

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Tiago Irigaray de Bem

O ESTIGMA DA MÁ ESPOSA: A INSUBORDINAÇÃO DE CLITEMNESTRA

Porto Alegre

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Tiago Irigaray de Bem

O ESTIGMA DA MÁ ESPOSA: A INSUBORDINAÇÃO DE CLITEMNESTRA

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisição parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rafael de Carvalho  
Matiello Brunhara

Linha de pesquisa: Literatura, Sociedade e  
História da Literatura

Porto Alegre

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Tiago Irigaray de Bem

O ESTIGMA DA MÁ ESPOSA: A INSUBORDINAÇÃO DE CLITEMNESTRA

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisição parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rafael de Carvalho  
Matiello Brunhara

Linha de pesquisa: Literatura, Sociedade e  
História da Literatura

Porto Alegre, 12 de Março de 2024

Resultado: Aprovado

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos

Prof. Dr. Jussemar Gonçalves Weiss

Profa. Dra. Lorena Lopes da Costa

Porto Alegre

2024

## CIP - Catalogação na Publicação

Irigaray de Bem, Tiago

O Estigama da Má Esposa: a insubordinação de Clitemnestra / Tiago Irigaray de Bem. -- 2024.

143 f.

Orientador: Rafael de Carvalho Matiello Brunhara.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Oresteia. 2. Odisseia. 3. Ésquilo. 4. Sófocles. 5. Eurípides. I. de Carvalho Matiello Brunhara, Rafael, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

## **Agradecimentos**

Agradeço aos muitas vezes ignotos copistas que, muito antes dos inventos de Guttemberg, copiaram as tragédias gregas, dentre outras obras importantes da Antiguidade, de seus suportes materiais originais para novos papiros e outros suportes materiais, assim evitando que essas obras sublimes se perdessem nas velozes correntezas do tempo.

Agradeço ao meu orientador, o professor doutor Rafael Brunhara, pela orientação precisa.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sem a qual minha formação não seria possível e eu possivelmente jamais conhecesse as excelsas obras que hoje estudo.

Agradeço ao modelo de universidade federal pública, gratuita e de qualidade adotado no Brasil e a todos e todas que defendem, promovem e aperfeiçoam esse modelo. Milhões de pessoas adquirem conhecimentos específicos e formação através desse modelo e, não fosse ele, o Ensino Superior de qualidade sequer seria possível para muitos.

Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων  
τεύζεται φρενῶν τὸ πᾶν,  
τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ-  
σαντα, τὸν πάθει μάθος  
θέντα κυρίως ἔχειν.  
στάζει δ' ἀνθ' ὕπνου πρὸ καρδίας  
μνησιπήμων πόνος· καὶ παρ' ἄ-  
κοντας ἦλθε σωφρονεῖν.  
δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος  
σέλμα σεμνὸν ἡμένων.  
(*Agamémnon*, v. 176-183)

## RESUMO

Este estudo analisa a personagem mítica Clitemnestra, sobretudo suas razões para realizar o ato extremo de executar o marido e a repercussão, a reação que tamanho feito causa. Na Antiguidade Clássica, o casamento era uma relação de poder e a esposa era uma subordinada hierárquica do marido. Ao eliminar o marido, Clitemnestra se insubordina de forma violenta, subverte a ordem e involuntariamente contesta todo o sistema político patriarcal de seu tempo: revolta-se contra a obediência absoluta que dela é exigida, reivindica o direito de fazer justiça pela filha sacrificada e se ira contra os desmandos do marido. Ela encarna a maior ameaça ao sistema político de que uma esposa é capaz (Foley, 2001, p. 201). As versões do mito da *Oresteia* variam e esse mito central para a *pólis* de Atenas foi retratado diversas vezes: na poesia épica, por Homero; na poesia lírica grega, por Píndaro; e na poesia trágica pelos três grandes tragediógrafos: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Um fator comum a todas as versões do mito é o empenho de reduzir as pertinentes interpretações, reivindicações e questionamentos de seu ato radical ao fato dela ser uma “má esposa”, de acordo com a maldição homérica nela lançada (*Odisseia*, Canto XI, v. 409-446). No entanto, esse esforço para refutar Clitemnestra parece falhar (Chesi, 2014, p. 1-2), sobretudo nas obras trágicas. Longe da questão ser dada como resolvida ao reduzir Clitemnestra a um mal exemplo de esposa, a tensão entre os sexos numa cultura que prega que um gênero deve dominar o outro se mantém consistentemente (Zeitlin, 1978, p. 163) (Pomeroy, 1995, p. 97).

**Palavras-chave:** Clitemnestra; Oresteia; Homero; Ésquilo; Píndaro; Sófocles; Eurípide

## ABSTRACT

This study analyzes the mythical character Clytemnestra, especially her reasons for carrying out the extreme act of executing her husband and the repercussions, the reaction that such an act causes. In Classical Antiquity, marriage was a power relation and the wife was a hierarchical subordinate of her husband. By eliminating her husband, Clytemnestra becomes violently insubordinate, subverts the order and involuntarily contests the entire patriarchal political system of her time: she revolts against the absolute obedience demanded of her, demands the right to do justice for her sacrificed daughter and anger against her husband's abuses. She embodies the greatest threat to the political system that a wife is capable of (Foley, 2001, p. 201). Versions of the myth of the *Oresteia* vary and this central myth for the *polis* of Athens was portrayed several times: in epic poetry, by Homer; in Greek lyric poetry, by Pindar; and in tragic poetry by the three great tragedians: Aeschylus, Sophocles and Euripides. A common factor in all versions of the myth is the effort to reduce the pertinent interpretations, claims and questions of her radical act to the fact that she was a “bad wife”, in accordance with the Homeric curse placed on her (*Odyssey*, Canto XI, v 409-446). However, this effort to refute Clytemnestra seems to fail (Chesi, 2014, p. 1-2), especially in the tragic works. Far from the issue being considered resolved by reducing Clytemnestra to a bad example of a wife, the tension between the sexes in a culture that preaches that one gender should dominate the other is consistently maintained (Zeitlin, 1978, p. 163) (Pomeroy, 1995, p. 97).

**Keywords:** Clytemnestra; Oresteia; Homer; Aeschylus; Pindar; Sophocles; Euripides



## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	8
2	PRIMEIRAS APARIÇÕES: CLITEMNESTRA EM HOMERO E EMÉSQUILO..	14
2.1	<b>Ecos Homéricos</b> .....	14
2.2	<b>Em Ésquilo</b> .....	27
2.2.1	<i>Coéforas</i> .....	64
2.2.2	<i>Eumênides</i> .....	82
3	NOVOS <i>TOPOI</i> : CLITEMNESTRA COMO ARGUMENTO JURÍDICO NO TRIBUNAL ATENIENSE, EM PÍNDARO, EM SÓFOCLES E EM EURÍPIDES	100
3.1	<b>No Tribunal Ateniense</b> .....	100
3.2	<b>Em Píndaro</b> .....	108
3.3	<b>Em Sófocles</b> .....	115
3.4	<b>Em Eurípides</b> .....	120
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	137
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	140

## 1 INTRODUÇÃO

Um grupo de anciãos se apressa com dificuldade, apoiando-se em seus cajados e nas paredes do palácio. Os idosos estão aflitos, eles ouviram gritos de dor e de alguém sendo atacado e se apressam para descobrir o que aconteceu. Eles viram o corredor e se deparam com Clitemnestra, a rainha do palácio, com um machado em mãos, o vestido manchado de sangue. Aos pés dela está o cadáver ainda quente do rei Agamêmnon, lacerado pela lâmina do machado. Um pouco atrás de Clitemnestra, ao fundo, está estirado no chão o cadáver de uma mulher também ainda quente, o sangue escorrendo, Cassandra. Os anciãos contemplam a cena em completo choque. Por alguns segundos, é como se o tempo parasse, o único movimento sendo o do sangue dos cadáveres escorrendo pelo chão. Clitemnestra ergue o queixo, altiva, e encara os anciãos de cima. Há realza, força e poder em sua postura e atitude e um perturbador brilho vermelho aparece em seus olhos. O palácio agora é dela, os anciãos, nada mais que seus súditos. Nunca mais alguém receberá ordens de Agamêmnon.

Essa é a cena bela e terrível que se forma na mente do leitor (ou se desvela aos olhos do espectador, durante a apresentação da peça) na tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo, nos versos 1370 e 1371. É a ação central da peça e o impacto dela é tremendo. O espanto, o terror, o choque e a beleza terrível da cena são inevitáveis. Clitemnestra ousa cometer a maior das ousadias.

Foi o efeito dessa cena que engendrou a pesquisa que culminou nessa dissertação. Antes de saber questões específicas e importantes sobre a tragédia grega, há o impacto, a poderosa experiência estética que faz sentir e faz pensar. Esse poder das tragédias gregas alcança mesmo aqueles que não têm conhecimento da área. Por continuarem gerando tamanho efeito após mais de dois mil e trezentos anos, vencendo as velozes correntezas do tempo que comumente levam ao esquecimento, elas são chamadas de atemporais. Por serem capazes de produzirem tal reação em milhões de pessoas ao redor do globo, vivendo nas mais diferentes culturas e contextos, elas são chamadas de universais.

Tudo isso é verdade e é muito lindo e quase mágico, um sortilégio infinito que as melhores obras de arte são capazes de lançar. Contudo, quando se inicia o estudo do gênero trágico e se passa do olhar do leitor/espectador para a postura do pesquisador,

questões complexas e perturbadoras emergem e logo se entende como essas obras continuam gerando fortuna crítica até os dias atuais. Parece sempre haver algo a mais a dizer sobre elas. Outrossim, embora sempre cause uma forte reação, o tipo específico da reação pode variar de pessoas para pessoa: “*as with any piece of complex art, people will differ in their responses to it*” (Swift, 2016, p. 103). É importante ter isso em mente quando se tem uma forte convicção sobre a atitude e/ou um sólido julgamento moral sobre algum herói ou heroína trágico.

Ao investigar Clitemnestra – e se trata de uma investigação longa: ela está presente nas obras do três grandes tragediógrafos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides; é citada ainda antes, em Homero, no gênero épico; é evocada em odes de Píndaro e se fez menção a ela inclusive como argumento jurídico, como veremos adiante – é comum que muitos de nós, modernos, tenhamos inclinação a entender o lado dela ou mesmo lhe dar razão. Os mitos eventualmente variam, e por isso se deve avaliar cada um minuciosamente, mas os motivos dela para executar o marido são, sobretudo e geralmente, Agamêmnon ter assassinado a filha do casal, Ifigênia, para conseguir os ventos para navegar para Troia, e Agamêmnon ter tido concubinas às quais preferia ao invés de Clitemnestra, ofendendo, destratando e humilhando sua esposa legítima, inclusive publicamente, como a *Iliada* mostra e veremos adiante. É comum que se atribua ao desprezo de Agamêmnon por ela enquanto mulher que Clitemnestra tenha aceitado um amante, Egisto, e o adultério se soma às suas transgressões. Todavia, Clitemnestra sofre tanta violência que matar o marido parece plenamente justificável. Ninguém menos que Virginia Woolf escreveu: “*Read the Agamemnon and see wheter, in process of time, your sympathies are not entirely with Clytemnestra.*” (Woolf, 1924, p. 4).

Essa simpatia, contudo, não aparece de forma nenhuma nas personagens dos dramas, que frequentemente a hostilizam e não lhe tem nenhuma simpatia. O estudo pretende mostrar que esse concordar com e entender Clitemnestra é uma característica de nosso tempo, de nós, modernos. Os antigos enxergavam a situação de forma completamente diferente. Isso não significa, de forma nenhuma, que nossas impressões não são válidas, mas que temos que estar atentos a anacronismos e, mais do que isso, à natureza de nossa relação com o passado. Tendemos a pensar o passado como algo estabelecido, fixo no tempo, contudo, o passado não existe por si só, o passado só existe em relação ao presente (Bevernage, 2021, p. 28). É do nosso lugar no presente, com os

nossos valores e com as nossas ferramentas metodológicas, que olhamos para o passado e o concebemos. Portanto, nosso olhar e nossa concepção do passado acontecem a partir de “uma dinâmica sempre frágil, e não como estado fixo ou algo irreversível” (Bevernage, 2021, p. 34). Eventos aconteceram, fontes primárias podem e devem ser consultadas, dito isso, todas as narrativas sobre o passado ganham vida dentro de nossas mentes e não podemos estar em nenhum outro lugar no tempo que não seja o tempo presente. Outros *topoi*, inclusive e especialmente no sentido de construir narrativas e discursos, são impossíveis para nós. Podemos e devemos fazer um esforço para compreender como os seres humanos do passado pensaram, seus valores, sua cultura, porém não podemos nunca deixar nossas raízes do presente. E sendo nosso presente e nossa cultura muito menos misóginas do que a brutal estrutura patriarcal vigente na Grécia Antiga, entendemos Clitemnestra de forma diferente dos antigos. Não é por acaso que estudos sobre gênero e tragédia grega tenham acontecido prolificamente nas últimas décadas (Zeitlin, 1978) (Pomeroy, 1995) (Foley, 2001) (Zyl Smit, 2002) (Chesi, 2014) (Silva, 2020). Olhamos para o passado a partir de nosso lugar no presente e o nosso lugar no presente tem mulheres em posições ilustres e as mulheres se movem na direção da igualdade com os homens, então, por isso, olhamos para o passado e nos perguntamos: “Onde estão as mulheres do passado? Onde estão as mulheres da História? O que faziam? O que pensavam?”. A passeidade do passado faz sua mágica e muitos estudos de gênero (e também de outros aspectos como de indígenas, de pessoas negras, entre outros grupos que, no passado não tão distante eram invisibilizados) surgem.

E o gênero trágico é uma fonte estarrecedora dos estudos de gênero porque, apesar da enorme misoginia sempre presente, ali as personagens tinham voz, ali elas podiam expressar seus pontos de vista, esperanças, desejos, raciocínios, dores e medos. Trata-se de um momento raro na literatura pré-industrial (Rosenfield, 2014, p. 189). A estrutura conflituosa da tragédia (veremos isso com detalhes adiante) permite que essas mulheres ajam inclusive contra os homens e contra as diretrizes e valores patriarcais tradicionais. E tudo isso era apresentado num grande palco, em um evento importante para a *pólis* de Atenas. Como se isso não fosse suficiente, o teatro alcançou grande estima e, em algum tempo, dezenas de cidades-Estado gregas construíram os próprios palcos. E nas histórias desses palcos ganhavam voz essas personagens femininas de um protagonismo e de uma centralidade inegável:

*Tragedy stands out for its vivid depiction of powerful women, and characters such as Medea and Clytemnestra are terrifying because of their ability to overturn gender norms and take matters into their own hands. Yet we must not overlook the degree to which the male characters of tragedy are equally responsible for the events of the plays. The tragedians, then, are not proto-feminists but nor do they simply uphold a patriarchal order. Rather Greek Tragedy explore the fault lines and tensions inherent in the social system that it represents, and portrays the disastrous consequences of a failure to honor and respect one's family members. In doing so, their messages remain as relevant today as they were 2,500 years ago. (Swift, 2016, p. 95-96).*

Embora essa dissertação não seja propriamente um estudo de gênero *per se*, simplesmente não há como a história de uma esposa que executou o marido que lhe desconsiderava não se relacionar com questões de gênero. A maternidade também é ubíqua no mito da Oresteia. Clitemnestra tem a filha Ifigênia, sacrificada pelo próprio pai; a filha Electra, que odeia a mãe por ter assassinado seu pai; e o filho Orestes, o matricida, que vingará Agamêmnon derramando o sangue da própria mãe. As questões de gênero permeiam todo o mito.

Este estudo visa investigar como Clitemnestra é retratada nas obras literárias da Grécia Antiga. Nas obras dos grandes poetas e também em demais fontes. Trata-se de uma tentativa de um moderno entender que espécie de argumentos e justificativas os antigos usaram para condenar Clitemnestra, de compreender como foi possível que eles não simpatizassem com ela, que não entendessem ou negassem o quanto ela não pôde suportar a violência que lhe era imposta pelo marido e agiu de uma forma que denuncia *per se* a misoginia de seu tempo. Nessa empreitada, adentra-se a construção mítica épica e, sobretudo, a construção das narrativas trágicas. A poesia de Píndaro e o uso de Clitemnestra como argumento jurídico também acrescentam à investigação.

Sabendo que uma obra influencia a outra, adotou-se um método cronológico: primeiro a obra de Homero, seguida da *Oresteia* de Ésquilo, a ode de Píndaro, o argumento jurídico no tribunal ateniense, a *Electra*, de Sófocles, e a *Electra*, de Eurípides. As obras mais antigas lançam sua sombra sobre as mais novas e veremos como, por exemplo, a obra de Ésquilo influencia a de Eurípides e o eco homérico segue reverberando ominosamente por todas elas. A *Oresteia* de Ésquilo foi apresentada em 458 a.C. (Finglass, 2007, p. 12-13); a Pítica XI ressoou no ar entre 474 a.C. ou 454 a.C.; a data do argumento jurídico é incerta, contudo, como ocorreu no tribunal ateniense, fez sentido analisá-la entre a obra de Píndaro e a de Sófocles por ser um momento do Período Clássico no qual o tribunal ateniense era bastante ativo; as duas *Electra*, uma de

Sófocles e outra de Eurípides, são praticamente contemporâneas uma da outra, sendo a de Sófocles apresentada entre 420 e 414 a.C. e a de Eurípides entre 422 e 416 a.C. (Torrano, 2023, p. 13). Apesar de praticamente contemporâneas uma da outra, as duas *Electra* são completamente diferentes, com Sófocles implementando uma lógica militar por toda a obra e Eurípides um tanto remetendo a Ésquilo, um tanto fazendo alterações ousadas e originais.

Cada obra retratará Clitemnestra de forma diferente (por vezes abissalmente diferente). Ao final da análise de cada uma, poderemos cotejar e entender a (e se há) uma ideia comum geral de Clitemnestra, o porquê de a escorraçarem ou a apoiarem, os motivos por trás das narrativas antigas, que são ao mesmo tempo tão diferentes das narrativas modernas e tão relevantes.

O primeiro capítulo será dedicado a Homero e a Ésquilo. Homero porque é basilar e fundamental no *background* da *Oresteia* (e, na verdade, determina quase tudo nos mitos gregos, tão colossalmente relevante como era a obra do poeta épico). Ésquilo porque aborda a *Oresteia* de forma mais direta e completa. Ésquilo é, talvez o fundador da primeira trilogia da História, sua *Oresteia* consistindo em três tragédias: *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Ésquilo também é o tragediógrafo que encara diretamente a questão do sacrifício de Ifigênia e da maternidade com suas Erínias completamente maternas, vingadoras de violência contra o mesmo sangue e, inclusive, nascidas unicamente de mãe, Nyx, a Noite, sem necessidade de nenhum pai (*Eumênides*, v. 1033-1035). Nesse sentido, as Erínias são completamente femininas e prestam um papel importante e difícil de apaziguar nas reivindicações de Clitemnestra.

No segundo capítulo, veremos as demais referências: o caso do tribunal, a Pítica XI e as duas *Electra*. Embora literariamente menos relevantes e menos basilares, menos formativas que as obras de Homero e de Ésquilo, essas fontes elucidam muito do que se pensava sobre Clitemnestra na Hélade. Nesse sentido, o caso do tribunal tem muito a revelar. A Pítica XI é a única fonte que não está diretamente relacionada com a *pólis* de Atenas e ocorre em contexto aristocrático ao invés de democrático. As duas *Electra* completam as fontes, cada qual remetendo consideravelmente a questões de Atenas.

Analisadas essas complexas fontes, será possível engendrar uma conclusão sobre as retratações de Clitemnestra. Buscaremos entender melhor o pensamento dos antigos e construir uma ponte entre o pensamento moderno e o pensamento antigo para

que possamos entender o porquê das reações, da universalidade e da atemporalidade do mito.

## 2 PRIMEIRAS APARIÇÕES: CLITEMNESTRA EM HOMERO E EM ÉSQUILO

### 2.1 Ecos Homéricos

A obra de Homero não faz mais do que referências à *Oresteia*: os dois épicos centrais da cultura grega, a *Ilíada* e a *Odisseia*, relatam acontecimentos da *Oresteia* mas não os retratam. E, como em breve veremos detalhadamente, para a *Odisseia*, a *Oresteia* é isso: um referencial, um modelo a ser seguido. A obra de Homero fornece referências importantes que se refletirão no gênero trágico, e é principalmente por isso que se fazem pertinentes algumas observações sobre o que os épicos nos contam. Dito isso, a centralidade da caracterização de Clitemnestra se encontra no gênero trágico. Na *Ilíada* e na *Odisseia*, apenas ouvimos ecos difusos do mito, enquanto, na *Oresteia* de Ésquilo e nas respectivas *Electra* de Sófocles e de Eurípides, o mito nos é contado de forma clara e central. Sendo assim, cabe atentar para os ecos épicos que ressoarão no gênero trágico.

Embora Clitemnestra não ganhe voz nos épicos de Homero, ela é citada diversas vezes, principalmente na *Odisseia*. Contudo, a animosidade entre ela e seu esposo Agamêmnon é ressaltada desde o princípio da *Ilíada*. Logo no Canto I, Agamêmnon proclama com a prepotência que lhe é peculiar:

[...] porque pela donzela Criseida eu não quis aceitar o glorioso resgate, visto que decidi em vez disso ficar com ela em minha casa. Prefiro-a a Clitemnestra, minha esposa legítima, pois em nada lhe é inferior, nem de corpo, nem de estatura, nem na inteligência, nem nos labores.

([...] οὐνεκ' ἐγὼ κούρης Χρυσηΐδος ἀγλά' ἄποινα οὐκ ἔθελον δέξασθαι, ἐπεὶ πολὺ βούλομαι αὐτὴν οἴκοι ἔχειν· καὶ γάρ ῥα Κλυταιμνήστρης προβέβουλα κουριδίης ἀλόχου, ἐπεὶ οὐ ἔθέν ἐστι χερείων, οὐ δέμας οὐδὲ φυήν, οὔτ' ἄρ φρένας οὔτέ τι ἔργα.) (*Ilíada*<sup>1</sup>, Canto I, v. 111-115).

<sup>1</sup> Todas as traduções da *Ilíada*, bem como da *Odisseia*, aqui citadas são de autoria de Frederico Lourenço (Homero, 2018), (Homero, 2018).



A primeiríssima vez que Clitemnestra é mencionada num texto heleno é em uma calúnia pública de Agamêmnon. Mesmo se tratando de uma cultura ferrenhamente patriarcal, nenhum outro herói ou deus grego ofendeu a esposa legítima dessa forma sequer no espaço privado, que dirá de forma pública. Não há paralelo de comparação do marido entre sua esposa e sua concubina como este que Agamêmnon fez, nem nos épicos homéricos, nem nas tragédias do Período Clássico que chegaram até nós. Há muitos casais infelizes na mitologia grega, enorme quantidade de misoginia generalizada, e mesmo assim uma fala tão áspera, pública e direta contra a esposa legítima é inédita. Nenhum outro senhor e líder militar – seja aqueu, seja troiano – ofende a esposa legítima dessa forma na obra de Homero. Pelo contrário, em Homero a esposa legítima parece ter um destaque importante, vide Penélope e Andrômaca, esposas exemplares, sendo as uniões de Odisseu com Penélope e de Heitor com Andrômaca os modelos de casamento ideal (Foley, 2001, p. 59-61). No nível dos deuses, isso também não procede. Nem mesmo Zeus, que discute aberta e publicamente com Hera em diversas ocasiões da *Ilíada* e que tem um notório casamento infeliz, ofende a esposa legítima nesses termos. O agravo é proferido na assembleia dos comandantes como uma justificativa de Agamêmnon para se aferrar à sacerdotisa e não devolvê-la ao pai, Criseis. Não fosse Agamêmnon fazer o mesmo com Cassandra, poder-se-ia sustentar que se trata de uma estratégia retórica para defender seu domínio sobre Criseida ante os outros generais (e mesmo que fosse o caso, o discurso continuaria sendo um tanto chocante). No entanto, a repetição do padrão de comportamento nos deixa com poucas dúvidas de que não há afeto e nem sequer estima entre marido e mulher. Absolutamente todas as fontes<sup>2</sup> deixam muito claro que não há sentimento de apreço entre os dois.

Essa passagem hostil de calúnia pública no início da *Ilíada* é o primeiro indício da inimizade entre os esposos que encontrará sumidade na esposa matando o marido – e

---

<sup>2</sup> Em Ésquilo, Agamêmnon censura duramente a esposa, quando na ocasião de sua chegada, e discute publicamente com ela (*Agamêmnon*, v. 914-956). No discurso heroico que Clitemnestra profere imediatamente após eliminar Agamêmnon, há claramente prazer no ato de tê-lo matado, ela mal consegue conter sua euforia irada ante o espanto do coro (*Agamêmnon*, v. 1372-1398). A Clitemnestra de Eurípides confessa que se excedeu na fúria contra o marido (*Electra*, v. 1109-1110). Essas, entre outras situações, serão analisadas com detalhes mais adiante, dito isso, a animosidade e mesmo hostilidade entre Agamêmnon e Clitemnestra é evidente. É pertinente lembrar que entre Heitor e Andrômaca e entre Odisseu e Penélope, os casos de casamento exemplar, há expressão de apreço (*Ilíada*, Canto VI, v. 390-494 ) (*Odisseia*, Canto XIX, v. 192-204).

é digno de nota que a hostilidade partiu de Agamêmnon. Contudo, essa referência contempla apenas parcialmente os eventos marcantes que desencadearam a *Oresteia*. O ódio ao marido por desprezo e por motivo de concubinas certamente motiva Clitemnestra a levantar o machado, no entanto, há outros fatores centrais que não podem ser ignorados. Na versão do mito de Ésquilo, o ato que “dispara” Clitemnestra para a ação sangrenta contra o marido sequer é essa ofensa pública e esse ódio entre eles, embora isso não deixe de estar presente, sobretudo no assassinato de Cassandra (*Agamêmnon*, v. 1437-1440). O que põe Clitemnestra em movimento é o sacrifício de sua filha, Ifigênia e, antes do sacrifício, aparentemente ela suportava os desmandos e ofensas do marido como uma esposa grega deveria suportar. Ocorre que, à exceção dessa passagem, a *Ilíada* silencia completamente sobre a *Oresteia*, sobretudo em relação ao evento mais pertinente da *Oresteia* que concerne à guerra de Troia, que é justamente o sacrifício de Ifigênia<sup>3</sup>. O indício do porvir de Agamêmnon é tímido também porque há um único evento relacionado com a *Oresteia* em toda a extensão da *Ilíada*.

Embora a *Ilíada* não nos dê indícios sobre Clitemnestra, ela revela muito sobre Agamêmnon. Na própria sequência da passagem supracitada, o Atrida cede e devolve Criseida, seu prêmio de guerra, para o pai somente sob pressão da assembleia dos comandantes, que se mostram aflitos uma vez que Apolo, deus a quem Crises e Criseida prestam serviço, havia se irado com essa situação e fustigava o exército dos aqueus com suas flechas. Contrariado e com raiva pela perda da concubina, Agamêmnon toma o “prêmio” de Aquiles, Briseida (Canto I, v.183-187). Isso acontece porque, na assembleia, Aquiles enfatizou que era preciso fazer a vontade do deus, o que Agamêmnon não desejava. O desafeto entre Aquiles e Agamêmnon continuará por muitos Cantos da *Ilíada*. No final da guerra, o Atrida tomará Cassandra como concubina. Todas as mulheres de Agamêmnon são tomadas à força, não há em nenhum momento consideração pela vontade e desejo delas, o que estava de acordo com a cultura patriarcal, misógina e de dominação de guerra da época. Agamêmnon, como líder do exército dos Aqueus, leva esse *ethos* ao ápice. Ele parece ser ainda mais

---

<sup>3</sup> Há uma passagem muito enigmática que se refere ao momento em que os barcos dos argivos estavam reunidos no porto para partir para Troia e uma ominosa serpente vermelha aparece, devora oito pardais filhotes e depois devora a mãe pardal, que sofria e esvoaçava enquanto a serpente devorava seus filhos. Após isso, a serpente é transformada em pedra por Zeus (Canto II, v. 303-320). É incerto, contudo, se haveria aí alguma obscura referência ao sacrifício de Ifigênia. O vate Calcas logo interpreta os pardais filhotes e a mãe devorada como cada um dos anos que durará a contenda da guerra de Troia, sendo o décimo ano o da vitória dos Aqueus (v. 321-333), sem se referir a nada relacionado à Ifigênia.

intransigente e autoritário em seu poder do que os generais sob seu comando. E a sede de poder e de glória do Atrida parece ser insaciável. Aquiles o denominará como “*mais ganancioso dos homens*” (“φιλοκτηανώτατε πάντων”) (*Ilíada*, Canto I, v. 122). Agamêmnon é esse líder máximo com sede de poder e ambição desmedida. Sua *húbris* advém dessas tendências, como veremos adiante nas tragédias de Ésquilo.

A *Ilíada* é um canto heroico dos helenos, um canto que exalta sobretudo Aquiles, como fica claro desde o primeiro verso: “Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida” (“Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος”). Entretanto, Agamêmnon tem um papel e uma posição importante na honra épica e poderia ser bastante difícil ao poeta exaltar alguém que sacrifica a própria filha para travar a guerra. Tome-se nota que Agamêmnon já é mal visto desde o início da obra: ele é o primeiro personagem que antagoniza com Aquiles e é orgulhoso a ponto da imprudência de relutar em obedecer aos deuses. Talvez uma narrativa como a *Oresteia* seja pejorativa para os helenos diante dos excelsos inimigos troianos, o pai e marido exemplar que Heitor é (*Ilíada*, Canto VI, v. 390-494) (Foley, 2001, p. 60) e mesmo Príamo parece ter estabelecido com dignidade cada um de seus inúmeros filhos e filhas. Na sequência, uma vez que a guerra cessa e os heróis retornam às terras da Hélade e não há um inimigo estrangeiro para se provar melhor, a *Oresteia* é amplamente mencionada. É o que acontece na *Odisseia*: a *Oresteia* é citada no Canto I (v. 29-43), onde Zeus versa sobre os atos e o destino de Egisto; no Canto III (v. 234-275 e 249-310), quando Telêmaco indaga Nestor sobre como pereceu Agamêmnon e é respondido; no Canto IV (v. 512-537), episódio em que Menelau narra o que descobriu através de Proteu; no Canto XI (v. 385-439), que dá voz à alma de Agamêmnon no Hades contando o que Clitemnestra lhe fez; e no Canto XXIV (v. 191-201), no qual mais uma vez a alma de Agamêmnon ganha voz para exaltar Penélope e amaldiçoar Clitemnestra ao comparar ambas.

