto. O momento de declínio e enfraquecimento de Atenas se reflete em dramas nos quais o divino parece apático e indiferente aos caos e à iminente ruína.

Em *Orestes*, portanto, são os deuses os verdadeiros espectadores da tragédia humana. Eurípides vai compondo uma trama em que o livre-arbítrio é praticamente uma exigência das circunstâncias, mas a fortuna parece não favorecer as decisões, que antepõem, em muitos casos, os sentidos mais animalescos e execráveis da faceta humana. O condutor das atitudes das personagens, que antes se manifestava através dos deuses, agora tem como dirigente a própria emoção humana.

A tragédia poderia terminar facilmente com a tentativa de acordo entre Menelau e Orestes, mas Eurípides surpreende ao apresentar em cena a figura de Apolo como uma espécie de conciliador daquele embate e também juiz, anunciando os rumos de cada personagem. Talvez a surpresa do leitor de hoje seja resultado de um erro: o de equivocadamente colocar o tragediógrafo em uma moldagem que se delineia entre crente e ateu. O autor é um artista e, ainda que o conteúdo dramático siga fatos históricos-políticos e sociais, é através de e pela arte que Eurípides se apresenta.

Seguindo a linha cronológica das peças apresentadas, até aqui, portanto, os deuses são, à partida, presença clara e evidente no teatro esquiliano e vão perdendo essa consistência nos

dramas euripídios. Todavia, a última fase do autor parece quebrar essa linha consistente de degradação do divino e tem nas *Bacantes* a necessidade de ponderar a importância dos deuses na *pólis*.

Ainda que em uma perspectiva reformada à medida de um novo contexto histórico-social, a última peça analisada traz a temática do sagrado de maneira acentuada, e quebra com todo o afastamento que parecia se concretizar com o tempo.

Fato é que os deuses, ainda que em doses diferentes, sempre foram presença constante no contexto trágico, seja pelos sonhos, oráculos ou até mesmo em suas manifestações e epifanias. O divino não é matéria destoante da cidade, pelo contrário, é também um aspecto político, sendo reflexo da sociedade que o idealiza.

Nas *Bacantes* não há uma volta ao pensar esquiliano, mas uma adaptação do conteúdo divino à cidade que o cerca. Dioniso é o deus que representa a escolha euripídica para estabelecer o laço entre a *pólis* e seu deus. Baco é, ele próprio, a dialética do humano e divino e congrega seus polos numa harmonia fundamental para o futuro da cidade.

Qualquer conclusão taxativa seria imprópria e equivocada para um assunto tão complexo. Não foi matéria de pesquisa saber se o divino existe ou não, tampouco atender para a ideia se os tragediógrafos eram ateus ou seguiam alguma religião. Ao finalizar a presente pesquisa é possível considerar que, assim como na realidade, a lógica muitas vezes não parece dominar, a tragédia também não tem uma linha contínua e regular, principalmente no que se refere à questão dos deuses.

Certo é que a cidade tem os deuses que merece, e através das peças analisadas, o que cabe não é propriamente acreditar ou não na existência divina, mas perceber que toda e qualquer tentativa do Homem em se colocar dono de sua própria história resulta em uma verdadeira tragédia.

Bibliografia

- Traduções e comentários

Costa, A. e Pessoa, P. (2013), *Orestia de Ésquilo*. São Paulo: Giostri.

Dodds, E. R. (1986), *Euripides Bacchae*. New York: Clarendon Paperbacks.

Sousa, E. de. (2010), *As Bacantes*. São Paulo: Hedra.

Silva, A. F. de O. (1999), *Orestes*. Brasília: UnB.

- Estudos

Bollack, J. (2016), *La Grèce de personne*. Paris: Éditions du Seuil.

Burkert, W. (1979), *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. California: University of California Press.

Burkert, W. (1985), *Greek religion*. Cambridge: Harvard University Press.

Christian, W. (1999), “Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century”, *Illinois Classical Studies* 24/25: 235-56.

Dawe, R. D. (1968), “Some Reflections on *Ate* and *Hamartia*”, *Studies in Classical Philology* 72: 89-123.

Deserto, J. (2017), “Reconstruir as faces de Orestes”, *Nuntius Antiquus* 13: 23-38.

