



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

**O MITO DE ORESTES EM TRÊS VERSÕES: ESQUILIANA, SOFOCLEANA E
EURIPIDEANA**

Luciana Brivio

Rio de Janeiro

2021

LUCIANA BRIVIO

O MITO DE ORESTES EM TRÊS VERSÕES: ESQUILIANA, SÓFOCLEANA E
EURIPIDEANA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciado em Letras na habilitação
Português/Grego.

Orientador: Prof. Dr Rainer Guggenberger

RIO DE JANEIRO

2021

Ficha catalográfica

Brivio, Luciana

O mito de Orestes em três versões: esquiliana, sófocleana e euripideana/Luciana Brivio. –

2021.

59 f.

Orientador: Prof. Dr Rainer Guggenberger.

Monografia (graduação em Letras habilitação Português – Grego) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 57 - 59.

1. Assunto (Orestes) 2. Assunto (as versões: esquiliana, sófocleana e euripideana. I. Brivio/ Luciana II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, (2021) III. Título

FOLHA DE AVALIAÇÃO

LUCIANA BRIVIO

DRE: 117034029

O MITO DE ORESTES EM TRÊS VERSÕES: ESQUILIANA, SÓFOCLEANA E EURIPIDEANA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciado em Letras na habilitação
Português/Grego.

Data de avaliação: ____/____/____

Banca Examinadora:

Prof. Dr Rainer Guggenberger Universidade Federal do Rio de Janeiro NOTA: _____
Nome completo do Orientador – Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr Ricardo de Souza Nogueira Universidade Federal do Rio de Janeiro NOTA: _____
Nome completo do Leitor Crítico

MÉDIA: _____

Assinaturas dos avaliadores: _____

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 ORESTES EM HOMERO (Όρέστης)	8
2.1 A FUNÇÃO NARRATIVA NO TEXTO DRAMÁTICO	9
3 CRIMES DE SANGUE	10
4 ORALIDADE E MITO	11
5 MITO DE PÉLOPS	14
6 MIRTILO (μύρτιλος)	17
7 CLITEMNESTRA (Κλυταιμνήστρα)	18
8 ELECTRA (Ηλέκτρα)	21
9 IFIGÊNIA	26
10 ERÍNIAS (Έρινύς, Έρινύας)	31
11 AGAMÉMNON (Άγαμέμνων)	34
12 EURÍPIDES (Ευριπίδης)	37
13 ORESTES DE EURÍPIDES	38
14 ORESTES DE EURÍPIDES E ANTÍGONA DE SÓFOCLES: O CONFLITO DE DUAS LEIS.....	40
15 EPÍLOGO DE ORESTES DE EURÍPIDES	45
16 A σωτηρία DE ORESTES	46
17 CONSIDERAÇÕES ESPECÍFICAS E FINAIS SOBRE ORESTES (Όρέστης)	46
18 CONCLUSÃO	53
BIBLIOGRAFIA	57

1) Introdução

O mito de Orestes, desde Homero, é contado pelos poetas até chegar à tragédia do período clássico. As suas manifestações literárias apresentam variações que remontam a diferentes tradições e versões do mito. Apresenta-se aqui um breve histórico desse mito através dos registros antigos que chegaram até nós, e, com base em, observa-se a versão dos três tragediógrafos a fim de aumentar a amplitude da compreensão mitológica. Não se tem a pretensão de mapear exaustivamente o mito de Orestes na Antiguidade, mas sim apontar as congruências e diferenças nos registros dos tragediógrafos Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

Devido às circunstâncias de transmissão, nós temos atualmente apenas três versões do teatro grego do século V a.C do mito de Orestes, essas contadas por Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Utilizando como base de estudos a trilogia *Oresteia* (458 a.C) de Ésquilo, composta pelas obras *Agamémnon*, *Coéforas e Eumênides*; *Electra* de Sófocles e *Orestes* de Eurípides, esse trabalho tem como objetivo comparar esses textos teatrais com base no mito de Orestes e, através da leitura crítica e comparada, verificar a presença da personagem de Orestes nas peças escolhidas como *corpus* de estudo. A pesquisa tem como finalidade apresentar a trajetória do herói Orestes e o mito dos Atridas, com suas diferentes representações durante a história da literatura.

Por mito de Orestes entende-se sobretudo o episódio que conta o seu retorno à pátria e o matricídio e suas consequências, incluindo a sua trajetória desde o nascimento com as personagens envolvidas no ato de vingar-se da morte do pai, matando os usurpadores do trono. Ainda segundo Torrano (2020, p.5)

No pensamento mítico, todos os seres são dotados de linguagem e por isso todos os aspectos do mundo entram em interlocução com os heróis mortais. O traço comum a todas as versões (épica e trágicas) da personagem de Orestes é a interlocução com o oráculo de Apolo, com os Numes visíveis na paisagem e na casa paterna, com os Numes e com os íferos junto ao túmulo do pai.

As narrativas mitológicas e a música compõem um dos vieses da identidade cultural dos helenos. Os mitos na Antiguidade Clássica costumavam, muitas vezes, serem representados em conjunto com o acompanhamento musical. As formas como os mitos eram transmitidos no contexto social e interpretados é uma indicação para compreender a importância desses elementos para os helenos. Sendo explicados pelo sistema de valores que regiam a vida da civilização helênica, de acordo com Vernant (2006, p.24),

O mito faz sua parte nesse conjunto da mesma maneira que as práticas rituais e os modos de figuração do divino: mito, rito, representação figurada, tais são as três formas de expressão – verbal, gestual, por imagem – através das quais a experiência religiosa dos gregos se manifesta, cada uma constituindo uma linguagem específica que, até em sua associação às outras duas, responde a necessidades particulares e assume uma função autônoma.

A razão disso é que, por não estarem regidas por doutrinas e sim por ritos, as narrativas mitológicas, conhecidas desde a infância, apresentam algumas versões variadas. À medida que cresciam, as crianças ampliavam o seu aparato mental sobre o divino. Posteriormente, em público, ouvem sobre o mundo dos deuses pela voz dos poetas. Os valores que aprendiam não têm caráter dogmático e clerical, sem livros sagrados ou casta sacerdotal, mas remetem às raízes da tradição mitológica, pois o modo de transmissão era oral.

O caráter mitológico que reveste o divino provém, geralmente, do contato dos nativos com os invasores indo-europeus. Segundo Terra (2001, p.405),

A religião grega era politeísta. Os deuses eram apresentados em forma antropomórfica como seres pessoais que exerciam uma influência determinante sobre o mundo e a sorte dos homens, mas que, em si mesmos, dependiam de um destino superior. Como não eram deuses criadores, não eram considerados externos ao universo e transcendentais.

Segundo a mitologia grega, os deuses são imortais e os seres humanos são mortais, como explica Vernant (2006, p. 45),

Entre os deuses, que são os beneficiários do culto, e os homens, que são seus servos, existe para os gregos uma oposição radical. Os primeiros são estranhos ao falecimento, que define a condição de existência dos segundos. Os deuses são os *athánatoi*, os Imortais; os homens, os *brótoi*, os perecíveis, fadados às doenças, à velhice e à morte.

O que os diferenciam, além disso, é que os deuses têm o poder de interferir constantemente na vida dos mortais, modificando a narrativa. Imortalidade e mortalidade são o limite essencial entre os deuses e os humanos. Ainda que as divindades comam, bebam e durmam, os seus privilégios são divinos. Apesar de uma possível comunicação entre os dois seres, há sempre um caráter ambíguo que gera o mistério em relação ao plano sobrenatural, que suscita a incerteza humana em relação à vontade e os desígnios divinos.

2) Orestes em Homero (Ὀρέστης)

No gênero épico, observamos que os imortais estavam em constante vigia, e desse modo até poderiam interferir nas ações dos mortais, inclusive participar fisicamente adquirindo a forma humana. Como exemplo, observa-se no livro I da *Odisseia* entre os versos 100 e 105, Palas Atena com a aparência de Mentis indo à Ítaca orientar Telêmaco, filho de Odisseu, a fim de convencê-lo a não permitir a entrada dos pretendentes nos aposentos de Penélope, sua mãe, após ver como esses se comportavam no *oikos* de Odisseu.

Do mesmo modo, percebe-se a atuação dos deuses no mito euripideano de *Orestes*, o jovem Atrida que vivenciou momentos de incerteza e angústia após o matricídio. Orestes era filho de Agamémnon e assassino de sua mãe, Clitemnestra. Na literatura grega há várias faces da personagem Orestes, dependendo do papel que esteja exercendo, das quais neste trabalho duas merecem destaque especial: vingança e amizade.

O jovem Atrida é autor de uma terrível vingança juntamente com o seu primo Pílates e também conta com a ajuda de sua irmã Electra, mas por outro lado é apontado por Palas Atena como um modelo educativo, no início da *Odisseia*, para Telêmaco.

O romance também traz o registro da morte de Egisto (Canto I, vv. 28-47) ao retomar o mito de *Orestes* em seus versos. Esses versos épicos traçam um paralelo entre o filho de Odisseu, Telêmaco, e o jovem Atrida, pois ambos foram incumbidos de zelar pela preservação da linhagem paterna. Electra, como personagem cúmplice, não é mencionada por Homero com esse nome, porém na *Ilíada* é citado o nome das irmãs de Orestes, como: Ifiánassa, Crisótemis e Laodice (Canto IX, 144-147).

Ainda no primeiro canto da *Odisseia* (vv. 298-300), a vingança de Orestes é contada por Palas Atena, mas novamente apenas contra Egisto, não sendo comentado a morte de Clitemnestra. “Ou não soubeste da fama que Orestes divino entre os homens veio alcançar, por haver dado a Morte ao Tiestíada Egisto, que, com traiçoeira artimanha, matara seu pai ilustre?”¹ A deusa apresenta o jovem Orestes como um modelo de herói a ser seguido por Telêmaco.

¹ Nesse trabalho, utilizaremos a tradução, tanto da *Ilíada* quanto da *Odisseia*, realizada por Carlos Alberto Nunes.

Por outro lado sua mãe, Clitemnestra, destoa do modelo de mulher fiel e dedicada, que Penélope, mãe de Telêmaco, representa. Na tragédia *Agamémnon* de Ésquilo, a rainha de Micenas, além de trair e matar o marido, o desonra ao deixar o cadáver do cônjuge sem cerrar os olhos e a boca, como também assassinou Cassandra próximo ao rei (vv. 1499-1504).

Vernant (2006, p. 46) explica a importância da realização dos ritos fúnebres apropriados a fim de garantir ao morto o acolhimento no Hades, encontrando o seu lugar no submundo e evitando que ele se vingasse dos vivos. Assim, explica que, “[o] prolongamento temporário do cerimonial dos funerais e das práticas de luto: trata -se, ao abrir para o defunto as portas do Hades, de fazê-lo desaparecer para sempre deste mundo, onde ele já não tem seu lugar.”

Cassandra tem uma premonição ao perceber a maldição que ronda o palácio de Argos “A casa exala um odor de assassinio, em que goteja o sangue” (vv. 1309), e faz previsões futuras ao antever o assassinato de Agamémnon, bem como a sua própria morte, pelas mãos de Clitemnestra. A pitonisa relata entre os versos 1215 e 1241 a maldição dos Atridas, mas também prevê o retorno de Orestes do exílio com a missão de vingar o pai (vv. 1279 – 1284), e finalmente expurgar a maldição que repousa sobre a casa do Atreu.

O próprio rei de Micenas narra o episódio da sua vergonhosa morte, causada pela esposa com a cumplicidade de Egisto, no décimo-primeiro canto da *Odisseia*, quando Odisseu ao descer ao Hades encontrou a alma do rei Agamémnon “Como minha esposa funesta matou-me, depois de chamar-me para um banquete em sua casa, qual boi que se abate no talho. Dessa maneira morri, vergonhosa.” (vv. 410-412).

O rei Agamémnon relata neste episódio os fatos ocorridos ao regressar de um combate vitorioso, sendo morto em seu próprio palácio como um herói traído por sua própria esposa, mas a vingança do seu filho é um ato de bravura.

2.1) A função narrativa no texto dramático

No texto dramático, a função narrativa é assumida pelos atores e os cenários. O sujeito fictício se manifesta por meio do diálogo e do monólogo. As personagens e o ambiente absorvem as palavras e passam a constituir o todo no mundo fictício da cena, que é a fonte dessa realidade no domínio de outra realidade, da ficção ou *mimesis* que substitui o mundo real.

As personagens se manifestam diretamente por intermédio dos diálogos, absorvendo as palavras, e tornando-se fonte delas. Por isso, é um ser fictício, uma cópia do real. O mundo

apresentado no palco é intencional e pode encobrir a realidade histórica. Segundo Candido “Embora seja apresentado ao público em forma semelhante às condições reais, o diálogo é concebido de dentro das personagens, tornando-as transparentes em alto grau”. (2009, p. 22)

Ao desejar ser fiel aos elementos básicos no ato da criação, o autor pode oscilar entre a reprodução fiel ou a invenção imaginária. A circunstância da origem das personagens é importante para o estudo da relação entre a criação e a realidade. Assim, situações com traço de irrealidade podem tornar-se verossímeis, conforme os valores culturais que as norteiam.

Como composição verbal a personagem sugere um certo tipo de realidade e está sujeita às leis de composição das palavras articuladas com as imagens. Esse entrosamento é fundamental para gerar o seu perfil e o seu modo de ser no contexto cênico. A personagem teatral dirige-se ao público de modo direto. A história é narrada e encenada como se fosse real.

Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos. (CANDIDO, 2009, p.61)

3) Crimes de sangue

O sofrimento humano é uma demanda na história da humanidade, é a manifestação de um mal-estar físico ou emocional, e como um incômodo poderá levar à paralisação do indivíduo com o embotamento dos seus sentimentos, ao sentir-se incapaz de ultrapassar os limites impostos pela dor. Essa questão, portanto, configurou-se um dos motivos pelo qual o homem antigo tenha recorrido ao mito para explicar o padecimento. E historicamente nos remete a uma fase em que as leis estavam sendo concebidas e estruturadas.

Nesse período clássico, as pessoas viviam em grupos e buscavam o convívio entre os iguais, embora os direitos legais ainda não estivessem bem estruturados. A realidade era precária, pois o ser humano buscava criar condições para sobreviver. Por exemplo, no caso da ocorrência dos crimes de sangue, que são relatados desde que a raça humana existe, havia um tratamento específico de acordo com a cultura do povo.

Na *Bíblia Sagrada*, os irmãos Caim e Abel foram os primeiros filhos do primeiro casal humano na Terra, Adão e Eva, quando não habitavam mais no Jardim do Éden. Caim era agricultor, enquanto Abel era pastor de ovelhas. No *Antigo Testamento*, o capítulo quatro do livro de *Gênesis* relata o primeiro homicídio da existência humana. Foi praticado por pessoas

da mesma linhagem sanguínea, irmãos, e por motivo considerado banal. Deus fala diretamente com Caim, e o repreende pelo seu ato:

E disse o Senhor a Caim: Onde está Abel, teu irmão? E ele disse: Não sei; sou eu guardador do meu irmão? E disse Deus: Que fizeste? A voz do sangue do teu irmão clama a mim desde a terra. (BÍBLIA, Gênesis, 4, 9-10)

Também na mitologia grega, Apolodoro relata que, ao fugir de Cólquida, Medéia leva o seu irmão Absirto, mata-o e o esquarteja, jogando o seu corpo ao mar, a fim de atrasar a perseguição realizada por seu pai. A sacerdotisa movida pelo amor a Jasão, comete alguns crimes de sangue. Para explicar estes crimes que envolvem o mesmo grupo familiar, a mitologia grega recorre ao mito. De acordo com Dodds (2002, p.11) “a justiça grega dos primórdios não se interessava em nada pelas intenções - era o ato que importava.”

O sacrifício de sangue, também, tinha lugar todas as vezes que o exército transpunha as próprias fronteiras para combater, sendo realizado momentos antes da partida. O sacrifício era propício a divindade, que daria ou não o sinal de sua anuência. Sacrificava-se animais nos rituais ou presenteavam oferendas de origem natural, como sementes, frutos, mel etc.

Tal fato ocorreu também na maldição dos Atridas, que é um ciclo de vingança passado de geração em geração com o intuito de fazer justiça com as próprias mãos. Porém, as consequências do delito não se restringem apenas ao âmbito individual do delinquente, mas aos descendentes. Segundo Torrano (1997, p. 36),

[d]e acordo com a noção de justiça tradicional entre os gregos antigos, um crime pode ser expiado numa geração seguinte, arcando o géno como um todo com os atos dos que o representem. [...] a ominosa permanência de Cólera vingadora de filhos no palácio dos Atridas sombreia a sorte de Ifigênia: também sobre esta pesa a dívida para com aquela.

O mito drama dos Atridas é encenado na *Oresteia*, trilogia de autoria de Ésquilo, composta por: *Agamémnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Esta última peça trata da narrativa do fim do sistema vingativo de justiça, quando se institui o primeiro tribunal para julgar Orestes, presidido pela deusa Palas Atena. Institucionalizou-se um tribunal para julgar um crime de sangue com base nos discursos públicos, e não apenas na representação da maldição e vingança, conforme a fala de uma das Erínias, em *Eumênides* de Ésquilo, que deseja aplacar sua sede de vingança sugando o sangue de Orestes.