No Canto I, o próprio soberano dos deuses tece comentários sobre a *Oresteia*:

Pois ao coração lhe vinha a memória do irrepreensível Egisto,  
 A quem assassinara Orestes, filho de Agamêmnon.  
 A pensar nele se dirigiu assim aos outros imortais:  
 “Vede bem como os mortais acusam os deuses!  
 De nós (dizem) provêm as desgraças, quando são eles,  
 pela sua loucura, que sofrem mais do que deviam!  
 Como agora Egisto, além do que lhe era permitido,  
 Do Atrida desposou a mulher, matando Agamêmnon  
 à sua chegada, sabendo bem da íngreme desgraça –  
 pois lhe havíamos prevenido ao mandarmos  
 Hermes, o vigilante Matador de Argos:

que não matasse Agamêmnon nem lhe tirasse a esposa,  
pois pela mão de Orestes chegaria a vingança do Atrida,  
quando atingisse a idade adulta e saudades da terra sentisse.  
Assim lhe falou Hermes; mas seus bons conselhos o espírito  
de Egisto não convenceram. Agora pagou tudo de uma vez.

(μνήσατο γὰρ κατὰ θυμὸν ἀμύμονος Αἰγίσθοιο,  
τόν ῥ' Ἀγαμεμνονίδης τηλεκλυτὸς ἔκταν' Ὀρέστης·  
τοῦ ὃ γ' ἐπιμνησθεὶς ἔπε' ἀθανάτοισι μετηύδα·  
“ὦ πόποι, οἷον δὴ νῦ θεοὺς βροτοὶ αἰτιόωνται.  
ἔξ ἡμέων γὰρ φασὶ κάκ' ἔμμεναι· οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ  
σφῆσιν ἀτασθαλίησιν ὑπὲρ μόρον ἄλγε' ἔχουσιν,  
ὥς καὶ νῦν Αἰγισθος ὑπὲρ μόρον Ἀτρεΐδαο  
γῆμ' ἄλοχον μνηστήν, τὸν δ' ἔκτανε νοστήσαντα,  
εἰδὼς αἰπὸν ὄλεθρον, ἐπεὶ πρό οἱ εἶπομεν ἡμεῖς,  
Ἑρμείαν πέμψαντες, εὖσκοπον Ἀργεῖφόντην,  
μήτ' αὐτὸν κτείνειν μήτε μνάσθαι ἄκοιτιν·  
ἐκ γὰρ Ὀρέσταιο τίσις ἔσσειται Ἀτρεΐδαο,  
ὀππότε' ἂν ἠβήσῃ τε καὶ ἤς ἱμεῖρεται αἴης.  
ὥς ἔφαθ' Ἑρμείας, ἀλλ' οὐ φρένας Αἰγίσθοιο  
πεῖθ' ἀγαθὰ φρονέων· νῦν δ' ἄθροα πάντ' ἀπέτεισε.)  
(*Odisseia*, Canto I, v. 29-43).

Há aqui um elemento não explorado nas tragédias: que Egisto fora avisado pelos deuses do desfecho de seu ato, no entanto, optara por continuar mesmo sabendo de seu destino. Nas tragédias de Ésquilo e de Eurípedes, Egisto é um personagem menor. De fato, Egisto é um inimigo declarado de Agamêmnon, o que é muito menos trágico do que uma mulher que se insurge contra o marido a ponto de matá-lo e do que os sofrimentos dos filhos de tão sangrento casal, que dirá diante do matricídio. Contudo, nessa fala de Zeus, é Egisto quem mata Agamêmnon. Há uma contradição dentro da *Odisseia* em relação à participação de Clitemnestra na morte de Agamêmnon (Duke, 1954, p. 325). Os Cantos I e III (v. 234-275 e 249-310) dão a entender que Egisto tomou Clitemnestra contra a vontade dela e que foi ele o responsável pelo planejamento e pela morte de Agamêmnon. Na passagem do Canto IV (v. 512-537), Proteu sequer cita Clitemnestra e atribui a morte de Agamêmnon a Egisto. Já os Cantos XI (v. 385-439) e XXIV (v. 191-201), os cantos nos quais a alma danada de Agamêmnon ganha voz, Clitemnestra é acusada de participar ativamente no plano para a morte de Agamêmnon. E, a despeito das versões conflitantes dentro da *Odisseia*, no âmbito da poesia trágica Clitemnestra é sempre algoz ativa do marido. Ésquilo e Eurípedes retratam uma Clitemnestra que decide e demonstra agência própria na morte do marido, ela mata o marido sozinha, enquanto Sófocles faz de Egisto o algoz principal em sua *Electra*, única fonte na qual Clitemnestra parece ser a coadjuvante do casal, como veremos adiante.

Todavia, mesmo em papel secundário, Clitemnestra golpeia Agamêmnon: ela e Egisto atacam Agamêmnon juntos, estando os dois portando machados (*Electra*, v. 95-99). Sendo assim, em todas as versões das obras trágicas, Clitemnestra golpeia Agamêmnon com seu machado homicida. Ela deseja matar Agamêmnon.

A fala de Zeus é pedagógica e remete às desgraças que os homens causam a si mesmos “pela sua loucura” (“σφῆσιν ἀτασθαλίησιν”). Na sequência imediata, a deusa Atena comentará: “é verdade que esse homem teve a morte que merecia: e que pereça qualquer outro que igual coisa fizer.” (“καὶ λίην κείνός γε εὐικότι κεῖται ὀλέθρῳ, ὡς ἀπόλοιτο καὶ ἄλλος ὅτις τοιαῦτά γε ῥέζοι .”) (v. 46-47). A maldição proferida por Atena é ominosa porque o Egisto da *Oresteia* é equivalente aos pretendentes da *Odisseia* (D’arms e Hulley, 1946, p. 212). As palavras de Atena, logo no início do poema épico, dão início à terrível e agourenta comparação inescapável entre a *Oresteia* e a *Odisseia*. A *Odisseia* acontece pouco tempo após a *Oresteia*. Quando Telêmaco partiu em sua jornada e iniciou a *Telemaquia*, o caso de Orestes já havia alcançado grande fama por toda a Grécia (Edwards, 2013, p. 3) e os paralelos são nefastos: ambos, Agamêmnon e Odisseu, guerrearam em Troia por cerca de uma década, sua ausência prolongada, bem como a incerteza de seu retorno, ameaçando o patrimônio, a família e a vida de cada qual. Odisseu reconhece explicitamente a similaridade de sua situação com a de Agamêmnon: “Ah, na verdade eu estava prestes a sofrer o triste destino de Agamêmnon, filho de Atreu, no meu palácio, se tu, ó deusa, me não tivesses tudo dito, pela ordem certa!” (“ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδαο φθείσεσθαι κακὸν οἶτον ἐνὶ μεγάροισιν ἔμελλον, εἰ μὴ μοι σὺ ἕκαστα, θεά, κατὰ μοῖραν ἔειπες.”) (Canto XIII, v. 381-383). Também ambas, Clitemnestra e Penélope, foram cortejadas na ausência de seus maridos, pertencendo a um gênero o qual era negado o poder político. Elas dependiam do poder dos maridos ausentes e, sem eles, encontravam-se em situação de vulnerabilidade contra outros homens que cobiçavam o poder, a riqueza e a própria vida daqueles com quem casaram. Por fim, ambos, Orestes e Telêmaco, cresceram com seus pais ausentes e a ausência do patriarca pôs os jovens herdeiros em risco e os forçou a tomar uma atitude diante de um perigoso cenário de ameaças e incertezas. A *Oresteia* lança essa sombra sobre a *Odisseia*: o risco de que Odisseu tenha o mesmo fim que Agamêmnon e seja eliminado por algum pretendente que porventura conseguisse casar com Penélope. Nessa comparação, há risco mas também há glória. Agamêmnon e

Clitemnestra pertencem a grandes e nobres linhagens aristocráticas poderosas, opulentas e famosas em toda a Hélade. Em contraste, o próprio Odisseu só se tornou amplamente conhecido e famoso por causa de suas aventuras em Troia com os outros heróis, enquanto Agamêmnon era o líder da expedição e bastante eminente e central desde o princípio. Mesmo em questão de comportamento, o dissimulado e discreto Odisseu destoa deveras do ávido, direto e repleto de realeza Agamêmnon. Outrossim, as localidades, os espaços de poder, destoam enormemente: Micenas é infinitamente mais rica e mais relevante que a remota, rochosa, e de difícil acesso Ítaca. A comparação com a “capital” enobrece a “província” (D’arms e Hulley, 1946, pg. 213). A comparação com a *Oresteia* exalta a *Odisseia*.

No Canto III, Telêmaco pergunta a Nestor sobre o destino de Agamêmnon e a narrativa do ancião fornece elementos importantes:

Nós estávamos acampados lá em Troia a sofrer na batalha;  
enquanto ele, num recesso de Argos apascentadora de cavalos,  
seduzia com palavras a esposa de Agamêmnon.  
A princípio recusou-se ela a qualquer ato impróprio,  
a nobre Clitemnestra, pois tinha bom senso  
e tinha junto de si um aedo, a quem ordenara  
Agamêmnon que guardasse a mulher quando foi pra Troia.  
Mas quando por fim o subjugou o destino divino,  
foi então que Egisto levou o aedo para uma ilha deserta  
e lá o deixou para ser alimento e presa de aves de rapina;  
e à rainha, embora contra a vontade dela, levou-a para casa.

(ἦμεθ' ὁ δ' εὐκηλος μυχῶ Ἄργεος ἵπποβότοιο  
πόλλ' Ἀγαμεμνονέην ἄλοχον θέλγεσκεν ἔπεσσιν.  
ἢ δ' ἦ τοι τὸ πρὶν μὲν ἀναίνετο ἔργον ἀεικές,  
διὰ Κλυταμνήστρη· φρεσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθῆσι·  
πὰρ δ' ἄρ' ἔην καὶ ἀοιδὸς ἀνὴρ, ᾧ πόλλ' ἐπέτελλεν  
Ἄτρεΐδης Τροίηνδε κίων εἴρυσθαι ἄκοιτιν.  
ἀλλ' ὅτε δὴ μιν μοῖρα θεῶν ἐπέδησε δαμήναι,  
δὴ τότε τὸν μὲν ἀοιδὸν ἄγων ἐς νῆσον ἐρήμην  
κάλλιπεν οἰωνοῖσιν ἔλωρ καὶ κύρμα γενέσθαι,  
τὴν δ' ἐθέλων ἐθέλουσαν ἀνήγαγεν ὄνδε δόμονδε.)  
(*Odisseia*, Canto III, v. 263-272).

Ao contrário das narrativas deletérias de Agamêmnon, Nestor narra uma Clitemnestra que “tinha bom senso” e nenhuma intenção de se unir a Egisto. Os primeiros movimentos de Egisto são através da sedução e esse caráter de Egisto como sedutor não passou despercebido aos tragediógrafos. Em *Ésquilo*, isso é visto pelo coro como um tanto pejorativo e feminino (Pomeroy, 1995, p. 99) (*Agamêmnon*, v. 1625-1627). Por sua vez, na *Electra*, de Eurípidés, a sedução parece ter obtido bastante

sucesso e encatado Clitemnestra: “*it appears that the handsome Aegisthus is the womanizer.*” (Foley, 2001, p. 237). Na narrativa de Nestor, contudo, Clitemnestra rejeita Egisto, o qual então se livra do aedo que Agamêmnon incumbiu de guardar a mulher. A presença desse aedo é enigmática e pode sugerir que Agamêmnon não confiava plenamente na esposa para tomar conta da propriedade em sua ausência. As esposas aristocráticas gregas gozavam de considerável liberdade dentro dos palácios nos quais eram rainhas (Pomeroy, 1995, p. 26-29). O poder e a autoridade da esposa aristocrática provinha de sua família de origem e de seu marido, o qual era seu superior hierárquico naquela cultura e ela lhe devia obediência. Dito isso, como a esposa aristocrática estava diretamente relacionada através de seus laços de matrimônio e de seus filhos, seu conselho poderia ser considerado – apesar da palavra final ser do marido – e ela poderia ser apreciada pelo seu zelo pela propriedade, sua modéstia e sua tecelagem. Pode-se observar esse fenômeno pela personagem Arete, esposa de Alcínoo. Os palácios reais e o mundo aristocrático de Homero fazem muitas alianças militares, alianças entre famílias poderosas e alianças entre clãs através do casamento, o que é muito diferente das *póleis* do Período Clássico que fazem alianças através de acordos, instituições e leis (Foley, 2001, p. 61-63; Pomeroy, 1995, p. 93-95).

As alianças aristocráticas através do casamento algumas vezes podem gerar situações em que a esposa está no centro de um dilema, de um conflito ou de uma decisão. Por estar tão diretamente relacionada, a esposa é considerada confiável para guardar os bens e até para gerir o palácio e tomar decisões temporariamente, nas ocasiões de ausência do marido. Esse parece ser o caso de Penélope. No contexto da *pólis*, seria improvável acontecer uma guerra como a de Troia porque foi justamente a união de clãs por casamento que ensejou a união de um enorme exército para tomar de volta a esposa de Menelau. Uma *pólis* grega muito dificilmente faria uma guerra sob o pretexto de recuperar uma mulher raptada. O próprio Heródoto versa sobre isso em *Histórias* (1.4):

Raptar mulheres, diziam os persas, é uma injustiça dos homens, mas querer obstinadamente vingar o rapto é insensatez; os homens prudentes não dão importância alguma a mulheres raptadas, pois obviamente elas nunca teriam sido raptadas se não quisessem<sup>4</sup>.

(τὸ μὲν νῦν ἀρπάζειν γυναῖκας ἀνδρῶν ἀδίκων νομίζειν ἔργον εἶναι, τὸ δὲ ἀρπασθεισέων σπουδὴν ποιήσασθαι τιμωρέειν ἀνοήτων, τὸ δὲ μηδεμίαν

---

<sup>4</sup> Tradução de Mário da Gama Kury (HERÓDOTO, 1988).

ὄρην ἔχειν ἀρπασθεισέων σωφρόνων· δῆλα γὰρ δὴ ὅτι, εἰ μὴ αὐταὶ ἐβούλοντο, οὐκ ἂν ἠρπάζοντο.).

Considerando as incontáveis violências que uma mulher sequestrada sofria, a culpabilização da vítima por parte de Heródoto é brutal, entretanto, ela cumpre o papel de proteger o poder político patriarcal de qualquer esforço ou risco que ele possa correr por causa de mulheres.

Egisto toma Clitemnestra à força na versão do ancião. Nestor prossegue afirmando que foi Egisto que matou Agamêmnon e governou sete anos sobre Micenas até que, no oitavo ano, Orestes regressa de Atenas e executa Egisto (Canto III, v. 304-306). É uma novidade que Orestes tenha vindo de Atenas ao invés de vir de Pilos, como geralmente as tragédias retratam. Quanto ao matricídio, Nestor nada fala além de “Depois de matá-lo, preparou para os Argivos um festim por ocasião do funeral da mãe odiada e do vil Egisto” (“ἦ τοι ὁ τὸν κτείνας δαίνυ τάφον Ἀργείοισι μητρός τε στυγερῆς καὶ ἀνάλκιδος Αἰγίσθου”) (v. 309-310). Apesar de não ser direto, Nestor, bem como Atena e também Menelau, repetidamente mencionam Orestes para Telêmaco como um exemplo a ser seguido (Edwards, 2013, p. 3) (D’arms e Hulley, 1946, p. 211). Telêmaco é muito jovem e o ato sugerido é assaz terrível para ser dito diretamente, mas o conselho nas entrelinhas é claro: caso Penélope se case com algum pretendente, Telêmaco deve assassinar a própria mãe.

No Canto IV, Menelau conta o que ouviu do velho do mar, Proteu (v. 512-537). A divindade marinha sequer menciona Clitemnestra. É Egisto quem ordena que um vigia fique de prontidão observando o mar para a chegada de Agamêmnon. O vigia fica em seu posto durante um ano até as naus de Agamêmnon chegarem (v. 526). Quando Agamêmnon ancora, Egisto congemina o dolo de um festim para receber Agamêmnon. Agamêmnon cai na armadilha sem saber que Egisto estava por trás do festim e o Atrida e seus companheiros são mortos na mesa. O vigia e o dolo na recepção de Agamêmnon são centrais nas tragédias de Ésquilo, embora quem ordene o vigia em Ésquilo seja Clitemnestra (*Agamêmnon*, v. 9-10) e seja ela também que congemine o dolo, mas para executar o marido na banheira, não na mesa.

Nas narrativas de todos os heróis homéricos, salvo Agamêmnon, não é Clitemnestra, mas Egisto o real executor do dolo e do homicídio. Clitemnestra é retratada inclusive como relutante e forçada por Egisto a se unir a ele por meio de poder



e violência. Os Cantos XI e XXIV darão voz à alma maldita do Atrida e destoarão dos Cantos anteriores. A mudança na narrativa acontece à medida que Odisseu se aproxima de Ítaca e os pretendentes, os “candidatos a Egisto” de Odisseu, desejam que ele esteja morto. Odisseu também não sabe o que vai encontrar nem o que Penélope congemma em seu espírito, portanto, é muito improvável que a completa peripécia na narrativa de Clitemnestra, de vítima para algoz, aconteça por acaso. De repente, ao invés de relutante, ela será retratada como uma mulher que deseja se unir a Egisto e executar Agamêmnon. De mulher com bom senso, como a caracterizou Nestor, ela passará para artilosa e pérfida. Dessa maneira, inicia-se o processo de transformar Clitemnestra no exemplo de má esposa, contrastando com o exemplo da boa esposa Penélope (Canto XIX, v. 106-114) (Foley, 2001, p. 60).

foi Egisto que, desencadeando a minha morte e o meu destino, me matou com a ajuda da mulher detestável (depois de me convidar para sua casa, depois de me oferecer um banquete), como quem mata um boi na manjedoura; [...] Dos gritos o mais terrível foi o da filha de Príamo, Cassandra, morta pela artilosa Clitemnestra, enquanto se agarrava a mim; e eu, jazendo no chão, tentava erguer os braços, mas deixei-os cair, moribundo, sobre a espada. A cadela afastou-se e, embora eu estivesse já a caminho do Hades, ela não quis fechar-me as pálpebras nem a boca. Pois é certo que nada há de mais vergonhoso que uma mulher que põe tais ações no espírito, como o ato ímpio que ela preparou, causando a morte de seu legítimo marido. Pois eu pensava que regressava para casa, bem querido para os filhos e para os meus servos. Ela é que, pensando coisas terríveis, derramou vergonha sobre si própria e sobre as mulheres vindouras – mesmo sobre aquela que praticar o bem. [...] Por causa disso, nunca sejas amável com a tua mulher! Não lhe declares todo o pensamento que tiveres, mas diz-lhe só alguma coisa, ocultando o resto. Mas não será da tua esposa, ó Ulisses, que virá a morte, pois prudente e bem-intencionada na sua mente é a filha de Icário, a sensata Penélope.

*ἀλλά μοι Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε  
ἔκτα σὺν οὐλομένη ἄλόχῳ οἴκόνδε καλέσσας,  
δειπνίσσας, ὥς τις τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτῃ. [...]  
οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅσα Πριάμοιο θυγατρὸς  
Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρη δολόμητις  
ἄμφ' ἐμοί· αὐτὰρ ἐγὼ ποτὶ γαίῃ χεῖρας ἀείρων  
βάλλον ἀποθνήσκων περὶ φασγάνῳ· ἢ δὲ κυνῶπις  
νοσφίσατ' οὐδέ μοι ἔτλη, ἰόντι περ εἰς Αἴδαο,  
χερσὶ κατ' ὀφθαλμοῦς ἐλέειν σὺν τε στόμ' ἐρεῖσαι.  
ὥς οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικός,  
[ἢ τις δὴ τοιαῦτα μετὰ φρεσὶν ἔργα βάλλεται·]  
οἶον δὴ καὶ κείνη ἐμήσατο ἔργον ἀεικές,  
κουριδίῳ τεύξασα πόσει φόνον. ἦ τοι ἔφην γε  
ἀσπάσιος παιδεσσιν ἰδὲ δμώεσσιν ἐμοῖσιν  
οἴκαδ' ἐλεύσεσθαι· ἢ δ' ἔζοχα λυγρὰ ἰδυῖα  
οἷ τε κατ' αἴσχος ἔχευε καὶ ἐσσομένησιν ὀπίσσω  
θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἦ κ' εὐεργὸς ἔησιν. [...]  
μηδ' οἱ μῦθον ἅπαντα πιφασκέμεν, ὃν κ' εὐ εἰδῆς,  
ἀλλὰ τὸ μὲν φάσθαι, τὸ δὲ καὶ κεκρυμμένον εἶναι.*

*ἀλλ' οὐ σοί γ', Ὀδυσσεῦ, φόνος ἔσσεται ἔκ γε γυναικός·  
λίην γὰρ πινυτή τε καὶ εὖ φρεσὶ μῆδεα οἶδε  
κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια.  
(*Odysseia*, Canto XI, v. 409-446).*

Como é sensato o espírito da irrepreensível Penélope, Filha de Icário! Sempre se lembrou bem de Ulisses, Seu esposo legítimo. Por isso a fama da sua excelência nunca morrerá, mas os imortais darão aos homens um canto gracioso em honra da sensata Penélope. Pois não foi assim que se comportou a filha de Tíndaro: matou o esposo legítimo. O canto a respeito dela será detestável para os homens, pois traz uma fama horrível a todas as mulheres; até às que praticam boas ações. Foram estas as coisas que diziam um ao outro, na mansão de Hades, sob as profundezas da terra.

*ὄλβιε Λαέρταο πάϊ, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,  
ἧ ἄρα σὺν μεγάλῃ ἀρετῇ ἐκτίσω ἄκοιτιν·  
ὡς ἀγαθαὶ φρένες ἦσαν ἀμύμονι Πηνελοπέει,  
κούρη Ἰκαρίου, ὡς εὖ μέμνητ' Ὀδυσῆος,  
ἀνδρὸς κουριδίου. τῷ οἱ κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται  
ἧς ἀρετῆς, τεύξουσι δ' ἐπιχθονίοισιν ἀοιδὴν  
ἀθάνατοι χαρίεσσαν ἐχέφρονι Πηνελοπέει,  
οὐχ ὡς Τυνδαρέου κούρη κακὰ μήσατο ἔργα,  
κουρίδιον κτείνασα πόσιν, στυγερὴ δέ τ' ἀοιδὴ  
ἔσσετ' ἐπ' ἀνθρώπους, χαλεπὴν δέ τε φῆμιν ὀπάσσει  
θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἦ κ' εὐεργὸς ἔησιν.”  
ὡς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον,  
ἔσταότ' εἰν Αἴδαο δόμοισ', ὑπὸ κεύθεσι γαίης·  
(*Odysseia*, Canto XXIV, v. 192-204).*

As palavras do poema épico mudam completamente de tom sobre Clitemnestra e passam a ser abertamente hostis. A comparação com Penélope também se acentua. No Canto XI, somos informados que Clitemnestra auxilia Egisto em seu plano sangrento e também executa Cassandra com as próprias mãos. Ela também se recusa a fechar as pálpebras e a boca do marido morto. Toda a parte fúnebre cabível a uma esposa será, nas tragédias, vivida por Electra, que assume o papel social de uma esposa diante da morte de seu marido. A lamentação e os ritos fúnebres são importantes para a cultura grega e as mulheres gregas têm um papel central nisso, papel que, por motivos evidentes, Clitemnestra parece se recusar a assumir. Na sequência, eis que a misoginia é literalmente uma maldição: o ato de Clitemnestra se universalizará para todas as mulheres e maculará a todas, mesmo as ainda não nascidas, trazendo-lhes vergonha. Agamêmnon, apesar das ressalvas à Penélope, também concluirá que “já não se pode

confiar nas mulheres” (“νῆα κατισχέμεναι, ἐπεὶ οὐκέτι πιστὰ γυναιξίν.”) (Canto XI, v. 456), e, bem advertido, Odisseu testará Penélope antes de revelar sua identidade.

Sobre essa maldição, cabem algumas observações: trata-se do alerta de uma cultura misógina de que mulheres podem se insubordinar contra diretrizes patriarcais e devem sempre ser vigiadas. Os atos dos homens são todos individuais, particulares, nenhum ato feito por um homem se universaliza para abranger a totalidade do gênero masculino, enquanto o ato de uma mulher é universalizado para todas as mulheres, abrange todo o gênero feminino. E o ato que se universalizou foi o ato ruim, maléfico, da “má esposa”, ao invés de qualquer um dos atos benéficos de Penélope, considerada o exemplo de boa esposa. Entendo que aqui estão elementos de justificação de misoginia, de controle masculino sobre o corpo feminino e de receio de insubordinação por parte das esposas. Outrossim, os jovens herdeiros Orestes e Telêmaco deixam claro a vulnerabilidade do sistema político patriarcal e que o domínio sobre o corpo feminino também se faz importante para a determinação do herdeiro legítimo. Não por acaso, a questão da maternidade, das relações de poder e dos laços de sangue entre pais e filhos (e, sobretudo, mães e filhos) será central na *Oresteia*, de Ésquilo. A questão do controle sobre o corpo feminino – sobretudo sobre o corpo feminino *da esposa* – é central na mitologia grega desde Helena, talvez mesmo antes.

Daí se segue a patriarcalmente pedagógica comparação entre Clitemnestra e Penélope. A uma esposa cabe sobretudo a obediência ao marido. O que se espera de uma mulher casada é discrição, modéstia, submissão ao marido e recato (Aristóteles, 2004, p. 67; Pomeroy, 1995, p. 98) (*Poética*, 1454a). Soma-se a isso a geração de filhos, o zelo pela propriedade do marido e a modéstia. A tecelagem, embora um tanto “menos obrigatória”, é bem vista e aprovada marital e socialmente (Pomeroy, 1995, p. 30). Penélope cumpre absolutamente todos os requisitos da boa esposa e vai além: ela espera Odisseu, paciente e inflexivelmente, pelos dez anos da Guerra de Troia e mais os outros tantos anos que ele levou para retornar à Ítaca em seu caminho de incontáveis provações. Ela se mantém fiel e inabalável em sua espera. Quando é forçada pelos pretendentes a considerar Odisseu como morto, Penélope cria o ardil de tecer uma mortalha para o idoso sogro Laertes porque esse seria seu dever de viúva e ela seria mal vista se assim não fizesse. Só então, com a mortalha tecida, ela se casaria novamente. Penélope tece a mortalha de dia e descostura à noite (Canto II, v. 85-128) e esse é o seu grande ato, sua ação silenciosa de esposa astuciosa, que engana os pretendentes por três

anos e angaria tempo para que seu marido legítimo retorne. É digno de nota aqui que parece haver afeto e mútua estima entre o casal de Ítaca, o que não acontece entre o casal de Argos (Edwards, 2013, pg. 3). Contudo, mesmo havendo afeto, isso seria irrelevante se ela tivesse se casado com algum pretendente porque, nesse caso, Odisseu a teria matado. Pouco importaria para Odisseu se Penélope se casasse com um pretende porque quis ou se casasse contra a sua vontade, se coagida ou forçada por violência, isso não teria contido a mão dele. O que está em jogo, tanto na *Oresteia* quanto na *Odisseia*, é o perigo de se desprezar os valores familiares estabelecidos que a família de Odisseu tanto penou para manter (Edwards, 2013, p. 2). São valores familiares violentamente patriarcais que não podem ser rompidos sequer pela perspectiva da maternidade, que é como Ésquilo fundamenta o problema trágico de seu *Agamêmnon* (Chesi, 2014, p. 17-20). A vontade da mulher é irrelevante diante de tal estrutura política patriarcal. Isso pode explicar em parte o porquê das narrativas de Clitemnestra sobre ela ser forçada a se casar com Egisto ou ela desejar casar e se insurgir contra Agamêmnon coexistirem na *Odisseia*: a vontade da mulher é irrelevante. O fato político é: ela casou com outro homem que não é o marido legítimo, portanto, deve ser eliminada.

É dessa forma que a *Odisseia* estabelece Penélope e Odisseu como o exemplo de casal heleno para papéis atribuídos ao homem e à mulher no casamento grego (Foley, 2001, pg. 60). É importante ressaltar que a inteligência e a astúcia de Penélope não são censuradas. Isso se dá em parte porque esses atributos são usados a favor do marido e em parte porque a misoginia do gênero épico é diferente da misoginia do gênero trágico – que é a misoginia do Período Clássico, a qual condena a inteligência nas mulheres, como veremos adiante. Ao contrário de Penélope, Clitemnestra é utilizada na narrativa homérica como um contra-exemplo, o exemplo do que a mulher não deve fazer, o exemplo da ruína que uma esposa pode causar, em suma, o exemplo da má esposa. Ela se casa com outro homem, portanto, desobedecendo o marido, não sendo fiel, não zelando pela propriedade (esse outro homem tomará a propriedade, as terras e o poder do marido). Todavia, não é apenas para nós, leitores hodiernos de cerca de 2800 anos após a *Odisseia* ter sido composta, que faz toda a diferença se Clitemnestra optou por isso ou foi forçada. Na verdade, até mesmo para os padrões homéricos, a hostilidade à Clitemnestra é acima da média:

*An overwhelming misogyny accompanies the appearance of Clytemnestra everywhere. Agamemnon only names her in the Iliad in order to reject her. In the Nekyia (11.400), he hardly mentions Aegisthus and he burdens all women in general with the example of Clytemnestra [...] he finds some comfort in the certainty that the transgression of Clytemnestra will weigh on the reputation of all, even the most irreproachable [...] The sentiment which inspired the first poet satisfied those who later enriched the diatribe thanks to two favorite themes of popular misogyny, that which never accuses a woman of anything without immediately extending the grievance of all the others, and which concludes the recommending to husbands to keep watch over their authority (DELCOURT, 1959 apud ZEITLIN, 1978, p. 185, nota 2).*

A *Odisseia* cumpre o papel de estigmatizar Clitemnestra como o exemplo de má esposa que macula todo o gênero feminino. Trata-se da personagem feminina humana mais carregada de atributos negativos de toda a mitologia grega. Sendo assim, dada a forma como ela era destrutada por Agamêmnon e diante de um contexto de tão brutal misoginia, a esposa ter escolhido se rebelar parece fazer sentido, apesar disso ser inaceitável aos valores de seu tempo. Ela, afinal, não aceitou as diretrizes patriarcais que lhe foram impostas e se insurgiu contra Agamêmnon. O que Clitemnestra faz vai na direção de reivindicar que a mulher tem autodeterminação e que é humanamente impossível se submeter a ponto de se anular completamente, que ela não pode aceitar ser uma subordinada hierárquica absoluta de um marido sob tais condições. Ao eliminar o superior hierárquico e escolher deliberadamente um parceiro, ela põe por terra todo o sistema político patriarcal de hierarquia e de hereditariedade. A partir da rejeição de seu papel político de esposa, Clitemnestra ataca os fundamentos primeiros do poder político onde está fundamentada a sociedade em que ela vive. Isso ganha uma proporção ainda maior porque Agamêmnon é o líder máximo dos aqueus. Nós, modernos, chamamos atos que subvertem uma ordem política de revolucionários. Os antigos não conheciam revoluções, no entanto, quando se trabalha com a hipótese de que Clitemnestra escolheu deliberadamente se unir a Egisto e matar Agamêmnon “*she embodies the greatest threats to the cultural system of which a wife is capable*”(Foley, 2001, p. 201).