Benedetto, Vincenzo Di (1997), “Le Erinni: il primitivi e le istituzioni”. In: *L'ideologia del potere e la tragedia greca*. Ricerche su Eschilo. Torino, Einaudi.

Easterling, P. E. (2008), “Theatrical Furies: Thoughts on Eumenides”, in Wilson, M. (ed.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in honour of Oliver Taplin*. Oxford, University Press: 219-36.

Eliade, M. (1972), *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva.

Fialho, M. C. (1996), “Afrodite e Ártemis no *Hipólito* de Eurípides”, *Máthesis* 6: 33-51.

Fraenkel, E. (1950), *Aeschylus, Agamemnon edit by Eduard Fraenkel*. Oxford: Oxford University Press.

Futre, M. P. (1994), “Prece e Poesia no *Hipólito* de Eurípides”, *Humanitas* 46: 63-74.

Gagarin, M. (1976), *Aeschylean Drama*. Berkeley: University of California Press.

Gould, J. (1985), “On making sense of Greek religion”, in Easterling, P. (ed.), *Greek religion and society*. Cambridge, MRME: 1-33.

Grimal (1990), *Um dicionário conciso de Mitologia Grega*, Nova Jersey: Blackwell Pub.

Hall, E. e Harrop, W. (2010), *Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. London: Bloomsbury.

Hall, E. (2010), *Greek Tragedy – Suffering under the Sun*. Oxford: Oxford University Press.

Jaeger, W. (2013), *Paideia – A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes.

- Jong, I. J. F. (1991), *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*. Leiden: Brill.
- Kerényi, K. (2015), *Arquétipos da religião Grega*. São Paulo: Editora Vozes.
- Kitto, H.D.F. (1990), *A tragédia grega – Estudo literário*, volume I. Trad. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado Editora.
- Larson, J. (2016), *Understanding Greek Religion: A Cognitive Approach*. London: Routledge.
- Leão, D.F; Ferreira, J.R.; Fialho, M. do Céu (2010). *Cidadania e Paideia na Grécia antiga*. Coimbra: CECH.
- Lesky, A. (2003), *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg et al. 3. ed. São Paulo: Perspectiva.
- Lévêque, P. (1967), *A Aventura Grega*. Rio de Janeiro: Edição Cosmos.
- Lloyd, M. (1992), *The Agon in Euripides*. Oxford, New York: Clarendon Press.
- Lord, C. (1974), “Aristotle’s History of Poetry”, *Transactions of the American Philological Association* 104: 195-229.
- Lourenço, F. (2004), “Bons e maus amigos no *Orestes* de Eurípides”, in Lourenço, F. (ed.), *Grécia revisitada*. Lisboa, Cotovia: 146-52.
- Marinatos, N. (2004), “Divine Epiphanies in the Ancient World”, *Illinois Classical Studies* 29: 227-34.
- Mota, M. (2008), *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Mota, M. (2014), “Teatro Grego: Novas Perspetivas”, in Cornelli, G. e Costa, G. (eds.), *Estudos Clássicos. Cinema, Literatura, Teatro e Arte*. São Paulo, Annablume: 85-106.
- Mota, M. (2017), “Introdução à dramaturgia ateniense: espaço, som e organização textual”, *Dramaturgia em Foco* 1: 78-95.
- Mota, M. (2018), “A performance como argumento: discussão de conceitos básicos a partir da teatralidade para a compreensão da produção textual na Grécia Antiga”, in Soares, C., Brandão, J. L., Carvalho, P. (eds.), *História Antiga: Relações Interdisciplinares*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra: 165-82.
- Murray, G. (1951), *Eurípides y su época*. 2ª ed. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.
- Nea, S. (2015), *O fundamento trágico da metafísica a partir da ontologia de Heidegger. A originária correlação histórico-existencial entre tragédia e niilismo*. Juiz de Fora: Nova Edição Acadêmica.
- Otto, W. F. (1933), *Dionysos. Mythos und Kultus*. Frankfurt M: Vittorio Klostermann.