4) Oralidade e Mito

Sobretudo na Grécia Antiga a transmissão do conhecimento ocorria por intermédio da narrativa oral. Segundo Vernant (2006, p.15), essa tradição era exercitada nos lares,

principalmente pelas mulheres que desde a tenra idade ensinavam as crianças sobre os deuses, seus poderes e o domínio que exerciam sobre a natureza e os homens.

O comportamento esperado da mulher grega era de ser esposa fiel e mãe dedicada. O seu papel estava ligado ao casamento e à religião, pois desde a infância, a vida delas girava em torno do casamento, sendo mantenedoras de seus deveres no interior do lar. Para Vernant e Vidal-Naquet (1991, p.36), a deusa responsável pela criação das crianças é Ártemis, que ocupasse das crias dos homens tal como dos animais tanto domésticos quanto selvagens:

Ártemis preside ao parto, ao nascimento, à criação das crianças. (...) Ela conduz essas crianças do estado informe de recém-nascido à maturidade, domando-os, amansando-as, moldando-as para fazê-las ultrapassar o limiar decisivo que representa para as moças o casamento, para os rapazes, o acesso à cidadania.

As crianças eram expostas aos sons da fala desde a infância, pois o ser humano possui sons característicos e peculiares da espécie. Cada indivíduo possui uma maneira singular de realizar esses sons no ato da fala, a partir do referencial sonoro que construiu em contato com as pessoas ao redor. Conforme afirma Havelock (1996, p. 82), “O sistema grego, graças a sua superior análise do som, pôs a capacidade de ler teoricamente ao alcance das crianças num estágio em que ainda estavam aprendendo os sons de seu vocabulário oral.”

Cabia à mulher os cuidados com os filhos e o marido. Assim, desde cedo iniciava o ensino aos filhos da língua materna. Ao adquirir a língua materna na infância, a competência linguística torna-se efetiva e alcança os que estão em redor.

Os mestres gregos dos primórdios buscaram ter, e efetivamente desempenharam, uma função de instrutores da sua comunidade, e este era o seu papel essencial, como instrumentos e agentes que eram da tradição oral (HAVELOCK, 1996, p. 13).

Nesse contexto, a educação grega era constituída em torno do mito, que é uma produção coletiva. As pessoas viviam em sociedade compartilhando as explicações do mundo que contribuiu para o estabelecimento das tradições. A manifestação coletiva da cidade e da família, público e privado, relaciona-se com um aspecto religioso, que está ligado ao social e ao político.

Primeiro, mediante uma tradição puramente oral exercida boca a boca, em cada lar, sobretudo através das mulheres: contos de amas-de-leite, fábulas de velhas avós, para falar como Platão, e cujo conteúdo as crianças assimilam desde o berço. (VERNANT, 2006, p. 15).

O mito é uma forma de explicar o mundo e compreender a realidade, expressando valores e práticas sociais que deveriam ser transmitidas para as futuras gerações. Todos os povos podem criar relatos nos quais acreditam por um tempo, gerando as lendas. Normalmente, estas lendas permitem a interferência da força de seres sobrenaturais no campo religioso. Por

intermédio de um sistema de explicação do mundo através do mito, são narrados os atos heroicos que normalmente acarretam consequências no mundo dos seres humanos.

Na Grécia, o mito fazia parte da crença e dos ritos religiosos. Provém da palavra grega *μῦθος* que significa palavra, discurso, matéria de um discurso, lenda, mito, fábula ou narrativa fabulosa, conforme DGP (2006). Pode-se crer ou não no mito, por não possuir outro fim do que em si mesmo. De acordo com Aristóteles (2018, 1450a 5), “*mythos* é a mimesis da ação, pois denomino *mythos* a isto: a organização das ações e caráter segundo aquilo que dizemos serem os agentes, quais são, e pensamento, aquilo por meio de que os falantes revelam algo ou também dão sua opinião.”

Por volta do século VI a.C o pensamento filosófico-científico surge com uma outra maneira de explicar o mundo, e a mudança aconteceu de modo gradativo. O mito não desaparece por completo, mas sobrevive nas tradições culturais humanas, pois é o relato de épocas passadas e não uma criação individual fantasiosa.

Por esse motivo, quando um povo atinge certo grau de desenvolvimento, busca a prática da educação, por ser o meio de conservar e transmitir as experiências para as gerações vindouras e perpetuar os conhecimentos adquiridos ao longo das gerações.

Para compor suas obras, os dramaturgos utilizavam a tradição mitológica, porém não havia somente uma versão oficial do mito, pois os relatos advinham da tradição oral. As versões mitológicas poderiam divergir conforme a época, a região ou mesmo o gênero. Kitto (1972, p.373) define que,

O mito Grego fornecia ao dramaturgo, tal como o Pentélico fornecia ao arquiteto e ao escultor, material de tão nobre qualidade como uma raça de artistas podia esperar; o povo, vivo, inteligente, educado nos negócios, acorria a ver as peças não apenas por estar presente num ritual.

Outro modelo de transmissão oral ocorria por meio da voz dos poetas, aedos e rapsodos, com auxílio ou não dos instrumentos. Durante as cerimônias festivas eles narravam o mundo dos deuses e dos heróis, fazendo-os conhecidos aos homens. Para tal finalidade utilizavam a poesia que consta em uma expressão mimética, de fácil memorização, sendo um meio de conservação e comunicação.

Para Aristóteles, (*Poética*, 1448b,5)² todos possuiriam a capacidade de *mimetizar* e, desse modo o ato de aprender seria agradável a todos e não somente aos filósofos.

² Nesse trabalho, utilizaremos a tradução feita pelos professores do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos.

O ato de mimetizar é inato aos homens desde a mais tenra idade e nisso diferem dos outros animais porque é o mais mimético e por meio da *mimesis* adquire também os primeiros conhecimentos e também quanto ao fato de todos se alegrarem com as mimetizações.

O mundo dos deuses era revelado aos homens pelos poetas que narravam às cenas de forma acessível através de performances acusticamente atraentes e artísticas.

É pela voz dos poetas que o mundo dos deuses, em sua distância e sua estranheza, é apresentado aos humanos, em narrativas que põem em cena as potências do além revestindo-as de uma forma familiar, acessível à inteligência. (VERNANT, 2006, p.15)

Anterior e ainda no começo do período do uso mais generalizado do alfabeto grego, a poesia oral foi executada dentro de atividades socioculturais e religiosas de suma importância para as quais os povos se reuniam ao redor do poeta para ouvi-lo durante as cerimônias festivas e em banquetes (REINACH, 2011, p. 1310).

A palavra tinha o poder de trazer à realidade episódios do passado, fazendo presente o que passou e lembrando o que sempre existiu, como os deuses. A palavra cantada portava a verdade e levava o ouvinte, por exemplo, às origens, como aos primórdios dos deuses no caso da *Teogonia* de Hesíodo, tornando o passado presente, pois o tempo verbal no presente do indicativo pode ser empregada para narrar fatos históricos e conferir contemporaneidade ao discurso, sendo o presente histórico.

5) Mito de Pélops

O fio da vida simboliza o destino do ser humano que para os gregos na antiguidade era determinado pelas *Moiras* (Μοῖραι), segundo o pensamento mitológico. Os gregos antigos tinham a questão espiritual marcada pelo antropomorfismo e o individualismo. Desde os tempos de Homero os deuses eram concebidos à imagem do homem, com virtudes, vícios e paixões; alguns nasceram como os homens, porém eram imortais. Os poderosos imortais podem até atender as solicitações de um mortal, porém, por outro lado, repudiam-no com a mesma facilidade, abandonando o suplicante, ao ser conveniente para si.

Por meio da mitologia, os poetas e pensadores helênicos explicavam a existência do universo, do homem, do Bem e do Mal. Segundo Lesky (1971, p. 80), “Para nós, mitologia e história são duas coisas nitidamente separadas, mas não eram para os gregos daquele tempo em que o próprio mito significava história.”

Para Levi-Strauss (1987) os problemas irão surgir na mesma proporção que poderão ser resolvidos, mas então, novas questões que não foram percebidas anteriormente aparecerão e provocarão novas respostas. Essa questão é observada na lenda da casa dos Atridas ou dos

Tantálidas ou dos Pelópidas, que são elos de uma cadeia hereditária de maldição eterna sobre um grupo familiar, tendo como motivo o delito endógeno praticado por Tântalo, filho de Zeus. Tanto o crime de Tântalo quanto o de Atreu referem-se ao sacrifício humano e o banquete ímpio realizado por meio do engano.

No mito de Tântalo, que usou de astúcia para com os deuses, observamos o desencadeamento de uma cadeia de infortúnios para si e todos os seus descendentes. Pélops, o segundo na cadeia de maldição, era filho de Tântalo e foi morto pelo pai, que desejava provar a onisciência dos deuses e serviu o filho como iguaria no banquete. Porém, não é somente uma vítima nas mãos dele. Após ser ressuscitado e restaurado pelos hóspedes divinos, ele participará de um crime com um duplo engano, a morte do rei Enômono e de seu cocheiro Mirtilo.

Pélops, quando habitava a região do Peloponeso, se apaixonou pela princesa Hipodâmia, (Ἱπποδάμεια) da Élida, mas segundo a previsão do oráculo quem se casasse com ela mataria o rei. Para evitar o casamento da filha, o rei promovia uma corrida de carruagem entre os pretendentes e sempre vencida com a ajuda de Zeus. Pélops antes da corrida, invocou Poseidon, que o atendeu, e contou também com a ajuda do cocheiro Mirtilo. Assim, o rei caiu e morreu enquanto Pélops alcançava a linha de chegada e finalmente, casa-se com Hipodâmia. De acordo com Brandão (1986, p.84) “De Pélops e Hipodamia, ..., nasceram, entre outros, Atreu, Tieste e Crisipo.”



Fig. 1 Hipodâmia e Pélops em relevo fragmentário

Tântalo e Pélops são personagens exemplares de crimes urdidos e praticados, e foram fonte de inspiração para Atreu ao declarar confiantemente e com entusiasmo a armadilha preparada para seu irmão Tiestes, afirmando que ele cairia na sua rede.

A casa já estava manchada de sangue e mesmo assim, Atreu decidiu neutralizar o irmão gêmeo aniquilando os seus filhos, sacrificando-os aos deuses familiares. Ele assassinou os sobrinhos, filhos de Tiestes, e serviu-lhes em um banquete ao próprio pai. Tal como os seus antepassados, Atreu se utilizou da mentira para alcançar o seu objetivo e sacrificou inocentes.

Tiestes foi vítima nesta situação, porém também foi capaz de enganar ao cometer adultério com a mulher do irmão e tentar usurpar o trono dele, transgrediu com a mesma medida que foi transgredido. Então, o algoz, em determinado momento e situação, poderá passar a vítima, conforme as transformações do enredo, como explica Kitto (1972, p.374), “Não existe o que se possa chamar uma peça Grega típica; a forma foi algo criado de novo, e de maneira diferente, de ano para ano, de peça para peça, pelos poetas dramáticos de gênio.”

A sina dos ancestrais também se repetirá através do filho de Atreu, Agamémnon. A maldição na Casa de Atreu utiliza as mesmas formas ancestrais: sacrifício e engano. O rei de Micenas ilude a esposa Clitemnestra por meio de um stratagem, a fim de que ela traga à filha ao seu encontro. Para isso, forja o casamento de Ifigênia com Aquiles, que desconhecia o plano sórdido. As mulheres ao chegarem em Argos são surpreendidas, pois além de desconhecer a real intenção do rei, Agamémnon oferece a filha em sacrifício em prol da cidade e da honra, para que os aqueus tenham ventos favoráveis até Tróia.

Ártemis impõe que Agamémnon faça algo que o envolva no sacrifício, por isso ela pede a primogênita do rei. Porém, ele também se transforma em vítima ao ser imolado pela própria esposa, que armada desfecha o golpe fatal planejado por vários anos, enrolando-o em uma rede física, tal como Atreu tramou em uma rede imaginária envolver seu irmão Tiestes. O crime da rainha representa uma continuidade do ato cometido por Atreu, conforme Freire (1985, p.124),

A maldição da raça pesa também sobre a casa dos Atridas. O coro da tragédia *Agamémnon* proclama que a morte do soberano foi causada por divindades maléfica (δαίμων), a qual se precipitou sobre a família (οἶκος) dos Atridas e se serviu duma mulher para levar a cabo os seus desígnios. Mas logo a seguir, o mesmo coro esclarece que tudo aquilo é obra de Zeus e que nada ali se realizou que não fosse obra dos deuses.

Os gregos costumavam atribuir tanto o bem como o mal à divindade. No caso de Agamémnon e de Clitemnestra, ambos sofreram castigo por faltas pessoais, mesmo sendo

instrumentos dos desígnios divinos para a aplicação de punição aos transgressores, como: Agamémnon à impiedade dos Troianos e Clitemnestra aos desmandos do marido.

A casa dos Atridas estava infestada de assassinatos. Pélops, filho do lídio Tântalo, mata Mírtilo, o cocheiro real, que antes de morrer amaldiçoou toda a sua geração. Os seus dois filhos, Atreu e Tiestes entram em conflito, Atreu arma um arдил para o irmão, dando-lhe a comer os próprios filhos. No palácio de Agamémnon, novas maldições ocorreram, revertendo sobre os descendentes os crimes dos antepassados.

6) Mírtilo (μύρτιλος)

Mírtilo é um dos filhos de Hermes e cocheiro do rei Enômono. Ele sabotou o carro do soberano para que Pélops vencesse a competição. De acordo com Apolodoro (apud CABRAL, 2013, p. 131),

Pélope também se apresentou como pretendente; Hipodâmia, ao contemplar sua beleza, se apaixonou por ele, e persuadiu Mírtilo, filho de Hermes, a ajudá-lo. Mírtilo era o condutor do carro de Enomau, e como a amava e desejava agradá-la, não pôs os pinos nos eixos das rodas e fez com que Enomau fosse derrotado na corrida e morresse, arrastado pelas rédeas nas quais se enredara; ou, segundo outros, morreu às mãos de Pélope. No instante em que morria, ao perceber a conspiração, Enomau lançou uma maldição a Mírtilo, para que encontrasse a morte às mãos de Pélope. (Apollod. Epit. II, 3 -9)

Segundo o Dicionário Etimológico da Mitologia Grega, Mírtilo teria sido filho de Hermes com Faetusa, e por amar a filha do rei, Hipodâmia, aliou-se a Pélops, ajudando-o a vencer a disputa.

Por amor a Hipodâmia, traiu seu patrão ajudando Pélope a vencer na corrida de carros em que participavam os pretendentes da moça (Apollod. Epit. 2, 6-7). Culpado, pois, de ter tentado usar de violência, foi lançado por Pélope ao mar que, por isso, tomou o nome de Mírto (Apollod. Epit. 2, 8; apud CABRAL, 2013, p. 131).



Fig. 2 Morte de Myrtilus retratada em uma urna cinerária

Apaixonada por Pélops, Hipodâmia o ajuda a subornar o cocheiro Mirtilo que sabota a carruagem do rei, garantindo a vitória do concorrente. O casal e o cocheiro fugiram, mas Pélops teve que matar o cocheiro, lançando-o ao mar por um penhasco, quando ele exigiu sua recompensa pela ajuda. Ao cair, Mirtilo lançou uma maldição sobre a descendência do rival.

7) Clitemnestra (Κλυταιμνήστρα)

Clitemnestra era filha de Leda e Tindáreo, irmã gêmea de Helena, Castor e Pólux, conforme Apolodoro (1987, Livro III, vv. 126/6 – 127),

De Tindáreo y Leda nació Timandra, con la que se casó Équemo, y Clitemestra, con la que se casó Agamenón, y también Filonoe, a la que Ártemis hizo inmortal. Habiéndose unido Zeus con Leda bajo la forma de un cisne, y también Tindáreo, durante la misma noche, nacieron Polideuces y Helena de Zeus, mientras que de Tindáreo nacieron Cástor y Clitemestra;

Quando jovem, casou-se com Agamémnon, o rei de Micenas, sendo representada por Ésquilo na *Oresteia*, Sófocles na *Electra* e Eurípides consagrou-a nas tragédias *Ifigênia em Áulida*, *Electra* e *Orestes*.

Esposa infiel e assassina premeditada, Clitemnestra rejeita a posição privilegiada de consorte real, para assumir-se como concubina e assassina. É uma das principais figuras do mito dos Atridas, família real com episódios de infanticídio, parricídio, canibalismo e incesto. Do casamento contra a vontade com Agamémnon, de acordo com Brandão (1986, p. 85), nasceram quatro jovens – Crisótemis, Laódice e Ifianassa e um filho, Orestes, “depois Ifigênia ao lado de Ifianassa e Laódice é substituída pelos poetas trágicos por Electra, totalmente desconhecida de Homero.”

A rainha se vê cercada por infortúnios, e continuamente lamenta a morte de sua filha e, por sua vez, expulsa Orestes e Electra do palácio. O tom ousado, a retórica e a ambiguidade acompanharam a rainha até a morte do marido.