Haveria mais a dizer, contudo, no que concerne à poesia épica isso basta porque a questão das vontades, desejos, ações e sofrimentos íntimos das mulheres é secundária em Homero. O local onde tais elementos (e, portanto, o objeto de estudo: Clitemnestra) ganham centralidade é o gênero trágico.

## 2.2 Em Ésquilo

O pioneiro e engenhoso tragediógrafo Ésquilo traz a *Oresteia* à centralidade com grande sucesso e destaque. A trilogia *Oresteia*, composta das tragédias *Agamêmnon*, que foca no assassinato de Agamêmnon por Clitemnestra; *Coéforas*, cujo ato central é o matricídio que Orestes comete; e *Eumênides*, que vai levar esse conflito geracional a julgamento pelo tribunal ateniense e solucioná-lo, é talvez a *magnum opus* de Ésquilo. E dentre as Clitemnestras dos três tragediógrafos, é a Clitemnestra de Ésquilo quem assume a maior centralidade. Ela é a grande “protagonista” da tragédia *Agamêmnon* desde o início: é ela quem executa todo o plano e elimina, sozinha, tanto Agamêmnon quanto Cassandra. Egisto aparece apenas no Êxodo da tragédia, muitos versos depois de Clitemnestra enganar e sacrificar Agamêmnon, e afirma que foi ele quem engendrou o plano que ela pôs em prática: “fui eu que teci toda a trama do funesto plano<sup>5</sup>” (“πᾶσαν ξυνάψας μηχανὴν δυσβουλίας”) (*Agamêmnon*, v. 1609). Dada a desenvoltura impecável de Clitemnestra para atingir seu objetivo, que ela exhibe por toda a extensão da tragédia, torna-se até mesmo difícil crer que o autor intelectual do ato foi Egisto porque o leitor/espectador da tragédia tem a impressão de que ela orchestra tudo sozinha. Portanto, Ésquilo vai retratar Clitemnestra de acordo com as passagens de Agamêmnon na *Odisseia* e não medirá esforços nessa direção, inclusive irá além e garantirá à Clitemnestra ferrenha vontade, grande inteligência e habilidade retórica muito acima da média. A Clitemnestra de Ésquilo é extremamente capaz a ponto de eclipsar Egisto.

Desde o início de *Agamêmnon*, mais precisamente desde o verso 10, quando o Vigia classifica Clitemnestra como “*uma mulher de máscula vontade*” (γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐπίζον κέαρ), fica evidente que estamos lidando com uma mulher que expressa muito bem atributos que não são próprios de esposas e sequer de mulheres, atributos que são considerados masculinos. Ésquilo inicia uma gradual narrativa que classifica Clitemnestra como uma mulher “masculinizada” - e é preciso colocar “masculinizada” entre aspas porque a heroína trágica traça suas motivações e objetivos a partir de prerrogativas tidas como próprios do gênero feminino. A despeito disso, Clitemnestra apresenta em demasia atributos considerados como próprios do gênero masculino. Ela vai gradualmente retratando diversas características ao longo da

---

<sup>5</sup> Todas as traduções da *Oresteia* de Ésquilo aqui citadas são de Manuel de Oliveira Pulquério (Ésquilo, 2008).

tragédia que não são adequadas às esposas, assim elevando ao máximo a definição homérica de que Clitemnestra seria uma má esposa, até culminar no ato de insubordinação máxima: executar o marido. A narrativa de Ésquilo é como uma chaleira aquecendo em fogo baixo até ocorrer a ebulição.

O vigia que inicia a tragédia profere um discurso agourento que prenuncia a atmosfera de dor, intriga e violência que a tragédia desvelará. A presença desse Vigia remete ao Canto IV da *Odisséia* (v. 524 - 525), contudo, ao invés de ser Egisto quem incumbiu o vigia de sua função, a mandante da ordem é a própria Clitemnestra e, ao invés de observar as frotas de Agamêmnon vindo do mar, ele observa os sinais de fogo que queimarão em sequência informando que Troia caiu: *“Assim o determina o coração de uma mulher, de máscula vontade, cheio de expectativa. E quando eu mudo de lugar durante a noite, variando o meu leito húmido de orvalho, que não é vigiado pelos sonhos – pois é o Terror que, em vez do Sono, me assiste”* (γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ.

εὔτ' ἂν δὲ νυκτίπλαγκτον ἔνδροσόν τ' ἔχων εὐνήν ὄνειροις οὐκ ἐπισκοπούμενην ἐμήν – φόβος γὰρ ἀνθ' ὕπνου παραστατεῖ) (v. 9-15). O texto é bastante claro em ressaltar que o vigia teme alguma terrível punição caso não cumpra a ordem que Clitemnestra lhe deu de vigiar os sinais de fogo ao longo da noite, ela que não é como uma mulher comum porque possui uma “vontade de homem”.

No Párodo, o Coro nos contará um evento que as obras homéricas não retratam, a motivação principal da Clitemnestra esquiliana para assassinar Agamêmnon: o sacrifício de Ifigênia. Trata-se de um evento brutal, singular e enigmático. Em suma, a deusa Artémis faz com que os ventos necessários para a navegação até Troia cessem. Para que os ventos necessários retornem, a filha de Agamêmnon, o líder da expedição, deve ser sacrificada. Agamêmnon deve então enfrentar o dilema entre sacrificar a própria filha ou desistir da expedição a Troia. Alegando que, caso não sacrificasse a filha, Agamêmnon seria como um desertor que trai os aliados (v. 212-213) Agamêmnon escolhe sacrificar a filha. Se o ato em si já é terrível, a forma como o sacrifício se dá revela um horror que é difícil de expressar em palavras. Ifigênia suplica por sua vida, inclusive clamando pelo pai (tudo é narrado detalhadamente nos v. 229-246), mas não é atendida. Ela é amarrada e sustentada no ar da mesma forma que um animal, que uma cabra, para o sacrifício. Ifigênia é amordaçada para não proferir palavras de maldição à casa de seu pai. No momento do sacrifício, Ifigênia está usando um vestido de açafraão,

vestido comumente usado por noivas (Chesi, 2014, p. 15), o que remete à versão do mito na qual Agamêmnon deu ordens para buscar Ifigênia de Argos a partir de uma mentira de que casaria ela com Aquiles, versão que Eurípides explora em sua tragédia *Ifigênia em Áulis*. Através desse vestido, o sacrifício assume macabras relações com um casamento, como se Ifigênia fosse noiva de Hades (Chesi, 2014, p. 15), e as referências são maritais e também sexuais, como se o sangue da Ifigênia sacrificada se comparasse ao sangue da perda da virgindade:

*“Iphigeneia’s sacrifice represents the tragic version of the wedding ritual in which a virgin passes from her kurios into the hands of Hades (her spouse). [...] the image of the force of the gag in line 238 (Biai kalimon) suggests the trope of the bride tamed like an animal in her first sexual encounter.”* (Chesi, 2014, p. 15-16).

O fato de tudo isso ser público - e Clitemnestra também estava preocupada com o ultraje causado à imagem pública da filha (Chesi, 2014, p. 18 - ser testemunhado pelo exército, a comparação com um casamento e com a primeira relação sexual, o desprezo da súplica da jovem virgem inocente, o violento amordaçamento da boca de Ifigênia para que ela não amaldiçoe a casa, ela ser tratada como e sacrificada exatamente da mesma forma que se sacrifica um animal, tudo isso dá ares de perversão ao sacrifício de Ifigênia (Chesi, 2014, p. 15-16 e 22). “a decisão de Agamêmnon pelo sacrifício, o coro a qualifica como *ánagnon*, “alheia a pureza (A. 220).” (Torrano, 2013, p. 29). É inconcebível que passe despercebida a inédita sanguinolência e sofrimento desse sacrifício pervertido que serve de prelúdio para a Guerra de Troia. Não é, de modo algum, um bom agouro e talvez possa sugerir os incontáveis e duradouros sofrimentos que o conflito causará. Também não se trata do único caso de uma virgem sacrificada a fim de gerar os ventos para navegar através do Mar Egeu: o sacrifício de Ifigênia proporcionará os ventos para os helenos irem da Hélade para Troia e, no retorno, o sacrifício de Polixena, filha de Príamo, será necessário para gerar os ventos para a navegação de Troia para a Hélade. Eurípides retrata o sacrifício de Polixena na tragédia *Hécuba*, sendo Polyxena o “equivalente troiano” de Ifigênia. Todavia, ao contrário do sacrifício de Ifigênia, o sacrifício de Polixena (ao menos na versão de Eurípides) não é pervertido e sim digno: Polixena morre em pé, sem ser amordaça, nem suspensa, nem nada do tipo, ela fica parada em pé, ativa, e simplesmente tem a garganta cortada. O diferencial é que, ao contrário de Ifigênia, Polixena deseja morrer.



A morte é preferível para ela do que o destino no cativeiro pós-guerra e ela caminha voluntariamente para o sacrifício. A morte de Polixena, afinal, marca o fim da Guerra de Troia, o fim de todos aqueles males, e Eurípedes descreve uma cena que causa pena e tristeza, mas nada pervertido, nada que cause raiva e indignação. O sacrifício de Ifigênia, pelo contrário, marca o início da guerra e seus abundantes horrores.

Ifigênia foi um sacrifício a uma divindade olímpica e, quando Clitemnestra sacrificar Agamêmnon, haverá indícios de que a morte de Agamêmmon é um sacrifício a deuses ctônicos numa espécie de retribuição em relação ao sacrifício de Ifigênia (v. 1384-1388). É pertinente, se não necessário, tratar aqui da relação de Agamêmnon e também de Artémis com o sacrifício de Ifigênia. Começando por Agamêmnon, houve discussão se não seria inevitável que Agamêmnon sacrificasse a filha, uma discussão sobre se ele realmente teria escolha (Pulquério, 1969, p. 367). Artémis lhe impõe uma escolha árdua que faz com que suas esferas pública (dever de liderar do exército) e privada (dever de proteger e cuidar da filha) entrem em ferrenho conflito, no entanto, no que diz respeito à reivindicação divina, era uma escolha. Caso Agamêmnon escolhesse não sacrificar a filha, nada aconteceria a não ser que o vento de navegação não surgiria. É na esfera humana que talvez ele não tenha escolha, de acordo com as obrigações de seu cargo, no entanto, caso ele se recusasse a sacrificar a filha isso poderia mesmo ser considerado como deserção? É incerto o quanto isso poderia ser considerado de tal modo. Houve amplo debate acadêmico sobre isso e, por algumas décadas até o início do século XX, pareceu haver um consenso de que Agamêmnon não tinha escolha (PAGE *apud* Pulquério, 1969, p. 366). No entanto, atualmente parece haver um consenso de que Agamêmnon tinha sim escolha: “A <<necessidade>> aqui é uma face da ação, a outra é seu carácter voluntário. [...] Verdadeiramente o destino apenas impõe uma decisão” (PULQUÉRIO, 1969, p. 366). A discussão é deveras intrincada porque, a nível dos deuses, é realmente uma escolha, entretanto, no nível dos heróis, Agamêmnon se vê muito pressionado por suas obrigações. É verdade que, mesmo sendo uma escolha, não é uma escolha fácil. Seja como for, Agamêmnon opta por sacrificar a própria filha e isso não pode deixar de ser simplesmente brutal. Clitemnestra acusa Agamêmnon justamente de não ter cumprido o seu dever de pai em relação a Ifigênia: “*the father and warrior kills his own daughter for the sake of war, breaking up the continuity of life in the Family, which he as kurios, is supposed to safeguard through the virgin’s marriage.*”

(Chesi, 2014, p. 17). E não apenas Clitemnestra, mas o próprio coro censurará Agamêmnon por sacrificar a própria filha:

*E, quando ao sopro de mudança dum vento ímpio, impuro, sacrílego, o seu espírito se dobrou ao jugo da necessidade, então ele assumiu um pensamento capaz de todas as audácias. Pois a demência funesta, que é a primeira causa de nossos males, inspira aos mortais ousadia com os seus vergonhosos conselhos. Foi assim que ele teve a coragem de sacrificar a sua filha, como meio de promover uma guerra destinada a vingar o rapto duma mulher.*

(ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδου λέπαδνον  
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν  
ἄναγνον, ἀνίερον, τόθεν  
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνων.  
βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις  
τάλαινα παρακοπᾶ πρωτοπήμων.  
ἔτλα δ' οὖν θυτῆρ γενέσθαι  
θυγατρός, γυναικοποιῶν  
πολέμων ἄρωγὰν  
καὶ προτέλεια ναῶν) (v. 219-227).

O coro faz uma ferrenha admoestação usando palavras fortemente pejorativas e considerando o motivo do sacrifício mesquinho e indigno. De fato, o discurso que o coro profere contra Agamêmnon nessa passagem é tão forte e ofensivo quanto os discursos que Clitemnestra proclama após assassinar o marido. E, embora se escandalize com o assassinato do Atrida, não será a única vez que o coro levantará sua voz para censurar o líder (v. 445-460). As múltiplas *húbreis* de Agamêmnon o acompanham por toda a tragédia, deixando um rastro que prenuncia seu funesto destino final.

A justificativa de Agamêmnon para sacrificar a filha é direta e breve:

Sorte pesada é não obedecer, mas pesada também se dilacerar minha filha, ornamento da minha casa, manchando minhas mãos de pai nas correntes de sangue duma donzela imolada junto do altar. Qual destes dois partidos é isento de mal? Como me hei-de eu tornar um desertor da frota, traíndo os meus aliados? Não trairei, já que é justo desejar com ardor extremo o sacrifício que, para domar os ventos, fará correr o sangue duma virgem. E oxalá seja para o bem!

(‘βαρεῖα μὲν κῆρ τὸ μὴ πιθέσθαι,  
βαρεῖα δ', εἰ  
τέκνον δαΐζω, δόμων ἄγαλμα,  
μαίνων παρθενοσφάγοισιν  
ῥεῖθροις πατρώους χέρας πέλας βω-  
μοῦ. τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν;  
πῶς λιπόνανς γένωμαι  
ξυμμαχίας ἀμαρτῶν;

παυσανέμου γὰρ  
 θυσίας παρθενίου θ' αἵματος ὄργῃ  
 περιόργως ἐπιθυμεῖν  
 θέμις. εὖ γὰρ εἶη.)  
 (*Agamêmnon*, v. 205-212).

Basicamente, Agamêmnon julga suas obrigações militares acima de suas obrigações de pai e se decide pelo sacrifício. Ele lamenta a situação, mas procede com sua decisão. É uma passagem muito curta para avaliarmos o íntimo de Agamêmnon, saber mais sobre o que ele pensa e o que sente, e não há registro de como ele reage imediatamente após o horror do sacrifício pervertido. O único outro indício que temos vem do coro e sugere a dor e talvez o arrependimento que possivelmente Agamêmnon tenha experimentado. O coro se expressa a partir de uma fala sobre a aprendizagem através do sofrimento, o famoso *πάθει μάθος*:

*Foi Zeus quem guiou os homens para os caminhos da prudência, estabelecendo como lei válida a aprendizagem pelo sofrimento. Quando, em vez do sono, goteja diante do coração uma dor feita de remorso, mesmo a quem não quer chega a sabedoria. E isto é favor violento dos deuses que se sentam no leme celeste.*

(τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδῶ- {[στρ. γ.}  
 σαντα, τὸν <πάθει μάθος>  
 θέντα κυρίως ἔχειν.  
 στάζει δ' ἀνθ' ὕπνου πρὸ καρδίας  
 μνησιπήμων πόνοσ· καὶ παρ' ἄ-  
 κοντας ἦλθε σωφρονεῖν.  
 δαιμόνων δέ που χάρις βίαιος  
 σέλμα σεμνὸν ἡμένων.)  
*Agamêmnon*, v. 176-183)

A passagem, contudo, parece fazer menção a uma lição ampla da tragédia. Encaixa-se no caso de Ifigênia, encaixa-se também no contexto amplo da Guerra De Troia e a melancolia de seu final, com a cidade destruída e tantos heróis perdidos ou danados mesmo estando do lado vencedor. Toda a infundável violência intrafamiliar da *Oresteia*, desde os horrores da Casa de Atreu que Cassandra narrará, também podem se encaixar na passagem. É uma mensagem também (e talvez sobretudo) para o leitor/espectador. Não há nada específico sobre Agamêmnon a respeito do sacrifício de Ifigênia exceto a sucinta passagem dps v. 205-212.

Por sua vez, a motivação da deusa Artémis é muito mais complexa. A reivindicação de Artémis de sacrificar Ifigênia é uma reivindicação não apenas contrária aos interesses de Agamêmnon, ela é também contrária ao próprio Zeus:

Esta áurea de mistério, que envolve no *Agamêmnon* a actuação de Artémis, é adequadamente interpretada por Fraenkel, que põe em relevo o silêncio intencional com que o Poeta vela a origem da hostilidade que Artémis vota a Agamêmnon. Interessa, efectivamente, que <<a decisão deliberada de Agamêmnon apareça como causa primária de seus sofrimentos>> (palavras de Fraenkel)<sup>1</sup>. [...] A exigência tremenda do sacrifício de Ifigênia exprimiria a oposição de Artémis não tanto a Agamêmnon como ao próprio Zeus. Esta ideia de uma divisão no Olimpo, manifestada a propósito de uma divisão dos Gregos a Tróia, constitui um elemento novo de perturbação. (Pulquério, 1969, p. 369).

E a justificativa real de Artémis se mantém em enigma e mistério: “*we do not now why Iphigeneia has to die*” (Chesi, 2014, p. 21). Há algumas pistas e podemos fazer algumas suposições, como na passagem dos versos 111-138, na qual duas águias devoram uma lebre prenha e o adivinho Calcas vê nisso um indício de que Agamêmnon e Menelau, que Calcas relaciona com as águias, tomarão Troia. Logo Calcas faz preces para que o presságio não ire Artémis, a qual parece que estimava a lebre e detestou ver o animal devorado pelas águias, que são como “cães de seu pai”, o senhor do Olimpo, Zeus: “*É que a pura Artémis detesta a casa dos Atridas por causa dos alados cães de seu pai, que imolaram a pobre lebre antes de dar à luz a sua prole: ela odeia o festim das águias.*” (“

στρατωθέν. οἴκτω γὰρ ἐπίφθορος Ἄρτεμις ἀγνά πτανοῖσιν κυσὶ πατρὸς αὐτότοκον πρὸ λόχου μογερὰν πτάκα θυομένοισι· στρυγεῖ δὲ δεῖπνον αἰετῶν.”) (v. 135-137). Zeus tendo como animal símbolo as águias e Artémis prezando pela lebre, que simbolizava Troia, é um indício favorável à ideia supracitada de Pulquério e de Frankel da divisão no Olimpo e sugere uma hipótese mais simples e direta para Artémis exigir o sacrifício: a deusa não quer que Agamêmnon navegue e leve o exército para fazer guerra contra Troia. Além disso, é possível que, na prenhez da lebre, estejam indícios dos excessos, das *húbris*, que os Atridas ávidos e açodados possam cometer na guerra e no saque após a possível vitória (Torrano, 2013, p. 28). Artémis se compadeceu muito da lebre prenha dilacerada: “*Sendo a Bela (Artémis) tão benevolente com os frágeis rebentos, quais gotas de orvalho, dos ferozes leões, comprazendo-se com as crias de leite de todos os animais selvagens*” (“

τόσον περ εὐφρων ἂ καλὰ, δρόσοις ἀέπτοις μαλερῶν λεόντων πάντων τ' ἀγρονόμων φιλομάστοις θηρῶν ὀβρικόλοισι τερπνὰ”) (v. 140-144). E tudo isso está muito bem e de acordo com os domínios de atributos de Artémis. O que está em desacordo é ela exigir, em troca pela lebre – e, na verdade, em troca de permitir que Agamêmnon cruze o mar e trave a guerra – a vida de Ifigênia. Artémis, afinal, é a divindade maior do panteão olímpico grego que mais se importa com as mulheres em geral (Pomeroy, 1995, p. 5-6). Ela é inclusive conhecida por proteger jovens virgens. Por que Artémis põe a vida de Ifigênia em risco impondo a escolha a Agamêmnon? A suposição mais lógica seria que ela não deseja que a Guerra de Troia ocorra, querendo proteger Troia, como a *Iliada* retrata. No entanto, nada disso é sequer dito na tragédia de Ésquilo. A vontade da deusa e seu claro motivo se mantém insondável aos homens.

Esse mistério terrível, embora plangente e angustiante, está de acordo com a configuração do gênero trágico. Segundo Torrano, a tragédia grega se desenvolve a partir de uma dialética pré-filosófica onde interagem quatro níveis, quatro “graus de verdade” diferentes: nível dos deuses, nível dos daímones ou numes, nível dos heróis e nível do coro (Torrano, 2013, p. 18), destarte, o gênero trágico abarca quatro dimensões. Os daímones (que nada mais são do que divindades relacionadas a um destino particular por elas presidido) e os deuses são acessíveis apenas aos heróis e não ao coro. Os deuses, não raro, têm seus desígnios envoltos em mistérios de difícil compreensão para os seres humanos (e mesmo os heróis pouco conseguem vislumbrar seus desígnios em várias situações). Esse aspecto do divino insondável favorece soluções *deus ex machina* utilizadas em várias tragédias. Tal característica ressalta a posição em que a tragédia se encontra: entre o *mythos* (a linguagem metafórica, o mito, o rito) e o *logos* (a linguagem conceitual, racional, matemática) (Rosenfield, 2014, p. 188). É do *logos* que surgirá a Filosofia. O *logos*, entretanto, nem sempre é capaz de solucionar os complexos conflitos trágicos, podendo levar a uma situação de aporia. Além disso, o *logos* é uma ferramenta humana que não se adequa bem à quadridimensional composição das obras trágicas, portanto, a solução divina *deus ex machina*, oriunda do *mythos* e dos insondáveis deuses, revela-se uma luminosa saída sobre-humana que rompe com aporias e impõe conclusões e desfechos a despeito das limitações humanas. Quanto aos outros níveis, os heróis e heroínas são os únicos capazes de dialogar diretamente tanto com os deuses, quanto com o coro. Eles se encontram na posição delicada e perigosa de ser mais divinos que os humanos comuns, porém menos divinos do que os deuses. Suas ações

chamam atenção de ambos, mortais e imortais, e podem causar grandes danos. Os heróis têm seu destino predefinido pelo mito, contudo, os tragediógrafos têm liberdade para preencher as lacunas sobre a forma *como* eles alcançarão seu fim. Isso faz toda a diferença.

Por sua vez, há o nível do coro. O coro tem um destino coletivo e uma ligação indireta com os deuses, exatamente ao contrário dos heróis, que têm um destino individual e também uma ligação direta com o plano divino, com os deuses e daímones. O coro representa os valores da *pólis* ateniense do século V a.C. “O coro [...] é em geral o porta-voz da cidade e dos ideais dela.” (Torrano, 2013, p. 18). Quando o coro interage com algum herói ou heroína, a *pólis* está dialogando com o seu passado, com sua tradição mítica, guerreira e aristocrática muito anterior à *pólis* e à democracia (Torrano, 2013, p. 19). É muito rico o diálogo da *pólis* democrática com seu passado aristocrático e também contribui muito para os efeitos trágicos: o coro lamenta, comove-se, discorda, concorda, ira-se ou jubila-se junto com ou contra o herói ou heroína em diversas tragédias, dessa forma dando voz e vida aos conturbados diálogos com o passado. Apesar de ser constituído de muitos, o coro é considerado uma unidade, como se fosse um único personagem: “O coro não só deve ser considerado como um dos atores, mas também ser uma parte do todo e participar na ação.” (Aristóteles, 2004, pg. 77) (*Poética* 1456a). O coro é também o elemento do gênero trágico que mais se aproxima da representação do que se entende como povo.

Além disso, o coro também é um personagem singular, o único que, diferente de todos os outros personagens, não necessariamente fazia parte do mito, e influencia muito a forma como os espectadores/leitores interpretam a tragédia. O coro é o elemento da tragédia que possibilita maior liberdade ao tragediógrafo, o que ele mais pode moldar e determinar como quiser, escolher o gênero, o tipo de grupo - de anciãos, como em *Agamêmon*; de mulheres cativas, como em *Coéforas*; até de seres mitológicos, como em *Eumênides*. Através do coro, o tragediógrafo tem liberdade para expressar aprovação ou censura aos heróis e heroínas trágicos (Swift, 2016, p. 104). Ésquilo escolheu um coro hostil a Clitemnestra:

*Clytemnestra and Medea are similar characters, women who have been wronged by their husbands and commit murder to take revenge. However, audiences tend to respond much more sympathetically to Medea than Clytemnestra, and one of ways Euripides achieves this is through Medea's*

*relationship with the chorus. [...] in Aeschylus' play, the chorus consists in old men who fear Clytemnestra. Because she lacks a confidant, the audience gets no access to her point of view and so we, like the chorus, perceive her as enigmatic and terrifying. It can be an interesting thought experiment to imagine how changing the chorus' identity or attitudes might affect the dynamics in a play.* (Swift, 2016, p. 104-105).

O coro tem um grande poder: ele nos faz capazes de sentir simpatia por Medeia, uma mulher que matou os próprios filhos, porque consegue demonstrar a situação difícil que Jasão causou para ela. Já Clitemnestra que, ao contrário de Medeia, deseja matar o marido para vingar a filha, não tem seu ponto de vista íntimo considerado porque o coro lhe é hostil. O coro de Eurípides, compassivo das dores de Medeia, foi tão poderoso que até nos nossos tempos contemporâneos são realizadas diversas releituras e adaptações da peça sob perspectiva feminista (Zyl Smit, 2002, p. 108). Clitemnestra é muito menos reinterpretada sob esse prisma mesmo sendo mais apropriada a questões feministas: ela reivindica que Ifigênia é sua filha, tanto quanto de Agamêmnon (Chesi, 2014, p. 18) e ele não tinha o direito de sacrificar a jovem; ela elimina o marido que é seu superior hierárquico e rompe com o casamento forçado; toma o amante que, aparentemente, ela mesma escolhe; desafia as diretrizes do patriarcado sobre poder político, papel de gênero, papel da esposa e até a perspectiva da maternidade; ousa agir como agente moral autônoma, algo que a cultura lhe negava pois não cabia à mulher fazer justiça; ousa agir como agente política. No entanto, Ésquilo não concede à Clitemnestra uma passagem onde ela possa expressar suas dores interiores com um interlocutor simpático como Medeia pôde fazer. O máximo que o coro de Ésquilo faz é condenar o sacrifício de Ifigênia. Prevalece a figura ameaçadora da assassina perigosamente astuta que planeja a morte do marido. Prevalece a sombra da condenação à má esposa, legada da obra épica. Realmente é Eurípides, e não Ésquilo, o tragediógrafo que é conhecido por questionar as condições e a situação das heroínas e faz isso em inúmeros obras (Pomeroy, 1995, p. 103-112). *Medeia* é um exemplo de sucesso de Eurípides nesse sentido.

Dito isso, o grande diferencial da *Oresteia* trágica do primeiro tragediógrafo foi justamente fundamentar a principal motivação de Clitemnestra na desforra pela filha, trazendo a questão da maternidade à centralidade da obra. Isso vai muito além da caracterização de má esposa feita por Homero, que vê Clitemnestra apenas como esposa. Ésquilo vai trazer, além do papel de esposa, o papel de mãe, e demonstrar como

essas duas condições que constituem a rainha Clitemnestra colidem. Isso gerará grande tragicidade também porque, segundo a cultura a qual ela está inserida, ela é vista apenas como esposa que gera os filhos *do* e *para o* patriarca:

[...] when Clytemnestra speaks about her relationship with Iphigeneia, she foregrounds the biological tie between mother and daughter. By referring to the relation with her daughter as a biological tie, Clytemnestra's rhetoric of motherhood lies in sharp opposition to that of all the other characters in the play except for the Furies. Cassandra and the chorus in *Agamemnon*, *Electra*, *Orestes*, the nurse and the captive women in *Choephoroi*, *Apollo* and *Athena* in *Eumenides*, all share an interpretation of motherhood, according to which a mother is solely the wife of the husband for and from whom she has borne children – not a woman who, through the experiences of pregnancy and labour, gives birth to her child (Chesi, 2014, p. 18).

Essa questão somente será resolvida no tribunal em *Eumênides* quando o tribunal irá empatar e Atena absolverá Orestes porque ela é filha *do pai* – embora ela também tenha mãe, a primeira esposa de Zeus, Métis (*Teogonia*, v. 885-890). Como o matricídio de Orestes parece simplesmente inviável de defender sem ressalvas e protestos, a solução é retirar de Clitemnestra sua relação biológica com os filhos. Portanto, os outros personagens partem do pressuposto reprodutivo de que os filhos são todos do pai, possuem apenas laços biológicos com o pai. O esperma do homem é como uma semente e a mulher é apenas a terra onde a semente germina (*Eumênides*, v. 657-661) (Chesi, 2014, p. 1 e 18) (*Geração dos Animais*, 1.20.729a, 738b). Nesse caso, Orestes não matou seu genitor e pode ser absolvido. Evidentemente, há enormes problemas, inconsistências, incertezas e dúvidas nessa narrativa – que atualmente sabemos, através do desenvolvimento da genética, que está equivocada, mas que se encaixava bem na ideologia patriarcal daqueles tempos – e o fato de o tribunal ateniense empatar e Orestes ser absolvido em uma solução *deus ex machina* é um indício de que essa não obtém êxito. Veremos pormenorizadamente a questão do tribunal em *Eumênides* adiante.

A hipótese de que a vida provém do homem e que a mulher não participa disso é muito útil no sistema patriarcal antigo para colocar os filhos sob domínio absoluto pai. Sob essa hipótese, Clitemnestra também não poderia vingar Ifigênia porque ela não seria sua filha biológica. Nesse caso, fica muito claro como essa hipótese reprodutiva é insuficiente. O sacrifício de Ifigênia parece ser simplesmente indefensável e será preciso



praticamente uma campanha difamatória contra Clitemnestra para que o leitor/espectador esqueça de seus motivos sólidos e válidos. Em *Agamêmnon*, ela será a má esposa. Em *Coéforas*, ela será a má mãe (Chesi, 2014, p. 83). A má mãe para Orestes e Electra e essa retratação de má mãe é crucial para atenuar o crime sangrento de Orestes. É importante notar que em *Coéforas* o sacrifício de Ifigênia é completamente esquecido. Seria simplesmente um ponto a favor de Clitemnestra e *Coéforas* simplesmente elimina absolutamente qualquer mínimo argumento a favor de Clitemnestra, é uma vilanização total. Isso, contudo, não retira a razão e as justificativas sólidas e válidas que Clitemnestra tem. As mais pertinentes e difíceis de contra-argumentar, como a desforra por Ifigênia por Agamêmnon não ter cumprido seu papel de pai, são simplesmente “varridas para debaixo do tapete”.