- Otto, W. F. (1983), *Die manen von den urformen des totenglaubens. Eine Untersuchung zur Religion der Griechen, Romer und Semiten und zum Volksglauben Uberhaupt*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Paduano, G. (1968), *La Formazione del Mondo Ideologico e Poetico di Euripide. Alceste – Medea*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Paoli, Beatriz Di. (2014), *A adivinhação na Tragédia de Ésquilo*, São Paulo: Ed. USP.
- Page, D. (1960), *Aeschlyli Septem Quae Supersunt Tragodias*. Oxford: Oxford Classical Texts.
- Pereira, M. H. R. (1988), “Mito ironia e psicologia no ‘Orestes’ de Eurípides”, *Humanitas* 39/40: 3-24.
- Pereira, S. M. (2014), “Orestes, o matricídio e a justiça”, in Oliveira, F., Silva, M. F., Barbosa, T. V. R. (eds.), *Violência e transgressão: uma trajetória da Humanidade*. Coimbra, Imprensa de Coimbra: 79-100.
- Pickard-Cambridge, A.W. (1927), *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. London: Cambridge University Press. Edição revista: (1962), *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Edition revised by T. B. L. WEBSTER. Oxford: University Press.
- Pulquério, M. O. (1969), *Características métricas das monódias de Eurípides*. Coimbra: Imprensa de Coimbra.
- Pulquério, M. O. (1985-86), “De novo o Párodo do Agamémnon”, *Humanitas* 37-38: 3-8.
- Reinhardt, K. (2007), *Sófocles*. Trad. Oliver Tolle. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Romilly, J. de (1986). *Fundamentos de literatura grega*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Scodel, R. (2011), *An Introduction to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scullion, S. (2002), “Effective dissemination strategies”. *Nurse researcher*. 10. 65-77.
- Scullion, S. (2005), “Tragedy and Religion: The Problem of Origins”, in Gregory, J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*. Malden, Blackwell Publishing: 23-37.
- Segal, C. (1990), “Violence and the Other: Greek, Female, and Barbarian in Euripides’ *Hecuba*”, *Transactions of the American Philological Association* 120: 109-31.
- Seidensticker, B. (1982), *Studien zu Komischen Elementen in der Griechische Tragodie*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Silva, M. F. S. (1997). “Cambises no Egípto. Crónica de um rei louco”, in Sánchez Marín, J. A., Lens Tuero, J. A., López Rodríguez, C. (eds.), *Historiografía y Biografía*. Madrid, Ediciones Clásicas: 1-14.
- Silva, M. F. S. (1986), “Elementos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípides”, *Humanitas* 37-38: 9-86.

- Silva, M. F. S. (2006), *Ésquilo: o primeiro dramaturgo europeu*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Soares, C. (2003), *A morte em Heródoto: Valores universais e particularismos étnicos*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sousa, E. (2003), “Introdução”, in *Aristóteles. Poética. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa*. 7 ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Souza, R. M. (2017), *Fenomenologia das emoções na tragédia grega*. Rio de Janeiro: Sete Letras.
- Sperber, D. (1994), “The modularity of thought and the epidemiology of representations”, *Mapping the mind* 6: 561-66.
- Spineto, N. (2005), “Antheateria”, in *Dionysus a teatro: il contesto festivo del dramma greco*. Roma, L’erma di Bretschneider: 13-123.
- Taplin, O. (1972), “Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus”, *Harvard Studies in Classical Philology* 76: 57-97.
- Taplin, O. (2001), *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Taplin, O. (2003), *Greek Tragedy in Action*. London: Routledge.
- Thalman, W. G. (1978), *Dramatic Art in Aeschylus’s Seven Against Thebes*. New Haven and London: Yale University Press.
- Theml, N. (1998), *O Público e o Privado na Grécia*, 1. ed. São Paulo: 7 letras.
- Torrano, J. A. A. (1996), *O Sentido de Zeus: O mito do mundo e o modo mítico de ser no mundo*. 2.ed. São Paulo: Iluminuras.
- Vernant, J.-P. (2002), *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel.
- Vernant, J.-P. e Vidal-Naquet, P. (2005), *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.
- Vernant, J.-P. (2006), *Mito e Religião na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vidal-Naquet (2011), *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva.
- Winnington-Ingram (1986), *Studies in Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University press.