A trágica história se iniciou quando Agamémnon lidera uma expedição grega contra Tróia, a fim de trazer de volta Helena, esposa do seu irmão Menelau. Os navios gregos, ancorados no porto de Áulida, aguardam ordens para sarparem, porém os ventos favoráveis cessaram. O vidente Calcas anunciou que Agamémnon deveria sacrificar sua própria filha, Ifigênia, à deusa Ártemis. Sendo assim, o rei de Micenas forja um plano para trazer a primogênita até o porto sem gerar desconfiança, anuncia à esposa as bodas entre Ifigênia e Aquiles como pretexto para concretizar o sacrifício.

O rei em situação conflituosa, entre matar a filha e não honrar sua promessa, decide se submeter ao dever de soberano, pois naquela circunstância tanto a vida quanto o destino de um povo eram mais sagrados. É o genitor paterno que se encontra em situação aporética. De um lado como pai, não deseja sacrificar a filha, enquanto como rei, não podia desistir da campanha. O exército grego estava reunido aguardando as suas ordens, e como líder não poderia falhar com os guerreiros. Pode-se observar nesse contexto mitológico que, apesar das variações, a cólera da deusa ocorre em função de uma atitude inadequada de Agamémnon em relação a sua divindade, sendo Ártemis deusa da caça e dos bosques.

Assim, ele se dobra a força do destino, da *moira*, e sem o conhecimento da mãe Clitemnestra, enganando-a ao fingir sobre as núpcias entre Ifigênia e Aquiles, sacrifica a filha. Então, o marido não só enganou a esposa, mas assassinou sua própria filha. Por isso, durante a ausência dele, Clitemnestra tomou Egisto por amante e com ele tramou a vingança contra o rei, aguardando o dia do seu retorno da guerra de Tróia para executar o plano.

Conforme Kitto (1972, p. 134), Ártemis impôs a Agamémnon o mesmo princípio que Clitemnestra também lhe ocasionou, por isso:

Ifigênia ergue-se como símbolo da destruição irrefletida da vida, o que faz mais tarde o coro tremer por Agamémnon; também ela faz com que o assassino não seja nenhum cidadão enraivecido de Argos, mas Clitemnestra. Ao matar Agamémnon ela está, conscientemente, a vingar as suas ofensas particulares, mas uma vez que “os deuses não são indiferentes aos que derramam sangue”, está também a satisfazer a raiva de Ártemis e a vingar os mortos trucidados diante de Tróia.

A rainha ao governar Argos premeditou e executou o assassinato do marido, Agamémnon, motivada pela vingança da morte de sua filha Ifigênia, porém ele cumpriu o desejo de Ártemis,

Zeus concebeu a guerra para vingar Menelau e enviou os Atridas para o combate; Ártemis, abominando a carnificina, afirma também que esta será vingada; os deuses não perdoam o derramamento de sangue e é perigoso ser saqueador de cidades. (1972, p.134)

O tragediógrafo Eurípides ostenta uma mulher que aparentava um comportamento desviante ao padrão estabelecido pelo homem grego antigo. Clitemnestra representa a mulher envolvida em circunstâncias vingativas e hostis, ao desforrar a morte da filha Ifigênia matando o rei de Micenas, Agamémnon. O público feminino que assistia as encenações das tragédias poderia ter a oportunidade de se identificar com a personagem, pois a situação familiar das mulheres jovens de Atenas era restrita ao casamento e, conseqüentemente, seguir o conjugue, sendo submissas à autoridade masculina.

Assim, como mãe também acalentava a vingança pela morte da filha, e durante longos anos arquitetou um plano com o apoio do amante. Diante dos anciãos argivos assumiu o seu feito criminoso, numa postura inadequada para uma mulher na época. Este comportamento provoca reações dos cidadãos e do próprio coro, que é seu representante, na tragédia *Agamemnon* de Ésquilo. O rei legítimo foi morto traiçoeiramente em uma emboscada e a cidade continuará sob o reinado ilegítimo e usurpador de Clitemnestra e de seu cúmplice Egisto.

Na *πόλις* ateniense, existia uma divisão social para as mulheres, entre cidadãs, escravas e estrangeiras. As mulheres cidadãs eram nascidas de pais cidadãos, sendo livres. Eram as únicas dignas de serem esposas legítimas e terem filhos reconhecidos, aprendendo a administrar o lar e cuidar da família. Tradicionalmente, às mulheres ficavam restritas ao espaço interno da casa, no qual os homens raramente participavam.

O cotidiano da mulher ateniense era de falta de autonomia, por serem preparadas para exercer com eficácia as atividades domésticas e matrimoniais, tais como: cuidar do marido, filhos e talvez de escravos, de modo submisso, silencioso e passivo. Na Grécia antiga era este o padrão definido como ideal para o comportamento feminino. No entanto, a postura de Clitemnestra destoou deste padrão, por ser movida pelo sentimento de vingança em relação ao marido desenvolveu um comportamento subversivo, não aceitando a obrigação imposta pela deusa Ártemis.

Como rei e líder, Agamémnon não poderia se furtar de cumprir uma determinação da deusa, pois o bem-estar da *πόλις* e o compromisso com o juramento de honra estavam acima dos interesses individuais. Assim, sua esposa decidiu pela ação de vingança pela perda da filha, reforçando o laço maternal, atitude reconhecida nos heróis trágicos que buscam recuperar a honra ultrajada ao ser vítima de injustiça.

Então, a rainha-mãe deliberou agir com violência diante do inimigo, Agamémnon, quando ele retornou da guerra, e encontrou em Egisto o apoio ideal, já que buscava o mesmo intento. Somente a vingança de sangue aplacaria a falta da filha, através da morte poderia reverter a situação tornando-se vitoriosa diante do imponente marido. Porém, não foi anistiada, pois o próprio filho vingou a morte do pai. Para Loraux (1988, p. 28),

Clitemnestra não cogitou de matar-se; ela desviou a morte de sua pessoa para a do rei, (...) Em Clitemnestra, a mãe de Ifigênia e a amante de Egisto sobrepuseram-se 28 à esposa. A rainha assassina desmentiu a lei da feminilidade, que determina que diante da aporia da infelicidade se ache uma saída no nó de um laço.

Clitemnestra transgrediu, desse modo, todas as expectativas da mulher, rainha e mãe, sendo inapropriado para tal agir com arдил e coragem, atuando individualmente para solucionar de modo ousado uma falta específica, sem pensar no bem coletivo. Agiu passionalmente, movida pela emoção, fora da razão da justiça coletiva. O sentimento de triunfo, acompanhado do canto de vitória ante o inimigo morto: Ifigênia está vingada e sua subordinação ao rei Agamêmnon terminou. Assim, ela se deleita com o sucesso e quando ultrapassa os próprios limites, o *métron* (μέτρον), a punição é reivindicada, quer pelo indivíduo ou por aqueles que estão à volta dele. É a consequência do excesso, *hybris* (ὑβρις), que ocorre nos próprios atos.

Na tragédia *Ifigênia em Áulide* de Eurípides, nos versos 1146-1209, Clitemnestra desabafa ao enumerar as atrocidades cometidas por Agamêmnon. Primeiro, o fato de ter casado com ele contra a sua vontade, após o assassinato do seu primeiro esposo Tântalo e do seu filho. Em seguida, o sacrifício da própria filha.

Com o adultério, Clitemnestra, antítese de Penélope em Homero, perde gradualmente o amor ao marido, pois o que lhe move para assassinar Agamêmnon foi a vingança pela morte de Ifigênia, sacrificada na baía de Áulida pelo pai.

A arte da persuasão dá força a palavra que convence o outro. É o discurso dissimulado que permitiu a realização de sua vingança. Posto isso, Clitemnestra usa a palavra para convencer o outro, Egisto, e se utiliza do homicídio como objeto de vingança. E também por meio da palavra, sua sombra se projeta atrás de Orestes por meio das Erínias, em forma de um espectro, após o seu assassinato. Desse modo, ela cobra de modo vingativo e constante que as entidades atormentem o seu filho, lhe imputando culpa e remorso pelo ato premeditado de matricídio.

8) Electra (Ἠλέκτρα)

Em Ésquilo, Electra é uma princesa que mantém a sua herança real, porém passa a ser rejeitada por sua mãe e amante, e perde a sua posição na nobreza. Essa atitude de isolamento aumenta o seu desejo de vingança. E assim, deposita a sua esperança no irmão.

Enquanto está no túmulo do pai fazendo as libações, encontra uma mecha de cabelo que acredita ser do irmão Orestes. E assim, foi reconhecido por Electra ainda no túmulo do pai. O encontro dos dois irmãos é confirmado quando Orestes apresenta à irmã o manto tecido por ela. Finalmente os dois irmãos choram e clamam sobre o sepulcro paterno por vingança e reparação da glória usurpada.

Electra não aceita que o pai não tenha morrido no campo de batalha, nos muros de Tróia, assegurando aos filhos uma vida honrosa. Então, o coro reforça dizendo que se Agamémnon tivesse morrido imolado pelo ferro dos bárbaros, teria sido extremamente belo e honrado.

Em seguida, o Corifeu narra o sonho de Clitemnestra, que ao parir uma serpente que ainda em cueiros teria ferido o seu seio ao ser amamentada. Por isso, manda sua filha oferecer as libações ao esposo assassinado. Orestes traça um plano para cometer a vingança e para tal se apresenta como um estrangeiro que traz notícias do filho da rainha.

Ao retornar ao palácio, após ser avisado pela ama enviada por Clitemnestra, Egisto é assassinado pelo jovem Atrida, que em seguida mata a própria mãe. Ao ouvir os apelos da mãe, Orestes fica indeciso, mas Pílates o faz lembrar do oráculo de Apolo. No final, depois de dialogar com o coro, Orestes foge perseguido pelas Erínias. O coro profere votos de felicidade para o jovem, descrevendo as três maldições passadas no palácio.

No início da tragédia de Sófocles, o Preceptor, Orestes e Pílates retornam a Micenas de madrugada e contemplam a planície de Argos. Orestes reconhece a devoção do Preceptor ao tecer elogios ao seu tutor inseparável, e por isso em seguida ordena que ele vá ao palácio investigar os acontecimentos. Pois, na versão sofocliana, pelo oráculo de Febo, no santuário pítico, obteve a resposta para concretizar a vingança contra os algozes de seu pai.

Orestes, após relatar o oráculo recebido e expor o plano de reconquista de Argos, faz uma prece à Mãe-pátria e as divindades locais. Nessa prece ele clama, “Que eu não retorne desonrado! Sejam minhas de novo as minhas terras e a casa paterna!” (vv. 71-72) e desse modo, o jovem Atrida assume à postura de legítimo dono da casa e emissário de Apolo a fim de executar justiça, reivindicando a reintegração do reino.

Enquanto isso, Electra se encontra como escrava no próprio palácio paterno, desprezada e infeliz lamenta o seu destino incessantemente. Clama por justiça ao solicitar aos deuses que permitam o retorno do seu irmão. Assim, alega que não consegue suportar a posição na qual se encontra, pois é uma estrangeira desprezada. Ela foi privada de contrair matrimônio e constituir família. Foi castrada pelas imposições da própria mãe, reduzida à serviçal do palácio.

Em sua posição frágil reivindica a figura masculina do irmão para se posicionar como herdeira do trono do seu pai. Essa é a função de Orestes nessa tragédia.

Mandai de volta meu irmão Orestes!
Já não consigo suportar sozinha

o peso desta mágoa esmagadora! (³1989, vv. 122-124)

A princesa cria expectativas em torno do retorno do irmão e anseia em vê-lo. Durante as suas lamúrias, o coro motiva à jovem a perseverar. O isolamento a oprime de tal modo, que seu único desejo é a vingança. É ela quem planeja os passos de Orestes para cumprir o seu desígnio mítico, similarmente a sua mãe ao planejar a morte do rei de Micenas.

Tanto o rancor, como o ódio e o desprezo que sente pela mãe alimentam o desejo de vingança da jovem, que são externados contra a irmã Crisôtemis ao caminhar para o túmulo do pai, a fim de cumprir os ritos fúnebres, dando-lhe uma determinação: "Não deixes nada do que tens tocar no túmulo!" (vv. 422). Os sentimentos são tão latentes ao ponto de a jovem não conseguir contê-los diante da submissão da irmã.

Em diálogo com Electra, no párodo, o coro de mulheres argivas manifesta solidariedade e cuidado para com a jovem. Preocupadas com os malefícios que sua atitude poderia gerar, e aconselham a princesa,

Esforça-te por moderar-te, Electra.
 Não percebeste que o ressentimento
 já te causou incalculáveis mágoas?
 Alimentando sem cessar o ódio
 atrais rancor e novos sofrimentos;
 é inútil resistir aos poderosos. (vv. 212-217)

Ao evocar a morte do pai, ela pediu que a justiça divina os puna, suplicando a “Divina claridade” e ao “ar divino” (vv. 86), e aos deuses do Hades, “Perséfone”, “Hermes do inferno” e “Maldição divina”, como também as “implacáveis Fúrias” (vv. 114-116).

Electra, inconformada com a morte do pai, argumenta no segundo episódio que a pena aplicada por Clitemnestra ao pai pelo filicídio poderá recair sobre a mesma. Além do homicídio, a jovem amplia a acusação incluindo a traição com Egisto e usurpação do trono, que seria por direito de Orestes. Ambas se acusam e verbalizam pejorativos, “desleal, como atrevida, até despudorada, ou mais” (vv. 597-599) Porém, Electra acusa a mãe de ser a primeira a gerar escândalo e despudor ao unir-se com Egisto. Nesse conflito, Clitemnestra ameaça a filha utilizando o amante como subterfúgio, a fim de silenciá-la.

³ A tradução apresentada é da edição de 1989, realizada por Mário da Gama Kury.

Após esse embate, Clitemnestra dirige-se ao altar de Apolo suplicar que o deus aplaque os seus temores de perder o cetro dos Atridas e os domínios do reino. Nesse momento, o preceptor enviado por Orestes surge procurando o palácio do rei Egisto.

Após a prece ao deus, a notícia da falsa morte de Orestes é anunciada e recebida com júbilo por sua mãe. Essa notícia proporciona alívio à rainha ao se sentir livre dos seus pavores. Por outro lado, o falso relato do mensageiro produz diferentes reações nas personagens, no coro há a constatação de que o legado de Agamémnon findara, mas em Clitemnestra gera consolação e em Electra provoca dor e aflição.

Junto com o coro, Electra lamenta e chora copiosamente a morte do irmão prostada ao chão, e procura entender os últimos acontecimentos. Conjectura com o coro o modo como ocorreu o infortúnio do irmão, por ser considerada uma morte horrível e desonrosa ser levado por corcéis, com agravante de estar longe da família.

No terceiro episódio, ao retornar do túmulo paterno, Crisótemis relata a irmã as libações encontradas e a premunição do retorno clandestino do irmão, “será talvez prenúncio de melhores dias!” (vv. 920) Entretanto, Electra decide confiar mais na notícia fúnebre trazida pelo mensageiro do que na intuição da irmã.

Orestes está morto — ai de nós! Com ele
morreram nossas esperanças infundadas;
em teus projetos já não podes incluí-lo. (vv. 925-927)

Com essa decisão, Electra se conscientiza da realidade ao perceber que não há mais como depositar a sua esperança no retorno do irmão, por isso persuade Crisótemis a apoiá-la nos seus planos.

Vais conhecer, então, as minhas intenções.
Amigos, hoje sabes que não temos mais;
a morte exterminou-os; nós estamos sós.
Enquanto Orestes era vivo e prosperava,
tínhamos esperanças de vê-lo voltar
para vingar a morte do finado pai;
agora, todavia, após a morte dele,
só tu me restas e terás de auxiliar-me
a exterminar Egisto, algoz de nosso pai;
entre nós duas já não haverá segredos. (vv. 947-956)

Porém, Crisótemis não se deixa seduzir, pois não acredita que a mulher tenha a força necessária para executar tal plano e insiste na desistência da irmã. Por outro lado, o coro apoia a atitude da princesa ao proferir palavras de incentivo,

Conceda o céu que ainda te vejamos
no auge do poder e da riqueza,
mais forte que teus inimigos pérfidos
em vez de ser humilhada por eles! (vv. 1089-1092)

Enquanto isso, no quarto episódio Electra recebe de Orestes disfarçado a urna funerária com os supostos restos mortais do irmão, mas diante do choro compulsivo da irmã não consegue manter-se calado. Assim, se permite revelar, ao ser reconhecido pela irmã, Orestes compartilha o seu plano e solicita a sua ajuda.

Electra, além de fazer as preces, também orienta o irmão na concretização do matricídio e na morte de Egisto, sendo uma participante ativa. Ao ver Orestes saindo do palácio com a espada sangrenta na mão, junto com o amigo Pílates, pergunta sobre os acontecimentos. Orestes declara que os acontecimentos ocorreram conforme as previsões divinas. Com a chegada de Egisto o oráculo se cumpre. E o coro faz a declaração final exaltando os filhos de Agamémnon como heróis, que depois de tanto sofrimento poderão colher os louros da vitória.

A Electra euripideana entra em cena após o monólogo do Lavrador a quem foi dada em casamento, como forma de evitar a geração de uma descendência nobre. Porém, segundo o relato do trabalhador, as núpcias não foram realizadas e a princesa permanecia virgem (vv. 43-44). Com a cabeça raspada e roupas em farrapos, Electra faz libações ao pai (vv. 140-149). Então, traz o jarro pousado sobre a cabeça ao buscar água no rio, lamentando-se pela morte do pai e pelo seu destino traçado pela mãe e Egisto. Tem apoio do Lavrador que considera um amigo e prepara os afazeres domésticos com presteza em agradecimento ao esposo.