Retornando ao *Agamêmnon*, para retratar a “má esposa universal”, Ésquilo recorrerá a uma estratégia de atribuir à Clitemnestra vários atributos masculinos. Após a “ máscula vontade”, Clitemnestra demonstrará um atributo masculino muito apreciado pelos gregos: inteligência. Ao leitor contemporâneo e sem conhecimento das questões da Grécia Antiga, isso não a diminui, pelo contrário, a inteligência é uma característica tida como promissora e desejável. Para os gregos antigos também era, mas exclusivamente aos homens. Inteligência, sabedoria, desenvolvimento intelectual, tudo isso eram características próprias do gênero masculino. O que se espera de uma mulher, principalmente de uma esposa, é discrição, modéstia, submissão ao marido e recato (Aristóteles, 2004, p. 67; Pomeroy, 1995, p. 98) (*Poética*, 1454a). Mesmo Penélope, nos textos homéricos, que era sim uma esposa astuciosa e inteligente, nunca demonstrava esses atributos: ela era inteligente no espaço privado, ela era secretamente inteligente, dentro do atributo da discrição apropriado às mulheres. E sua inteligência era usada sempre a favor do marido, de acordo com o atributo da submissão ao marido. A despeito disso, há sim contradição em elogiar Penélope por sua inteligência. Parece que essa característica inadequada às mulheres pode ser tolerada no caso de uma esposa usar a inteligência a favor de seu marido, de modo que corrobore seus interesses. Contudo, Clitemnestra vai demonstrar abertamente sua inteligência e romperá desde logo com a discrição, a modéstia e o recato e, na sequência do drama, será abertamente insubmissa ao marido e o matará. É importante ressaltar que a inteligência foi considerada inadequada para as mulheres na Atenas do Período Clássico. A Idade do Bronze, que é o tempo a que remetem os mitos, era menos misógina que a *pólis* ateniense (Pomeroy,

1995, p. 93-95). Isso pode nos dar pistas sobre as representações femininas no gênero trágico, o qual retrata muitas personagens mulheres marcantes e que destoam tanto da situação das mulheres na *pólis* ateniense. O Período Clássico tem determinações de gênero mais rígidas e mais restritivas para as mulheres, e mais sofisticadas pelos argumentos dos filósofos daquele tempo, como podemos constatar nessa passagem de Aristóteles:

Carácter bom pode existir em todos os tipos de personagens: uma mulher pode ser boa e bem assim um escravo, embora aquela seja talvez um ser inferior e este inteiramente vil. O segundo aspecto a tomar em conta é que os caracteres sejam apropriados: um carácter pode ter valentia mas não é próprio de uma mulher ser valente e esperta.<sup>6</sup> (Poética, 1454a).

([. ] ἔστιν δὲ  
ἐν ἐκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστιν χρηστὴ καὶ δοῦλος,  
καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὅλως φαῦ-  
λόν ἐστιν. δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα· ἔστιν γὰρ ἀνδρείαν  
μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐχ ἀρμόττον γυναικὶ οὕτως ἀνδρείαν ἢ  
δεινὴν εἶναι.). (Poética, 1454a).

A primeira exibição pública de inteligência de Clitemnestra é uma resposta às provocações do coro. O coro de velhos anciãos de Argos duvida da afirmação dela de que Troia caiu e, no diálogo em esticomítia que se segue entre os anciãos e sua rainha (v. 271-280), o coro questiona se ela faz tal afirmação baseada em sonhos ou em rumores inconsistentes, ao que ela responde, contrariada: “Troças de mim como se eu fosse uma criança” (“παιδὸς νέας ὡς κάρτ' ἐμωμήσω φρένας”) (v. 277) e, diante da insistência incessante e quase desrespeitosa do coro, uma irritada Clitemnestra profere uma resposta contundente na qual ela explica o mecanismo e o caminho dos sinais de fogo que o Vigia observava:

Hefesto, que lançou do Ida um vívido fulgor. E, como correios de fogo, cada facho transmitiu a outro facho a sua mensagem. Esta chegou primeiro a Lemnos, ao rochedo de Hermes; foi depois a vez de o pico de Atos, consagrado a Zeus, acolher em terceiro lugar o grande facho vindo da ilha; nas alturas, transpondo o dorso do mar, a força do facho viajante alegremente <caminha>, archote de pinheiro que transmite, como um sol, o seu esplendor auriluzente aos cimos do Macisto. O monte não hesita: sem se deixar vencer insensatamente pelo sono, não descarta o seu dever de mensageiro e, de longe, sobre as correntes do Euripo, a luz do archote anuncia a sua chegada aos vigias do Messápio. Estes dão imediatamente a resposta da chama, deitando fogo a um monte de velha urze, e a notícia segue para frente [. ] E

<sup>6</sup> Tradução de Ana Maria Valente (Aristóteles, 2004).

eis que se abate sobre este tecto dos Atridas a luz que busca os seus ascendentes no fogo do Ida.

(Ἡφαιστος Ἴδης λαμπρὸν ἐκπέμπων σέλας.  
 φρυκτὸς δὲ φρυκτὸν δεῦρ' ἀπ' ἀγγάρου πυρὸς  
 ἔπεμπεν Ἴδη μὲν πρὸς Ἑρμαῖον λέπας  
 Λήμνου· μέγαν δὲ πανὸν ἐκ νήσου τρίτον  
 Ἀθῶν αἶπος Ζηνὸς ἐξεδέξατο,  
 ὑπερτελής τε, πόντον ὥστε νωτίσαι  
 ἰχθῦς πορευτοῦ λαμπάδος πρὸς ἠδονήν,  
 πεύκη τὸ χρυσοφεγγές, ὡς τις ἥλιος,  
 σέλας παραγγείλασα Μακίστου σκοπαῖς·  
 ὁ δ' οὔτι μέλλων οὐδ' ἀφρασμόνως ὕπνω  
 νικώμενος παρήκεν ἀγγέλου μέρος·  
 ἐκάς δὲ φρυκτοῦ φῶς ἐπ' Εὐρίπου ῥοὰς  
 Μεσσαπίου φύλαξι σημαίνει μολόν.  
 οἱ δ' ἀντέλαμψαν καὶ παρήγγειλαν πρόσω  
 γραίας ἐρείκης θωμὸν ἄψαντες πυρί.  
 σθένουσα λαμπὰς δ' οὐδέπω μαυρουμένη,  
 ὑπερθοροῦσα πεδίον Ἀσωποῦ, δίκην  
 φαιδρᾶς σελήνης, πρὸς Κιθαιρῶνος λέπας,  
 ἤγειρεν ἄλλην ἐκδοχὴν πομποῦ πυρός.  
 φάος δὲ τηλέπομπον οὐκ ἠναίετο  
 φρουρά, πλέον καίουσα τῶν εἰρημένων,  
 λίμνην δ' ὑπὲρ Γοργῶπιν ἔσκηψεν φάος,  
 ὄρος τ' ἐπ' Αἰγίπλαγκτον ἐξικνούμενον  
 ᾧτρυνε θεσμόν μὴ χατίζεσθαι πυρός.  
 πέμπουσι δ' ἀνδαίοντες ἀφθόνω μένει  
 φλογὸς μέγαν πάγονα, καὶ Σαρωνικοῦ  
 πορθμοῦ κάτοπτον πρῶν' ὑπερβάλλειν πρόσω  
 φλέγουσαν· εἴτ' ἔσκηψεν, εὐτ' ἀφίκετο  
 Ἀραχναῖον αἶπος, ἀστυγείτονας σκοπάς·  
 κάπειτ' Ἀτρειδῶν ἐς τόδε σκήπτει στέγος  
 φάος τόδ' οὐκ ἄπαππον Ἰδαίου πυρός.)  
 (*Agamemnon*, v. 281-311).

Ela explana detalhadamente, com preciso conhecimento geográfico, o caminho dos sinais de fogo para que o coro pare de duvidar dela e a respeite. Todavia, apesar da exatidão de suas palavras, o coro não se convence e pede mais informações: “*Entretanto, gostaria de admirar de novo a história que acabas de contar, do princípio ao fim*” (“λόγους δ' ἀκοῦσαι τούσδε κάποθαυμάσαι διηνεκῶς θέλομι' ἂν ὡς λέγεις πάλιν”) (v. 317-318). Clitemnestra profere mais uma longa e precisa resposta (v. 320-346) e somente então, não encontrando inconsistências ou erros, o coro se convence: “Senhora, falas com a sensatez de um homem sábio. Ante as provas seguras que me deste, estou pronto a glorificar os deuses” (γύναι, κατ' ἄνδρα σῶφρον' εὐφρόνος λέγεις. εγὼ δ' ἀκούσασ πιστά σου τεκμήρια θεοῦς προσεπειν εὐ παρασκευάζομαι.) (v. 351-353). Clitemnestra precisou responder com exatidão uma segunda vez, explicando pormenorizadamente as razões pelas quais ela faz sua

afirmação, justificando aos velhos homens suas conclusões, e só então o coro afirma que se convenceu e acredita nela. E, quando o coro finalmente diz acreditar nas palavras dela, ele proclama que ela: “fala como um homem sábio”. É justamente por ela “falar como um homem” – com exatidão e demonstrando conhecimento – que eles proclamam acreditar nela.

É importante notar nessa passagem como os elementos do pensamento filosófico já se fazem presentes. De fato, vários elementos confluem para que a filosofia tenha surgido e se desenvolvido na Hélade, dentre eles, a tragédia se destaca. O diálogo entre Clitemnestra e o coro mostra elementos de apreciar a narrativa dos sinais de fogo, buscando averiguar se ela é verdadeira. Fala-se em provas seguras, evidências, e muitas das palavras utilizadas são de grande significação filosófica: προσειπειν, εὐφρόνος, λόγους. A tragédia grega, além de sua importância *per se*, também faz parte da “pré-história” da filosofia grega, testemunhando o seu nascimento e também o desenvolvimento. Muito da linguagem do *logos* pode ser vista nas tragédias, mesmo entre as primeiras delas, as tragédias de Ésquilo, que surgiram e foram apresentadas alguns anos antes da Filosofia estar em grande evidência na *pólis* de Atenas, fato que por essa temporalidade se reflete mais na obra de Eurípides, mais jovem que Ésquilo e que vivenciou o apogeu da Filosofia em sua cidade-Estado. As tragédias gregas podem ser bastante didáticas e inclusive serem um ponto inicial para o ensino de Filosofia (De Bem, 2020, p. 2-3). O desenvolvimento da linguagem do *logos* (que interage com o *mythos*, como supracitado) e a grande quantidade de vocabulário filosófico nas tragédias é comum a todos os três grandes tragediógrafos. Para citar outro exemplo além da rainha de Argos, temos Édipo que, em “*Édipo Rei*”, investiga (*zetein*), examina (*skopein*), questiona (*istorien*) e utiliza o intelecto do início ao fim do texto, inclusive já utilizando esses termos, questão deveras filosóficos (Rosenfield, 2014, p. 188). *Édipo Rei* é uma tragédia que consiste em uma busca, uma investigação “da verdade” empreendida por Édipo que praticamente todos os outros personagens da tragédia tentam esconder. Neste processo, o herói intelectual Édipo despertará terríveis reflexões nos demais tebanos. Sua empreitada terá sucesso: Édipo descobrirá a verdade e a peripécia e o reconhecimento consequentes disso serão a ruína do herói.

Mas Édipo é um homem, pertence a um gênero adequado com o intelecto, enquanto Clitemnestra é uma mulher e o coro não é verdadeiro com Clitemnestra. A

despeito das explicações detalhadas e coerentes da rainha, o coro mantém secretamente a desconfiança e essa desconfiança está baseada no gênero da comunicante. Com Clitemnestra fora de cena, os anciãos se sentem seguros e confortáveis para proferir os discursos misóginos tradicionais:

Quem é tão infantil ou privado de senso que se inflame com súbitas notícias dum a chama, para depois sofrer com a mudança da história? Ao carácter impulsivo da mulher quadra o agradecer as coisas antes que elas tomem forma. Demasiado crédulo, o espírito feminino tem limites rapidamente transpostos e, por isso, uma notícia saída da boca dum a mulher tem igualmente rápida morte.

(τίς ὧδε παιδὸς ἢ φρενῶν κεκομμένος,  
φλογὸς παραγγέλμασιν  
νέοις πυρωθέντα καρδίαν ἔπειτ'  
ἀλλαγᾷ λόγου καμῆν;  
γυναικὸς αἰχμᾷ πρέπει  
πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ζυναιέσαι.  
πιθανὸς ἄγαν ὁ θῆλυς ὄρος ἐπινέμεται  
ταχύπορος· ἀλλὰ ταχύμορον  
γυναικογήρυτον ὀλλυται κλέος.) (Agamêmnon , v.479-487).

Isso diz o coro no 1º Estásimo, longe dos ouvidos de Clitemnestra, sua rainha a quem eles devem obediência por ela ser esposa de Agamêmnon. Afinal, aquela resposta e aquela explicação não eram próprias de uma mulher. Uma mulher era considerada inferior ao homem, como ela pode saber mais? Saber, conhecer, não são atributos que colocam alguém numa posição de inferioridade, mas o contrário disso.

A sagaz rainha demonstra que conhece seus interlocutores e tem ciência do que eles falam quando ela não está presente. No prosseguimento da tragédia, quando o Arauto anuncia que Agamêmnon está próximo, isso é prova evidente e incontestável de que ela estava certa em acreditar na mensagem dos sinais de fogo. Ela então profere um discurso público:

Eu soltei há muito um grito de júbilo, quando chegou o primeiro mensageiro nocturno de fogo, anunciando a conquista e destruição de Ílio. E houve quem me censurasse, dizendo: <<Persuadida por sinais de fogo, é assim que julgas que Tróia foi agora destruída? É certo que só a mulher se exalta assim no seu coração.>> Tais palavras sugeriam que eu estava fora de mim: no entanto, eu fazia os meus sacrifícios e, afinal, muitos, por toda cidade, à maneira das mulheres, soltavam gritos de júbilo, lançando na chama fragrante, que arde nos santuários dos deuses, o incenso apaziguador. Mas agora não precisas me dizer mais. Saberei a história do próprio rei.

(ἀνωλόλυξα μὲν πάλαι χαρᾶς ὕπο,

ὄτ' ἦλθ' ὁ πρῶτος νύχιος ἄγγελος πυρός,  
 φράζων ἄλωσιν Ἰλίου τ' ἀνάστασιν.  
 καί τίς μ' ἐνίπτων εἶπε, 'φρυκτωρῶν διὰ  
 πεισθεῖσα Τροίαν νῦν πεπορθῆσθαι δοκεῖς;  
 ἦ κάρτα πρὸς γυναικὸς αἶρεσθαι κέαρ.'  
 λόγοις τοιούτοις πλαγκτὸς οὔσ' ἐφαινόμην.  
 ὅμως δ' ἔθυον, καὶ γυναικείῳ νόμῳ  
 ὀλολυγμὸν ἄλλος ἄλλοθεν κατὰ πτόλιν  
 ἔλασκον εὐφημοῦντες ἐν θεῶν ἔδραις,  
 θυηφάγον κοιμῶντες εὐώδη φλόγα.  
 καὶ νῦν τὰ μάσσω μὲν τί δεῖ σέ μοι λέγειν;  
 ἄνακτος αὐτοῦ πάντα πεύσομαι λόγον. (*Agamêmnon*, v. 586-599).

A um só tempo, um discurso público e uma fala ufana. Ela se ufana de estar certa e, triunfante, lembra como duvidaram dela e a censuraram. É uma fala extremamente masculina, bem como o discurso público, reservado aos homens. Essa fala põe fim ao velado embate entre ela e o coro sobre acreditar ou não nos sinais de fogo. Ela triunfa, como triunfará contra seus opositores e inimigos por toda a extensão de *Agamêmnon*. A passagem também deixa claro que ela está ciente do que o coro – o povo de Argos – pensa sobre ela. A narrativa de Ésquilo é bastante evidente em construir uma imagem negativa de Clitemnestra, principalmente através do coro.

Logo após o arauto anunciar o retorno do rei guerreiro, ela afirma (v. 604-614):

Levai esta mensagem a meu marido e dizei-lhe que venha o mais depressa possível, o querido do povo. E que, ao chegar, ele descubra que, na sua casa, se encontra uma esposa fiel, exactamente como a deixou, cão de guarda da casa, leal a ele e inimiga dos que lhe desejam o mal; impecável em tudo, ela não quebrou um só selo na longa passagem do tempo. E prazeres adúlteros ou sequer má reputação sei tanto como de temperar o bronze.

(ταῦτ' ἀπάγγελον πόσει·  
 ἦκειν ὅπως τάχιστ' ἐράσμιον πόλει·  
 γυναῖκα πιστὴν δ' ἐν δόμοις εὖροι μολῶν  
 οἴανπερ οὖν ἔλειπε, δωμάτων κῦνα,  
 ἐσθλὴν ἐκείνῳ, πολεμίαν τοῖς δύσφροσιν,  
 καὶ τᾶλλ' ὁμοίαν πάντα, σημαντήριον  
 οὐδὲν διαφθείρασαν ἐν μήκει χρόνου.  
 οὐδ' οἶδα τέρψιν οὐδ' ἐπίσογον φάτιν  
 ἄλλου πρὸς ἀνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς.)  
 (*Agamêmnon*, v. 601-613).

Como Odisseu tantas vezes fez, Clitemnestra também usa de mentiras para enganar seu inimigo. O duplo sentido na fala é engenhoso e prepara a tragédia para seu clímax. A referência ao cão é bastante sugestiva. O cão é conhecido por sua lealdade e

por guardar a casa, mas também alude à impudência sexual feminina (Chesi, 2014, p. 24). A imagem do cão denuncia o adultério. A fidelidade do cão também se mantém, não ao marido, mas à filha (Chesi, 2014, p. 24), morta, porém jamais esquecida e que será vingada. Desde Homero, o cão é um animal tido como um violento protetor da família (Chesi, 2014, p. 25). Ela afirma que entende dos prazeres do adultério tanto quanto de temperar o bronze e essa é uma referência à arma que ela vai utilizar para executar Agamêmnon. O tom ousado, a retórica afiada e as referências ambíguas são marcas do discurso de Clitemnestra.

Na sequência, eis que chega Agamêmnon e então Clitemnestra profere um grande discurso público (v. 855-913) que põe por terra qualquer resquício de modéstia e de recato esperado da esposa grega. Ela está plenamente consciente disso e desafia abertamente a convenção ao se dirigir de forma ampla a todos: “Homens desta cidade, venerandos anciãos de Argos aqui presentes, não me envergonho de falar dos meus sentimentos de amor por meu marido. Com o tempo a timidez das pessoas desaparece.” (“ἄνδρες πολῖται, πρέσβος Ἀργείων τόδε, οὐκ αἰσχυνοῦμαι τοὺς φιλόνορας τρόπους λέξαι πρὸς ὑμᾶς· ἐν χρόνῳ δ' ἀποφθίνει τὸ τάρβος ἀνθρώποισιν”) (v. 855-857). Ela narra o sofrimento que foi esperar pela incerta volta de Agamêmnon e manda as servas estenderem a tapeçaria púrpura para ele entrar na casa. As palavras de Clitemnestra, que o espectador/leitor sabe que está ludibriando Agamêmnon, são frequentemente recheadas de duplo sentido – o que ressalta a habilidade de Ésquilo – e entendo que a passagem “Com tais notícias desesperadoras muitas vezes suspendi de um laço o meu pescoço e foram outras mãos, que não as minhas, que à força me soltaram.” (“τοιῶνδ' ἕκατι κληδόνων παλιγκότων πολλὰς ἄνωθεν ἀρτάνας ἐμῆς δέρης ἔλυσαν ἄλλοι πρὸς βίαν λελημμένης”) (v. 874-876) contém uma referência velada a como Clitemnestra reagiu perante a notícia do sacrifício de sua filha, Ifigênia. A fala de Clitemnestra nesse discurso adquire tons políticos: “A rainha primeiro se dirige ao coro, e não ao marido a quem vê pela primeira vez em dez anos” (Torrano, 2013, p. 61). Ela terá, afinal, que governar sobre aquelas pessoas que a hostilizam após tirar a vida do rei, seu marido.

Todo o discurso de Clitemnestra no 3º Episódio tem método e propósito, foi calculado e planejado. Entendo que ela exalta Agamêmnon e infla o orgulho do marido inimigo – que ela conhece muito bem - para que ele pise na tapeçaria púrpura e assim cometa *húbris*. Agamêmnon repreende o discurso público e a falta de modéstia da

esposa, bem como logo reconhece que não deve pisar na tapeçaria púrpura: “*não me estragues com luxos como se eu fosse uma mulher, não me recebas, como a um bárbaro, de boca aberta aos gritos [...] nem faças que o meu caminho suscite a inveja, juncando-o de púrpura. Os deuses é que devem ser honrados dessa maneira*” (“καὶ τᾶλλα μὴ γυναικὸς ἐν τρόποις ἐμὲ ἄβρυνε, μηδὲ βαρβάρου φωτὸς δίκην χαμαιπετὲς βόαμα προσχάνης ἐμοί, μηδ' εἴμασι στρώσασ' ἐπίφθονον πόρον τίθει· θεοῦς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεών”) (v. 919-923). O púrpura é cor para os deuses caminharem sobre, mas não para os homens.

Seguir-se-á um diálogo em esticomitia no qual Agamêmnon relutará em entrar no palácio pisando a tapeçaria púrpura e Clitemnestra insistirá para que ele assim entre. Ela diz que Príamo teria assim feito se tivesse vencido e que um rei como ele está à altura de tal honra e não deve temer as censuras dos demais homens. Agamêmnon é vencido argumentativamente por Clitemnestra e cede. A classificação de má esposa aqui é muito clara: mulher nenhuma deveria insistir, argumentar com o marido como ela fez. A esposa grega era uma subordinada hierárquica do marido e cabia a ela obedecer. A argumentação não só aconteceu como foi pública. O fato de Agamêmnon ceder, mesmo tendo consciência de que aquele ato é inadequado, também atesta fortemente a inclinação que Agamêmnon adquiriu para os luxos e modos bárbaros. A presença relutante de Cassandra não deixa dúvidas: ao trazer consigo Cassandra, Agamêmnon se associa com os valores do mundo bárbaro de luxo e de satisfação dos desejos (Zeitlin, 1978, p. 164).

Há enorme simbolismo no caminhar de Agamêmnon pela tapeçaria para dentro do castelo. Agamêmnon caminha como se fosse uma vítima de sacrifício (Zeitlin, 1965, p. 467-468), tanto que, após Agamêmnon entrar em casa, Clitemnestra se refere a uma aterrorizada Cassandra para que ela entre também nos seguintes termos: “Não tenho vagar para estar a perder tempo aqui à porta. As ovelhas já estão prontas para a imolação pelo fogo e nunca esperei vir a gozar dessa felicidade.” (“οὔτοι θυραία τῆδ' ἐμοὶ σχολὴ πάρα τρίβειν· τὰ μὲν γὰρ ἐστίας μεσομφάλου ἔσηκεν ἦδ' ἡ μῆλα πρὸς σφαγὰς πάρος”) (v. 1055-1057). O duplo sentido sinistro nos versos esquilianos é, a um só tempo, prova da habilidade do tragediógrafo e elemento de espanto e de admiração para o leitor/espectador. Quem já está “pronto para a imolação” é o próprio Agamêmnon. Cassandra reluta a entrar porque é uma profetisa capaz de vislumbrar o futuro e sabe o que a espera. Agamêmnon comete abertamente *húbris*



pisando nesse tapete púrpura, nessa beleza da casa, o que faz um paralelo sombrio com a *húbris* que ele cometeu “pisando” na beleza da casa que era Ifigênia. Outra simbologia grave é que a excentricidade e a luxuosidade da tapeçaria denotam os modos asiáticos e bárbaros de Troia, tão opostos à moderação grega, e pisar na tapeçaria é uma demonstração pública de que Agamêmnon não é mais apto para liderar porque está corrompido pela experiência troiana (Foley, 2001, p. 210). Trata-se também da segunda ofensa direta aos deuses que Agamêmnon comete na peça, a primeira foi mandar saquear sem pudor ou respeito os templos de Troia (v. 525-527). O Atrida é sedento de glória e não resistiu à pompa de pisar na tapeçaria púrpura. Clitemnestra antecipou que o marido assim agiria.

As múltiplas *húbris* de Agamêmnon que Ésquilo tacitamente expõe (sacrificar Ifigênia, saquear os templos de Troia, pisar a tapeçaria púrpura e a *húbris* hereditária que ele herda do pai, Atreu, pelo grotesco banquete dos filhos de Tiestes que teve como consequência fazer de Egisto seu inimigo, situação explicada com detalhes por Cassandra no Episódio 4 (v. 1035-1330)) dão margem à interpretação de que Zeus, executor da justiça, permite que Agamêmnon morra pelas mãos da mulher - uma morte vergonhosa para um senhor de exércitos tão glorioso- como punição. Além de tanta *húbris*, Agamêmnon também é alvo da maldição popular:

Choram-se os guerreiros, louvando-se este como perito no combate, aquele por ter caído nobremente na batalha assassina por causa de uma esposa alheia. Isto rosnam baixo as pessoas e uma dor ressentida marcha secretamente contra os demandantes Atridas. Outros, no esplendor intacto de sua beleza, ocupam, junto à muralha, túmulos da terra ilíaca, e o solo hostil esconde os seus possuidores. Perigosa é a fala dos cidadãos, inspirada pela ira: paga-se sempre a dívida à maldição popular. A minha angústia espera ouvir algo de tenebroso porque os deuses não perdem de vista os que causam muitas mortes.

(στένουσι δ' εὖ λέγοντες ἄνδρα  
 τὸν μὲν ὡς μάχης ἴδρις,  
 τὸν δ' ἐν φοναῖς καλῶς πεσόντ' – ‘ἀλ-  
 λοτρίας διαὶ γυναικός’·  
 τὰδε σῖγά τις βαῦζει·  
 φθονερὸν δ' ὑπ' ἄλγος ἔρπει  
 προδίκους Ἀτρεΐδαις.  
 οἱ δ' αὐτοῦ περὶ τεῖχος  
 θήκας Ἰλιάδος γὰς  
 εὖμορφοι κατέχουσιν· ἐ-  
 χθρὰ δ' ἔχοντας ἔκρυσεν.  
 βαρεῖα δ' ἀστῶν φάτις ξὺν κότῳ·  
 δημοκράτου δ' ἀράς τίνει χρέος.  
 μένει δ' ἀκοῦσαι τί μοι  
 μέριμνα νυκτηρέφες.

τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ  
ἄσκοποι θεοί.) (*Agamêmnon*, v. 445-463)

O mesmo coro que hostiliza Clitemnestra, hostiliza também Agamêmnon. O coro de *Agamêmnon*, fiel a seu papel de mimetizar os valores do povo da *pólis* do Período Clássico, ecoa a censura de Heródoto sobre fazer guerra por causa de uma mulher e o povo chora seus mortos, tantas vidas ceifadas por causa de questões de casamentos, raptos e adultérios entre os poderosos que o povo nada tem a ver. Os anciãos nunca se pronunciem abertamente contra Agamêmnon, pronunciam-se somente quando o Atrida não está presente. O líder máximo, com poderes praticamente absolutos, não poderia ser questionado. E, mesmo dentre os generais gregos, detentores de poder e de *status*, Agamêmnon é um caso ferrenho de inflexibilidade, como nos mostra o Canto I da *Ilíada*, quando Aquiles e Agamêmnon têm sua contenda. Essa característica tirânica e inflexível de Agamêmnon se reflete em todas as retratações dos tragediógrafos. Destarte, o que era possível ao povo era se ressentir de Agamêmnon em seu coração e o amaldiçoar quando ele não estivesse ouvindo. Outro fator importante a se considerar é que uma maldição popular poderia ser considerada desprezível na Idade do Bronze, que é o tempo ao qual os mitos remontam (Pomeroy, 1995, p. 93-95) e na qual os reis tinham enorme e violento poder, mas a maledicência do povo é certamente relevante numa *pólis* democrática. A democracia é um sistema político coletivo, de poder compartilhado, no qual onde o que o outro diz e pensa importa. Agamêmnon pode se dar ao luxo de não se importar, mas o leitor/espectador ateniense que lê/assiste à tragédia no Período Clássico está muito ciente do peso da maldição popular. No contexto da peça, essa maldição contribui para a desgraça de Agamêmnon. No contexto da *pólis* ateniense, essa maldição é um elemento de tragicidade e também suscita à reflexão sobre causas válidas para uma guerra e suas consequências.

Convenientemente, todas as críticas a Agamêmnon são simplesmente “esquecidas” em *Coéforas* e *Eumênides*. Salvo Clitemnestra no breve diálogo que trava com Orestes antes do matricídio (e de forma muito sucinta), nenhum outro personagem levanta a voz para criticar Agamêmnon. As partes dois e três da narrativa da *Oresteia* vão focar toda sua hostilidade em Clitemnestra para retratá-la como má esposa e má mãe. Os desmandos e violências de Agamêmnon são ignorados e ele passa a ser lembrado como alguém nobre a exaltar – o que é feito sobretudo por Electra, aspecto

ainda mais desenvolvido por Sófocles e por Eurípedes nas suas respectivas *Electra*, enquanto a *Electra* de Ésquilo é um tanto eclipsada pelo coro de *Coéforas*. Acontece que, ao matar a mãe, Orestes comete um crime terrível e muito difícil de absolver e, portanto, criticar Agamêmnon poderia dar razão aos argumentos sólidos e válidos (embora que afrontem os valores tradicionais patriarcais) de Clitemnestra. Mesmo assim, é estarrecedor como praticamente todos os personagens, salvo a própria Clitemnestra e as Erínias, parecem fazer seus discursos sob orientação jurídica de defesa de Agamêmnon. O sacrifício de Ifigênia e todas as diversas *húbris*, a Guerra de Troia e a maldição popular, tudo isso é ignorado. O homicídio que uma esposa executa contra o marido parece ser considerado um crime mais grave do que qualquer ato que Agamêmnon possa ter feito. Isso contrasta fortemente com a obra inicial da trilogia onde os múltiplos atos húbricos de Agamêmnon que Ésquilo tacitamente expõe fazem com que Zeus<sup>7</sup>, executor da justiça, permita que Agamêmnon pereça através das mãos da mulher.

No paroxismo da tragédia, uma Clitemnestra triunfante se encontra em pé, a arma branca ensanguentada em mãos, seu vestido manchado do sangue dos corpos a seus pés: o corpo de Agamêmnon e o corpo de Cassandra. O coro a encontra e fica mesmerizado por essa imagem magnífica, bela, ilustre e terrível. Em júbilo e glória sangrenta por sua desforra bem-sucedida, livrando-se de ardis e meias-palavras e se revelando em toda em seu espírito capaz de todas as audácias, uma realizada Clitemnestra proclama sua fala heroica:

Não me envergonharei de dizer o contrário do muito que antes disse por conveniência. É evidente que, quando se preparam actos de inimizade contra inimigos, que passam por ser amigos, não é possível de outro modo armar as redes da desgraça, a uma altura intransponível ao salto. O momento tão desejado de sanar a antiga disputa chegou, finalmente. E eu estou aqui, no lugar onde dei o golpe, com a obra realizada. Agi – não o negarei – de modo a ele não poder escapar nem eximir-se ao seu destino fatal. Em torno dele, como se de um peixe se tratasse, lanço a rede inextrincável, rico traje de morte, e vibro-lhe dois golpes. Em dois gemidos ele deixa descair os membros e então, quando o vejo caído, junto um terceiro golpe, que é como uma votiva acção de graças ao deus subterrâneo, Hades, o salvador dos

---

<sup>7</sup> A vontade de Zeus, como executor da justiça, permeia misteriosamente toda a trilogia. O nome dele está presente no sacrifício de Ifigênia, no sacrifício de Agamêmnon, no tribunal em *Eumênides* e em outros momentos. Os desígnios de Zeus enquanto executor da justiça são tão ou mais misteriosos quanto os motivos de Artémis dar a Agamêmnon a possibilidade de sacrificar a filha como condição para os ventos. Algumas das passagens mais significativas sobre os modos misteriosos da justiça de Zeus operar talvez estejam em *Agamêmnon*, v. 1485-1488 e v. 1560-1565.

mortos. Estendido no solo, ele entrega então o espírito e, numa golfada viva de sangue, trespassado pelo ferro, atinge-me e com um escuro chuvisco de orvalho sangrento, que me é tão grato como ao campo semeando a bênção da chuva, esplendor enviado por Zeus durante o parto das espigas.

Sendo assim os factos, venerandos anciãos de Argos aqui presentes, alegrai-vos, se quereis alegrar-vos, que eu glorio-me do que fiz. E, se fosse permitido fazer libações sobre um cadáver, seria justo, e até mais do que justo, fazê-las neste caso, pois este homem, na sua própria casa, encheu a cratera de tantos males execráveis que acabou por bebê-la até ao fim, no seu regresso.

(πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων  
 τάναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι.  
 πῶς γάρ τις ἐχθροῖς ἐχθρὰ πορσύνων, φίλοις  
 δοκοῦσιν εἶναι, πημονῆς ἀρκύστατ' ἂν  
 φράξειεν ὕψος κρεῖσσον ἐκπηδήματος;  
 ἔμοι δ' ἀγῶν ὄδ' οὐκ ἀφρόντιστος πάλαι·  
 νείκης παλαιᾶς ἦλθε, σὺν χρόνῳ γε μὴν·  
 ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις.  
 οὔτω δ' ἐπραξα – καὶ τάδ' οὐκ ἀρνήσομαι –  
 ὥς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνεσθαι μόρον.  
 ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,  
 περιστιχίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν,  
 παῖω δέ νιν δίς· κὰν δυοῖν οἰμωγμάτοιιν  
 μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καὶ πεπτωκότι  
 τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονός,  
 Ἄιδου, νεκρῶν σωτήρος, εὐκταίαν χάριν.  
 οὔτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσών,  
 κάκφυσιῶν ὄξειαν αἵματος σφαγὴν  
 βάλλει μ' ἐρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου,  
 χαίρουσαν οὐδὲν ἦσσαν ἢ διοσδότῳ  
 γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν.  
 ὥς ὄδ' ἐχόντων, πρέσβος Ἀργείων τόδε,  
 χαίροιτ' ἂν, εἰ χαίροιτ', ἐγὼ δ' ἐπεύχομαι.  
 εἰ δ' ἦν πρεπόντων ὥστ' ἐπισπένδειν νεκρῶ,  
 τῶδ' ἂν δικαίως ἦν, ὑπερδίκως μὲν οὔν·  
 τοσόνδε κρατῆρ' ἐν δόμοις κακῶν ὄδε  
 πλήσας ἀραίων αὐτὸς ἐκπίνει μολών.)  
 (*Agamêmnon*, v. 1372-1398).

Esse é um dos discursos mais ousados, se não o mais ousado, de todo o gênero trágico. A fala também é riquíssima em significados e engloba muito: a esfera pública e a esfera privada; o aspecto divino e religioso; o código heroico grego em ação; a reivindicação de Clitemnestra de ser uma agente moral autônoma, apesar de ser mulher; e o completo rompimento com os costumes, diretrizes e tradições daquela sociedade – seja a da Idade do Bronze, seja a do Período Clássico. Essa é absolutamente a fala central da tragédia *Agamêmnon*. Toda a ação que dá vida à tragédia está visceralmente concentrada nessa cena.

A cena grandiosa e o complexo diálogo que se segue com o Coro são

reveladores. Para sua análise, é indispensável ter em mente que o discurso de Clitemnestra para o Coro é um discurso político (o Coro representa o povo de Argos) e que Clitemnestra está dizendo três coisas:

1) Que ela matou Agamêmnon (v. 1380-1387; v. 1404-1406; v.1438-1440).

2) Que, uma vez que o Atrida está morto, quem governa a cidade é ela (e, logo mais, com a cena de Egisto, acrescenta-se que quem comanda a cidade são ela e Egisto) e que é melhor o Coro (o povo) obedecer por bem ou será pela coerção (v. 1424-1425; v.1434-1437).

Que ela matou Agamêmnon por motivos justos, e aqui proponho a leitura que a governante esteja menos preocupada em se justificar e mais em apaziguar a “opinião pública”. Ela se justifica e afirma seus motivos para conseguir a obediência da população através de sua retórica ao invés de usar a violência - e obtém algum modesto sucesso quando o Coro admite que seu caso é difícil de julgar, a dúvida causa hesitação e uma pequena pausa nas ferozes condenações dos anciãos. (v. 1395-1399; v. 1405; v. 1412-1421; v. 1475-1480; v.1505-1512). (IRIGARAY, 2018, p. 9).

Clitemnestra está partindo do código heroico que tem como diretriz fazer bem aos amigos e mal aos inimigos e cujos exemplos principais – os *loci classici* – são os heróis centrais da *Ilíada* e da *Odisseia*, Aquiles e Odisseu, respectivamente (Foley, 2001, p. 267). O código heroico faz parte de um *ethos* arcaico comumente relacionado com guerras e pode parecer deslocado, mas nunca desvalido, no contexto da *pólis* ateniense que tanto escuta histórias que contém essa diretriz e entende que ela faz parte de seu passado glorioso. Há muita contradição no código heroico (Foley, 2001, p. 267) e tanto o guerreiro vingador Aquiles, quanto o sobrevivente sagaz e engenhoso Odisseu, em vários momentos causam prejuízos a seus amigos (*philoí*) para prejudicar seus inimigos. As contradições já poderiam ser vistas no gênero épico e ficam ainda mais gritantes no gênero trágico. O que importa para a tragédia *Agamêmnon* é que Clitemnestra adota a mesma diretriz para eliminar seu inimigo.

É justamente nessa mudança de perspectiva, quando Clitemnestra passa a ver Agamêmnon como seu inimigo ao invés de seu marido, que o coro não pode aceitar. Como uma esposa, que deveria ser uma subordinada hierárquica e também estar dentre os *philoí* de seu marido através da propriedade e da geração dos filhos (o que é irônico porque Clitemnestra se tornou inimiga de Agamêmnon justamente por ele sacrificar a filha) pode ser inimiga do marido. Ainda mais determinante do que isso: o código heroico é exclusivamente masculino (Foley, 2001, p. 264). Mulheres<sup>8</sup> não têm aval

---

<sup>8</sup> Clitemnestra não foi a única mulher que ousou se apropriar do Código Heroico, esse é mais um dos paralelos que ela tem com Medeia. Medeia também tem um marido que é seu inimigo e que foi traiçoeiro e a ferrenha e inflexível ética heroica de Medeia contrasta com o pragmatismo calculado, amoral e anti-heroico de Jasão (FOLEY, 2001, p. 267). E também em Medeia, tal como em Aquiles e Odisseu, os *philoí* dela vão sofrer para que o inimigo seja prejudicado. A carga trágica de Medeia,

cultural para fazer justiça, nem mesmo essa justiça rudimentar *rex talionis*, com as próprias mãos. Nesse sentido, ela se apropria de um código que é masculino e nesses termos será admoestada pelo coro. Clitemnestra fala do nível dos heróis, um nível muito diferente do nível do coro: “[...] a estatura heroica de quem dialoga com o seu próprio destino em sua relação individual com os Deuses. Enquanto Clitemnestra fala de sua ação sob o ponto de vista heroico, o coro insiste resolutamente em vê-la, examiná-la e avaliá-la sob o ponto de vista estritamente humano e político” (Torrano, 2013, p. 79).

O orgulho e o júbilo sangrento que Clitemnestra demonstra sobre o corpo de Agamêmnon é similar ao que os heróis gregos masculinos na Guerra de Troia teriam diante do triunfo sobre um inimigo. O coro não pode aceitar isso e, inclusive, indagará diretamente se Clitemnestra está sob efeito de drogas: “*Mulher, que alimento maldito, criado pela terra, ou que beberagem, proveniente do mar sempre em movimento, tu ingeriste, para ousares tal sacrifício?*” (“τί κακόν, ὃ γύναι, χθονοτρεφὲς ἔδανόν ἢ ποτὸν πασαμένα ῥυτᾶς ἐξ ἄλλος ὄρμενον τόδ' ἐπέθου θύος, δημοθρόους τ' ἀράς;”) (v. 1406-1409). E se trata de um sacrifício também no sentido divino e religioso do termo. Como vimos na fala heroica, quando Agamêmnon já está no chão, Clitemnestra desfere um terceiro golpe que é como um golpe cerimonial que marca a morte de Agamêmnon como sendo “entregue” para Hades (“Αἰδου, νεκρῶν”, v. 1386). O sangue dele que mancha o vestido dela, o “orvalho sangrento” também parece ser cerimonial desse sacrifício ctônico. Toda a morte de Agamêmnon está repleta de evidências divinas e tons sacrificiais (Zeitlin, 1965, p. 467 e 475) (Torrano, 2013, p.78). É como se o sacrifício do Atrida fosse uma espécie de retribuição ctônica para o sacrifício olímpico de Ifigênia. Temos pistas, contudo, a significação completa da cena é incerta e é possível que envolva elementos dos Mistérios de Elêusis que Ésquilo foi acusado de revelar parcialmente. A parte mais enigmática da passagem, o sangue de Agamêmnon como um “orvalho sangrento” que semeia a benção da chuva como a chuva que Zeus envia no parto das espigas, pode se referir a algo dos Mistérios de Elêusis, que sabemos que envolvia Deméter, a principal divindade agrícola e, portanto, central para a economia e para a sobrevivência. O sangue de Agamêmnon “semearia” ou “regaria” exatamente o quê? O que significa Clitemnestra ser como uma espiga regada pelo sangue de Agamêmnon? Quais sentidos

---

evidentemente, é muito maior que a dos heróis que são os *loci classici* do Código Heroico porque os *philoí* de Medeia são os próprios filhos.

surgem daí? É difícil inferir. Sabemos, contudo, que a chuva vem de Zeus, enquanto o sangue veio de um sacrifício a Hades, o equivalente de Zeus no mundo dos mortos. Cabe lembrar ainda mais uma vez que Clitemnestra está no nível dos heróis, sendo assim, ela tem acesso ao nível dos deuses de uma forma que o coro (bem como o espectador/leitor que, se está em algum dos níveis, certamente é o do coro) não tem. Há quem interprete que essa cena como indício de que Clitemnestra cultuava e tinha vínculo direto com as Erínias ainda antes da morte de Agamêmnon (Torrano, 2013, p. 79). As Erínias punem crimes de sangue intrafamiliar e Agamêmnon carrega a *húbris* que herdou de seu pai pelos filhos de Tiestes. Agamêmnon também decidiu derramar o sangue da própria filha, embora seja incerto como esse sacrifício é interpretado nos níveis dos deuses e do numes. Os elementos divinos em Ésquilo costumam conter uma quantidade considerável de mistério (e, possivelmente, de Mistérios).

Faz-se mister ressaltar também o elemento de justiça. A morte de Agamêmnon não é apenas um assassinato sangrento e o sacrifício cerimonial não é arbitrário. Trata-se de mais do que uma pura vingança: matar Agamêmnon também é executar justiça. Clitemnestra afirma essa justiça em alto e bom som: “Este é Agaménon, meu marido. Agora cadáver por obra da minha mão direita, justa artífice.” (“οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς πόσις, νεκρὸς δὲ τῆσδε δεξιᾶς χερός, ἔργον δικαίας τέκτονος.”) (v. 1404-1406). Trata-se da justiça *rex talionis* que parece óbvia e evidente, contudo, que pode gerar não apenas contradições, como também um ciclo de derramamento de sangue sem fim que se estende de geração para geração. A justiça *rex talionis* é uma justiça que se aproxima muito da vingança, é quase como uma “ética da vingança” (Foley, 2001, p. 151). Tal justiça será revogada pelo tribunal ateniense em *Eumênides*, que proclama a justiça civilizada que resolve as situações sem derramamento de sangue e na qual a punição ao criminoso é responsabilidade de instituições do Estado, não da pessoa lesada, assim facilitando a vida em sociedade. Esse é um desfecho central da *Oresteia*, de Ésquilo: a resolução do conflito. *Eumênides*, como veremos, é uma tragédia com final feliz no sentido de não haver derramamento de sangue, como vemos em *Agamêmnon*, em *Coéforas* e em gerações passadas com os filhos de Tiestes. Na verdade, é relativamente fácil ver um fio condutor de sangue e *húbris* na árvore genealógica dos Atridas que começa em Tântalo e vai até Agamêmnon, terminando em Orestes que, ao contrário de seus ancestrais sedentos de poder, pergunta aos deuses o que deve fazer – e mesmo assim o jovem se verá em uma situação

extremamente delicada de impasse sobre diferentes diretrizes a nível divino que ele nada poderá fazer senão pedir e suplicar a Apolo que o livre, afinal tudo que ele fez foi seguir a orientação do deus, dada através do Oráculo de Delfos. Apesar de ser claramente um avanço no sentido de resolução de conflitos sem o uso da violência – tópico muito caro a Ésquilo e que se repete em suas tragédias, como podemos constatar também em “*As Suplicantes*” – a decisão do tribunal estará repleta de misoginia. O mito da justiça civilizada mostra que essa modalidade de justiça nasceu por e para beneficiar o gênero masculino.

Sendo todos esses aspectos tão pouco claros ao coro, Clitemnestra terá que dialogar com eles na esfera que eles entendem: a esfera política. Ela, afinal, está no nível dos heróis, mas ainda pertence ao gênero feminino e ainda é uma esposa que matou seu marido. O Coro de anciãos, cumprindo seu papel de dar voz aos valores tradicionais gregos da *pólis* ateniense, não pode aceitar dessa forma e, num primeiro momento, clama que Clitemnestra merece o exílio (v. 1410-1411). O coro lamenta a morte de Agamêmnon, vista como desonrosa por ter sido através das mãos de uma mulher (v. 1454), e teria aceitado muito mais rápido e com menos espanto a morte de seu rei caso fosse Egisto, outro homem, o autor do crime (Pomeroy, 1995, p. 98). Morrer pelas mãos de uma mulher era uma grande desonra que mancha a glória de Agamêmnon e o coro parece até mesmo esquecido das maldições populares que o Atrida sofria. Sobre as temidas maldições populares, elas subitamente mudam de alvo e o coro passa a ameaçar Clitemnestra com tais maldições (v. 1410-1413).

Acusada, Clitemnestra questiona o coro e pergunta por que o coro não baniu Agamêmnon quando ele matou Ifigênia: “Mas não tomaste então nenhuma atitude contra este homem, quando ele, despreocupado, como se se tratasse da morte de uma ovelha, saída da multidão dos seus rebanhos, sacrificou a sua própria filha” (“οὐδὲν τότ' ἀνδρὶ τῶδ' ἐναντίον φέρων, ὃς οὐ προτιμῶν, ὡσπερὶ βοτοῦ μόνον, μίλων φλεόντων εὐπόκοις νομεύμασιν, ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα”) (v. 1414-1417). O coro deflete essas palavras sem dar uma resposta, apenas ressaltado que o espírito de Clitemnestra está marcado, sendo que ela tem uma mancha de sangue nos olhos (v. 1428-1429). A mancha ou um brilho vermelho surge nos olhos de Clitemnestra nessa hora, consequência de sua ligação ou com o *daímon* da casa de Atreu, ou com as Erínias (Torrano, 2013, p. 80). Essa manifestação física do *daímon* (estou inclinado a acreditar que se trata do *daímon* da casa de Atreu) nos olhos de Clitemnestra é uma inovação



engenhosa e original de Ésquilo muito rara no gênero trágico. O coro completa a fala afirmando que ela está privada de amigos (v. 1429-1430).

A resposta de Clitemnestra é uma menção direta, ousada e mesmo sexual a seu *philoï*, Egisto:

Atende, tu também, à solenidade do meu juramento. Pela Justiça, que vingou a minha filha, pela Ate e pela Erínia, às quais imolei este homem, juro-te que, em mim, a esperança não pisará a casa do medo, enquanto Egisto acender o fogo na minha lareira e me for leal como antes. Nele eu tenho o meu grande escudo de segurança.

(καὶ τήνδ' ἀκούεις ὀρκίων ἐμῶν θέμιν  
μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην,  
Ἄτην Ἐρινὺν θ', αἴσι τόνδ' ἔσφαξ' ἐγώ,  
οὔ μοι Φόβου μέλαθρον ἐλπὶς ἐμπατεῖ,  
ἕως ἂν αἴθῃ πῦρ ἐφ' ἐστίας ἐμῆς  
Αἴγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὐφρονῶν ἐμοί.  
οὔτος γὰρ ἡμῖν ἀσπίς οὐ σμικρὰ θράσους.)  
(*Agamemnon*, v. 1431-1436).

“Acender o fogo na lareira” é uma referência sexual e que denota a inversão de papéis de gênero, por ser a esposa ou a filha virgem quem geralmente é responsável pelo fogo da lareira (Foley, 2001, p. 214). É como se Clitemnestra tivesse pervertido uma relação hierárquica na qual o homem deve sempre estar no poder. Os anciões consideram essa inversão de papéis de gênero monstruosa (Pomeroy, 1995, p. 99). O pensamento grego antigo é constituído de um imaginário fortemente polarizado e isso se refletia nas concepções de gênero: as mulheres que se recusassem a obedecer ao homens iriam se expressar desejando aniquilar os homens, o que Zeitlin sugere chamar de “Complexo de Amazona” (Zeitlin, 1978, p. 163). Essa concepção de que, se a mulher se recusar a acatar a regra patriarcal e não se subordinar, seu caminho é desejar a completa dominação: a morte e a escravidão dos homens, faz parte do pensamento grego que só concebia duas alternativas hierárquicas: ou os homens dominam, ou as mulheres dominam. É o pensamento e o ideário grego são incapazes de conceber qualquer noção de igualdade de gênero. A lógica é de dominação e um dos gêneros deve subordinar o outro (Zeitlin, 1978, p. 163). Existe sempre um constante medo de que, se os homens não mandarem nas mulheres, elas irão se subordiná-las como eles as subordinam. Clitemnestra encarna esse medo: “*The portrait of Clytemnestra in the Agamemnon specifically links her Independence of thought and*

*action with a desire to rule (Winnington-Ingram. 1948: 130-47), an emphasis which transforms a personal vendetta into a gynecocratic issue.”* (Zeitlin, 1978, p. 163). Nessa lógica de dominação, Egisto é o homem dominado. Ao ficar em casa e apoiar Clitemnestra, Egisto renuncia aos atos heroicos masculinos e aceita ficar à sombra de Clitemnestra, aceita que ela comande e execute os acontecimentos e isso se interpreta como ela dominando. O homem sujeita-se à mulher (Zeitlin, 1978, p. 163). Isso é monstruoso para o coro.

Essa questão do domínio de gênero estará presente por toda a extensão da *Oresteia*. Nessa primeira parte da trilogia, temos referências bem específicas disso. Nos vv, 1040-1042, Clitemnestra faz referência à Ônfale, que escravizou o próprio Hércules. Ônfale era uma rainha sem rei, ela reinava sozinha sobre a Lídia e é uma grande referência do Domínio das Mulheres (“*Rule of Women*” (Zeitlin, 1978, p. 164)). Ela vestia Hércules de mulher e também era amante dele, sendo que ele servia de objeto sexual para satisfazer a rainha. As similaridades com Clitemnestra e Egisto são evidentes (Zeitlin, 1978, p. 164).

A despeito disso, uma vez Agamêmnon executado, Clitemnestra passa a necessitar de Egisto. Clitemnestra habita a Grécia e não a Lídia e na Grécia ela não pode ser uma rainha sem rei, uma governante máxima. Mencionar Egisto no discurso é uma lembrança da autoridade masculina – o único gênero o qual era permitido poder político - a quem o coro agora deve obediência. A autoridade masculina detém o comando político e também o poderio militar necessário para evitar uma insurreição na cidade. Consistente com as atitudes masculinas que apresenta por toda a extensão da tragédia, Clitemnestra se ufana de sua vida sexual com seu amante e aliado como um homem se vangloriaria. É escandaloso, para o coro, no entanto, ela já ousou a maior das ousadias: assassinar o marido. Essa fala segue sendo uma manifestação heroica ufana do sucesso de sua empreitada, o triunfo, o canto de vitória ante o inimigo morto: Ifigênia está justificada, sua subordinação a Agamêmnon está acabada e ela se deleita com o resultado, um prazer quase sexual.

No discurso de Clitemnestra, ela se iguala a Agamêmnon em todos os níveis, e isso faz parte de os textos antigos a consideraram antinatural e abjeta, afinal ela está desafiando frontalmente a ideia de que a mulher é inferior ao homem. Ela se equipara até no campo sexual: Agamêmnon teve Cassandra e Criseida porque ele quis (embora elas não quisessem), e ela teve Egisto porque ela assim desejou. E a Clitemnestra de

Ésquilo não esquece o agravo que Agamêmnon lhe fez no contexto da *Iliada*: “Ei-lo por terra, o homem que me ultrajou, que fez as delícias das Criseidas junto de Ilíó e a seu lado já também esta escrava observadora de prodígios, a profetisa que foi sua companheira de leito” (“κεῖται, γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος, Χρυσήιδων μείλιγμα τῶν ὑπ’ Ἰλίῳ· ἢ τ’ αἰχμάλωτος ἦδε καὶ τερασκόπος καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος”) (v. 1438-1441). É a primeira vez que Clitemnestra se refere à Cassandra desde que a assassinou. “*Ao trazê-la, ele só veio juntar um condimento aos meus prazeres amorosos.*” (νῦν τελέαν πολύμναστον ἐπηνθίσω) (v. 1459). Essa fala sugere que Clitemnestra se regozijou de eliminar Cassandra, tendo nisso sua desforra das ofensas públicas que Agamêmnon fazia a ela com as amantes. No entanto, matá-la foi apenas um “bônus”, um capricho que o destino lhe permitiu. Dito isso, matar Cassandra pode ser o primeiro ato de *húbris* que Clitemnestra cometeu em todo o *Agamêmnon*. De acordo com a lógica da justiça vingativa, do *daímon* de Atreu que se manifesta fisicamente em seus olhos, e das Erínias, e até, dá-se a entender, de certo modo permitido por Zeus, Clitemnestra estava “autorizada” pelas instâncias divinas a matar Agamêmnon. É possível argumentar que isso não foi, de modo nenhum, *húbris*, e é preciso lembrar aqui que a *húbris* parece ter sempre uma relação com os níveis dos deuses e dos daímones porque esse excesso, essa desmedida que o herói ou heroína não pode transgredir é uma limite estabelecido pelos deuses. Contudo, em nenhuma instância, não há nenhum indício de que Clitemnestra possa simplesmente assassinar a desgraçada Cassandra. Amaldiçoada por Apolo, testemunha da queda de Troia e da ruína de sua família, violentada por Ájax no templo e escravizada e forçada ao concubinato por Agamêmnon, Cassandra parecia esquecida pelos deuses. Ela certamente não cometeu nenhum ato que justificasse qualquer tipo de reação da justiça vingativa *rex taliones*. É possível que matar Cassandra possa ter sido uma desmedida agressiva de Clitemnestra devido ao rancor que sentia das calúnias de Agamêmnon.

Seguem-se a isso lamúrias do coro sobre Agamêmnon ter encontrado a ruína nas mãos de uma mulher e ter sofrido anos na guerra por causa de outra mulher, Helena (v. 1450-1461). O coro responsabiliza diretamente Helena pela Guerra de Troia: “Ah! Louca Helena, tu que, sozinha, destruíste muitas, ai, tantas vidas junto das muralhas de Troia.” (“ἰώ. παράνουσ Ἑλένα, μία τὰς πολλὰς, τὰς πάνυ πολλὰς ψυχὰς ολέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ”) (v. 1455-1456), o que é prontamente ironizado por Clitemnestra: “[...] nem

voltes tua ira contra Helena, porque, destruidora de homens, ela sozinha causou a ruína de muitos guerreiros gregos, abrindo ferida insanável.” (“μηδ'εἷς Ἑλένην κότον εκτρέψης, ὡς ανδρολέτειρ', ὡς μία πολλων ανδρων ψυχὰς Δαναων ολέσασ' ἀξύστατον ἄλγος ἐπραξεν.”) (v. 1464-1466). Clitemnestra ridiculariza que Helena, sozinha, tenha matado tantos. A rainha está, com essa ironia, lembrando das antigas intenções do cadáver a seus pés, Agamêmnon, famigerado por sua sede de glória e poder, o que acarretou em levar a expedição de Troia às últimas consequências (a começar sacrificando Ifigênia) para ufanar-se grande e vitorioso. Ainda no Canto I da *Iliada*, Aquiles alcunha Agamêmnon de “mais ganancioso de todos os homens” (Canto I, v. 122). É uma voz feminina - e conhecedora íntima do líder máximo da expedição - que questiona a responsabilidade de Helena por tantas mortes.

O coro, então, lamenta que o *daímon* que age através de mulheres (Clitemnestra e Helena) trouxe ruína aos tantalidas, Agamêmnon e Menelau. Clitemnestra fará uma argumentação para responsabilizar o *daímon* inteiramente pela morte de Agamêmnon (v. 1499-1504). O *daimon* e até mesmo a vontade justa de Zeus são invocados como justificativa do ato (v. 1475-1480; v. 1486-1487). A famosa afirmação de Clitemnestra, supostamente dizendo que a obra é de uma entidade divina e não dela (v. 1497- 1504) causa muita controvérsia sobre o desejo da rainha de se isentar da responsabilidade de assassinar Agamêmnon. Não parece ser possível a ela fazer isso depois de assumir responsabilidade abertamente (durante o discurso heroico e além) e, como era de se esperar, o coro não a absolve (v. 1505-1506). O que me parece é que essa é uma manobra retórica e política para fazer o coro – a população de Argos – interpretar o ato como ação que aconteceu de acordo com a vontade divina (inclusive com a vontade divina mais hierarquicamente superior: Zeus) e, dessa forma, ninguém a condene ou crie resistência a seu reinado. Clitemnestra não parece nada preocupada com o julgamento moral do coro (v. 1401-1406, v. 1669- 1670), contudo, está bastante interessada com a aceitação e o apaziguamento dos anciãos (v. 1463-1464, v. 1673-1674). Não é razoável que ela queira se livrar da responsabilidade pelo ato que evidentemente praticou, mesmo tendo o aval divino. O *daímon* tem sim alguma responsabilidade, mas no nível dos *daímones*, enquanto ela é a responsável no nível dos heróis e é ela que traça o arдил e executa Agamêmnon, é a mão dela que brande a lâmina. O *daímon* da casa de Atreu é como um “cúmplice”. O interesse da rainha é seu futuro após Agamêmnon.

É importante notar que, no diálogo *post-mortem* de Agamêmnon que Clitemnestra trava com o coro, ela vai gradualmente “baixando o tom”. Do início com o discurso heroico e ufano no qual ela se orgulha de ter sacrificado o marido, passando pela referência sexual e ousada a seu amante Egisto e pela alegria de também ter matado Cassandra, ela passa a se justificar dizendo que o ato foi responsabilidade do *daímon* da casa de Atreu. É como se ela percebesse de repente que há um futuro pós-Agamêmnon com o qual ela precisa se preocupar, contemplatesse seus interlocutores e compreendesse que precisava passar do regozijo heroico da morte do inimigo no presente para a construção política do futuro. A excelência retórica e argumentativa, que foi muito útil à rainha em diversas ocasiões, pouco adianta diante de dois cadáveres ainda quentes cujas mortes transgrediram fundamentos das regras culturais e sociais da sociedade na qual ela vivia. Nenhum de seus argumentos funciona com o coro exceto um: a paga pelo sacrifício de Ifigênia. Clitemnestra profere uma resposta sublime dizendo que Ifigênia irá receber Agamêmnon amorosamente no rio ínfero (v. 1554-1557) e só então o coro admite que a questão é difícil de julgar (v. 1560-1561). A complexidade do caso e a dúvida causam hesitação e uma pequena pausa nas ferozes condenações dos anciãos. Sem solução, o coro afirma que tudo se dá por determinação superior de Zeus e lamenta ainda uma vez a maldição que recai sobre a casa:

“Clitemnestra: Não é a ti que compete esse cuidado. Às nossas mãos caiu e morreu; as nossas mãos o sepultarão. Não terá os lamentos dos familiares, mas Ifigênia, a sua filha, virá, como é seu dever, amorosamente ao seu encontro junto do curso rápido do rio das dores e, envolvendo-o nos seus braços, beijá-lo-á.

Coro: Ultraje responde a ultraje: difícil é julgar. Quem rouba é roubado; quem mata recebe a sua paga. Enquanto Zeus se mantiver no seu trono, manter-se-á a lei de que o pecador tem de sofrer: assim está superiormente determinado. Quem poderá expulsar da casa a semente da maldição? A raça está soldada à desgraça.”

{ Κλ. } οὐ σὲ προσήκει τὸ μέλημα' ἀλέγειν  
 τοῦτο· πρὸς ἡμῶν  
 κάπεσε, κάτθανε, καὶ καταθάσσομεν  
 οὐχ ὑπὸ κλαυθμῶν τῶν ἐξ οἴκων,  
 ἀλλ' Ἰφιγένειά νιν ἀσπασίως  
 θυγάτηρ, ὡς χρή,  
 πατέρ' ἀντιάσασα πρὸς ὠκύπορον  
 πόρθμευμ' ἀχέων  
 περι χεῖρε βαλοῦσα φιλήσει.