Electra é informada por um mensageiro, que Orestes foi ao encontro de Egisto no campo e lá chegando mata o usurpador. Ao ver o corpo de Egisto, ela faz um longo discurso de insultos. E então, convence Orestes a matar sua própria mãe, ao invocar o oráculo de Febo, pois o jovem estava hesitante diante de sua incumbência.

Em seguida, ocorre o *agón*⁴ (Ἀγών) entre a rainha e a princesa acerca do crime de Clitemnestra contra Agamémnon. O discurso da rainha-mãe tem como principal argumento e justificativa para o crime contra o esposo o sacrifício de Ifigênia. Sua filha foi sacrificada em nome da guerra causada pelo rapto de sua irmã Helena (vv. 1015-1029). Ao entrar na casa da filha, Clitemnestra é morta por Orestes.

⁴ 1 Assembleia, reunião, conselho, 2 jogo, competição, concurso, 3 combate, luta, 4 debate. (DGP)

Na cena final, Eurípides não personifica os deuses Apolo nem Palas Atena, mas sim a epifania de Castor como deus *ex machina*. O Dióscuro atribui a Apolo a culpa do crime (vv. 1296-1297) inocentando os irmãos Atridas, por isso ficam isentos da purificação do miasma. Assim, o tragediógrafo estabelece o destino de Electra ao casá-la com Pílades e inocenta o jovem Orestes (vv. 1249).

Ao comparar as *Coéforas* de Ésquilo, e as *Electras* de Sófocles e Eurípides, que são obras do gênero dramático que dialogam entre si, é possível perceber a ascensão da personagem Electra no mito de *Orestes*. Embora, na tragédia esquiliana, as funções de protagonista e antagonista são desempenhadas por Orestes e Clitemnestra, respectivamente. Nas tragédias que levam o seu nome, Electra toma a cena, mas Eurípides é o único entre os três tragediógrafos que traz a princesa lamentando a morte de sua mãe.

Porém, o κομμός⁵, em Ésquilo, destina-se ao lamento pela morte da personagem Agamémnon, sendo realizado por Electra (vv. 315-478). Em Sófocles, a personagem lamenta os infortúnios recaídos sobre ela por culpa de sua mãe, em destaque a morte do pai (vv. 92-102). Porém, Eurípides traz a princesa lamentando a morte de sua mãe (vv. 1182-1184), em um momento de culpa e arrependimento (vv. 1229-1232). E esse sentimento é experienciado pelos irmãos Atridas de forma imediata sem intervenção divina. (vv. 1221-1226).

9) Ifigênia (Ἰφιγένεια)

A história de Ifigênia figura na obra dos três tragediógrafos. Porém, nas tragédias de Ésquilo e Sófocles, a filha de Agamémnon não é uma personagem em cena, e sim as outras personagens falam da sua existência guardada na memória. No entanto, por meio do tragediógrafo Eurípides, Ifigênia entra em cena, tanto em *Áulida*, na execução do seu sacrifício exigido pela deusa Ártemis, como em *Táurida*, vivendo como sacerdotisa no santuário da própria deusa, após ter sido salva no momento exato da execução. Ali reencontra o seu irmão Orestes e com ele retorna à Hélade.

No prólogo (vv. 1-162) da tragédia *Ifigênia em Áulide* (Ἰφιγένεια ἢ ἐν Αὐλίδι) de Eurípides, o rei Agamémnon, no silêncio da noite, procura o velho servo para contar a situação

⁵ κομμός – canto de luto executado em cena (DGP)

a qual está vivenciando, a fim de que o ancião cumpra a sua ordem literalmente, compreendendo as causas do seu infortúnio ao perceber o sentido e a importância da sua missão.

Agamémnon, chefe dos guerreiros aqueus, na história de *Ifigênia em Áulide*, fica atônito diante do dilema de ter que sacrificar a própria filha para que a deusa Ártemis permita que as frotas helênicas avancem contra Troia, ao titubear entre a obrigação militar à Hélade e o amor paterno. Ele vivencia o dilema do interesse coletivo, contrapondo a isso os laços afetivos e familiares, sendo o motivo religioso engatado ao político.

Conforme o relato do rei de Micenas, as causas do infortúnio teriam dois desencadeadores que remontam por um lado ao juramento dos pretendentes de Helena, e por outro lado a decisão de Páris, que em retribuição ao seu veredito recebeu Helena por prêmio. Menelau, marido ultrajado de Helena, invocou os juramentos dos pretendentes a Tindáreo. Ao reivindicar justiça, os pretendentes foram reunidos sob o comando de Agamémnon.

Ao chegar em Áulida, a tropa fica impedida de navegar, e Calcas anuncia o motivo e o vaticínio do sacrifício da filha primogênita por determinação da deusa Ártemis. Após o diálogo com Menelau, Agamémnon, como pai da jovem e líder militar, se mantém firme na decisão de sacrificar a própria filha em prol da Hélade, afinal o compromisso real perante os súditos se sobrepõe aos desejos individuais.

O mensageiro de súbito anuncia a Agamémnon que chegaram em Áulida sua filha primogênita, sua esposa Clitemnestra e seu filho caçula Orestes (vv. 414-418). É o primeiro aparecimento do matricida neste drama euripideano. Nos versos 465 e 466, o rei de Micenas prediz a atitude do filho diante do sacrifício da irmã, por ser ainda uma criança. Também nos versos 621-624, Clitemnestra chama Orestes de criança, sendo um menino nobre. Novamente, no verso 1119, quando foi carregado no colo por Ifigênia, ela chama o príncipe de “pequeno Orestes”, em alusão a sua fase de desenvolvimento.

Ifigênia é a “filha mais amiga do pai” (vv. 639), segundo sua mãe, e por isso corre para os braços dele, alegremente ao revê-lo. Neste primeiro encontro, as lágrimas do pai representam um sofrimento angustiante e para a filha tem o sentido de alegria. Para Ifigênia o objetivo da viagem é contrair núpcias, mas para o pai significa a ida da filha para o palácio de Hades (vv. 666). Por outro lado, nos versos 1121-1122, no segundo encontro as lágrimas da jovem são de tristeza e seu olhar perde a vivacidade expressa anteriormente, mantendo o olhar fixo no solo.

Clitemnestra e Ifigênia, já cientes do plano doloso, não escondem a tristeza e a decepção com a atitude do rei de Micenas, e assim a mãe argumenta em favor da filha e súplica por sua vida. Os argumentos de Clitemnestra em defesa da vida da filha (vv. 1146-1208) e a própria súplica de Ifigênia por sua vida (vv.1211-1252) encontram no discurso de Agamémnon (vv. 1255-1257) a explicação das razões do jugo imposto pela deusa e a necessidade do seu cumprimento em favor da Hélade, que anseia pelo sacrifício da virgem. Afinal, conforme o rei de Micenas, a liberdade dos Helenos está nas mãos deles, não permitindo que os bárbaros roubem as mulheres.

Clitemnestra acusa o rei de Micenas pela morte premeditada de Ifigênia, pois ele conduziu de Argos a filha com a desculpa de ser desposada por Aquiles, mas ao chegar lá é imolada. Assim, as núpcias não foram concluídas, pois o oráculo clamava pelo sacrifício. Por esse motivo, a mãe alimenta um rancor contra o marido que só será saciado com o desfecho final no assassinato do rei Agamémnon.

A monodia de Ifigênia (vv. 1279-1335) enumera as causas do seu infortúnio, presentificando os vales da Frígia e os montes de ida ao lamentar o destino de Páris determinado pelo seu pai Príamo. Também cita à rixa entre as deusas Palas Atena, Cípris e Hera, acompanhadas por Hermes, e as consequências do juízo de Páris, que culminou com a morte sacrificial da jovem. Lamenta o seu infortúnio e alega que Zeus poderia dar fim a essa situação soprando ventos favoráveis à navegação da frota dos helenos.

No discurso de rendição, Ifigênia instrui a mãe e as mulheres como devem compreender o seu sacrifício expiatório, não como luto, mas com celebração. Sua mãe não deveria guardar rancor de seu pai (vv. 1368-1370), afinal ela decidiu morrer por um ato glorioso aguardado pelos helenos que fitavam os olhares de expectativa, pois a travessia das naus e a ruína dos bárbaros dependiam exclusivamente da sua morte. Desse modo, Ifigênia nos versos 1384-1385, sabedora da importância do seu sacrifício, nomeia-se “libertadora da Hélade”.

Por isso, pede à mãe no verso 1435 que não a perturbe com o seu pranto, e também desonere a si mesma, às irmãs e o irmão dos ritos de luto, tais como das lágrimas e das vestes negras. Pede à mãe no vv. 1450 que cuide do irmão Orestes, educando-o para ser um homem honrado. A jovem, também, exorta as moças a cantarem à deusa Ártemis no momento do sacrifício. E no diálogo com o coro, reitera a aceitação da morte sacrificial, e despede-se da terra de Micenas, o seu lar.

A jovem então se curva ao designo divino, pois não há como escapar à morte. Assim, Ifigênia comunica a sua decisão de oferecer-se ao sacrifício, aceitando o seu destino, em um discurso emotivo e corajoso. Verbaliza o desejo de morrer de forma gloriosa ao constatar que a punição dos bárbaros e a garantia da liberdade da Hélade estão nas suas mãos.

No final do drama, o mensageiro enviado por Agamémnon relata à mãe os acontecimentos vividos pela personagem no momento do sacrifício. Os sinais numinosos são interpretados como um milagre pelas palavras do adivinho Calcas nos versos 1594-1595, ao alegar que a deusa enviou a corça para não manchar com sangue nobre o seu altar. Para ele Ártemis recebeu o sacrifício e a travessia das naus estaria garantida. Assim, o adivinho exalta os guerreiros a embarcarem nas naus.

O mensageiro, testemunha ocular dos acontecimentos, atesta que Ifigênia foi habitar entre os deuses, pois viu a jovem ser preparada para o ritual de imolação e em seguida reviver. Então, foi enviado pelo rei para transmitir os fatos ocorridos e o desfecho do sacrifício da jovem. Também, como expectador, solicita à Clitemnestra cessar a ira contra o esposo, afinal os desígnios divinos são incompreensíveis para os mortais.

Mesmo diante desse sinal milagroso da deusa, Clitemnestra permanece descrente (vv. 1615-1618), enquanto Agamémnon anuncia os fatos com a convicção do ponto de vista heroico e o coro generaliza o heroísmo desejando ao rei votos de vitória e bom regresso. Neste episódio, o drama euripideano aponta para o ponto de vista humano, apresentado por Clitemnestra, e para o olhar heroico do rei de Micenas.

Na tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo, a personagem Ifigênia⁶ foi silenciada com uma mordaza por ordem do seu pai. Lutava desesperadamente e aos gritos tentava fugir da situação dissuadindo seu pai, porém não o comove e muito menos os guerreiros. A jovem luta desesperadamente em vão, busca falar, mas é emudecida. Na poesia homérica não há relato sobre Ifigênia e o seu sacrifício, tão pouco qualquer ocorrido evento em Áulida que culminasse com a imolação da jovem.

⁶ No infortúnio da jovem anunciado por Calcas, κενὸς δὲ στρατόμαντις (vv. 122), o sábio ou prudente adivinho do exército (DGP), que utiliza um discurso profético. O adivinho acompanhava as expedições guerreiras, por possuir sapiência e ser digno de respeito e confiança por todos os guerreiros.

Ao longo da obra *Ifigênia em Áulide* de Eurípides é possível observar diferentes conflitos (*ágon*⁷) entre as personagens. Os irmãos Atridas buscando a melhor atitude para cumprir a determinação da deusa, uma mãe desesperada ao ver que sua filha encontrará tão somente a morte e a jovem sacrificada passando da súplica à prostração com aceitação voluntária do rito sacrificial.

Em *Electra* de Sófocles, pela própria boca de Clitemnestra, percebe-se que Agamémnon teria sido o algoz de sua filha. Porém, neste sacrifício os interesses de Menelau também estariam implícitos. Em razão disso que Clitemnestra se insurge contra a decisão do marido alegando que um dos dois filhos do cunhado que deveria ser sacrificado, afinal Helena foi a causadora da contenda. Segundo a réplica de Electra, o pai teria aceitado o sacrifício para aplacar a fúria de Ártemis que fizera cessar todos os ventos ao ponto de a armada não conseguir partir. Essa atitude teria sido em represália à ofensa para com a divindade quando, ao matar uma corça no recinto sagrado da deusa, proferiu palavras de vanglória acerca do seu disparo. A sua presunção irritou a deusa que estipulou o sacrifício da filha do rei em resgate a corça.

Na tragédia *Ifigênia em Áulide* de Eurípides, o tema das súplicas de Ifigênia a seu pai, dominado pela hesitação e dúvida, temendo pelos gregos depois do sacrifício, denotam a preocupação do rei com a ausência de ventos e a observação da esposa sobre a escolha da vítima do sacrifício. Ao inovar e modificar, o tragediógrafo traz para o começo da tragédia uma carta escrita por Agamémnon que substitui a fala do mensageiro. Também acrescenta um fato ao drama ao encarar a guerra de Troia não só como a libertação de Helena, mas a liberdade da Hélade dos bárbaros.

Para finalizar o drama, o tragediógrafo faz com que a personagem Ifigênia deixe de ser a vítima passiva e desprotegida arrastada para o altar, para ser a heroína voluntária e símbolo da liberdade dos Gregos, triunfantes sobre os bárbaros. Ifigênia passa de virgem desprovida para guerreira que enfrenta a morte. Dessa maneira, o tragediógrafo representa a virgem com a coragem de um guerreiro heleno. É o sacrifício de sangue de uma vítima virgem em prol dos cidadãos. Para Louraux (1988),

Sempre suficientemente livres para matar-se, elas não o são para escapar a seu enraizamento espacial: o retiro recôndito onde elas se matam é também o símbolo de sua vida, vida que tira seu sentido fora de si, que só se realiza nas instituições – casamento, maternidade – que ligam as mulheres ao mundo e à

⁷ *Ágōn* (ἀγών) – litígio, luta mortal, divindade da competição (ἄγω) (DGP)

vida dos homens. E é pelos homens que as mulheres morrem, é pelos homens que elas se matam com maior frequência (p. 51)

Ifigênia, ao consentir com seu sacrifício, pede que o lamento por sua morte não seja realizado, ordenando a sua mãe: “Não quero que vertas lágrimas. [...] porque a salvação, que à vitória conduz, venho aos Heleno doar.” (vv.1468/1472-3).

A princesa aceitou o seu sacrifício virginal em prol da liberdade da Hélade enquanto Antígona derramou o seu sangue virginal para que Polinice entrasse no Hades. Como as mulheres não poderiam combater corpo a corpo nas lutas, o sangue das virgens poderia ser derramado em prol da comunidade a fim de evitar o derramamento de sangue dos guerreiros, e o aguardo do retorno dos guerreiros à terra natal.

10) Erínias (Ἐρινός, Ἐρινύας)

As Erínias compõem o terceiro grupo de Deusas Cinzentas, são três componentes conhecidas como Tisífone, Mégera e Alecto, conforme descrito no DGP. Também são reconhecidas pelo nome de Eumênidas (Εὐμενίδες) que, segundo DGP, significa “as Benevolentes”. Esse epíteto Erínia também foi designado à deusa Deméter.

Kerényi (2015, p. 45) faz a descrição das Erínias,

O cheiro do seu hálito e dos seus corpos era intolerável. Sua voz soava amiúde como o mugir do gado; sua aproximação, contudo, era anunciada por um som de latidos, pois eram cadelas, como Hécate. Os açoites que traziam consistiam em tiras de couro ornadas de tachões de bronze. Carregavam tochas e serpentes. Moravam debaixo da terra, no Mundo Subterrâneo. Uma delas chamava-se Aleto, “a que nunca acaba”; o nome da segunda, Tisífone, contém a palavra tisis, retaliação; e o da terceira, Mégara, significa raiva invejosa.

As três vingadoras eram virgens e perseguiram todos os que desprezaram o parentesco consanguíneo cometendo assassinato, ao defender os direitos paternos e maternos. As Erínias personificam a vingança. Por meio de cantos perniciosos carregam desgraça e vingança sobre a terra. São divindades ctônicas míticas que perseguiram e atormentavam os mortais que cometeram crimes contra a ordem natural, em geral o derramamento de sangue na família.

De acordo com a *Teogonia* de Hesíodo (2003), elas foram concebidas do sangue do Titã Urano, que gotejou sobre a Terra, quando seu filho Cronos o castrou. Estas entidades se deixavam acalmar quando a remuneração pelo ato criminoso se cumpria. Em razão disso é que Dodds, (2002, p. 16) conclui,

A explicação se encontra, talvez, no fato de a Erínia ser o agente pessoal que assegura a realização da *moira*... Creio que provavelmente a função moral das Erínias como ministras da vingança derive de sua tarefa inicial, que consistia

em reforçar um destino (*moira*) - o que era em princípio moralmente neutro, ou melhor ainda, que continha tanto a noção de “dever moral” quanto a de “dever ligado à probabilidade”, sem estabelecer entre eles nenhuma distinção clara (como é, aliás, típico do pensamento antigo).