{ Χο. } ὄνειδος ἦκει τόδ' ἀντ' ὄνειδους, {[ἀντ. γ.]}  
 δύσμαχα δ' ἐστὶ κρῖναι.

φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίνων.  
 μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διὸς  
 <παθεῖν τὸν ἔρξαντα>· θέσμιον γάρ.  
 τίς ἂν γονὰν ἀραῖον ἐκβάλῃ δόμων;  
 κεκόλληται γένος πρὸς ἄτα.“  
 (*Agamêmnon*, v. 1553-1565).

Eis que se inicia o Êxodo, a parte final da tragédia, e Egisto surge triunfante. Sua presença faz com que a perplexidade e o espanto que os anciãos experimentaram com Clitemnestra sejam rapidamente substituídas por hostilidade. Sendo Egisto inimigo declarado de Agamêmnon e um homem, não há dúvidas sobre a autonomia e as motivações de sua ação. Egisto é simplesmente o inimigo. Até mesmo o fato dele se tornar *philos* de Clitemnestra acontece por isso: porque eles passam a entender que compartilham de um inimigo em comum. Não há sequer o que questionar quanto à moralidade e mesmo a legalidade, dentro do âmbito da justiça vingativa *rex taliones* dos atos do filho de Tiestes. Ao contrário de Clitemnestra que, ao agir, suscita dezenas de questionamentos sobre o casamento, a maternidade, a parentalidade genética, o dever das mães, o dever dos pais e as diretrizes divinas, no caso de Egisto, a questão é clara é simples: faz parte do *aidós* dele vingar o pai da mesma forma que fará parte do *aidós* de Orestes vingar Agamêmnon (Cairns, 1993, p. 200). Não fosse sua relação com Clitemnestra, Egisto seria talvez óbvio demais para os padrões trágicos.

Clitemnestra é uma mulher considerada muito acima do que seria o *status* adequado de uma esposa para Egisto (Foley, 2011, p. 66), ela faz parte de uma linhagem opulenta e poderosa. Além disso, o casamento de Clitemnestra com Egisto que acontece no espaço de tempo entre *Agamêmnon* e *Coéforas* é um casamento matrilocal: o marido passa a morar na casa da mulher, o que indica que a linhagem da mulher é muito excelsa e que os filhos do casal podem ter preferência ao trono mesmo ante os irmãos da esposa (Pomeroy, 1995, p. 20). O casamento entre Helena e Menelau também era matrilocal: foi Menelau quem foi viver em Esparta, terra de Helena, o que dava um motivo muito político para o Atrida mais jovem travar uma guerra: o reinado dele estava baseado em seu casamento com Helena (Pomeroy, 1995, p. 20-21). A Guerra de Troia é uma guerra política que visa à manutenção das elites no poder.

Egisto precisa de Clitemnestra para vingar o pai e para governar. Por sua vez, Clitemnestra, numa cultura que nega autonomia às mulheres, necessita de uma autoridade masculina para exercer poder sobre Argos e para continuar viva após ousar

assassinar seu marido e rei. Eles necessitam um do outro, e o casamento entre eles é político, como qualquer outro casamento da Hélade.

Ésquilo não nos concede acesso a diálogos exclusivamente entre Clitemnestra e Egisto. Na verdade, nenhum dos três tragediógrafos nos agracia com a intimidade dos “parceiros no crime”. É como se a relação entre Clitemnestra e Egisto fosse um grande tabu, algo terrível, abjeto e inexplicável que nunca deveria ter acontecido e, como vimos desde a *Odisseia*, esse parece ser exatamente o caso. Egisto desonrou a cama e o casamento de outro homem (mais uma vez, a autonomia da mulher é tida como inexistente, sempre lembrando que o casamento na Antiguidade é uma relação de poder na qual a mulher deve obediência), outro homem que estava na guerra enquanto ele, que se ocultou atrás de uma fêmea, é por isso “*effeminate stay-at-home*” (Cairns, 1993, p. 181). Isso também indica que violar a honra (*timé*) de outro homem, mesmo que seja um inimigo, não implica em adquirir honra para si (Cairns, 1993, p. 181). A desonra que Agamêmnon sofreu com o adultério não traz glória para Egisto. De modo análogo, Páris também não teve honra por estar com Helena, muito pelo contrário. E, como já vimos, a questão transcende a intimidade: os casamentos eram parte integrante da estrutura de poder e de forma nenhuma poderiam ser violados.

Um grande agravante para o Egisto de Ésquilo é a ausência dele nos desfechos cruciais: Clitemnestra executa absolutamente tudo sozinha. O que se pode dizer a favor de Egisto é apenas a declaração dele mesmo de ser o autor intelectual do plano: “E, sem entrar em casa, pus as mãos neste homem, porque fui eu que teci a teia do funesto plano.” (“καὶ τοῦδε τάνδρὸς ἠψάμην θυραῖος ὄν, πᾶσαν ξυνάψαζ μηχανὴν δυσβουλίας”) (v. 1608-1609). Conceber o plano é sim importante, dito isso, o leitor/espectador foi simplesmente mesmetizado durante a tragédia inteira pela ação de Clitemnestra. Enquanto Clitemnestra se “masculiniza” com retórica, inteligência, eliminar o inimigo com as próprias mãos e discursos heroicos, Egisto se “efemina” ficando escondido dentro de casa. De fato, ela, Clitemnestra, vai para o espaço público e Egisto fica no espaço privado, escondido até o último momento, quando tudo está feito e é seguro se mostrar. E, embora conceba um bom plano, ele não executa nada. A grande ação de Egisto parece ter sido seduzir Clitemnestra e essa sedução também pode entrar no quesito de atributos tidos como femininos. Por Egisto estar aliado à Clitemnestra e não ter agido diretamente, ele fica vulnerável a insultos de uma cultura centralmente

masculina, especialmente por parte de um coro que passou a tragédia inteira ressaltando as qualidades masculinas de Clitemnestra.

Não é, portanto, nenhuma surpresa, que o coro ofenda Egisto justamente nesses termos: “Não passas de mulher, tu que metido em casa, desonravas o leito do herói, ao mesmo tempo que maquinavas a morte contra quem acabava de chegar da batalha” (“γύναι, σὺ τοὺς ἦκοντας ἐκ μάχης νέον οἰκουρὸς εὐνήν <τ’> ἀνδρὸς αἰσχύνουσι ἄμα, ἀνδρὶ στρατηγῶ τόνδ’ ἐβούλευσας μόρον”) (v. 1625-1627) e também “Como se tu,

alguma vez, pudesse vir a ser senhor dos Argivos, tu que tramaste a morte deste homem, mas não tiveste a coragem de agir, matando-o com a tua própria mão!” (“ὡς δὴ σὺ μοι τύραννος Ἀργείων ἔση, ὅς οὐκ, ἐπειδὴ τῷδ’ ἐβούλευσας μόρον, δρᾶσαι τὸδ’ ἔργον οὐκ ἔτλης αὐτοκτόνως.”) (v. 1633-1635 Com essas palavras, o coro não

apenas rebaixa Egisto com subserviente a uma mulher, como também contrapõe Agamêmnon, um homem tido como viril general e conquistador de cidades, com Egisto, um homem que não vai à guerra, um efeminado que fica em casa (Cairns, 1993, p. 181).

Egisto ameaça os anciãos que, não se intimidando, empunham espadas contra ele (v. 1651). Em resposta, Egisto ergue a própria espada e se diz pronto para morrer (v. 1652). Ocorre que levantar a espada contra os idosos do coro, ao invés de elevar, rebaixa Egisto (Torrano, 2013, p. 84). Os anciãos do coro são homens de idade avançada inaptos para o combate. Eles próprios admitem isso, com alguma vergonha, no início da tragédia: “Mas nós, cuja velha carne já não é capaz de pagar a sua dívida, que vimos partir a expedição vingadora e ficamos para trás, aqui estamos regendo com o bastão uma força de crianças” (“ἡμεῖς δ’ ἀτίται σαρκὶ παλαιᾷ τῆς τότ’ ἀρωγῆς ὑπολειφθέντες μίμνομεν ἰσχὺν ἰσόπαιδα νέμοντες ἐπὶ σκῆπτροις.”) (v. 72-75). Os velhos homens se apoiam em cajados para andar e “*Ares não está no seu posto.*” (“ἰσόπρεσβυς Ἄρης δ’ οὐκ ἔνι χώρᾳ”) (v. 76). Egisto é claramente despreparado para o combate e para a guerra, o que é uma falha colossal num milieu tão centralmente constituído de valores guerreiros.

Não é Egisto, e sim a mulher, Clitemnestra, quem despensa os velhos como um herói guerreiro dispensaria e ela o faz de forma tal que não cause dano à imagem pública masculina de Egisto:

Não, ó mais querido dos homens, não façamos mais desgraças. Já o que passou é muito para colher, seara infeliz. Mas basta de amarguras! Não nos manchemos mais de sangue. Ide, velhos, para a vossa casa, antes que a acção vos traga sofrimento. Devemos aceitar o que está feito, como está feito. E se



estas aflições pudessem ficar por aqui, isso seria para nós motivo de grande alegria, feridos como estamos profundamente pela garra pesada do daímon. Isto é o que uma mulher tem para dizer, se se considera útil escutá-la.

(μηδαμῶς, ὃ φίλτατ' ἀνδρῶν, ἄλλα δράσωμεν κακά.  
ἀλλὰ καὶ τάδ' ἐξαμῆσαι πολλὰ δύστηνον θέρος·  
πημονῆς δ' ἄλις γ' ὑπάρχει· μηδὲν αἱματώμεθα.  
στείχεται αἰδοῖοι γέροντες πρὸς δόμους, πεπρωμένοις  
πρὶν παθεῖν εἷξαντες· ἀρκεῖν χρὴ τάδ' ὡς ἐπράξαμεν.  
εἰ δέ τοι μόχθων γένοιτο τῶνδ' ἄλις, δεχοίμεθ' ἄν,  
δαίμονος χηλῆ βαρεῖα δυστυχῶς πεπληγμένοι.  
ὅδ' ἔχει λόγος γυναικός, εἴ τις ἀξιοῖ μαθεῖν.)  
(*Agamêmnon*, v. 1654-1661).

Essa fala de Clitemnestra é de um preciso e sutil conhecimento da situação na qual ela se encontra. É uma fala política hábil e certa. Ela inicia assumindo um tom apaziguador entre Egisto e o coro sem, de forma nenhuma, diminuir Egisto ou parecer que está lhe dando uma ordem. Então, ela se volta para o coro e os dispensa como se fosse um herói guerreiro que batalhou na Guerra de Troia: “Ide, velhos, para suas casas” sem nenhum momento de hesitação ou intimidação pelas espadas levantadas dos anciãos. Por fim, ela diz para Egisto não derramar sangue, volta a responsabilizar o *daímon* e encerra sua fala com palavras de modéstia, dignas de uma esposa ideal: “Isto é o que uma mulher tem para dizer, se se considera útil escutá-la.”, modéstia que ela não demonstrou em nenhum outro momento da tragédia. Clitemnestra aqui é uma política agindo para evitar a rebelião popular. Uma esposa matar o próprio marido vai escandalizar toda a Argos. Ele se dirige a Egisto com doçura, afinal, ele é a autoridade masculina que, uma vez morto Agamêmnon, o coro (o povo) terá que obedecer. Ele agora será soberano de Argos e precisa ter uma imagem pública condizente com tal posição, por isso ela não pode admoestá-lo em público por erguer a espada contra idosos. A falsa modéstia no final da fala é gritante, contrasta fortemente contra toda a retratação audaciosa dela durante a tragédia. Uma exímia política.

A tragédia se encerra dessa forma, com Clitemnestra e Egisto tomando o poder e, assim, tornando-se tiranos (Torrano, 2013, p. 84). A retratação trágica lembra a tirania, que ameaçava a democracia ateniense no Período Clássico, o que não deve ter escapado ao público de Ésquilo. E atingir esse poder político pode acarretar em *húbris*. Fazer justiça/vingar Ifigênia é uma questão, tomar o poder e conceder o poder que era do marido por ela sacrificado a outro homem através de um casamento matrilocal é uma outra questão muito diferente. Mas como seria possível Clitemnestra eliminar Agamêmnon e continuar viva sem tomar o poder? Há um irônico e sangrento paralelo

entre a consequência que Agamêmnon sofreu por escolher sacrificar Ifigênia e a consequência que Clitemnestra sofreu por escolher sacrificar Agamêmnon. Quanto a Egisto, ele será senhor de todo o ouro que o avaro Agamêmnon trouxe de Troia, guerra que ele nunca lutou. Se isso por si só não for transgressão suficiente, há o eco homérico do aviso que os deuses lhes dão na *Odisseia*: Egisto escuta as palavras da boca do próprio Hermes que não matasse Agamêmnon e não lhe tirasse a esposa, caso fizesse isso, morreria pelas mãos de Orestes (*Odisseia*, Canto I, v. 33-43). O Egisto homérico, mesmo avisado desse destino, matou Agamêmnon e lhe tirou a esposa.

Finalmente, o retrato da Clitemnestra esquiliana não poderia ser mais odioso a uma plateia helena do Período Clássico. Numa sociedade fundamentada em rígidos papéis de gênero, é escandaloso que uma mulher assumia papéis do gênero masculino. Para usar termos correntes na época, é “antinatural”, de acordo com as ideias de natureza e de essencialismo vigentes na época. Além de todos esses atributos terríveis, de ser ardilosa, adúltera e de assassinar o marido, essa personagem é uma tirana, e assim Ésquilo engenhosamente coaduna a hostilidade à Clitemnestra com a hostilidade aos tiranos. A Clitemnestra de Ésquilo é uma personagem trágica criada sob medida para ser odiada.

Sobra, contudo, o que seria uma qualidade redentora no amor que ela teve por Ifigênia: ela é uma má esposa e uma má mulher, mas ela se mantém uma boa mãe e o sacrifício de Ifigênia permanece um ato brutal e condenável. A segunda tragédia da trilogia tratará de se esforçar para eliminar qualquer resquício de compaixão que o público espectador/leitor possa ter por Clitemnestra a partir da perspectiva da maternidade.

### 2.2.1 *Coéforas*

Na segunda parte da trilogia da *Oresteia*, de Ésquilo, Clitemnestra vai não apenas ser acusada de ser uma má mãe, ela também será a mãe inimiga (Chesi, 2014, p. 82). Ela se torna inimiga de Orestes dentro das diretrizes do código heroico grego porque ela executou o pai do jovem e, dada a grande contradição de Orestes ter como inimiga a própria mãe, a tragédia terá que enfatizar os aspectos negativos de Clitemnestra, essa má mulher, má esposa, má mãe e rainha tirânica. Os discursos contra Clitemnestra tem o intuito de atenuar um crime terrível, intuito que não se cumpre por

completo porque, ao fim da tragédia, as coéforas do coro estarão horrorizadas com o crime de matricídio que tanto endossaram (v. 931-933) (Silva, 2020, p. 1). Dessa forma, Ésquilo leva o código heroico a extremos e ressalta suas contradições e limitações, afinal o código heroico é uma diretriz geral imprecisa e assimétrica. Orestes está plenamente consciente disso e admite que Clitemnestra também pode reivindicar a justiça a seu favor tanto quanto ele (*Coéforas*, v. 461) (Pulquério, 2008, p. 139). Para agravar a situação, o código heroico também acumula ainda o agravante de ser o responsável por violência atrás de violência, não só contra inimigos, mas causando grandes “efeitos colaterais”, e também propaga a ideia de justiça vingativa que deve ser superada a partir de outra forma de justiça que surgirá em *Eumênides*. O tribunal civil oferece uma solução um tanto menos contraditória, menos assimétrica, com muito menos efeitos colaterais e, acima de tudo, menos violenta. *Coéforas* traz uma grande ambivalência em seu desfecho, quando o horror do crime de Orestes, além de causar comoção no coro, alcança as instâncias divinas e, no nível dos deuses, as Erínias começam a se mover para cumprir a sua função de punir crime de sangue intrafamiliar.

Embora seja Orestes quem executa o ato central da tragédia, o coro de mulheres cativas se destaca muito e inclusive atua diretamente na ação, ao contrário do coro de anciãos em *Agamêmnon*, que no mais das vezes é como um comentarista espantado e, embora também argumente e até expresse reação à ação trágica, não participa dela. Orestes é um herói que faz o contrário do caminho normal de maturação de um herói trágico que sai de casa, do espaço privado, para o espaço público: ele retorna ao espaço privado de sua infância. Nesse espaço, as coéforas são guias apropriadas, afinal, o espaço privado é o espaço onde geralmente as mulheres agem e atuam.

O coro de *Coéforas* é muito diferente e particular. Tal coro é composto de mulheres cativas, muitas delas escravas de guerra sujeitas ao serviço doméstico no palácio. O gênero da personagem coro em *Coéforas* é feminino e isso determinará muito da ação do coro e a forma como a personagem ajuda Orestes no espaço privado, afinal, Orestes faz o contrário do que geralmente é o caminho para a maioridade: ele não sai do espaço privado para o público, ao invés disso, ele retorna ao espaço privado, adentrando uma área marcada por ser mais familiar e feminina (Zeitlin, 1978, p. 171). Orestes é um jovem no limiar da maturidade em *Coéforas* e sua situação tem muitas semelhanças com ritos de passagem para a idade adulta, embora seja uma situação

particularmente difícil (Zeitlin, 1978, p. 170). Cabe lembrar dos ecos homéricos: também Telêmaco, em sua *Telemaquia*, na *Odisseia*, vive situação semelhante e a viagem dele marca sua passagem para a vida adulta. Faz sentido citarem Orestes para Telêmaco como exemplo. Os dois realizaram a passagem para a idade adulta de forma atípica e correndo grande risco. E o rito de passagem de Orestes não termina quando ele mata a mãe, muito pelo contrário, ele se complica com esse ato. Orestes conclui seu rito de passagem para a idade adulta apenas em *Eumênides*, quando é absolvido no Tribunal de Atenas e assim devidamente reincorporada à sociedade (Zeitlin, 1978, p. 171). Orestes então pode se tornar o senhor de Argos e receber a herança e a sucessão por direito que seu pai lhe legou. Como vimos desde a *Odisseia*, a passagem de propriedade e de poder de pai para filho é fundamental para a sociedade grega.

Dito isso, a despeito das particularidades de Orestes, o gênero do coro na verdade está mais para regra do que para exceção: nas tragédias gregas, o coro é composto de mulheres mais que o dobro de vezes que é composto de homens. Além disso, apenas uma tragédia das que chegaram inteiras até nós (*Filoctetes*) não possui nenhuma personagem feminina (Foley, 2001, p. 6). As heroínas trágicas, não raro, desafiam os papéis sociais estabelecidos, fato que é favorecido pela estrutura conflituosa da tragédia, onde coabitam, por vezes em harmonia, por vezes em oposição, o *mythos* e o *logos*; os valores do presente democrático da *pólis* e os valores do passado aristocrático, os níveis dos deuses, dos daimônes, dos heróis e do coro, entre outros fatores. A despeito disso, uma representação literária originada na Antiguidade e numa cultura extremamente patriarcal, que primava por manter as mulheres reclusas e tão distantes da esfera pública quanto possível, retratar repetidamente e suscitar reflexões sobre o feminino e o papel da mulher é um fato extremamente insólito e estudado com perplexidade pelos especialistas:

O que é notável na dominação dos homens sobre as mulheres em Atenas, como foi apontado há muito por Jean Pierre-Vernant, é que os homens Atenienses transformaram esse fato em tema de obras dramáticas. O drama poderia ser engraçado, como no caso de Lisístrata reinando em Atenas, ou extremamente sério, como no caso de Clitemnestra governando Micenas. Mas – momento raro na história pré-industrial – dava o que pensar, surtia temor, tensões e possibilidades. (ROSENFELD, 2014, p. 189).

É importante lembrar que, apesar da considerável centralidade das personagens femininas, quem interpreta esses personagens são homens, quem escreve

as tragédias e as comédias também são homens. É intrigante fazer o experimento mental de imaginar se alguma mulher, em seu íntimo, concordou com Clitemnestra e seus atos e que tipo de tragédia uma mulher teria escrito sobre a *Oresteia*.

Enquanto Clitemnestra claramente protagonizou a primeira parte da trilogia, quem detém os holofotes de sua continuação é o jovem herdeiro vingador Orestes. A tragédia se inicia com ele já em Argos, no castelo, diante do túmulo de Agamêmnon. Agamêmnon será como uma potência ífera – e realmente uma potência, Agamêmnon se tornou “ministro das sumas potestades infernais, pois, enquanto viveu, foi rei, foi um daqueles a quem o destino confiou o poder das armas e o cetro a que todos devem obediência.”

(“σεμνότημος ἀνάκτωρ, πρόπολός τε τῶν μεγίστων χθονίων ἐκεῖ τυράννων· βασιλεὺς γὰρ ἦσθ', ὄφρ' ἔζης, μόνιμον λάχος πιπλάντων χεροῖν πεισιβρότω τε βάκτρῳ.”) (*Coéforas*, v. 356-361). Essa alma danada de Agamêmnon, consumida por enorme ódio e ira contra a esposa, remete às passagens da *Odisseia* na qual o Atrida amaldiçoa não apenas a mulher com quem casou, mas todas as mulheres. Orestes tem grande ajuda no nível dos daímones e dos deuses: a ajuda do pai, agora uma potência ctônica, potestade infernal, e a ajuda do olímpica do deus Apolo, que foi quem lhe deu o aval divino para o matricídio através do Oráculo de Delfos. Orestes também invoca Hermes ctônico (a forma ctônica de Hermes provavelmente é invocada porque, como deus psicopompo, Hermes guiou a alma de Agamêmnon ao Hades) e Zeus executor da justiça. Configura-se uma convergência pouco comum entre forças olímpicas e as forças ctônicas a favor de Orestes (Pulquério, 2008, p. 103-104). Uma esposa matar seu marido é algo que não será tolerado nem nas esferas infernais, nem nas celestiais. Uma vez que Agamêmnon seja vingado, as duas esferas voltam a discordar em *Eumênides*, representadas por Apolo olímpico e as Erínias ctônicas (Pulquério, 2008, p. 104).

É para atenuar a ira da alma de Agamêmnon que Clitemnestra envia Electra e as coéforas para o túmulo no qual o corpo dele está enterrado. A partir desse momento, a segunda parte da trilogia vai empregar uma narrativa contra Clitemnestra que omite pontos importantes, é um tanto contraditória e um tanto inconsistente. Antes mesmo de atacar Clitemnestra, há uma inconsistência e até uma inverossimilhança em relação ao coro: o coro é constituído por servas de guerra, servas de Troia! Agamêmnon é um dos principais responsáveis pela ruína de Troia, ele chegou ao ponto de sacrificar a própria filha para levar o exército para Troia e lá travar a horrenda guerra por cerca de uma

década. Por que as nascidas em Troia apoiariam que Agamêmnon fosse vingado ao invés de se regozijar com sua morte humilhante? Estudiosos já notaram como é absurdo que o coro de cativas oriundas de Troia expresse dor diante da morte de Agamêmnon, o líder da expedição que destruiu sua cidade (Chambry *apud* Pulquério, 2008, p. 387). Faria, inclusive, muito mais sentido que elas fossem simpáticas à Clitemnestra ao invés de à Electra, com a única ressalva sendo que Clitemnestra também matou Cassandra. Foi Clitemnestra quem eliminou um dos principais inimigos e destruidores de Troia. As hipóteses para explicar que o comportamento do coro são que se passaram muito anos desde a queda de Troia e o coro desenvolveu amizade com Electra, e também que o ato que Clitemnestra ousou, uma mulher matar o marido, escandalizou até mesmo as troianas (Pulquério, 2008, p. 108-109). Mas isso seria suficiente para as servas colocarem a estima de Electra e Orestes acima do ódio e do rancor por Agamêmnon? A cidade delas foi destruída, elas viveram grande dor e agonia insuportável por mais de uma década, perderam entes queridos, maridos, filhos (lembrando que as servas do alto comando eram mulheres de elevado *status* na cidade conquistada, vide Criseida, Briseida e a própria Cassandra, mulheres que terão os maridos e filhos homens mortos). Elas também estão sujeitas à violência física e à violência sexual. Essas mulheres passaram por sofrimentos enormes, traumáticos, indelévels e inesquecíveis. Existe sim a diretriz para as mulheres que se tornam cativas de simplesmente obedecerem – elas não têm escolha e qualquer tentativa de desobediência ou insurreição resultará em simples e brutal violência contra elas – e a aceitação abnegada que a cultura de dominação de guerra prega à mulher vencida pode, talvez, aproximar algumas delas de Electra, que nenhum mal lhes fez e viveu em situação tão sem solução quanto as cativas desde que Clitemnestra e Egisto assumiram o poder até a chegada de Orestes. No entanto, isso dificilmente seria o caso de todas as cativas. Orestes era um intruso no palácio se passando por outra pessoa, bastava qualquer uma das cativas contar aos senhores do palácio e ele seria detido. Nenhuma delas ia apoiar a mulher que sacrificou Agamêmnon? Nenhuma delas ia se ressentir da continuidade da linhagem de Agamêmnon através de Orestes, a continuidade da linhagem real do homem as escravizou e mandou matar seus maridos e filhos, pôs fogo em sua cidade? A situação é realmente muito inverossímil. A dor enorme que as coéforas expressam desde o início pela morte de Agamêmnon (v. 21-31), vertendo lágrimas, arranhando o próprio rosto e rasgando as roupas, e as palavras inflamadas que as mulheres escravizadas proclamam a

favor dele são puro ofício da arte e da imaginação. E Ésquilo, afinal, é um homem que vive numa sociedade com uma ideia pré-concebida do gênero feminino.

Há também um elemento de classe social nessa ideia de que as serviçais devam se importar com seus senhores. Há uma passagem reveladora disso:

Pela minha parte, já que os deuses quiseram que eu partilhasse a sorte da minha cidade [Troia], fazendo-me sair da casa paterna para esta vida de escravidão, entendo que devo obedecer, mesmo forçada, às ordens justas ou injustas dos poderosos, sufocando o meu ódio amargo. E, sob os meus véus, choro a sorte cega dos meus senhores, com a alma gelada por um luto escondido.

(ἐμοὶ δ' (ἀνάγκαν γὰρ ἀμφίπολιν {[ἐποδ.} θεοὶ προσήνεγκαν· ἐκ γὰρ οἴκων πατρῶων δούλιόν <μ'> ἐσάγαγον αἴσαν) δίκαια καὶ μὴ δίκαια, † πρέποντ' ἀρχᾶς βίου, βία φερομένων, † αἰνέσαι, πικρὸν φρενῶν στύγος κρατούσῃ. δακρύω δ' ὑφ' εἰμάτων ματαίοισι δεσποτᾶν τύχαις, κρυφαίοις πένθεσιν παχνομένη.)  
(*Coéforas*, v. 75-83).

O coro, a partir de uma interpretação de destino e divina, entende que deve obedecer a quem está no poder, os temidos (v. 44-45) tiranos Clitemnestra e Egisto, contudo, lamenta e chora a sorte dos seus senhores. Entendo o plural aqui como se referindo a Agamêmnon, o senhor legítimo, Orestes e Electra, os herdeiros diretos do senhor legítimo. Os heróis e heroínas gregos pertencem à elite, à classe dominante daquela sociedade: são todos reis e rainhas, príncipes e princesas, herdeiros e grandes generais. Esse recorte de classe não foi percebido apenas por estudiosos modernos, o próprio Aristóteles, contemporâneo de parte das tragédias, escreveu que a poesia trágica deveria retratar aqueles “que gozem de grande fama e prosperidade [...] ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto.” (*Poética*, 1453a). A imitação elevada que a tragédia é, de acordo com Aristóteles, implica também na retratação da classe elevada. Essa retratação das classes altas é o que Auerbach chamou de regra geral clássica: as classes altas são retratadas tragicamente, com seriedade e problematização, enquanto o adequado para as classes baixas é que devem ser retratadas apenas de forma cômica:

Tudo que corresponde à realidade comum, todo o quotidiano só pode ser apresentado de forma cômica, sem aprofundamento problemático. [...] não poderá ser literariamente levado a sério qualquer ofício, qualquer posição social quotidiana – comerciantes, artesãos, camponeses, escravos -, qualquer cenário quotidiano – casa, oficina, loja, campo -, qualquer costume quotidiano – casamento, filhos, trabalho, alimentação – numa palavra, o povo e sua vida. (Auerbach, 2017, p. 27).

Essa regra geral clássica é extremamente comum e frequente nas obras da Antiguidade. Ela é rigorosamente – como o próprio Auerbach analisa no capítulo um de sua *magnum opus* “Mimesis” – e amplamente acatada na produção literária da Grécia e da Roma clássicas, sendo que foi a partir da análise dessa literatura que Auerbach postulou a regra. A *Ilíada* não dá voz a praticamente nenhum personagem de classe baixa, com possível exceção de Tersites, que representaria o soldado raso comum. E Tersites simplesmente aparece para ser desprezado, humilhado e sofrer agressões físicas de Odisseu, o que seria uma clara indicação da violência com a qual os líderes dos exércitos, senhores pertencentes à classe dominante, deveriam tratar os soldados comuns das classes baixas. Homero descreve Tersites como feio e repulsivo: “*era o homem mais feio que veio para Ilíon*” (*Ilíada*, Canto II, v. 256) o que também pode ser um indicativo de como as classes altas viam a classe baixa. E Tersites é, como a classe baixa, cômico: “*tinha muitas e feias palavras sem nexo e sem propósito, para vilipendiar os reis, embora o que acaso lhe ocorresse dizer fizesse surgir o riso entre os Argivos*” (*Ilíada*, Canto II, v. 214-216). As queixas de Tersites são queixas de quem está farto da guerra, ressentido das acomodações luxuosas, ouro e mulheres que Agamêmnon desfruta enquanto ele, soldado raso, vive em muito piores condições enquanto trava a maldita guerra e, portanto, urge seus companheiros para entrar nas naus e retornar para a Grécia (*Ilíada*, Canto II, v. 225-242). Tersites parece personificar o soldado indisciplinado e que pode desertar, incitar os outros a desertar com ele ou pior: causar um motim, portanto, os comandantes devem contê-lo o quanto antes. Odisseu repreende e bate em Tersites com o cetro, o cetro que representa a autoridade e o poder dos senhores de classe alta, dos reis. Tudo isso demonstra muito, mas nada demonstra mais claramente do que as palavras de Odisseu pouco antes de conter Tersites com a violência:

Pois orgulhoso é o coração dos reis criados por Zeus:  
É de Zeus que vem a sua honra; ama-os Zeus, o conselheiro.  
Mas se porventura via um homem do povo metido numa rixa,



Batia-lhe com o cetro, repreendendo-o com estas palavras:  
 “Desvairado! Senta-te sossegado e ouve o que dizem outros,  
 melhores que tu! Não passas de um covarde, de um fraco!  
 Não serves para nada, nem na guerra, nem pelo conselho.  
 Não penses que, aqui, nós Aqueus somos todos reis!  
 Não é bom serem todos a mandar. É um que manda;  
 um é o rei, a quem deu o Crônida de retorcidos conselhos  
 o cetro e o direito de legislar, para que decida por todos.