No tema que compõe a *Oresteia* de Ésquilo, a segunda tragédia: as *Coéforas* (χοηφόροι) apresenta o filho de Agamémnon com seu amigo Pílates no palácio real. Junto com Electra planejam a morte de Clitemnestra e do amante Egisto. Depois do matricídio, apodera-se dele o remorso, sendo perseguido pelas Erínias vingadoras de Clitemnestra. Fugitivo, Orestes vai Delfos suplicar proteção a Apolo. Assim, na terceira peça da trilogia: as *Eumênides*, no julgamento de Orestes, Apolo controla as Erínias que passam a ser deusas benévolas, as Eumênides,

Os juízes procedem à votação que fica empatada. Neste caso, mandava a lei que se favorecesse o réu. Orestes é, pois, absolvido e as Erínias, amansadas, são transformadas em deusas benévolas (εὐμενίδες). Em procissão solene, são conduzidas à nova morada que Atenas lhes oferece, na colina de Ares, onde terão culto sagrado. (FREIRE, 1985, p. 115)

Em Atenas, onde tinham um santuário, eram consideradas benevolentes e chamadas de Eumênides. São justas, porém implacáveis, e não se deixam abrandar por sacrifícios, castigando toda a violação dos ritos sagrados. Nenhum culpado escapa impunemente da sua vingança.

Na tragédia eurípideana, Orestes é o único que consegue enxergar as Erínias, quando elas o perseguem, porque ocasionou derramamento de sangue parental. No início da peça ele próprio chama as entidades que o atormentam de Erínias, pois o perseguem e o acusam pelo assassinato de sua mãe, buscando retaliação. Na verdade, o espectro de Clitemnestra pressiona as encolerizadas Erínias para que cumpram a punição do filho Orestes. Porém, Orestes matou a mãe Clitemnestra, a fim de vingar o pai, por ordem de Apolo, e por ele mesmo foi salvo e em seguida purificado.

Ao final da tragédia, no verso 1649, o próprio Apolo nomeia as entidades vingadoras de Eumênides, recomendando que Orestes ofereça sacrifícios em prol da sua liberação, “oferece às três Eumênides a expiação pelo crime de matricídio”. Nesse momento de troca do nome, percebemos a passagem que marca a transformação das Erínias, até então vingadoras em busca de justiça, em Eumênides, as deusas da benevolência e do perdão, que aceitam sacrifícios para expurgar os delitos. Consequentemente, essa transformação demonstra a superação da justiça privada por vingança pela justiça pública em prol da cidade e do bem comum.

De fato, pela lei divina antiga as gotas de sangue espalhadas chamavam um sangue novo, seria a lei de talião, “olho por olho, dente por dente”, sendo presidida pelas Erínias

acusadoras. Apolo, porém, encarna o direito novo, passando do direito dos deuses antigos, habitantes do Tártaro, para o direito dos deuses novos.

Em *Ésquilo*, as filhas da noite e perseguidoras de criminosos abandonam os domínios da escuridão e violência, sucumbindo às ofertas de Palas Atena, que as nomeia Eumênides, deusas veneráveis, e passam a propiciar o bem à cidade onde residem. Assim, a transformação das Erínias é inevitável diante dessa evolução no pensamento mitológico, o direito privado dá espaço ao direito público. A instituição de um tribunal para julgar um crime de sangue, institucionalizou a justiça.

A ação das Erínias é retratada no quadro “Remorso de Orestes” de William-Adolphe Bouguereau, mostrando a punição de Orestes pelo assassinato da sua mãe, Clitemnestra.



Fig. 3 As Erínias perseguem Orestes, 1862

Óleo sobre tela William-Adolphe Bouguereau (1825/1905). Acervo Norfolk, Museu Chrysler de Arte



Fig. 4 Uma Erínia com serpente perseguindo Orestes com espada, 400 a 300

Atribuído a: TARPORLEY P (APULIAN) por TRENDALL. Oxford, Ashmolean Museum: 1917.65. LIMC Web: <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-7429ac913c>

11) Agamémnon (Ἀγαμέμνων)

De acordo com Brandão (1986, p. 77), tudo começou com a *hamartía*⁸ (ἁμαρτία) do verbo grego *hamartanō*⁹ (ἁμαρτάνω) sobre a linhagem dos Atridas,

Assim, qualquer falta, qualquer *hamartía* cometida por um *génos* contra o outro tem que ser religiosa e obrigatoriamente vingada. Se a *hamartía* é dentro do próprio *génos*, o parente mais próximo está igualmente obrigado a vingar o seu *sanguine coniunctus*. Afinal, no sangue derramado está uma parcela do sangue e, por conseguinte, da alma do *génos* inteiro.

O percussor dessa sina era um rei chamado Tântalo, filho de Zeus e Plutô, que reinava em Sipylus, na Lídia. Píndaro, na *Primeira Ode Olímpica*, propõe que ele era querido dos deuses. Porém, traiu a confiança deles por duas vezes: revelou aos homens os segredos divinos, e roubou tanto o néctar quanto a ambrosia dos deuses.

Na terceira *hamartía*, segundo Grimal (2005, p. 363), Tântalo preparou um guisado com o filho cortado em pedaços para oferecer aos deuses, por não ter nada mais para oferecer aos hóspedes por causa da fome que assolava o reino. Mas o autor admite que ele também poderia querer provar a onisciência dos deuses, para tal sacrificou o próprio filho Pélops oferecendo-o como banquete, mas somente Deméter comeu a espádua do rapaz. Os imortais ressuscitaram-no e reconstituíram o seu ombro em marfim. Depois desses feitos, Tântalo foi

⁸ Engano, erro; culpa; pecado. (DGP)

⁹ Comumente possui o significado de falhar em alcançar um objetivo, falhar moralmente ou conforme a Septuaginta e Novo Testamento, foi traduzido por pecado (DGP).

lançado no Tártaro, em um vale com abundância de vegetação e água, sendo condenado ao suplício eterno, ao passar sede e fome.

Após ser ressuscitado pelos deuses, Pélops alcança o território do Peloponeso e ambiciona casar-se com a filha do rei. Então, se apresenta ao rei de Pisa, Enômono, na Élida. Para concretizar o seu desejo teve que participar de uma corrida de cavalos. Hipodâmia, filha do rei, ajudou-o a corromper o cocheiro real, Mirtilo, a fim de garantir a vitória. Ele venceu a competição e o rei morreu. Para não deixar testemunha do seu ato, o rapaz mata o cocheiro que antes de morrer o amaldiçoou. Assim, a *hamartia* de Tântalo que Pélops já carregava, acrescenta-se a maldição de Mirtilo. Assim, Pélops, o que havia sido servido no banquete, será vítima da maldição dos tantálidas, e também receberá a maldição por sua transgressão, uma vez que ele venceu o rei Enômono com a ajuda de Mirtilo.

Finalmente, os jovens se casaram e desta união nasceram os gêmeos Atreu e Tiestes, e Crisipo. Os gêmeos matam o irmão e fogem para Micenas, onde disputam o trono. Atreu assumiu o trono após vencer o desafio. Neste ínterim, Aérope, mulher de Atreu, com que teve dois filhos, Agamémnon e Menelau, torna-se amante de Tiestes. Atreu por proteção divina passou a reinar em Micenas e matou os filhos do irmão servindo-os em um banquete como prato principal. Tiestes come da carne sem saber que são seus filhos. Ao tomar conhecimento do sacrilégio jura vingança, sendo banido.

No exílio obedeceu ao oráculo e uniu-se à filha Pelopia que teve um filho chamado Egisto. Pelopia seguiu para Micenas e se casou com o seu tio Atreu que adotou o menino como seu. Egisto ignorava a sua paternidade biológica e recebeu a incumbência de matar Tiestes. Porém, descobrindo a verdade, o filho de criação assassinou o pai adotivo.

Após a morte de Atreu, sobe ao trono seu filho com Aérope: Agamémnon. De todos os heróis micênicos, ele era conhecido pela sua liderança e por controlar os territórios circunvizinhos, tornando-se *basiléus* de Argos, Micenas e Lacedemônia. Conforme aponta Terra (2001, p. 427),

Em sua significação originária o substantivo *basiléus* indica o detentor de uma soberania legítima conexas com uma função sacral. A palavra *basileus* remonta às origens da língua grega. No *Lienar B* já designava aquele que governa. [...] Posteriormente, *basileus*, que designava um “príncipe”, substitui o termo *anax*.

Desse modo, apaixona-se por Clitemnestra, filha de Tindáreo e Leda, rei de Esparta, irmã gêmea de Helena, e casada com Tântalo filho de Tiestes. Na tragédia de Eurípides, *Ifigênia em Áulide*, Clitemnestra narra francamente como Agamémnon matou o seu primeiro marido,

Tântalo, e o seu filho recém-nascido, forçando-a a casar-se com ele contra a sua vontade (1974, vv. 1148 - 1150). Dessa união nasceram quatro filhos, entre eles o próprio Orestes.

Brandão (1986, p. 85) analisa as atitudes de Agamémnon como que marcadas por misérias e crimes,

Era casado com Clitemnestra, irmã de Helena, ambas filhas de Tíndaro e Leda. Para obter Clitemnestra, que era casada, Agamémnon iniciou logo sua carreira por um crime duplo: matou-lhe o marido, Tântalo, filho de Tieste, e a um filho recém-nascido do casal. Perseguido pelos Dioscuros, Castor e Pólux, irmãos, por parte de mãe, de Clitemnestra e Helena, refugiou-se na corte de Tíndaro.

A maldição dos descendentes de Tântalo se faz presente novamente na história dos filhos de Atreu, através da vingança a ofensa de Páris ao raptar Helena, esposa de Menelau, por meio da Guerra de Tróia. Tal ato desviante causa consequências não apenas para aquele que o comete, mas a todos os seus descendentes.

Agamémnon foi assassinado traiçoeiramente pela esposa com o auxílio do amante e cúmplice Egisto, filho de Tiestes. Orestes fez justiça à memória do pai, prestigiado pela vitória em Tróia, teve uma morte desonrosa para um herói épico, ser morto por uma mulher em uma cilada dentro do próprio palácio, e não em combate. Foi uma morte vergonhosa sem qualquer resquício de heroísmo, não sendo uma morte bela e honrada, segundo os preceitos épicos.

Acerca do mito de Agamémnon resistiram vários trechos escritos, por exemplo: *Ilíada* e *Odisseia* de Homero, *Pítica XI* de Píndaro; nas tragédias *Oresteia* de Esquilo, *Ájax* e *Electra* de Sófocles, em *Hécuba*, *Troianas*, *Andrômaca*, *Electra*, *Ifigênia em Táuris*, *Orestes* e *Ifigênia em Áulis* de Eurípides.

Agamémnon ficou afamado na tradição ocidental por ter liderado as tropas gregas rumo à guerra contra Troia, por ter sacrificado sua filha Ifigênia à deusa Ártemis e ter sido assassinado por sua esposa, Clitemnestra. Porém, para Brandão (1986, p. 76) não eram somente esses acontecimentos que o engrandeciam, pois “O que dá relevo ao “rei dos reis” não é apenas o fato de Agamémnon ter sido o chefe dos exércitos gregos congregados contra Tróia, mas sobretudo a *harmatía* que pesava sobre o *génos* dos Atridas.” (p. 76)

As almas de Aquiles e Agamémnon se encontram no Hades, no canto XXIV da *Odisseia*, e o Pelida relembra os feitos do rei em Troia, mas lamenta a morte sem glória:

Todos os povos Aqueus te dariam, sem dúvida, um túmulo,
e no porvir a teu filho deixarás renome perene.

Mas o destino te havia guardado a mais triste das Mortes. (vv. 32-34)

Retomando, como princípio, a experiência da paixão ou loucura (*átē*)¹⁰ que levou o Rei de Micenas a agir e tomar determinadas decisões, a partir do seu ponto de vista, observamos que ele culpa os deuses, conforme Dodds (2002, p. 11) analisa, “Agamenón menciona não apenas um, mas três de seus responsáveis: Zeus, a moira (destino) e a Erenia que caminha na escuridão.” Para o autor, o que ocasionou essa experiência ao soberano seria um bloqueio em seu estado mental, gerando um estado de confusão temporário tal como uma insanidade parcial, “e, como toda insanidade, ela é atribuída não a causas fisiológicas ou psicológicas, mas a uma intervenção externa e “demoníaca”.

12) Eurípides (Εὐριπίδης)

Como nos aponta Romilly (2008, p. 115), Eurípides teria nascido em Salamina provavelmente em 485 a.C, porém passou a maior parte da vida em Atenas, e diferentemente de Ésquilo e Sófocles ele não tem lembrança à época das guerras médicas. A data e local prováveis de sua morte foi em 406 a.C na corte do rei da Macedônia. Estreou nos concursos trágicos em sua cidade natal em 455 a.C e compôs aproximadamente 90 peças. Desse total chegaram até nossos dias 18 peças, das quais *O Ciclope* é o único drama satírico e a tragédia *Resos* que é espúria.

O tragediógrafo vivenciou a Guerra do Peloponeso, período em que a maior parte das suas tragédias foram encenadas. Essa experiência parece tê-lo marcado ao observarmos a dinâmica dos seus personagens. Assim, em suas tragédias enfoca a decadência de Atenas e dos heróis épicos, mostrando o ruir do império.

Como afirma Romilly (2008, p. 116), o tragediógrafo apresenta os seus dramas de modo fácil para a compreensão humana, apesar da sua instabilidade emocional, “As suas personagens obedecem a uma nova psicologia: estão mais próximas de nós do que os heróis dos outros trágicos, mas também são mais inteiras nas suas paixões, de que Eurípides não nos deixa ignorar nada.” Porém, a autora salienta que a simplicidade da escrita não a torna ordinária e sem sentido, ao contrário, é uma consequência do seu método, sendo uma vantagem em relação aos outros poetas.

O helenista Kitto (1972, p. 162) aborda alguns aspectos sobre o pensamento de Eurípides na criação das suas tragédias, tais como o ceticismo, a misoginia, o feminismo, o liberalismo e o pacifismo. Algumas das suas tragédias apresentam temas patrióticos, e se

¹⁰ *átē* (ἄτη) -cegueira do espírito, loucura, perturbação. (DGP)

aproximam mais da realidade humana austera. “Portanto, em geral, as façanhas mais notáveis do teatro de Eurípides, os seus contrastes fortes e as justaposições de imaginação ou, pelos menos, de efeito, são a consequência lógica do seu método.”

Os seus enredos não seguem uma série de episódios encadeados que culminam em um fim proporcional e relativo, e sim são um vislumbre das ideias principais que serão desenvolvidas ao longo da tragédia, com toda a paixão que será vivenciada pelas personagens. Na *Poética*, Aristóteles escreve que (2018, 1453a 25), “e Eurípides, mesmo se não agencia bem os demais recursos, pelo menos se mostra o mais trágico dos poetas.”

Uma das características pontuais da obra euripideana é o fato de o coro ter menor representação e raramente ser um dos personagens principais. Para Daniellou (1954, p. 204) não havia ligação entre o coro e a ação, por ser artificial.

A ação é muito desenvolvida, mas também artificial. Frequentemente a tragédia, em vez de começar por uma exposição natural, como no teatro de Ésquilo e Sófocles, principia por um prólogo recitado e, às vezes, é um deus que desce dos céus para cumprir aquela gloriosa tarefa! Da mesma forma o desenlace é artificial; realizado por intervenções divinas, por um *deus ex machina*, sucede às peripécias minuciosas, imprevistas, comoventes, mas romanescas.

Porém, Aristóteles o considera “o mais trágico dos poetas” (τραγικώτατος), no verso 30 do capítulo 13 da *Poética* (2018), pelo desenlace triste das peças euripideanas.

13) Orestes de Eurípides

A tragédia euripideana *Orestes* inicia com a exclamação feita por Electra sobre a capacidade humana de suportar o sofrimento, tanto as provações quanto os infortúnios enviados pelos deuses. Segundo a tradução de Oliveira e Silva,

*Οὐκ ἔστιν οὐδὲν δεινὸν ὃδ' εἰπεῖν ἔπος
οὐδὲ πάθος οὐδὲ ζυμφορὰ θεήλατος,
ἧς οὐκ ἂν ἄραιτ' ἄχθος ἀνθρώπου φύσις*
Não há palavra alguma tão terrível de dizer, nem provação, nem infortúnio enviado pelos deuses, de que a natureza humana não possa suportar o fardo (1999, vv. 1 – 3)

Como irmã, ela se encontra em uma situação desesperadora e angustiante, pois Orestes está prostrado no leito há cinco dias sem comer e negando-se a tomar banho (vv. 36 – 44). Assim, Electra desabafa descrevendo no prólogo os acontecimentos que culminaram com o matricídio no qual ela tomou parte junto com Pílades. Por temer pela sua vida e do seu irmão, deposita no tio Menelau a esperança de salvação da morte eminente.

Tamanha é a desesperança de Electra e sua incredulidade que chama o irmão de “infeliz cadáver” (vv. 83). E mesmo Menelau pensa que vê um homem morto (vv. 385). A causa desta prostração de Orestes é gerada pelo seu estado emocional fragilizado, estando debilitado. Sentimento de culpa e remorso manifestados devido ao assassinato da mãe e reforçados pela visão das três Erínias que querem matá-lo.

Em monólogo, propriamente dito um solilóquio, Electra expressa aquilo que se passa na sua consciência, na alma da personagem, falando consigo mesma. Por estar efetivamente sozinha, em conversa consigo mesma, podemos observar pela etimologia da palavra o seu sofrimento e desprazer com a situação do irmão. O monólogo neste momento único ultrapassa a sua função primordial, pois o verdadeiro interlocutor da tragédia é o próprio público.

Desse modo, infere que apenas o esquecimento e o sono geram experiências de alívio aos tormentos internos que causam inquietação e angústia em Orestes, que se encontra fora de si (vv. 216 ὃ πότνια Λήθη τῶν κακῶν). Porém, o matricida tem consciência de sua situação, pois tem conhecimento da condenação à morte votada pelos cidadãos (vv. 446 θανεῖν ὑπ’ ἀστῶν λευσίμῳ πετρώματι).

Orestes, apesar da missão dada por Apolo, não representa um modelo de coragem. Em alguns diálogos com a irmã, percebe-se a figura de um homem inseguro. Tal situação seria resultado do tormento por causa da culpa e do remorso, que é concretizado pela presença das Erínias. Em contrapartida, Pílates, companheiro e primo, é o exemplo de determinação, alimentando a ânimo do amigo quando este deseja desistir. Existe um elemento unificador entre os três cúmplices, a *philia*¹¹, pois cada qual está disposto ao auto sacrifício em prol do outro.

Outra maneira de caracterizar a personagem é pelo que ela faz, pois a ação dramática é um dos meios através do qual o público atesta a legitimidade da encenação. Então, para delinear dramaticamente uma personagem é necessário ater-se ao seu comportamento, que pode ser extrospectivo ou introspectivo. O autor e os atores têm que exibir a personagem ao público através das expressões corporais, do timbre da voz, da maneira de andar etc., ao explorar a representação performática de modo holístico.

Nesta cena inicial da tragédia, o conflito evidencia a sensibilidade e a organização emocional das personagens. O temperamento dos dois irmãos pode ser observado pela atitude de cada um, embora estejam vivenciando e sendo submetidos ao mesmo confronto como protagonistas de um crime, as personagens são antagonistas no comportamento e na ação. A

¹¹ *Philia* (φιλία) – amizade por alguém. (DGP)

atitude de Electra ao ser medida contra a recusa de reação de Orestes, a preponderância e a passividade, o monólogo e o silêncio, respectivamente, são episódios significativos que denotam as características da subjetividade de cada um dos irmãos e servem dramaticamente como incidentes característicos para explicar o enredo ao público.

Já na cena do diálogo entre Orestes e seu avô Tindáreo (Τυνδάρεως), aparecem em cena duas personagens em oposição, como argumentadores de dois mundos diferentes. O avô repreende o neto por ter cumprido a lei e não simplesmente apresentar queixa contra a mãe, expulsando-a de casa. Desse modo, para ele Orestes seguiria a determinação da lei e seria piedoso. Porém, não se isenta de criticar o ato da filha classificando-o como vergonhoso e chamá-la de perversa. Tindáreo considera a atitude do neto tão perversa quanto a da mãe.

14) Orestes de Eurípides e Antígona de Sófocles: o conflito de duas leis

Antígona (Ἀντιγόνη) é filha da união de Édipo e Jocasta, e irmã de Etéocles e Polinice. Por ocasião da morte de seus irmãos, caídos em combate decorrente de uma guerra civil, enterra Polinice contrariando a proibição do rei Creonte, seu tio. Condenada à morte, foi confinada em uma caverna, porém não resiste ao castigo e enforca-se, sendo a morte uma única saída possível.

Como explica Rosenfield (2002, p.6),

Sófocles escreveu Antígona em sua maturidade, antes de Édipo rei e de Édipo em Colona. A peça foi apresentada no concurso trágico de 441 ou 440 a.C. e levou o primeiro prêmio. O enorme sucesso de Antígona teria favorecido a eleição de Sófocles como estrategista da expedição militar contra a ilha revoltada de Samos (440 a.C.) — honra máxima para um cidadão da Atenas antiga.

O fratricídio de Etéocles e Polinice evidenciou a maldição dos Labdácias, contaminando mais uma vez o solo tebano. Antígona passa de simples princesa para a encarnação da maldição dos seus antepassados, já que a postura de sua irmã Ismena indica que ela abandonou a esperança de remissão. Então, além de ser fruto do incesto de Édipo, Antígona torna-se irmã dos fraticidas sendo o signo vivo do miasma. Mas não se deixa abater, sendo forte e combativa como seu pai, tira força do nada, e sem constrangimento e derrotismo enfrenta a situação.

Ao comparar a atitude das duas irmãs, Rosenfield (2002, p. 16) detalha,

Ismena se curva sob a vergonha da maldição, ao passo que Antígona (69-77) encara esses insucessos como se sua audácia pudesse reverter a situação. Ela não pode abrir mão do dever sagrado de enterrar o morto e está disposta a afirmar o direito inalienável que assegura a passagem do espírito do defunto para o além, assim como a honra e a pureza religiosa da sua linhagem.

Por outro lado, Creonte ao transformar o corpo de Polinice em alvo dos males dos Labdácidas está tentando distanciar-se da linhagem amaldiçoada. Do mesmo modo, ao honrar

Etéocles como defensor da cidade, busca redimir a família. Com o objetivo de reerguer Tebas, Creonte planeja substituir a casa real dos Labdácidas por sua própria estirpe. Porém, Antígona e Ismena são as últimas descendentes e, teriam direito ao trono. Eis também a razão pela qual não deseja o casamento do seu filho Hemon com Antígona, por essa carregar uma estirpe amaldiçoada provinda da herança paterna. Portanto, tanto Antígona quanto Creonte lutam pela honra de suas respectivas descendências.

No diálogo entre Antígona e Creonte sobre o destino do corpo de Polinice estava em jogo o direito a um sepultamento conforme os ritos da religião tebana. Creonte afirmava que o sobrinho atentou contra a cidade, portanto não poderia ser sepultado com os ritos sagrados, diferentemente de seu irmão. Ao replicar a ordenança do tio, Antígona lembra ao rei o poder superior que as não escritas leis divinas exerciam e a necessidade de serem obedecidas.

Ao decretar o não sepultamento de Polinice, Creonte transgrediu as leis dos deuses, que são as leis não escritas e eternas, obedecidas por Antígona. Ela respeita os costumes imemoriais e a casa dos Labdácidas. Como observado em Rosenfield (2002, p. 22),

O decreto inflige ao corpo de Polinice a sorte mais aviltante que existe no imaginário grego (putrefação e dilaceramento pelos carniceiros). A mutilação do corpo é uma maneira de enfraquecer o espírito do morto, impedindo-o de desempenhar suas forças maléficas. Ela também atinge gravemente a honra da estirpe, porque o sepultamento é um dever sagrado que faz o morto descer ao Hades, onde ele se torna um numen protetor da linhagem.

Além disso, no drama há momentos de transição da religiosidade grega em favor do governo humano, com o abandono do culto aos deuses para a razão, sendo representados por Antígona e Creonte, respectivamente. Antígona em defesa de uma lei eterna, da natureza, *physis*¹², em contraposição à atitude de Creonte, que seria uma emanção do *nomós*¹³, como determinação humana limitada no tempo, sendo um decreto promulgado pelo governante. Bem e mal se confrontam por meio dos irmãos.

Antígona, irmã de Polinice, ouvindo a voz da consciência fez prevalecer a lei dos deuses. Creonte, como irmão de Jocasta, usurpa o trono de Tebas, levando os irmãos Etéocles e Polinice a um confronto de morte. Ela luta pelas leis invioláveis dos deuses e Creonte permanece inflexível. Diante dessa situação intransponível a morte é a única saída encontrada pela heroína.

¹² *Physis* (φύσις) – natureza, qualidade natural, maneira de ser. (DGP)

¹³ *Nomós* (νομός) – uso, costume, hábito, tradição. (DGP)

Então, a mulher procura um lugar especial para morrer, e assim confirma e restabelece a relação com o casamento e a maternidade. No caso de Antígona, condenada ao Hades por Creonte, foi punida e encarcerada para morrer asfixiada, se encontrando em uma situação aporética, afinal cumpriu as determinações divinas e não do homem. Por esse motivo, é aprisionada, mas demonstra, mais uma vez, sua enigmática superioridade ao tirar a própria vida.

Conforme Louraux (1988, p. 42), existe uma escolha entre a corda e o gládio, dependendo do gênero, porém a morte é alcançada a qualquer preço,

Nunca, mesmo tendo pensado nisso, um homem se enforca; então, sempre que se mata, um homem o faz como homem. Em compensação, para a mulher a alternativa está aberta: buscar no nó de uma corda um fim bem feminino, ou apoderar-se de um gládio roubando aos homens sua morte.

Com um laço feito com seu próprio véu, a virgem antecipará a asfixia de outro modo. Assim, ela cria a sua própria morte e condena o seu tio à culpa. A heroína morreu por suas próprias mãos e converte a execução em suicídio, mantendo-se de modo feminino como as mulheres desse período.

Antígona derrama o seu sangue virginal em prol do irmão, para que os ritos sagrados fossem cumpridos e Polinice entrasse no Hades. As virgens não poderiam combater ao lado dos homens, mas quando o perigo é grande, o sangue virginal corre em prol da comunidade. Assim, evitando que o sangue dos guerreiros seja derramado em vão, o sangue da virgem teria de ser exposto, por ser considerado puro.

Na tragédia sofocliana, Antígona entra em conflito com o Estado representado por Creonte, por estar indignada com a proibição que lhe impôs o rei. Para ele a sobrinha cometeu uma insolência ao enterrar o irmão morto, indo contra a lei cidadina, mas ao orgulhar-se do ato insolente, engendrou uma nova insubordinação. Então, essa tragédia trata do conflito entre dois princípios morais: a lei do Estado e o direito da Família.

O drama que envolve Clitemnestra e Orestes está marcado pela tragicidade, tanto quanto nos Labdácias. Desde Tântalo que a maldição pesa na sua descendência e foi acrescida pelas palavras proferidas por Mirtilo antes de morrer. Assim, o miasma não mais largou tanto Atreu e Tiestes, filhos de Pélops, quanto subsequentemente Agamémnon e Egisto. Assim, Clitemnestra foi atingida por essa herança funesta, bem como os seus filhos. A marca do passado justifica a desgraça que atinge a descendência de Atreu e Tiestes.

Na tragédia euripideana, Orestes reconheceu que foi autor da ação ímpia, mas imprescindível, mostrando a oposição entre necessidade e justiça. A justificação para o

matricídio está na defesa dos cidadãos, sendo cometido em prol da comunidade, se sobrepondo a qualquer ato passional de caráter vingativo no nível pessoal.

O arrependimento e a dúvida diante da ordem de Apolo pairavam sobre o imaginário do protagonista, e são representados em seus momentos de alucinação e delírios ao confundir a irmã com uma Erínia. A doença que ataca Orestes provém da culpa pelo assassinato de sua mãe. O único episódio em que recobra a lucidez foi quando confrontou seu avô Tindáreo, no (*ágon*), que o acusava exigindo a pena capital. O jovem argumenta que o matricídio foi cometido para livrar o povo da ameaça de destruição que rondava os lares.

Em razão disso é que o herói trágico obedeceu às determinações dadas por Apolo, mas depois padeceu dos infortúnios da consciência, que são materializados pelas Erínias, mas o matricida não se exime em nenhum momento da sua culpa.

O assassinato de Clitemnestra foi uma ordenança do deus, mesmo assim, o jovem ao receber a incumbência, assumiu a tarefa para si, sendo responsável pelo ato. Ele é autor do crime, mas respaldado e condicionado aos desígnios divinos. Então, os irmãos foram condenados por uma assembleia formada pelos melhores cidadãos, perante as Erínias.

Da odiosidade dos homens não se livraria Orestes. O parricídio era, nas sociedades primitivas, o crime mais abominável. Por isso, aos olhos do povo, Orestes era culpado de um crime monstruoso e, como tal, perseguido pelas Erínias, vingadoras de Clitemnestra. Por outro lado, em nome da mesma crença popular da maldição da raça, o filho de Agamémnon, ao matar sua mãe, cumprira ordens de Apolo. (FREIRE, 1985, p. 125)

No *Orestes* euripideano, Menelau é um personagem muito esperado em função de sua importância parental com os irmãos. A sua chegada coincide com o momento em que os argivos necessitam tomar uma decisão em relação ao matricida. Diferentemente de Ésquilo, a causa não é julgada no Areópago com uma presidência divina, e sim por uma Assembleia de cidadãos.

O coro entre os versos 819 – 844 expõe a natureza impiedosa de Orestes e os tormentos das Erínias. Então, Orestes é condenado pelos argivos e a esperança de salvação se desfaz e gera um momento desolador, pois o familiar, imbuído de poder para inocentá-lo, não lhe presta ajuda e os cidadãos o isolam, acusando-o do crime. O mensageiro (vv. 857 – 8) declara a sentença de morte dos irmãos. Afinal, a Assembleia decidiu condenar os irmãos matricidas, mesmo assim, Electra expõe sua opinião sobre a decisão dos argivos, “tal como o hostil, sanguinário voto, entre os cidadãos” (1999, v. 974-975).

Com isso, a trama traz a convergência entre a salvação de Orestes e a dos cidadãos. Para Tindáreo ao defender a punição do neto estaria preservando a lei, não aceitando a reintegração

do matricida à comunidade, por outro lado, Orestes busca a salvação. E essa tentativa transforma-se em um plano de vingança contra Menelau, que havia recusado ser o salvador dos sobrinhos. Assim, o planejamento passa de salvação gloriosa para uma violência contra Hermione, que é uma refém na situação.

A condição fragilizada de Orestes no início da tragédia, que se encontrava apartado da comunidade argiva e atormentado por alucinações provenientes das Erínias, buscando em Menelau uma possível salvação, modifica-se ao longo do drama com a rejeição dos seus parentes. O jovem Atrida indaga o seu tio sobre uma possível aliança a fim de escapar da pena de morte, assim baseando-se no conceito de gratidão e amizade busca o apoio do parente.

Porém, o filho de Agamémnon no verso 724 perde a esperança de apoio do tio, mas encontra acolhimento com a entrada em cena de Pílates, que demonstra ser um fiel amigo e companheiro nas façanhas heroicas. A hesitação e perturbação mental de Orestes não seriam características dos padrões clássicos dos heróis épicos.

As tragédias *Antígona* de Sófocles e *Orestes* de Eurípides apresentam temas que versam sobre o direito natural e positivo. A tragédia *Antígona* trata dos Labdácidas e ocorre depois dos acontecimentos de Édipo Rei e Édipo em Colono. É quando o novo rei, Creonte, emite um decreto cujo conteúdo proíbe as honrarias fúnebres a Polinice, filho de Édipo e Jocasta. *Antígona*, sua irmã, considera o édito injusto, sendo um desrespeito à lei divina, o que a leva a desobediência. Então, o rei indignado com tal atitude, condena a sobrinha à morte. Existe um conflito gerado em torno das leis divinas e as leis humanas. Por um lado, Creonte é o representante da lei humana enquanto *Antígona* da lei divina obedecendo a tradição dos deuses.

Em *Orestes* temos o matricídio, Clitemnestra é morta, e o é por meio das mãos de seu filho, que vinga seu pai. Pensando em vingar a morte da filha, une-se a Egisto que havia jurado fazer justiça pelos seus irmãos assassinados pelo pai de Agamémnon. Para tal exilou o próprio filho Orestes e rejeitou a filha Electra que se posicionou contrária ao adultério. O plano de Clitemnestra não era de morrer e sim de arquitetar um plano de vingança.

Kitto (1972, p. 24) discorre sobre as especificidades das duas tragédias,

A tragédia de Sófocles mergulha as suas raízes na concepção de um universo que, em si próprio, é ordenado; a de Eurípides é para retratar paixões, instintos cegos, loucuras, Zeus, símbolo para Ésquilo e para Sófocles de unidade e de harmonia subjacente.

As duas tragédias marcam o fundamento e os fins do direito por meio de controvérsias e conflitos. A primeira encontrada é o debate entre o jusnaturalismo e o juspositivismo. Essas

correntes doutrinárias definem o direito como natural e positivo, respectivamente. Para os jusnaturalistas, o direito natural antecede as normas prescritas pelo Estado, pois surge pela vontade e determinação divina, o ideal de justiça nasce dos valores humanos. O direito natural é universal, imutável e inviolável, ele existe antes do homem e está acima das leis humanas. Tem como pressupostos os valores humanos, e busca o ideal de justiça. Os juspositivistas defendem que a norma é a única fonte do direito, assim o que é justo está descrito na lei outorgada pelo Estado.

15) Epílogo de Orestes de Eurípides

No epílogo ocorre o desenrolar do drama, com o desfecho final de cada personagem, é a sensação de finalização gerada no expectador, a fim de alcançar o ponto culminante da tragédia. Neste drama Eurípides inclui o *Deus ex machina* com o aparecimento de Apolo acompanhado por Helena. Ocorre, por sua vez, uma mudança dramática e repentina com a entrada em cena de Apolo, que esteve ausente ao longo do drama e não foi mencionado por Orestes em sua defesa.