(— θυμὸς δὲ μέγας ἐστὶ διοτρεφέων βασιλῆων,  
 — τιμὴ δ' ἐκ Διὸς ἐστὶ, φιλεῖ δὲ ἐ μητίετα Ζεὺς.  
 Ὅν δ' αὖ δῆμου τ' ἄνδρα ἴδοι βοόωντά τ' ἐφεύροι,  
 τὸν σκῆπτρῳ ἐλάσασκεν ὁμοκλήσασκέ τε μύθῳ·  
 δαιμόνι' ἀτρέμας ἦσο καὶ ἄλλων μῦθον ἄκουε,  
 οἱ σέο φέρτεροί εἰσι, σὺ δ' ἀπτόλεμος καὶ ἄνακτις  
 οὔτε ποτ' ἐν πολέμῳ ἐναρίθμιος οὔτ' ἐνὶ βουλήῃ·  
 Ἐ οὐ μὲν πως πάντες βασιλεύσομεν ἐνθάδ' Ἀχαιοί·  
 Ἐ οὐκ ἀγαθὸν πολυκοιρανίῃ· εἷς κοίρανος ἔστω,  
 Ἐ εἷς βασιλεύς, ᾧ δῶκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω  
 σκῆπτρόν τ' ἠδὲ θέμιστας, ἵνά σφισι βουλευῆσι.)  
 (*Iliada*, Canto II, v. 196-205).

Mas é na *Odisseia* que temos o caso que mais se aproxima do paralelo com as coéforas de Ésquilo: o caso dos serviçais Euricleia e Eumeu. Ambos são personagens da *Odisseia* que não pertencem à classe senhorial e ambos têm falas próprias, contudo, ao contrário dos personagens da classe alta, os serviçais não possuem intenções e interesses próprios: eles apenas compartilham das vontades de seus senhores, Odisseu e Penélope:

a ama Euricleia, uma escrava comprada outrora pelo pai de Ulisses, Laerte. Tal como o pastor de porcos Eumeu, ela passou a vida a serviço da família de Laerte; tal como Eumeu, está estritamente unida ao seu destino, ama-os e compartilha de seus interesses e sentimentos. Mas não possui vida e sentimentos próprios mas só os dos seus senhores. Também Eumeu, não obstante ainda se lembre de ter nascido livre e pertencer até a uma família nobre (fora roubado quando criança), já não tem, nem na prática, nem nos sentimentos, vida própria, estando inteiramente atado à dos seus senhores. (Auerbach, 2017, p. 18).

Auerbach teve o grande mérito de perceber que não há voz de classe nos poemas homéricos que não seja da classe senhorial<sup>9</sup>, não há também mobilidade social e

<sup>9</sup> Na verdade, a retratação praticamente exclusiva das classes altas, de forma trágica ou séria, na Literatura ultrapassa a Antiguidade, mantém-se na Idade Média e na Idade Moderna e chega intacta ao início da Idade Contemporânea. Tal tendência só irá mudar no século XIX, primeiro esteticamente, com o Realismo, tendo como um de seus primeiros exemplos *Germinie Lacerteux*, dos Goncourt, e depois, a partir de uma retratação mais condizente com a realidade, com o Naturalismo, tendo como um de seus primeiros exemplos *Germinal*, de Émile Zola. Auerbach abordará isso longamente (Auerbach, 2017, p. 443-471). Cabe ressaltar que, no prefácio original de *Germinie Lacerteux*, os próprios Goncourt falam em levar o trágico para as classes baixas, em incluí-las no trágico (Goncourt *apud* Auerbach, 2017, p. 444-445).

os personagens homéricos são todos fixos e imutáveis: o Odisseu que vai para Troia é o mesmo que retorna à Ítaca, ele não muda pelo caminho, é um personagem mítico pré-estabelecido (Auerbach, 2017, p. 14).

Tal como Eumeu e Euricleia, o coro de *Coéforas* compartilha dos mesmos interesses de seus senhores originais e se mantém fiel a eles e contra os tiranos, por mais inverossímil que isso seja para escravas troianas. O gênero trágico, apesar de funcionar de forma bastante diversa do gênero épico, ainda mantém a estrutura das classes elevadas. Entretanto, a configuração conflituosa supracitada da tragédia enseja que os conflitos da sociedade ateniense venham à tona. Os tragediógrafos, entre o *mythos* e o *logos*, examinaram muitos aspectos da relação do homem com a sociedade (Pomeroy, 1995, p. 93). Na *Electra* de Eurípides, o mais jovem dos três tragediógrafos irá pôr essa questão de classe sob questionamento a partir do colono, um homem pobre com quem Egisto forçou Electra a se casar para neutralizar sua linhagem, como veremos. É importante ressaltar que Eurípides vive e cria no tempo de ápice da Filosofia em Atenas e a Filosofia suscita esses questionamentos. A Filosofia de Platão inclusive se desenvolve criticando e se opondo a muito da poesia épica.

Existe inclusive uma discussão sobre se as cativas de *Coéforas* são mesmo cativas troianas ou são cativas comuns (Mccall *apud* Silva, 2020, p. 7). Sabemos agora que a discussão importa menos do que parece: os serviçais, nos gêneros literários épico e trágico da Grécia Antiga, tendem a ser representados de forma cômica e não têm ideias e pensamento próprios, eles seguem as diretrizes e apoiam incondicionalmente a seus senhores.

Esclarecido isso, vemos que Electra cumpre o papel social que uma esposa cumpriria no funeral (v. 89-95), uma vez que sua mãe, por motivos óbvios, não está apta para lamentações fúnebres: “Ésquilo introduz o paradoxo verbal num jogo hábil que entrelaça o morto com a grande ausente, a esposa homicida.” (Silva, 2020, p. 3). A jovem Electra pede ajuda a esse coro de mulheres cativas. As coéforas, mulheres mais velhas, vão guiar os jovens Electra e Orestes na ausência de sua mãe. Electra pede que as coéforas a aconselhem “sede também minhas conselheiras” (“πομποί, γένεσθε τῶνδε σύμβουλοι πέρι”) (v. 86). Electra ainda é uma herdeira daquele palácio e possui *status* real, por isso ela lembra ao coro que a morte equaliza todos os seres humanos (v. 103-104) numa tentativa de se aproximar das coéforas. Mas as cativas sabem seu lugar na rígida e violenta estrutura social da sociedade em que vivem

e não deixam de lembrar dele nunca, respondem Electra porque ela assim ordena: “vou dizer, visto que mo ordenas, o que tenho no coração” (“λέξω, κελεύεις γάρ, τὸν ἐκ φρενὸς λόγον.”) (v. 106-107).

À medida que dialogam com Electra, as coéforas gradualmente perdem o medo de se manifestar e passam a endossar clara e abertamente a vingança (Silva, 2020, p. 3). Até o final do 1º Estásimo, os diálogos entre Electra, Orestes e o coro são uma verdadeira ode ao Código Heroico. As falas expressam a regra de ouro de fazer bem aos amigos e mal aos inimigos: “Por que há de ser ímpio pagar o mal com o mal?” (“πῶς δ' οὐ, τὸν ἐχθρὸν ἀνταμείβεσθαι κακοῖς;”) (v. 122); “Que os ultrajes de uma língua inimiga sejam pagos com outros ultrajes!” (“ἀντὶ μὲν ἐχθρᾶς γλώσσης ἐχθρὰ γλῶσσα τελείσθω· τοῦφειλόμενον”) (v. 309-310). Há método e propósito nisso: é preciso fortalecer a resolução de Orestes para que ele não vacile na hora de assassinar a própria mãe. Inclusive, no grande *kommós*, o coro afirma que a cólera deve inspirar Orestes e ele deve ter um coração inflexível (v. 451-455). Diante do túmulo de Agamêmnon, Electra, Orestes e o coro vão fazer juramentos de vingança repletos de ódio, um ódio que combina muito com a ira sem limites que vimos Agamêmnon expressar contra Clitemnestra no Hades, na *Odisseia*. Somam-se aos lamentos por Agamêmnon os ressentimentos pessoais de Electra e Orestes por terem sido desprovidos de sua herança pela forma como Clitemnestra matou o pai e tomou o poder (v. 349-350, 445-450). A escrita engenhosa de Ésquilo também faz referências ao uso do arco-e-flecha (v. 159-161, 380-381), arma de Apolo, deus que determinou que Orestes deveria cometer matricídio e que vai ter que defendê-lo quando tal diretriz olímpica entrar em choque com os ideais de justiça ctônicos em *Eumênides*.

É digno de nota que, ao contrário de Orestes, Electra não se mostra hesitante: “a minha mãe fez do meu coração um lobo sanguinário e implacável.” (“λύκος γὰρ ὅστ' ὠμόφρων ἄσαντος ἐκ ματρός ἐστι θυμός.”) (v. 420-421). Isso mostra a ferina hostilidade da filha para com a mãe que se apresenta em todas as Electras da literatura grega clássica. Há quem veja nessa postura de Electra um comportamento semelhante ao da mãe que ela tanto odeia: “Electra, que se declara de forma desassombrada herdeira da disposição violenta da mãe (418-420)” (Silva, 2020, p. 5). Orestes, ao contrário, hesita. É, afinal, na hesitação de Orestes em matar a própria mãe que está a raiz de toda a tragicidade de Orestes:

Quando ele grita o seu <<pagará>> (v. 435), só nesse momento ele acaba de vencer todas as resistências interiores ao matricídio. Isto explica que, no *kommós*, o oráculo de Apolo não desempenhe qualquer papel. Um Orestes que obedecesse cegamente e sem problemas às ordens do deus não seria uma personalidade verdadeiramente trágica. [...] Humanamente hesitará, depois deste longo e doloroso processo, no momento decisivo em que vai defrontar Clitemnestra. (Pulquério, 2008, p. 108).

A tragicidade e a grandeza de Orestes estão nessa hesitação, nesse conflito interno em cumprir a terrível tarefa que o deus lhe impôs. É importante observar que o Orestes de Sófocles não tem conflito nenhum, é um Orestes direto e inexorável, como se não fosse humano, que age numa lógica completamente bélica, como se Clitemnestra fosse mais um soldado no campo de batalha que ele tem que matar. Isso retira a tragicidade do Orestes de Sófocles, como veremos adiante. Os demais Orestes, de Ésquilo e de Eurípides, mantêm sua tragicidade nesse sentido.

O coro, esse grande *philos* de Electra e de Orestes e, paradoxalmente, de Agamêmnon e muito lamentoso de sua morte, não apenas fortalecerá a resolução de Orestes como também o ajudará: “os fiéis a Agamênnon, que passaram agora a ser sobretudo inimigos de Clitemnestra.” (Silva, 2020, p. 5). *Coéforas* leva o Código Heroico – e, junto com ele, suas contradições, às últimas consequências: “É, assim, ao coro que cabe enunciara que é a grande legenda de Coéforas: ama os amigos e odeia os inimigos” (Silva, 2020, p. 4). Aliados que são, nem Orestes, nem Electra e nem o coro fazem considerações sobre o sacrifício de Ifigênia ou quaisquer das múltiplas *húbris* de Agamêmnon. Isso poderia dar razão à Clitemnestra e enfraquecer a resolução de Orestes. Mesmo assim, não haver nenhuma menção a isso nem por parte de algum monólogo do coro parece uma grande omissão ao leitor/espectador e pouco verossímil. Talvez essa omissão seja a única falha de Ésquilo na *Oresteia*.

Para os fins desta análise, mais importante que questões como o reconhecimento de Orestes por Electra é a fala da Ama. A Ama tem nome, Cilissa (v. 732), mas Cilissa entra no grupo de personagens que pertencem às classes baixas e, como vimos, a retratação de personagens de classe social baixa no gênero trágico está permeada de questões e a classe baixa tende a ser excluída da tragicidade. Em acréscimo ao supracitado sobre essa questão, podemos notar que há muitos personagens das classes baixas nas tragédias, contudo, eles sequer têm nome próprio, sendo denominados de acordo com a função que exercem: vigia arauto, mensageiro, ama. Cilissa é um dos raros casos de personagens da classe baixa que é nomeada, entretanto,

nas referências oficiais da tragédia, seu personagem continua sendo denominado simplesmente como ama. E somente a Corifeia, que também pertence à classe baixa, chama a ama por seu nome próprio (v. 732): nenhum dos heróis ou heroínas chama a personagem de classe baixa por seu nome. Tal como a corifeia e seu coro, a ama Cilissa vai agir como aliada de Orestes e de Electra, tomando o partido de seus senhores “por direito”.

Apesar de pertencer a uma classe social baixa, Cilissa é central para dois movimentos fundamentais da tragédia. O primeiro deles é caracterizar Clitemnestra, a mãe inimiga, também como uma má mãe que não se importa com Orestes. Quando recebe a falsa notícia de que Orestes morreu, Clitemnestra expressa lamentos (v. 691-699), um lamento constituído de um jogo de palavras repleto de duplos sentidos na polissêmica linguagem de Ésquilo:

Ai de mim! As tuas palavras significam que estou completamente perdida. Ó Maldição invencível desta casa, como vês tantas coisas, mesmo as mais afastadas, e me despojas, desgraçada de mim, dos que me são caros, dominados pelo teu arco que não erra à distância! Hoje é Orestes que, um dia, retirou, avisadamente, o seu pé do lodaçal funesto, esperança de melhores dias nesta casa, esperança de cura que neste momento se apaga.

(οἱ γὰρ, κατ' ἄκρας εἶπας ὡς πορθοῦμεθα.  
ὃ δυσπάλαιστε τῶνδε δωμαίων Ἀρά,  
ὡς πόλλ' ἐπωπᾶς κάκποδὸν εὖ κείμενα,  
τόξοις πρόσωθεν εὐσκόποις χειρουμένη.  
φίλων ἀποψιλοῖς με τὴν παναθλίαν.  
καὶ νῦν – Ὀρέστης ἦν γὰρ εὐβούλως ἔχων,  
ἔξω κομίζων ὀλεθρίου πηλοῦ πόδα –  
νῦν δ' ἥπερ ἐν δόμοισι † βακχίας καλῆς  
ιατρὸς ἐλπὶς ἦν, παροῦσαν ἐγγράφει.)  
(*Coéforas*, v. 691-699).

Dentre tantas expressões polissêmicas, destaca-se a referência ao arco. É como se Orestes fosse a flecha que Apolo disparou.

O lamento que Clitemnestra expressa por Orestes será contestado. Cilissa, que não sabe que a notícia se trata de um ardil e também crê que Orestes está morto, dirá que esses lamentos são falsos:

Diante dos servos, ela compôs um ar de tristeza, disfarçando um sorriso pelo bom rumo que para ela tomaram os acontecimentos, enquanto para esta casa é o desastre completo, que a notícia, trazida pelos estrangeiros, nos anuncia

claramente. Muito vai o outro rejubilar quando ouvir esta notícia! Desgraçada de mim, como as dores insuportáveis, que se têm acumulado na casa de Atreu, têm afligido o meu coração no meu peito! Mas ainda não tinha sofrido uma dor como esta. Os males anteriores pude suportá-los com paciência, mas agora que o meu querido Orestes, preocupação constante da minha alma que recebi e alimentei ao sair do seio materno... E as noites em pé por causa dos seus gritos agudos!

(πρὸς μὲν οἰκέτας  
 θέτο σκυθρωπόν, ἐντὸς ὀμμάτων γέλων  
 κεύθουσ' ἐπ' ἔργοις διαπεπραγμένους καλῶς  
 κείνη – δόμοις δὲ τοῖσδε παγκάκως ἔχει,  
 φήμης ὕφ', ἧς ἠγγειλαν οἱ ξένοι τορῶς.  
 ἧ δὴ κλύων ἐκεῖνος εὐφρανεῖ νόον,  
 εὖτ' ἂν πύθηται μῦθον. ὦ τάλαιν' ἐγὼ·  
 ὥς μοι τὰ μὲν παλαιὰ συγκεκραμένα  
 ἄλγη δύσοιστα τοῖσδ' ἐν Ἀτρέως δόμοις  
 τυχόντ' ἐμῆν ἠλγυνεν ἐν στέρνοις φρένα,  
 ἀλλ' οὔτι πω τοιόνδε πῆμ' ἀνεσχόμην.  
 τὰ μὲν γὰρ ἄλλα τλημόνως ἦντλον κακά·  
 φίλον δ' Ὀρέστην, τῆς ἐμῆς ψυχῆς τριβήν,  
 ὃν ἐξέθρεψα μητρόθεν δεδεγμένη)  
 (*Coéforas*, v. 737-750).

As palavras de Cilissa retratam Clitemnestra como uma mãe que não apenas não se importa com o filho, como também se regozija secretamente de sua morte. Essa retratação de Clitemnestra destoa muito da mãe vingadora que sacrificou o marido por ele ter sacrificado a filha, como vimos em *Agamênon*. Se Clitemnestra queria tanto que Orestes morresse, por que o teria enviado para a Fócida ao invés de mantê-lo em Argos (v. 914)? As contradições começam a aparecer. As palavras de Cilissa se somam ao esforço de atenuar o crime de matricídio, atenuação essa que o coro e Electra já estão empenhados desde o início da tragédia. Fica claro que o lamento de Cilissa é muito mais maternal do que o lamento de Clitemnestra, fazendo muitas referências a como cuidou zelosamente de Orestes quando ele era bebê e como sofre com a perda do jovem que ela criou. É digno de nota que Cilissa diz que foi ela quem amamentou Orestes, o que seria mais uma separação no discurso do vínculo entre mãe e filho, sendo ele amamentado pela criada. A passagem transmite a ideia de que a ama Cilissa substituiu Clitemnestra nas funções de afeto maternal. Isso é muito apropriado e conveniente para que se efetue um matricídio: é muito mais fácil e menos chocante para o público leitor/espectador que Orestes mate uma mãe abominável do que uma mãe zelosa que cuida e se importa muito com ele. Isso aproximaria Orestes muito mais da vileza e da monstrosidade do que do trágico.

O outro movimento que Cilissa contribui é no ardil contra Egisto é no plano do coro de fazer com que Egisto encontre Orestes e Pílates, disfarçados de estrangeiros anônimos, sozinho e não com os seus homens de armas, de forma que Orestes e o amigo possam executá-lo. O coro diz para Cilissa que transmita a Egisto uma mensagem de que ele venha sozinho e o mais depressa possível receber a notícia da morte de Orestes da boca dos estrangeiros (v. 770-773). Cilissa não compreende exatamente, mas confia e faz o que o coro, suas colegas de trabalho, lhe diz para fazer. O ardil vai funcionar, Egisto virá sozinho e será morto por Orestes e Pílates. Dessa forma, o coro atua ativamente e contribui de forma central para o êxito de Orestes. Muito mais do que exclusivamente um comentador e um argumentador, o coro teceu sozinho um plano para ludibriar Egisto. O coro de *Coéforas* é um personagem que participa ativamente da trama. Clitemnestra, logo após compreender o que se passa, diz que “*Pelo dolo, morremos como matamos.*” (“δόλοισι ὀλούμεθ', ὥσπερ οὖν ἐκτείναμεν.”) (v. 888), numa evidente referência à maneira como ela ludibriou Agamêmnon na primeira parte da trilogia. No 2º Estásimo, o coro reconhece que ajudou com as armas de Hermes, o deus dos mensageiros e também o *trickster* da mitologia:

E que o filho de Maia nos preste um justo auxílio, ele que, melhor que ninguém, sabe fazer soprar um vento propício, se decide levar a nau a porto seguro. Muitas coisas invisíveis ele traz, quando quer, à luz do dia e é pronunciando uma palavra obscura que ele lança sobre os olhos as sombras da noite, que o próprio sol não consegue dissipar.

(ξυλλάβοι δ' ἐνδίκως  
 παῖς ὁ Μαΐας, ἐπειφοράτατος  
 πρᾶξιν οὐρίσαι θέλων.  
 ἀλλὰ πολλὰ δ' ἀμφανεῖ χηρῆζων [κρυπτά],  
 ἄσκοπον δ' ἔπος λέγων  
 νυκτὸς προὐμμάτων σκότον φέρει,  
 καθ' ἡμέραν δ' οὐδὲν ἐμφανεστερος.)  
 (*Coéforas*, v. 812-818).

Hermes é frequentemente invocado para auxiliar Orestes, inclusive é o que acontece no primeiríssimo verso de *Coéforas*, e Hermes segue sendo invocado pelo mesmo motivo também em *Eumênides* (*Coéforas* v. 1, 124, 727-729, 813; *Eumênides* v. 89, entre outras passagens). De certa forma, Hermes está “nos bastidores” da *Oresteia* tanto quanto Zeus. Entendo que a referência do coro a palavras obscuras faz menção aos ardis de Orestes (a mentira de que ele morreu e o disfarce) e do próprio coro contra Egisto (que diz para Cilissa comunicar a Egisto que venha depressa e sozinho). Tal é o

poder sutil, porém muito útil, do mensageiro e das mensagens, que são domínios de Hermes.

É digno de nota quantas divindades estão envolvidas na questão da *Oresteia*: Artémis, o *daímon* da casa de Atreu, Zeus, Apolo, Hermes, as Erínias e Atena. Com tantas divindades e tão poderosas envolvidas diretamente, a *Oresteia* é uma questão central também nos níveis dos daímones e dos deuses.

Egisto é morto. A sagaz Clitemnestra rapidamente entende o que aconteceu e ordena que lhe tragam um machado para se defender (v. 889-890). Apesar de ter o machado em mãos, Clitemnestra sequer tenta usá-lo contra Orestes. Segue-se um longo diálogo em esticomítia entre mãe e filho, um dos maiores do gênero trágico, onde cada qual expõe as suas razões. O diálogo não tem tanta carga dramática quanto poderia porque Orestes está tomado de raiva e de fria resolução. Diante de tal grau de hostilidade, não há muito espaço para o diálogo e Orestes responde de forma curta e seca aos apelos de Clitemnestra, que também vão ficando cada vez mais curtos à medida que ela aceita seu destino. É um grande desperdício do que poderia ser uma cena com enorme ambivalência e que gera fortes sentimentos, contudo, tal cena implicaria necessariamente em contemplar o ponto de vista de Clitemnestra e até causar sensibilidade e simpatia a ela por parte do leitor/espectador. É preciso sempre se lembrar que a heroína em questão personifica o exemplo de má esposa que macula todas as mulheres. Não há espaço para sentir simpatia ou até pena por essa personagem, que deve ser monstruosa. Sob nenhum aspecto, sob nenhum pretexto, sob nenhuma justificativa uma esposa pode matar seu marido. A tragédia já a retratou como má esposa, má mulher e má mãe e omitiu tacitamente as questões internas dela e o caso do sacrifício de Ifigênia e agora é como se Ésquilo se apressasse para se livrar da personagem o quanto antes. Cabe lembrar mais uma vez a força do discurso trágico, que conseguiu fazer o leitor/espectador sentir simpatia pela própria Medeia, diante da situação difícil que Jasão a deixou (Swift, 2016, p. 104-105). Que poder teria um discurso que mostra os sentimentos internos e a dor que Clitemnestra sofreu com os desmandos de Agamêmnon e com o sacrifício da filha? Como sustentar aceitar abnegadamente a morte da filha pelas mãos do próprio pai dela, marido da mãe? E é provavelmente por isso que tal discurso não existe: a personagem deve personificar o exemplo de má esposa e sua morte pelas mãos do próprio filho é uma lição patriarcal de quem detém o poder da relação e da casa: o homem e seu herdeiro também homem.



Nenhum dos três tragediógrafos concede a carga trágica que Clitemnestra merece, nem Ésquilo, nem Sófocles e nem mesmo Eurípidas, embora esse último lhe conceda um tanto mais, um discurso modesto, mas sem a carga trágica que ela mereceria.

Ao contrário da bela, terrível, impactante e de enorme impacto morte de Agamêmnon, a morte de Clitemnestra será simples e desprovida das grandezas do gênero trágico. No diálogo que a antecede, um Orestes resoluto só hesita ao pensar nas consequências de matar a mãe (v. 899), ao que é prontamente respondido por Pílates, que o reconforta dizendo ser correto fazer o que Lóxias (epíteto que Apolo tem a partir da dificuldade de interpretar seus oráculos) o mandou fazer. Clitemnestra fala da responsabilidade parcial do destino na morte de Agamêmnon (v. 910), o que combina com a narrativa dela em *Agamêmnon* sobre a responsabilidade do *daímon* da casa de Atreu na morte do avarento dono da casa e também remete às múltiplas *húbris* de Agamêmnon, e faz uma tentativa de lembrar Orestes dos atos terríveis que o pai dele fez: “*Não tenhas vergonha: fala também, por exemplo, das loucuras de teu pai.*” (“[μὴ] ἀλλ' εἶφ' ὁμοίως καὶ πατρὸς τοῦ σοῦ μάτας.”) (v. 918). Tudo é inútil porque Orestes deflete as objeções sem muitas palavras. Clitemnestra, hábil em sua retórica, tenta argumentar com o filho por sua vida, mas ele sequer pretende escutar pequenas frases. Clitemnestra faz ainda uma referência às Erínias, as “cadelas da mãe” (v. 924), para advertir Orestes que matá-la vai resultar na fúria dessas entidades. Orestes, inflexível, força Clitemnestra a ir até onde está o corpo de Egisto e mata a própria mãe. Está concluído o ato central de *Coéforas*.

Todos os efeitos do gênero trágico que não estiveram presentes no diálogo que antecedeu o matricídio e na hora que ele ocorreu parecem emergir diante do cadáver ainda quente de Clitemnestra. A gravidade de um ato como um matricídio não pode ser ignorada. O coro, que tanto endossou o ato, passa, de repente, a chorar: “Choro a sorte destes dois infelizes.” (“στένω μὲν οὖν καὶ τῶνδε συμφορὰν διπλῆν”) (v. 931). Segue-se um breve 3º Estásimo que é o coro cantando a vitória de Orestes. Nesse canto, fica evidente mais uma das nunca distantes diretrizes homéricas, aquela supracitada que diz que os personagens de classe social baixa não têm voz e pensamento próprio, mas simplesmente tomam o partido de seus senhores, o que seria inverossímil no caso de escravas troianas de Agamêmnon: “Exultai: a casa dos vossos senhores está liberta dos males e da dissipação dos bens, que lhe infligiam dois sacrílegos, fazendo-a seguir um caminho de perdição.”

(“ἐπολολύξατ' ὧ δεσποσύνων δόμων {[μεσφδ.} ἀναφυγᾶ κακῶν καὶ κτεάνων τριβᾶς ὑπὸ δυοῖν μιστόροισιν δυσοίμου τύχας.”) (v. 942-945). O coro fala em tempos de luz e fim dos males, mas isso não acontecerá. O que se dará é o contrário disso: o crime de sangue intrafamiliar de Orestes despertará a ira das Erínias.

O Êxodo da tragédia é uma grande preparação para o julgamento do tribunal que ocorrerá em *Eumênides*. Ele inicia de forma política, com Orestes dizendo que matou os tiranos que tomaram conta da pátria (v. 973), e logo invoca o deus Sol, Hélios, para que “Assim, ele poderá um dia testemunhar em tribunal que foi, com justiça, que matei a minha mãe.” (“ἀναγνα μητρὸς ἔργα τῆς ἐμῆς, ὡς ἂν παρῆ μοι μάρτυς ἐν δίκη ποτέ”) (v. 986-987). Orestes também diz que Clitemnestra é antinatural, de “natureza celerada” (v. 995-996). Isso reflete as visões homéricas de Clitemnestra ao mesmo tempo que dá um passo além ao introduzir a ideia do feminino negativo (Zeitlin, 1978, p. 168). O feminino negativo mata, elimina a vida, ao contrário do feminino natural, que deve parir e nutrir a vida. Os atos de Clitemnestra demonstram um tanto dessa negatividade “antinatural”. O paroxismo do feminino negativo não é humano: ele é encarnado em sua totalidade na figura das Erínias (Zeitlin, 1978, p. 172), como veremos adiante.

Como se já estivesse perante o júri, Orestes prossegue com falas completamente jurídicas:

Ela cometeu ou não cometeu o crime? É minha testemunha este véu, tinto pela espada de Egisto. A mancha do sangue altera-se com o tempo, corrompendo as múltiplas cores do tecido. Agora eu me aplaudo, agora eu me lamento diante de vós, dirigindo a palavra a este tecido, assassino de meu pai. E sofro pelo crime, pelo castigo, pela minha raça inteira, guardando desta vitória uma mancha abominável.

(ἔδρασεν ἢ οὐκ ἔδρασε; μαρτυρεῖ δέ μοι  
φᾶρος τόδ', ὡς ἔβαπεν Αἰγίσθου ξίφος.  
φόνου δὲ κηκίς ζῆν χρόνῳ ξυμβάλλεται,  
πολλὰς βαφὰς φθείρουσα τοῦ ποικίλματος.  
νῦν αὐτὸν αἰνῶ, νῦν ἀποιμώζω παρών,  
πατροκτόνον θ' ὕφασμα προσφωνῶν τόδε  
ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν,  
ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα.)  
(*Coéforas*, v. 1010-1016).

Fica logo claro que a defesa é incerta e que Orestes não sabe exatamente qual será o seu destino: “Ficai sabendo uma coisa, é que eu não sei como isto vai terminar:

sinto-me a conduzir um carro cujos cavalos saem da pista.” (“ἀλλ' ὡς ἂν εἰδῆται, οὐ γὰρ οἶδ' ὅπη τελεῖ, ὥσπερ ξὺν ἵπποις ἠνιοστροφῶ δρόμου ἐξωτέρω”) (v. 1021-1023). Ele repete seus argumentos: “Sim, matei a minha mãe, mas com justiça, porque ela manchou a minha casa, ao assassinar o meu pai, tornando-se execrável aos deuses.” (“κτανεῖν τέ φημι μητέρ' οὐκ ἄνευ δίκης, πατροκτόνον μίασμα καὶ θεῶν στύγος .”) (v. 1027-1028), no entanto, ainda em Argos e não perante o tribunal, essas são palavras inúteis. O fato é que ele derramou o sangue da própria mãe e as Erínias o perseguirão para o punir por infringir essa diretriz, que é como uma lei antiga. Nem o espírito de Agamêmnon, agora potestade infernal, pode proteger Orestes das Erínias (v. 1051-1052). A peça termina com Orestes fugindo repleto de terror para Delfos, para procurar abrigo de Apolo porque, agora que ele despertou a ira das Erínias, somente um deus pode salvá-lo, e o coro de mais uma desgraça que se abateu sobre Argos e sobre a linhagem de seus governantes. “Só agora [após o matricídio] parece haver consciência das sequelas de tal crime, causador não de luminosidade e paz, mas de poluição e remorso.” (SILVA, 2020, p. 8). Orestes, que inicia a tragédia como um justiceiro salvador, revestido da dignidade de quem busca justiça, encerra o drama fugindo como um criminoso, um homem que cometeu crime hediondo, poluído e maculado pelo seu crime e temendo a punição da justiça. A inversão da fortuna, a peripécia, é gritante.