Para Kitto (1972, p. 176) “A função do Deus ex machina era solucionar esta dificuldade”, assim o filho de Leto assume que compeliu Orestes a matar a mãe, isentando-o do dolo, e concedendo-lhe perdão. Os outros personagens também são agraciados pelo deus que determina a obediência às suas determinações e o fim das discórdias, ordenando tarefas que deveriam ser cumpridas.

Por isso, com a ausência de um marco que culmine a tragédia, o poeta utiliza artifícios a fim de proporcionar a sensação de fim por meio do *Deus ex machina*. E o coro, por ser um símbolo da comunidade, termina a tragédia com um hino a “venerável deusa Vitória”¹⁴, que no texto original na língua grega - ὃ μέγα σεμνὴ Νίκη – pode ser traduzido como Nice ou Vitória, segundo o DGP.

O tragediógrafo coloca Orestes perdendo e sendo perdoado. Como castigo, é exilado em Parrásio por um ano e ao final do período de expiação deveria oferecer um sacrifício às três Eumênides pelo seu delito. De acordo com Romilly (2008) estas situações criadas por Eurípides remetem a intenção do poeta de utilizar a tragédia, e consequentemente o palco, como um lugar de denúncias às transformações ocorridas na sociedade ateniense no final do século V a.C.

¹⁴ A autora traduziu por “venerável Vitória” (p.108)

não hesita em escrever peças com uma orientação política, ou mesmo em introduzir em peças não políticas cenas, ou ditos, que sentenciam sobre o resto e que parecem fazer eco de problemas então atuais. (...) Ele é ao mesmo tempo militante e inconstante. (p.117)

O poeta trágico, por meio da tragédia, trata de temas que estão no centro da sua compreensão do ser humano e da sua vida mortal. Assim, a tragédia tem o poder de revelar o drama com as questões existenciais humanas, sendo manejada pelo tragediógrafo para esse fim. Por isso, é uma forma de arte ligada ao próprio tempo, onde o ser humano está no centro da trama, embora os deuses tenham um papel fundamental.

Era um desafio que levava o espectador a compreender o sentido do sofrimento humano e da destruição das figuras do mito grego. Desse modo, a encenação trágica mobilizava os sentimentos, aflorando as emoções do público ao expor questões humanas intrínsecas, podendo ocasionar a catarse (*kathársis*).

16) A σωτηρία de Orestes

A partir do tema σωτηρία, a narrativa de *Orestes* apresenta três momentos distintos. No primeiro, Orestes e Electra buscam a salvação com a chegada de Menelau à Argos. A esperança de salvação depositada na aquiescência do tio, em função da amizade e compromisso que existia entre Menelau e Agamémnon.

Na tragédia *Orestes* do prólogo ao verso 720, o jovem Atrida mantém a expectativa de ser salvo pelo seu tio. Porém, no segundo momento do drama a frustração é anunciada pelo próprio jovem em função do comportamento do tio, gerando a desesperança que reforça a angústia que vivencia. A entrada de Pílates em cena demonstra o flagrante contraste entre eles. Menelau é o familiar negligente e Pílates um amigo leal.

17) Considerações específicas e finais sobre Orestes (Ὀρέστης)

No capítulo seis de *Sobre a arte Poética*, Aristóteles define a tragédia

mimesis de ação elevada e completa, com certa extensão, com linguagem ornamentada separadas cada uma de suas espécies <de ornamentos> em suas partes, atuando <os agentes> e não mediante narrativa, <que>, mediante compaixão e terror, leva a cabo a catarse de tais afecções. (2018, 1449b 25.)

Essa definição contém as palavras: *phóbos*, *éleos*, *kathársis*, terror, compaixão e catarse que são observadas em *Orestes*, protagonista da tragédia que leva o seu nome. O tema central da tragédia *Orestes* está presente em Ésquilo na *Oresteia* e Sófocles na *Electra*, sendo assim abordado pelos três grandes trágicos.

Para Aristóteles há duas espécies de composição da tragédia: a composição simples, em que a *metábole* acontece sem peripécia e a composição complexa, que ocorre através do reconhecimento. Se sofre a *metábole* devido a um erro, que é a *hamartia* (ἁμαρτία).

Ultrapassar o *métron* (μέτρον) – medida, cuja violação está implícita no cometimento da *hýbris* (ὑβρις) – excesso, que leva e implica na *hamartía* (ἁμαρτία) – erro, sendo uma falha irremediável. Consequentemente, da *hýbris* advém a vingança que ocorre no plano humano e divino. Assim, não dá para separar esses dois sentimentos, pois toda atitude impensada tem como resultado uma consequência que gera outra atitude de igual ou maior valor.

Às vezes, personagens passam a ser figuras trágicas quando se deixam dominar por algo que as excedem, uma emoção dramática que as dominam. Para Kitto (1972) são, “forças psicológicas que se apossam inteiramente das suas vítimas e as arrastam para onde querem.” (p. 116) Então, não há como resistir, pois a paixão destrói a alma magnificente com seu poder destruidor e controlador.

Os estudiosos da mitologia grega, Vernant e Vidal-Naquet (1991, p. 89) afirmam que:

A invenção da tragédia grega na Atenas do século V não se limita apenas à produção de obras literárias, de objetos de consumação espiritual destinados aos cidadãos e adaptados a eles, mas, através do espetáculo, da leitura, da imitação e do estabelecimento de uma tradição literária, da criação de um “sujeito”, abrange a produção de uma consciência trágica, o advento de um homem trágico.

O mito de *Orestes* foi um dos mais tradicionais tematizado na tragédia antiga. E segundo o estudioso Kitto (1972, p. 285),

Orestes, tal como *Electra*, é um melodrama baseado no delineamento das personagens e em personagens imaginadas de forma sensacional, não trágica; a sua invenção mostra um domínio mais acentuado do ritmo dramático.

Os três grandes tragediógrafos da Ática narram a preparação do assassinato de Clitemnestra e o próprio matricídio; a redenção de Orestes e seus cúmplices – Electra e Pílates. Eurípidés reelabora o mito da casa dos Atreus, colocando como figuras do drama: Orestes, Electra, Helena, Menelau, Tindáreo, Pílates, Mensageiro, Hermione, o escravo frígio, o coro, e o deus Apolo.

Segundo Lesky (1971, p. 408), a tragédia euripideana ocorre após o matricídio, “Com Orestes, o último dos dramas preservados, que ainda foi escrito em Atenas. Novamente nos é fornecida uma data segura de representação”. O personagem Orestes faz parte do mito dos Atridas descendentes diretos de Pélops, que são acompanhados por uma maldição desde

Tântalo. Segundo a tradição, o casal Pélops e Hipodamia daria origem a uma conturbada família de monarcas marcada pelo ódio e rivalidades, amaldiçoados por Mirtilo antes de morrer.

O destino de Agamémnon e Egisto, filhos de Atreu e Tiestes, respectivamente, cruza-se por estar traçado. E no lado materno, a história que envolve Clitemnestra e sua família também está marcada pela tragicidade. Assim, tanto a mãe quanto os filhos são marcados pela desgraça hereditária funesta do passado.

Eurípides conta a história do jovem Orestes que assassina sua mãe Clitemnestra para vingar a morte de seu pai, Agamémnon, ajudado pela sua irmã Electra e por Pílates, o amigo sempre leal. Depois do assassinato, Orestes é vítima de ataques de loucura sendo perseguido pelas Erínias por causa do seu ato. Após o matricídio, ele fica prostrado e atormentado ao ponto de ser levado a uma confusão mental, sendo amparado por sua irmã Electra. A situação frágil de Orestes fica evidente com a presença do coro que representa a população, que deseja o julgamento do algoz por uma assembleia em Argos, porém sua irmã Electra parte em sua defesa.

Como aponta Oliveira e Silva (1999, p. 10),

Esta tragédia alcançou grande popularidade durante a época antiga, e manteve-se por muito tempo nos teatros da Grécia. Foi a peça de Eurípides que obteve mais êxito, depois das *Fenícias*. Para tal deve ter contribuído, de forma importante, o aparato cênico e musical, a análise psicológica das personagens e talvez uma certa frequência de expressões com sabor proverbial.

O matricídio foi cometido em prol da *pólis*, sendo um ato racional aprovado pelo deus Apolo, que se sobrepõe ao ato passional apenas de vingança. No sexto dia após o funeral (vv. 422), o jovem filho encontra-se prostrado no leito, no lado de fora do palácio, atormentado ao ponto de ser levado a uma confusão mental, sendo amparado por sua irmã Electra. Ela percebe o mal que o sucumbe (vv. 37), se referindo às Erínias. Por decreto estabelecido em Argos, ninguém poderia acolher os irmãos (vv. 46) ou mesmo falar com eles. Todas as portas estavam de tal modo fechadas que Orestes não conseguiu nem purificar as próprias mãos (vv. 428 - 430).

Para a tradutora da obra, Oliveira e Silva (1999, p. 15),

Orestes não é um criminoso. É um ser torturado pela dúvida, a ponto de entrar em delírio; sente-se desamparado e vê-se perseguido pelos concidadãos, por um ato cuja iniciativa pertence a um deus, o qual, apesar disso, parece abandoná-lo.

Eurípides descreve a doença que acomete Orestes, como também os seus sintomas. Os sintomas físicos do protagonista, tais como agitação e saliva espumante, são manifestações externas da confusão mental em que se encontrava. Essa inquietação física gerada pela tormento emocional são impulsionados pela culpa e remorso que atinge um grau insuportável, gerando

em Orestes o pânico e terror. Nesse momento de paralisia emocional, a tradição trágica assume uma força poderosa. Como punição pela transgressão, a doença afasta-o da cidade e, ele perde a capacidade de interagir com os outros e o controle do corpo. Não consegue mais falar, sendo dominado pelas alucinações.

O prólogo desta tragédia destoa dos anteriores que eram formais e narrativos da tragédia antiga, em que o coro iniciava a apresentação. A cena típica de abertura da tragédia *Orestes* não é um simples fornecimento de informações, mas sim o monólogo de Electra relatando os acontecimentos passados que antecedem e justificam o presente. Os acontecimentos passados conferiam legitimidade ao pensamento do receptor e à conduta de Orestes.

A finalidade dramática não é simplesmente apresentar a ação dos personagens e sim as suas paixões. Assim, o passado dos Atridas ao ser relatado no início do drama, é um fato importante, pois é um elemento vivo no presente por ser uma dívida que Agamémnon tem que pagar pelos seus ancestrais. Por isso, esse episódio é retratado no início por sua própria filha. Também no prólogo o poeta antecipa o rumo dos acontecimentos futuros, dando indícios do desfecho final.

Orestes permanece dormindo em sua cama durante os primeiros 210 versos da tragédia. O prólogo começa com o monólogo de Electra sobre os infortúnios que afligem a casa dos Atridas. Em seguida, ao descrever a geração do pai, cita a atitude de Apolo para com Orestes persuadindo-o a matar a própria mãe. Classifica esse feito como não glorioso, porém inocenta o irmão justificando-o pela impossibilidade de desobedecer ao deus. Atribui a condição enferma ao derramamento do sangue materno e ao isolamento que os cidadãos de Argos impõem a ambos os irmãos, que no momento inicial, encontram-se em desamparo, aguardando a única salvação possível e viável, a chegada do tio Menelau.

Kitto (1972, p. 175) explica a origem do prólogo como, “Por isso era lógico começar por alguma ἀρχή satisfatória (que em três destas peças era a Guerra de Tróia) e continuar, por meio de narrativas simples, até ser alcançada a seção que continha os acontecimentos da peça.”

Ao iniciar a peça com o monólogo de Electra, o poeta se utiliza de um recurso que atribui credibilidade ao seu modo de narrar o mito e dá legitimidade à nobreza de Orestes, pois ela ressalta o caráter do irmão e o seu sofrimento, justificando sua atitude perante o matricídio e a esperança de absolvição por intermédio do tio Menelau.

Electra junto ao irmão prostrado manifesta a certeza de que há esperança de ambos não morrerem (vv. 52) com a chegada do tio Menelau, sendo uma tentativa de escaparem da

condenação. Acredita que o tio irá intervir em favor deles, e aguarda confiante, espreitando o caminho (1999, vv. 67). Orestes compartilha desse sentimento (vv. 243-244), por confiar que o tio irá compensar os favores recebidos de seu pai.

Porém, Menelau no primeiro momento dá ouvidos aos argumentos de Tindáreo, pai de Clitemnestra e Helena, e repudia os filhos do seu próprio irmão em prol da lei (vv. 525), e não da vingança sanguínea. O fio de esperança foi frustrado, mas, com a ingerência de Apolo, filho de Zeus, a desejada salvação foi alcançada.

As personagens Electra e Orestes neste drama euripideano são pessoas simples, e o amor fraternal que demonstram contrasta com as alucinações do protagonista, e a temeridade diante do crime cometido contagia os irmãos, e os envolve em cumplicidade e apoio mútuo. Esse sentimento os une a partir da consciência de que são os últimos descendentes de uma casa manchada pelo sangue, justificando a evocação da ascendência realizada por Electra no prólogo. A simples exposição no prólogo da maldição familiar cresce gradualmente ao longo do drama, com paulatina emoção dramática a partir dos episódios de insanidade de Orestes e a cumplicidade de Pílates.

Algo muito precioso foi rompido quando Orestes matou sua mãe, que ele percebeu ao admitir o erro cometido, e a tradição se manifesta perseguindo-o por intermédio das Erínias. O seu espírito se abate numa desorientação atroz que o submete aos delírios, impedindo-o de distinguir o real do imaginário. A situação frágil de Orestes fica evidente com a presença do coro que representa a população, e que deseja o julgamento do algoz por uma assembleia em Argos, porém sua irmã Electra parte em sua defesa. Orestes fica incerto, pois a dúvida o atormenta, levando a prostração. Afinal, ele sabe que não é culpado pelo matricídio, e assim evoca e consulta o pai morto.

Conforme a norma da família e da justiça privada, Orestes tinha a incumbência de vingar o pai, na qualidade de parente mais próximo da vítima. No entanto, ele é filho daquela que deveria assassinar, e por esse motivo as Erínias passam a persegui-lo, por ter cometido um crime de sangue contra sua progenitora. Assim, o jovem filho se encontra em uma situação aporética similar à do pai, pois não consegue matar a mãe, porém também não pode deixar de vingar o pai.

Então, Orestes é inocente e culpado, pois ao cumprir o desígnio paterno por livre escolha, se identifica com a causa dos Atridas, vingando o pai e obedecendo aos deuses. No diálogo entre Orestes e Menelau, eles se expressam com veemência a fim de atingir os seus

objetivos, buscando defender os seus pontos de vista, sem ceder. Nesse momento, Apolo surge com Helena trazendo a conciliação.

Tanto as Erínias como Apolo são entidades que podem interferir na vida das personagens na tragédia e particularmente na de Orestes, se identificando com o remorso que o tortura. Para Dodds (2002), era necessário que os homens aceitassem o próprio destino,

a ideia de uma culpa herdada e de uma punição adiada, eis algo que se deve à crença na solidariedade familiar, compartilhada pela Grécia arcaica com outras sociedades dos primórdios, e também com muitas culturas primitivas de hoje. Tudo isso pode parecer injusto, mas estas eram leis da natureza que deveriam ser aceitas. Afinal, a família era uma unidade moral; a vida do filho era um prolongamento da vida do pai, e ele herdava a dívida moral dos pais exatamente como herdava suas dívidas comerciais. Cedo ou tarde a dívida vinha cobrar seu pagamento. (p. 41)

No final do drama, Apolo surge para resolver a situação e isenta Orestes do crime cometido, assumindo a responsabilidade pelo ato cometido. Desse modo, Eurípides, como criador, analisa as dificuldades do protagonista expondo a sua culpa e remorso pelo ato cometido contra sua genitora, o adoecer de Orestes e sua representação em cena. Também narra o julgamento de Orestes e o veredicto final dado por Palas Atena.

O enredo da tragédia *Orestes* de Eurípides parte do mito tradicional do matricídio, que permanece inalterado em todas as diversas narrativas poéticas por outros autores. Esta peça, aliás a mais citada no *Corpus Aristotelicum* (GUGGENBERGER, 2016, p. 424-425), marcaria a despedida de Eurípides para a Macedônia.

Orestes, o matricida, o perseguido pelas Erínias, vítima de ataques de loucura foi representado em 408 a.C,

Quando Eurípides, ainda no ano de encenação de *Orestes*, foi para Macedônia, acompanharam-no as musas, às quais dedicara a sua vida! (LESKY, 1996, p. 259). Com *Orestes*, o último dos dramas preservados, que ainda foi escrito em Atenas, novamente nos é fornecido uma data segura de representação (408). (LESKY, 1996, p. 255)

A tragédia inicia no sexto dia do assassinato de Clitemnestra pelo seu filho Orestes. O protagonista encontra-se não apenas isolado, mas também marginalizado e ameaçado pelos cidadãos de Argos, que decidirão o destino dos filhos de Agamémnon por meio de uma Assembleia. No espaço cênico do início da tragédia o abandono de Orestes, prostrado na cama e escondido sob a coberta, e tendo sua irmã Electra junto aos seus pés, zelando pelo seu bem-estar. O jovem permanece inerte e mudo, atormentado pelas alucinações e a culpa, enquanto sua irmã descreve a situação da família no contexto trágico.

Eurípides apresenta a condição pós-matricídio do jovem Atrida a partir da sua confusão mental que seria agravada pelo isolamento social imposto pelos cidadãos argivos. Assim, ao longo do drama o sofrimento do protagonista seria intermitente, alternando entre o estado de confusão mental e de consciência. Agamémnon está morto e seu filho não poderia assumir o trono por estar sendo perseguido pelas Erínias e julgado pelos cidadãos.

Orestes encena um herói solitário em um contexto hostil, abandonado por Apolo, traído por seu tio Menelau e condenado pela Assembleia. Desde o início é atribuído a Apolo a responsabilidade pelo matricídio, conforme confirmado por Helena nos versos 75-76, porém os cidadãos e os parentes do jovem não dão importância ao argumento. Por outro lado, a divindade mantém-se oculta e silenciosa ao longo do drama. Assim, a dúvida atormenta o protagonista levando-o ao delírio e a solidão.

No final da peça, Orestes está com a espada apontada para o pescoço de Hermione, enquanto Electra e Píades acompanham o companheiro estando na iminência de incendiar o palácio dos Atridas. Já Menelau lamenta a própria sorte. Diante de tal situação, não há fuga para os protagonistas, mas a punição não se concretiza devido à ação externa de Apolo como um *Deus ex machina* para a salvação dos irmãos.

O destino do filho de Agamémnon será modificado graças às ordens de Apolo, sendo exilado e absolvido pelo deus. O herói só poderia retornar ao final de um ano e após oferecer sacrifícios as Eumênides a fim de obter o título de “vencedor”, e desse modo poderia contrair matrimônio com Hermione.

As várias partes dessa tragédia foram organizadas de tal modo que, articuladamente, alcançassem o final pretendido, e foram selecionadas em função de elementos textuais decorrentes das opções retóricas-estilísticas do poeta, mas também relacionados as circunstâncias do espetáculo.

A construção da tragédia seria ligada ao espaço primordial, o teatro, ligando a poesia a experiência visual e acústica, dentro dos parâmetros performativos de uma determinada época e cultura. Todas essas circunstâncias interferiam no processo de construção dramática de cada peça, integrando as múltiplas práticas sociais e realizações culturais do povo grego de século V a.C, alternando momentos de apogeu e de crise.

A tragédia, por ser um modo de representar a instituição social, é uma construção humana dentro de uma sociedade determinada por diversos fatores tanto políticos quanto

ideológicos, abarcando o drama para alcançar a audiência a fim amalgamar temporalmente os fatores antropológicos e os culturais, em completitude, já que não se esgotam em si mesmo.

A tragédia *Orestes*, do matricida que era perseguido pelas Erínias enviadas por Clitemnestra e que também foi vítima de ataques de loucura, foi representada em 408 a.C,

Quando Eurípides, ainda no ano de encenação de *Orestes*, foi para Macedônia, acompanharam-no as musas, às quais dedicara a sua vida! (LESKY, 1996, p. 259). Com *Orestes*, o último dos dramas preservados, que ainda foi escrito em Atenas, novamente nos é fornecido uma data segura de representação (408). (LESKY, 1996, p. 255).

18) Conclusão

Desde Homero se encontra o tema das desventuras que se abateram sobre a Casa dos Atridas. Na *Odisseia*, o livro I (vv. 32-43), os deuses se reúnem em assembleia no Olimpo e Zeus revive a morte de Egisto causada por Orestes a fim de vingar o seu pai. E, no livro IV (vv. 512-37), há a narração do assassinato de Agamémnon por sua esposa.

Nas cenas iniciais da tragédia *Orestes*, Electra vela o sono perturbado do irmão, quando cuida com abnegação do enfermo. Desse modo, protege o sono do doente até mesmo do coro das mulheres argivas ao entrarem em cena. Ela cerca de amor e carinho a cada acesso de descontrole emocional, ficando ao seu lado. Tal como o amigo Pílates que também demonstra solidariedade e companheirismo.

Orestes aquebrantado por sua consciência, não consegue se erguer, seu espírito está abatido e agita-se numa desorientação que causa alucinações, não conseguindo distinguir entre o real e o imaginário. Contudo, com as palavras ofensivas proferidas pelo seu avô materno, ele justifica sua atitude e se defende. Afinal, tinha consciência da sua inocência.

Para que Orestes torne-se livre dos tormentos das Erínias, é necessário que seja isento da culpa pelo matricídio. É fato que o ato foi cometido, mas a culpa poderá ser redimida por algo maior, a ordem dos deuses. Ser isento da culpa pelo assassinato da própria mãe significa que Orestes agiu justamente em prol da *πόλις*. Ele assumiu que cometeu o ato, mas o fez em obediência ao oráculo de Apolo. Levando em consideração todos os sinais numinosos que atravessam esta tragédia, a realização da justiça de Zeus é implacável, apesar dos atos humanos.

A guerra e os problemas acarretados por ela, são muitas vezes o pano de fundo nas obras de Eurípides, pois ao mesmo tempo que destrutura o cotidiano, também abre brechas para possíveis vinganças. De fato, as tragédias euripidianas abordam temas patrióticos ou pacifistas, estando próximas da realidade ateniense. As paixões e as vinganças não são concretizadas apenas com gestos de violência, e sim, motivadas e até justificadas por confrontos verbais.

Segundo Romilly (2008, p. 116), Eurípides foi o primeiro tragediógrafo grego a compor a continuidade do drama de *Electra* e *Orestes* após o matricídio. Os dois irmãos temerosos com a consequência do ato ficam horrorizados e estarecidos com os acontecimentos ao redor e suas possíveis reverberações, a ponto de Orestes ficar atormentado. O remorso consume o filho que considera a sua ação terrível, porém o fez em obediência ao deus.

De fato, os personagens tendem a obedecer e reproduzir a sensibilidade do poeta criador, agindo em função do medo e do desejo de vingança nesta obra. E as tragédias eurípideanas servem para demonstrar a versatilidade do poeta, tal como em *Orestes* que trata de temas vistos em *As Eumênides*, de Ésquilo, depois do matricídio.

A peça apresenta vários debates adversos, com acusações e defesas. Como por exemplo, o encontro entre Menelau e o sobrinho, a quem deveria defender em função da memória do irmão Agamémnon, e em razão disso, apresenta certa dificuldade em encontrar a culpabilidade de Orestes e responsabilizar Helena. Por outro lado, com a intervenção de Tindáreo ao incitar a hostilidade contra o jovem, pois não poupa o próprio neto da acusação, chamando-o de “ímpio”, por se considerar um defensor da lei, provoca um diálogo hostil entre o tio e o sobrinho. Menelau influenciado pelo sogro rejeita ajuda aos filhos de seu irmão, então a vingança recaí sobre ele, pois a inocente Hermione é tomada como refém.

Há uma mistura de sentimentos e emoções na ação da tragédia, indo do discurso de acusação de Menelau e Tindáreo, que demonstram o desejo de castigar Orestes, passando pela chantagem e o remorso dos irmãos. Os discursos longos, com argumentos dialéticos, que se pretendem estabelecer a verdade através da fundamentação, se misturam as paixões, as ideias e aos sofrimentos. O *ágōn* (ἀγών) contrapõe avô e neto numa disputa retórica, à qual é interrompida com a intervenção de Menelau.

O matricídio se desprende do vínculo religioso, sendo a ação praticada por um homem que deverá responder por ela. Os irmãos ficam a sós com o crime até a intervenção de Apolo como *Deus ex machina*. Orestes é perdoado e Electra se casa com Pílades.

A tragédia encerra-se com um quadro de efeito emocional, com Menelau diante do palácio, os três companheiros com tochas flamejantes sobre o telhado com Hermione e o deus Apolo aparecendo com Helena. Apolo não era inimigo de Menelau, apenas viu o que estava por acontecer e interveio. E nem era amigo de Orestes, apenas percebeu a grandeza dos seus atos e constatou os fatos presentes na cena do debate. Por conseguinte, Febo, filho de Leto assume a responsabilidade pelo matricídio diante da cidade e inocenta Orestes do crime. Diante dessa

confissão, Orestes se sentiu aliviado e confiante, pois temia não ter ouvido e entendido claramente a ordenança do deus e agido por conta própria.

E o coro, em silêncio, acompanha os desfechos finais, pois diante de tantos acontecimentos não há ária. Menelau é instruído a “tomar outra noiva” (vv. 1638) e “reinar em terra espartana” (vv. 1660), deixando o trono para o sobrinho. Orestes, Electra e Pílades são perdoados e reintegrados ao convívio social somente por intervenção divina.

O enredo da tragédia ocorre pelos conflitos trágicos que transpassam o drama, tendo a figura de um herói no centro da catástrofe, Orestes, que estabelece oposições e disputas. O herói ultrapassa o *métron*, a medida, se colocando acima da própria existência, e em função desse descontrole transita para a desgraça. Ele é réu diante de si mesmo e em face à sociedade que o acusa. No caso de Orestes, ele foi absorvido por um deus, afinal excedeu à medida por obediência divina, e assim a ansiedade e desespero dão lugar a serenidade.

Quando Agamémnon partiu para guerrear contra os troianos, deixou em Micenas um filho pequeno, chamado Orestes e suas irmãs aos cuidados da esposa. Porém, Clitemnestra não atendeu ao pedido de Ifigênia e abandonou o filho a própria sorte. Ao tornar-se homem, retornou a Argos em companhia do primo e amigo Pílades com intenção de resgatar o reinado do pai e seu por direito. Então, por ordem de Apolo, assassina a própria mãe. Após o desfecho o jovem foi perseguido pelas Erínias. No final do drama, o drama foi resolvido pelo deus Apolo.

A representação da tragédia *Orestes* ocorreu no final da Guerra do Peloponeso, que culminará na derrota e subjugação de Atenas ao domínio de Esparta. Neste contexto representado, os deuses têm pouca intervenção, sendo a ordem mantida a partir dos homens.

Orestes é apresentado tanto na *Odisseia* quanto nas tragédias, mas há uma distinção entre cada aparição. Em Homero, (*Od.* I, 28-43, 298-302), o jovem Atrida é o protótipo a ser seguido, mas em Ésquilo seria o problemático; em *Electra* de Sófocles apresenta uma postura autoritária; em Eurípides o comportamento dele é afetado pelas situações ao redor.

Também na tragédia euripideana *Ifigênia entre os Tauros*, quando a personagem Ifigênia serve como sacerdotisa no templo da deusa Ártemis participando dos sacrifícios de sangue helênico, foi salva pelo seu irmão Orestes, por desígnio do oráculo. Assim, Ifigênia, que todos acreditavam morta, foi resgatada e salva com a ajuda de Palas Atena pelo jovem Atrida.

Assim, o traço comum nas versões dos três tragediógrafos da personagem Orestes seria a interlocução com o oráculo de Febo e tanto o retorno como a posse da casa paterna. Embora a maldição da Casa de Atreu se estendesse até Orestes, foi ele quem teve a incumbência de

romper definitivamente com a desgraça. A motivação para o matricídio de Orestes possui dois parâmetros: por um lado, a vingança dos que mataram o seu pai, por outro, a retomada do trono.

Tanto o retorno de Orestes quanto de Odisseu possui paradigma semelhante, pois ambos os heróis voltaram a terra natal às escondidas, a fim de retomar o trono usurpado e vingarem-se dos aproveitadores. Ésquilo e Sófocles retomam a estratégia de Odisseu quando narram a chegada de Orestes ao palácio disfarçado para executar a vingança contra os usurpadores. Eurípides, ao contrário, não transfigura a imagem do jovem.

Devido aos diversos ritos fúnebres de comemoração e homenagem a figura do morto realizados pelos vivos, nesse período arcaico, a lembrança do falecido ficava na memória dos sobreviventes, sendo por um tempo uma presença ambígua. Porém, com o tempo, será relegada às sombras da memória e poderá até desaparecer, conforme o ciclo vindouro das novas gerações. Essas personagens retratadas pelos três tragediógrafos compõe o mito da Casa de Atreu, e para os gregos, viveram no tempo antigo. Suas proezas foram recitadas pelos aedos, permanecem vivas na memória de todos os que buscam revisitar e presentificar esse passado lendário da comunidade dos helenos e suas raízes até os dias de hoje.

Bibliografia

APOLODORO. *BIBLIOTECA MITOLÓGICA*. Edición de José Calderón Felices. Madrid, España: AKAL/CLÁSICA, 1987.

ARISTÓTELES. *Sobre a arte poética*. Tradução Antônio Mattoso, Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BÍBLIA KING JAMES Atualizada. Tradução e revisão a cargo do Comitê Internacional de Tradução da Bíblia King James. São Paulo: Abba Press, 2012.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986.

CABRAL, Luiz Alberto Machado. *A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia*. Campinas, SP, 2013.

CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de Ficção*. São Paulo/SP: Perspectiva, 2009.

DANIELLOU, Madre Maria da Eucaristia. *Curso de grego III Antologia e Literatura*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.

D'ANGOUR, Armand. <https://www.armand-dangour.com/about-me/score-of-reconstruction-of-euripides-orestes-chorus/> < Acesso 13/10/2018 >.

Dicionário Etimológico da Mitologia Grega.
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf < Acesso 23/03/2021 >.

Dicionário grego-português (DGP): vol. 1 – 5 (equipe de coordenação Daisi Malhadas, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Helena de Moura Neves). Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional*. Tradução de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

ÉSQUILO. *Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Tradução Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

EURÍPIDES. *Ifigénia em Áulide*. Introdução e versão de Carlos Alberto Pais de Almeida. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

EURÍPIDES. *Ifigénia entre os Tauros*. Introdução, versão do grego e notas de Nuno Simões Rodrigues. São Paulo: Annablume editora, 2014.

EURÍPIDES. *Orestes*. Introdução, versão do grego e notas de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

FREIRE, Antônio. *O teatro grego*. Braga: Edições APPACDM, 1985.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Tradução Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva Publicações, 2007.

GUGGENBERGER, Rainer. *Kritische Edition der Zitate aus und Allusionen auf Homer, Aischylos, Sophokles und Euripides bei Aristoteles, samt Kommentaren und quantitativer Auswertung*. Tese de Doutorado, Universidade de Viena, 2016.

HAVELOCK, Erick A. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Tradução José Serra. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

HESÍODO. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

JONES, Peter V. *O mundo de Atenas. Uma introdução à cultura clássica ateniense*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HORTA, Guida Nedda Barata Parreiras. *Os gregos e seu idioma: manual prático de cultura helênica e de língua grega clássica para uso dos cursos universitários de Letras*. Rio de Janeiro: J. Di Giorgio & Cia, 1990.

KITTO, H. D. F. *A tragédia grega*. Tradução Dr. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado, 1972.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Tradução Antonio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, Lda, 1987.

LOURAX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher. Imaginário da Grécia Antiga*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

KERÉNGI, Karl. *A mitologia dos gregos: vol. I: a história dos deuses e dos homens*. Tradução Octavio Mendes Cajado. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

OS PRÉ-SOCRÁTICOS FRAGMENTOS, DOXOGRAFIA E COMENTÁRIOS. Seleção de textos e supervisão: Prof. José Cavalcante de Souza Dados biográficos: Remberto Francisco Kuhnen. Traduções: José Cavalcante de Souza, Arma Lia Amaral de Almeida Prado, Ísis Lana Borges, Maria Conceição Martins Cavalcante, Remberto Francisco Kuhnen, Rubens Rodrigues Torres Filho, Carlos Ribeiro de Moura, Ernildo Stein, Arnildo Devegili, Paulo Frederico Flor, Wilson Regis. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996.

PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. *A mousiké: das origens ao drama de Eurípides*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

RAGON, Elói. *Gramática grega*. Tradução Cecília Bartalotti. São Paulo: Odysseus Editora, 2016.

REINACH, Théodore. *A música grega*. Tradução Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, Lda, 2008.

ROSENFELD, Kathrin H. *Sófocles & Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

SOFOCLES, *Antígona*. Tradução J.B. de Mello e Souza.

https://drive.google.com/file/d/1woDJrYkLBCIOjTOAhBctuF_du4cFgmaT/view < Acesso 06/03/2021 >.

SOFOCLES, *Electra*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

SOARES, Carmen; ROCHA, Roosevelt. Introdução, versão do grego e notas. Em: PLUTARCO Obras Morais - Sobre o Afecto aos Filhos, Sobre a Música. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

TERRA, João Evangelista Martins. *O DEUS DOS INDO-EUROPEUS. Zeus e a proto-religião dos indo-europeus*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

TORRANO, Jaa. Introdução. Em: HESIODO. *Teogonia*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995 (p. 8 – 83).

TORRANO, Jaa. (1997) *Mito e violência na tragédia em Agamêmnon de Ésquilo*. *Letras Clássicas*, 1(1), 29-37.

TORRANO, Jaa. (2020). *Orestes e o oráculo*. *CODEX -- Revista de Estudos Clássicos*, 8(1), 171-182.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mito e religião na Grécia antiga*. Tradução Joana Angélica D' Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Tradução Anna Lia A. Almeida Prado; Filomena Yoshie Hirata Garcia; Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga II*. Tradução Bertha Halpem Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991.