Enquanto *Agamêmnon*, caso fosse separada da trilogia, é uma tragédia um tanto mais fechada em si mesma, no sentido de ter um fim determinado e estabelecido que não necessariamente pede por continuação, o final de *Coéforas* suscita dúvidas e clama por uma continuidade. O que acontecerá com Orestes? O que ele fez, afinal, foi crime ou não? O horror do ato do matricídio, por mais atenuado que possa ter sido pelas narrativas da tragédia, é indelével. *Coéforas* é uma tragédia que, apesar de bem escrita, é repleta de contradições e omissões, e ela, sozinha, não termina de forma a trazer completude ao desfecho. Ela inclusive se encerra com o coro se perguntando quando os males sem fim acabarão (v. 1065-1076).

Muitas das perguntas sobre Ifigênia, sobre Clitemnestra, sobre Egisto e sobre Agamêmnon permanecerão sem resposta por toda a extensão da trilogia. No entanto, não são seus nomes que o título da trilogia carrega. *Oresteia* carrega o nome de Orestes e sobre ele teremos desfecho e respostas. A última parte da trilogia virá para absolver o herói de seu crime e fazer dele um exemplo para Telêmaco e, culturalmente e

indiretamente, um exemplo para todos os herdeiros homens dentro daquela cultura patriarcal, que é a herança mais poderosa desses jovens filhos do poder. Talvez a maior prova da força das diretrizes patriarcais na *Oresteia* seja que o crime de Clitemnestra é medido com o crime de Orestes e considerado o mais grave: é um agravo maior matar o marido do que matar a própria mãe (Zeitlin, 1978, p. 172). O marido, afinal, tem poder político, é o superior hierárquico da mulher e tem função na sociedade. A mãe não detém poder político própria, a esposa também é desprovida de tal poder.

No entanto, as Erínias estão em direta oposição à lógica patriarcal e a tragédia *Eumênides* será forçada a dar respostas a todas as contradições sobre as noções de justiça que amigos e inimigos evocam desde *Agamêmnon*. É a tragédia mais complexa da trilogia.

### 2.2.2 *Eumênides*

A última parte da trilogia, a tragédia com final feliz, o desfecho depois de tanto sofrimento, violência e sangue, tem início tranquilamente, com a pitonisa caminhando em direção ao templo, em Delfos. O final denso e temerário de *Coéforas* contrasta muito com o início de *Eumênides* com sua “paz divina numa manhã délfica” (Lesky *apud* Pulquério, 2008, p. 175). Em meio a essa paz, a sacerdotisa narra a origem e a cronologia do Oráculo de Delfos:

“A minha prece destina-se a venerar, em primeiro lugar, acima de todos os deuses, a primeira profetisa, a Terra; depois Témis que, segundo a tradição, se sentou, a seguir a sua mãe, nesta sede profética: em terceira sucessão, veio com o acordo de Témis e sem fazer violência a ninguém, veio outra Titânida, filha da Terra, Febe: esta, por seu turno, como prenda de nascimento, cedeu o lugar a Febo, que de Febe deriva o seu nome.”

(“Πρῶτον μὲν εὐχῆ τῆδε πρεσβεύω θεῶν  
τὴν πρωτόμαντιν Γαῖαν· ἐκ δὲ τῆς Θέμιν,  
ἢ δὴ τὸ μητρὸς δευτέρα τόδ' ἔζετο  
μαντεῖον, ὡς λόγος τις· ἐν δὲ τῷ τρίτῳ  
λάχει, θελοῦσης, οὐδὲ πρὸς βίαν τινός,  
Τιτανὶς ἄλλη παῖς Χθονὸς καθέζετο,  
Φοῖβη· δίδωσι δ' ἢ γενέθλιον δόσιν  
Φοῖβω· τὸ Φοῖβης δ' ὄνομ' ἔχει παρώνυμον.”)  
(*Eumênides*, v. 1-8).

Esses versos iniciais revelam muito sobre o que será a tragédia *Eumênides* em toda a sua extensão. Na cronologia contada pela pitonisa, não há a versão tradicional de

Apolo matando a serpente Píton. Ésquilo faz *mitopoeisis* em *Eumênides*: ele reescreve o mito tradicional ditado de forma que Apolo não adquira o comando do Oráculo de Delfos a partir de sua vitória em conflito contra a serpente. Ao invés disto, o Oráculo passa para o comando do deus como presente de sua avó, a titanida Febe, mãe de Leto. Temos uma sucessão pacífica e harmoniosa na sucessão de divindades que comandam o oráculo. A pitonisa citar uma cronologia logo nos primeiros versos é concernente com a parte final da *Oresteia*, que constitui um drama sempre às voltas com as origens: mitos originários e mesmo a origem da vida no sentido de Orestes ser considerado filho do pai, mas não da mãe (Zeitlin, 1978, p 172-173). A ênfase na ausência de violência remete ao próprio desfecho de *Eumênides* (Zeitlin, 1978, p. 173). Ésquilo é um tragediógrafo especialmente interessado nesse tipo de resolução pacífica de conflitos e podemos ver parte disso também em *As Suplicantes*.

Uma outra função dessa introdução da sacerdotisa é lembrar que os deuses do Olimpo são novos e também eles remetem a uma longa descendência de deuses antigos e disso se origina boa parte de seu poder. Os novos deuses são constantemente acusados pelas Erínias de desejarem mudar as diretrizes divinas apenas por causa de seus interesses dúbios: “Assim se comportam os novos deuses, que tudo dominam sem preocupação com a justiça.” (“τοιαῦτα δρῶσιν οἱ νεώτεροι θεοί, κρατοῦντες τὸ πᾶν δίκας πλέον.”) (v.162-163). Apesar de, quando comparados com as Erínias, os deuses olímpicos serem realmente novos, também fazem parte de uma linhagem antiga de poder que os valida no tempo: “A peça começa assim, com a sugestão de que os deuses que hoje ocupam o Olimpo não são apenas <<novos>> deuses, mas os herdeiros de um poder que mergulha as suas raízes no abismo dos tempos.” (Pulquério, 2008, p. 175). A própria Terra, Gaia, uma das deusas primordiais, é tida como a primeira deusa que teve poder sobre o Oráculo de Delfos. De Gaia para Têmis, de Têmis para Febe e de Febe para Apolo. A passagem de poder de uma divindade para a outra também culmina na posse final por um deus homem, um domínio masculino, como é o próprio Olimpo de Zeus. Apolo representará na obra essa ordem divina nova e patriarcal, em oposição à ordem das Erínias, tida como arcaica, antiquada e matriarcal.

A paz da manhã délfica dura pouco: logo a pitonisa é horrorizada pela visão medonha das Erínias (v. 45-48). As Erínias substituem a serpente Píton (Zeitlin, 1978, p. 174). Elas são o monstro serpentino-draconiano que Apolo deve enfrentar para fazer

validar o seu oráculo. É o espectro de Clitemnestra, que na tentativa de despertar as Erínias do sono que Apolo lhes impôs, compara ira delas com a ira de um dragão: “O sono e o cansaço fizeram uma sólida conjunra para esgotar a fúria do terrível dragão.” (“ὕπνος πόνος τε κύριοι συνωμόται δεινῆς δρακαίνης ἐξεκίραναν μένος.”) (v. 128). Ao invés de eliminar o monstro serpentino-draconiano com a violência, Apolo vai confrontá-lo no tribunal ateniense e o “monstro” não será morto, mas controlado, domado: “*the act of domestication will be presented in collective, social, non-heroic terms, and violence will yield to open persuasion, Peitho*” (Zeitlin, 1978, p. 174). A violência acaba quando a atitude heroica, quando o Código Heroico, acaba, e é substituído por regras coletivas, sociais e civis. Tanto *Agamemnon* quanto *Coéforas* são tragédias nas quais o Código Heroico impera e tal código acarreta em grande violência. A violência que advém do Código Heroico é grande e comum desde Aquiles na *Ilíada*.

Diante das Erínias adormecidas que inspiram horror mesmo no sono, a pitonisa vê Orestes passando por uma purificação no templo de Apolo (v. 39-45). Orestes está junto ao omphálos, a pedra cônica que se encontra no interior do templo de Delfos e que se acreditava que assinalava o centro da Terra (Pulquério, 2008, p. 187, nota 14). O omphálos seria como “o umbigo do mundo (Zeitlin, 1978, p. 175) e, de fato, alguns tradutores, como Torrano, traduzem literalmente omphálo, a pedra do templo, como “umbigo” (Torrano, 2013, p. 77) (v. 40), e “umbigo” é mesmo seu significado literal. A pitonisa não sabe que se trata de Orestes e descreve o desconhecido como “um homem odiado pelos deuses, em atitude de suplicante, com as mãos a escorrer sangue e a espada recentemente desembainhada.” (“ὄρῶ δ' ἐπ' ὀμφαλῷ μὲν ἄνδρα θεομουσῆ ἔδραν ἔχοντα προστρόπαιον, αἵματι στάζοντα χεῖρας καὶ νεοσπαδῆς ζῆφος”) (v. 40-43). A descrição está de acordo com o que se acreditava na *pólis* ateniense clássica: que o crime gerava poluição. Os culpados de crime eram considerados poluídos (Harris, 2018, p. 449-450). Orestes está, portanto, purificando-se da poluição que o crime de matricídio lhe sujou. A pitonisa, aterrorizada diante da cena a ponto de não conseguir andar, foge apressada da maneira que consegue, engatinhando (v. 37) e, em suas últimas palavras na tragédia, afirma que Apolo sabe purificar a casa alheia (v. 63). É Apolo quem purifica Orestes do crime.

A purificação de Orestes é o expurgo da poluição de seu crime e também um rito de passagem:

*cross-cultural ethnographical data confirms that one of the most consistent themes of puberty rites is, in fact, the notion that the first birth from the female is superseded by a second birth, this time from the male. The initiate is born again into the social world of the fathers and is thereby definitively separated from the world of his childhood and his maternal dependency. (Zeitlin, 1978, p. 176)*

Não poderia deixar de ser Apolo quem purifica Orestes, uma vez que Apolo é o mandante do crime de matricídio. Esse mandante poderoso será a salvação de Orestes:

O acto de Orestes é um crime, mas um crime ordenado por um deus. Aqui não há lugar para se falar de *hybris*, já que a personagem humana não procura nunca ultrapassar os seus próprios limites. Mas o cumprimento da vontade do deus enreda Orestes numa teia inextrincável, porque o obriga a violentar a própria natureza. [...] Em Orestes a acção apresenta uma fatídica dupla face: o cumpridor da vontade divina torna-se, por isso mesmo, um criminoso. (PULQUÉRIO, 2008, p. 180).

E, tão logo a pitonisa sai de cena, surge Apolo reiterando seu apoio a Orestes e a sua decisão de ordenar um matricídio (v. 69-70). Contudo, apesar de ser um deus poderoso e prestigiado no Olimpo, a situação está saindo do controle de Apolo, que não previu a ação das Erínias. Mandar um filho matar a própria mãe parece ser um ato antinatural que transtorna inclusive diretrizes divinas. O embate entre Apolo e as Erínias vai se tornar um embate que abarca diversas questões sempre delicadas e mal resolvidas de questões de gênero da cultura grega. Apolo representa aquilo que é patriarcal, masculino, olímpico e grego; as Erínias representam aquilo que é matriarcal, feminino, ctônico e bárbaro (no sentido de bárbaros não possuírem tribunal e, frequentemente, aplicarem uma justiça do tipo *rex taliones*) (ZEITLIN, 1978, p. 181). É um mito grego, portanto, sabemos que o lado masculino, patriarcal e olímpico irá triunfar. O fato de Apolo conseguir adormecer as Erínias e depois as expulsar de Delfos no início da tragédia já prenuncia sua vitória (Zeitlin, 1978, p. 174). É um erro, contudo, acreditar que a constante vitória patriarcal, masculina e olímpica nos mitos gregos significa que a questão de gênero está pacificada. Pelo contrário, a presença contínua desse tipo de embate nos mitos gregos indica que, mesmo que o patriarcado seja vencedor (o que acontece sobretudo pelo uso da violência), há uma sempre presente e sempre constante tensão entre os gêneros.

*While the simple myth of matriarchy reads as a definitive masculine triumph which establishes the pattern for all time, the variations, repetitions, and*

*frequency of the pattern in greek myths attest to the continuing renewability of the battle between the sexes in many areas and circumstances. (Zeitlin, 1978, p. 162)*

Ésquilo trata centralmente desse conflito latente entre os gêneros na *Oresteia* e em *As Suplicantes* e é digno de nota que é sempre o gênero masculino que inicia as hostilidades. O motivo inicial e central de Clitemnestra é se revoltar contra o sacrifício pervertido da filha, Ifigênia. As Danaídes, em *As Suplicantes*, estão fugindo dos noivos que interpretam o casamento com elas como aquisição de territórios, estropo e escravidão (Zeitlin, 1978, p. 166). Em *Ésquilo*, o gênero feminino usa violência como reação à violência do gênero masculino. As próprias Erínias perseguem Orestes como consequência dele ter matado a mãe.

As Erínias são despertadas pelo espectro de Clitemnestra. Esse espectro apresenta a fala mais problemática de Clitemnestra em toda a trilogia. É um espectro que, como a Clitemnestra viva, age de acordo com o código heroico e instiga as Erínias contra o inimigo de Clitemnestra. No entanto, o inimigo de Clitemnestra é o próprio filho. Clitemnestra clama que deusas punitivas encontrem e punam o próprio filho, que a matou. Está completo o processo de transformar Clitemnestra numa figura monstruosa, que vemos desde *Agamêmnon*. Esse espectro de Clitemnestra, tomado de uma ira desmedida, lembra bastante o espectro de Agamêmnon na *Odisseia*. Clitemnestra parece, de certo modo, colocar-se em igualdade com Agamêmnon: ele tem amante e ela também; ele é implacável contra os inimigos e ela também; ele sacrificou a própria filha e ela insta as Erínias contra o filho (com a ressalva de que o filho a matou, enquanto Ifigênia foi completamente uma vítima inocente). A “monstruosização” de Clitemnestra tenta eliminar qualquer argumento a favor de uma prerrogativa positiva que a justifique. Contudo, ela é, a um só tempo, algoz e vítima, contra a violência do patriarcado:

*It is this rhetoric, in fact, which already in the first play, provides the yeast which transforms the shrewd political rebel into an archaic daimon that menaces the world with a renewed cosmogonic threat of total disorder and which marks the male-female conflict not as a feminine revolution but as a struggle between the new male [order] and the old (female) [order]. (Zeitlin, 1978, p. 175).*



Apolo considera claramente as Erínias como arcaicas e parte de uma velha ordem do mundo a muito superada. Ele as despreza: “estas virgens execráveis, velhas filhas do mundo primitivo, de quem não se aproximam deuses, homens ou feras.” (v. 73-74). Quando elas acordam, ele tenta as expulsar do templo e as ameaça com flechadas. As Erínias respondem o acusando de criminoso: “Soberano Apolo, ouve-me por tua vez. Neste crime, tu não és apenas cúmplice, mas o único autor responsável por tudo.”

(“ἄναξ Ἄπολλον, ἀντάκουσον ἐν μέρει. αὐτὸς σὺ τούτων οὐ μεταίτιος πέλλη, ἀλλ' εἷς τὸ πᾶν ἔπραξας ὡς παναίτιος.”) (v. 198-200). A fala é importante porque atribui responsabilidade total a Apolo. Segue-se um debate acalorado no qual Apolo afirma que o filho deve vingar o pai e que uma mulher matar o marido é terrível enquanto as Erínias, por sua vez, atribuem ao crime de sangue a gravidade máxima. Fica claro que Apolo fala a partir de uma lógica do Olimpo e as Erínias partem de uma lógica anterior, de laços de sangue. Apolo atribui ao casamento o máximo juramento possível:

“Esqueces que o tálamo, em que o Destino une o homem e a mulher, está protegido por um direito mais forte que o de qualquer juramento.”

(“εὐνὴ γὰρ ἀνδρὶ καὶ γυναικὶ μὀρσιμος ὄρκου 'στὶ μείζων τῆ δίκη φρουρουμένη.”) (v. 217-218). O argumento de Apolo é completamente olímpico, patriarcal, e simplesmente despreza os laços familiares entre a mãe e os filhos, “o parentesco com o marido é um elemento básico, estruturador da sociedade civilizada. A desvalorização do papel da mãe na geração dos filhos [...] é uma tentativa inútil de afirmar o primado do masculino.” (PULQUÉRIO, 2008, p. 176). A absolvição de Orestes vai acontecer de modo que defenda que a vida é oriunda apenas do pai (v.657-661), como analisaremos adiante, argumento que seguirá insatisfatório, como o empate entre os juízes evidenciará. A presença persistente e inconveniente das Erínias é prova cabal de que não se pode simplesmente menosprezar laços de sangue dessa forma.

Apolo apenas impõe as regras patriarcais da pólis e do Olimpo, submetendo filhos e filhas à autoridade paterna, enfraquecendo e descartando os privilégios matriarcais. Ele jamais seria capaz, entretanto, de obter uma conciliação com as Erínias. Elas denunciam a arrogância do deus petulante e convicto dos privilégios de sua retórica racional; preveem as calamidades provocadas por este jovem frívolo, descendente de um soberano apenas recentemente instalado no Olimpo. Exaltam-se com o desprezo que mostra para com os mais veneráveis costumes antigos, e declaram em alto e bom tom que tal prepotência arruinará completamente a justiça. (Rosenfield, 2014, p. 200).

Somente Atena, no final da tragédia, será capaz de pacificar as Erínias e integrá-las à nova concepção de justiça inaugurada com o tribunal. As Erínias dizem a Apolo que não tente retirar delas as suas honras (v. 227). Cabe às Erínias, desde tempos imemoriais, punir os crimes de sangue. É para elas agonizante que sua função seja ameaçada por um novo deus:

Julgamo-nos rectas administradoras da justiça [...] Ó mãe, mãe Noite. Que me geraste para castigo dos que vêm a luz e dos que já a perderam, escuta-me! O filho de Latona quer privar-me das minhas honras, arrebatando-me esta lebre, única vítima capaz de expiar o assassinio de uma mãe. O destino que a Moira inflexível me fiou para sempre é o de perseguir os mortais, que ímpios desígnios levaram a infligir a morte aos seus, até à sua descida sob a terra. E, nem mesmo mortos, estarão finalmente livres. Mas sobre a nossa vítima se ergue este canto que é loucura, que anula a razão, o hino das Erínias, que acorrenta as almas, hino sem lira, que mirra os mortais.

(ὡς ἐπινωμᾶ στάσις ἀμά. εὐθυδίκαιοι δ' οἰόμεθ' εἶναι [...]  
 μᾶτερ ᾄ μ' ἔτικτες, ὦ {στρ. α.}  
 μᾶτερ Νύξ, ἀλαοῖσι  
 καὶ δεδορκόσιν  
 ποιάν, κλύθ'. ὁ Λατοῦς γὰρ  
 ἱνίς μ' ἄτιμον τίθησιν  
 τόνδ' ἀφαιρούμενος  
 πτώκα, ματρῶν ἄγνισμα κύριον φόνου.  
 ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ  
 τόδε μέλος, παρακοπά,  
 παραφορὰ φρενοδαλῆς,  
 ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,  
 δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-μικτος,  
 αὐονὰ βροτοῖς.  
 τοῦτο γὰρ λάχος διαν-  
 ταία Μοῖρ' ἐπέκλωσεν  
 ἐμπέδως ἔχειν,  
 θνατῶν τοῖσιν αὐτουργίαι  
 ζυμπέσωσιν μάταιοι,  
 τοῖς ὀμαρτεῖν, ὄφρ' ἂν  
 γᾶν ὑπέλθῃ· θανὸν δ'  
 οὐκ ἄγαν ἐλεύθερος.  
 ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ  
 τόδε μέλος, παρακοπά,  
 παραφορὰ φρενοδαλῆς,  
 ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,  
 δέσμιος φρενῶν, ἀφόρμικτος,  
 αὐονὰ βροτοῖς.).  
 (v. 311-345).

Mais uma *mitopoeisis* de Ésquilo, uma grande diferença entre Ésquilo e a *Teogonia*, de Hesíodo: ao invés das Erínias terem origem do sangue do pênis castrado de Urano (*Teogonia*, v. 180-185), elas são filhas de Nix, a Noite. Nasceram de

partenogênese, não têm pai. As Erínias são absolutamente femininas. O feminino negativo, essas filhas da Noite associadas ao escuro, opostas ao luminoso e solar Apolo. O feminino que é emoção, que canta “este canto que é loucura, que anula a razão”. O feminino que julga os laços de sangue, familiares, acima dos laços do casamento, civis e políticos. O feminino vingativo, o feminino que exerce ferrenha e incansavelmente uma forma de justiça que se aproxima por demais à vingança (Zeitlin, 1978, p. 175). Acrescente-se a isso uma aparência repugnante e uma virgindade que nunca busca que seja perdida, uma virgindade negativa, a ausência completa de qualquer desejo sexual e a esterilidade das Erínias, e há um feminino que em nada serve ao masculino. “Zeus não considera digna de apresentar ante a assembleia dos deuses esta raça maldita, a gotejar sangue” (“Ζεὺς δ' αἰμοσταγῆς ἀξιόμισον ἔθνος τόδε λέσχας ἄς ἀπηξιώσατο.”) (v. 365-366). Um feminino monstruoso, instintivo e feral, alheio à razão, associado à emoção, à punição e à loucura.

O destino e sua Moira são citados e estão nos bastidores da tragédia. Nos bastidores também está Zeus, negociando com a Moira para que se costure um acordo entre eles sobre uma nova forma de justiça e atribuições para as por demais negativamente femininas, por demais ctônicas Erínias. Acordo que Zeus consegue fazer: “Assim chegaram a acordo Zeus, que tudo vê, e a Moira.” “Παλλάδος ἀστοῖς Ζεὺς <ό> πανόπτας οὕτω Μοῖρά τε συγκατέβα.” (v. 1045-1046). Esse é o grande desfecho de *Eumênides*: “Outro período da história divina e humana começa agora. Dos dissídios primitivos surgiu finalmente o acordo da Moira com Zeus” (PULQUÉRIO, 2008, p. 182).

O clímax da trilogia não é a instituição do tribunal do Areópago, mas a migração das Erínias da sua velha casa na escuridão do Tártaro para a sua nova casa no solo da Ática, e a sua conversão de perseguidores cegos e sedentos de sangue em terríveis defensores daquela verdadeira justiça que é a única fonte de bem-estar espiritual e material. (Kitto *apud* Pulquério, 2008, p. 182).

Antes do desfecho da *Oresteia*, as Erínias cumpriam diligentemente a sua função na escuridão, sem honras nem glórias, habitando o Tártaro: “E lá vamos cumprindo a nossa tarefa sem honra nem glória, longe dos deuses, em lugar sem sol, sobre as rochas inacessíveis aos que vêm e aos que já não vêm a luz do mundo.” (“ἄτιμ' ἀτίετα δίομεναι λάχη θεῶν διχοστατοῦντ' ἀνηλίω λάμπα, δυσοδοπαίπαλα δερκο μένοισι”) (v. 385-386). As Erínias se orgulham de executar sua justiça com precisão,

mesmo sem honras, mesmo desprezadas, elas se orgulham de cumprir sua função. Elas se recusam a permitir que o deus as desvie de sua tarefa, sempre conscientes de suas funções originárias, primitivas, que elas vêem como imutáveis e que os deuses olímpicos não têm o direito de alterar (Pulquério, 2008, p. 176). Zeus teve que maquinar um acordo com a Moira.

Seguindo as ordens de Lóxias e purificado por ele, Orestes se apresenta como suplicante à Atena na cidade homônima da deusa. Irreconciliáveis de outro modo, Apolo e as Erínias aceitam o tribunal e o julgamento dos juízes atenienses. É uma posição desconfortável para todos.

Apolo e as Erínias sofrem: Apolo, a angústia da responsabilidade dum caso que acaba por lhe sair das mãos, ao ficar dependente duma decisão humana (repare-se que o voto de Atena seria inútil, se houvesse maior desequilíbrio na votação humana); as Erínias, o tormento de verem postas em causa as honras que sempre foram seu apanágio. (Pulquério, 2008, p. 180).

Atena também se vê em posição bastante delicada diante dos litigiosos: “A situação é, portanto, esta: acolhendo ou repelindo um dos dois partidos, assumo, irremediavelmente, uma dolorosa responsabilidade.” (“τοιαῦτα μὲν τάδ' ἐστὶν ἀμφοτέρα, μένειν πέμπειν τε, † δυσπήματ' ἀμηχάνως ἐμοί. †”) (v. 480-481). Orestes, um objeto de disputa entre os deuses e dependendo em grande parte do que se dá a nível divino e, agora, do veredito dos juízes, é o que mais tem a perder. Essa nova forma de justiça deixa todos desconfortáveis. A gravidade da decisão a ser tomada e suas consequências estão pungentemente presentes. A justiça, seja de que forma for, sempre estará às voltas com questionamentos e com decisões difíceis.

No 2º Estásimo, as Erínias se revelam plenamente conscientes da gravidade da decisão do tribunal e de como o veredito se chocar contra sua concepção de justiça: “Novas leis derrubarão hoje as antigas, se a causa – o crime – deste matricida triunfar.” (“νῦν καταστροφαὶ νέων θεσμίων, εἰ κρατήσῃ δίκη <τε> καὶ βλάβη τοῦδε μητροκτόνου.”) (v. 490-493). Todo o 2º Estásimo trata sobre a necessidade da justiça e o horror que seria a ausência dela.

O julgamento se inicia, Apolo se revela defensor e testemunha de Orestes, que ele diz seu hospede que ele purificou (v. 576-580). Está em julgamento também se a diretriz do Oráculo de Delfos, ou seja: a diretriz de Apolo, é justa. Tão logo faz sua aparição, as Erínias afirmam diretamente que ele não é um deus de justiça: “Soberano

Apolo, exerce teu poder nos teus domínios. Que tens tu, diz-me, a ver com esta questão?”

(“ἄναξ Ἄπολλον, ὃν ἔχεις αὐτὸς κράτει. τί τοῦδε σοὶ μέτεστι πράγματος λέγε.”) (v. 574-575). Elas não estão erradas. Dentre os olímpicos, Zeus e Atena tem domínios na área da justiça. A um tanto misteriosa divindade Diké, que parece ser uma personificação da justiça, também atua e parece afinada com Zeus. As Erínias também têm domínios na justiça, sua única função, como elas lembraram com orgulho, é punir severamente infratores, aqueles que derramam o sangue de um familiar, com terríveis torturas. Apolo é um deus poderoso que tem domínios na adivinhação, nas profecias, nas artes (em especial a música, a dança e a poesia), na medicina, no uso do arco e flecha, mas não nos terrenos da justiça. A irmã dele, Atena, é quem representa a justiça do Olimpo, nunca esquecendo que Zeus, a “última instância” da justiça, está no *background* da *Oresteia* desde sempre, desde seu início, em *Agamêmon*. As Erínias entendem que Apolo é um deus arrogante e intrometido que está intervindo em questões que são do domínio delas e não dele. Foi ele, afinal, quem determinou que Orestes deveria matar a própria mãe. Apolo desprezou completamente os domínios e a ordem dos deuses ctônicos não-olímpicos.

É Atena quem tem domínios na justiça e a justiça dela é a justiça da ordem olímpica, que venceu a ordem ctônica que as Erínias representam e vai vencer mais uma vez nesse tribunal. A justiça olímpica, representada por Atena, é considerada uma forma melhor e mais sofisticada do que a justiça tipo *lex talionis* das Erínias, que pode ser cheia de contradições, como o caso da família Atrida ilustra tão bem.

Apolo é similar a um “advogado de defesa” divino de Orestes. As Erínias são como a acusação. A divergência na questão jurídica é, portanto, entre os antigos e os novos deuses (Pulquério, 2008, p. 178). As Erínias iniciam questionando Orestes, que não nega seu crime. As Erínias pressionam Orestes porque ele derramou o sangue da própria mãe. O herói chega a questionar: “E eu sou do sangue de minha mãe?” (“ἐγὼ δὲ μητρὸς τῆς ἐμῆς ἐν αἵματι;”) (v. 606). Parece uma pergunta absurda, mas é o início da defesa de Orestes: que ele é filho do pai e não da mãe. No entanto, quando as Erínias perguntam como ele pode não ser filho de sua mãe (v. 607-608), Orestes fica sem resposta e apela para Apolo. É o deus quem vai esclarecer isso. A *Oresteia* é um mito preocupado com laços de sangue, com origens, inclusive com a origem da vida, e com as relações de poder (Chesi, 2014, p. 3). A própria origem da vida será decidida no

tribunal, com Apolo enfatizando o horror que é uma mulher matar o marido, crime terrível para um sociedade patriarcal, mas que as Erínias desconsideram simplesmente por não ser de seus domínios porque uma mulher matar o marido não é crime de sangue intrafamiliar:

Na *Orestéia*, as Erínias personificam a justiça violenta, arcaica e irracional do mundo subterrâneo. Elas nem sequer sabem articular as palavras humanas. Elas urram e uivam, assinalando o reino das paixões, a sede de vingança e sangue. Seu venerável direito antigo segue a lógica emocional da *vendetta*. A única coisa que importa para elas é que Orestes é o laço sagrado com a mãe; elas ficam surdas e cegas com respeito às perversões da ordem cívica que esta mãe protagonizou e que Orestes teve obrigação de punir. Apesar do mandamento de Apolo, o deus diurno do Olimpo que as deusas noturnas do submundo não entendem, Orestes está ameaçado de ser punido de modo cru e horrendo. No entanto, em nome da ordem patriarcal – uma ordem mais “moderna” e racionalmente articulada de acordo com a predominância masculina (em comparação com o companheirismo mais equilibrado dos tempos arcaicos<sup>11</sup>) – Apolo desafia a ira das Erínias. Desafia-as, mas não é capaz de apaziguá-las. Apolo apenas impõe as regras patriarcais da polis e do Olimpo, submetendo filhos e filhas à autoridade paterna, enfraquecendo e descartando os privilégios matriarcais. (Rosenfield, 2014, p. 199).

Apolo inicia sua defesa simplesmente insistindo que a morte de Agamêmnon pelas mãos da própria mulher foi um ato terrível que precisava ser punido, que Orestes precisava vingar o pai (v. 625-639). As Erínias dão uma resposta muito espirituosa perguntando como Zeus pode se preocupar tanto com o destino de um pai se ele mesmo agrilhoou o próprio pai, Cronos (v. 640-643). A contradição que elas apontam é quase cômica, mas o argumento é muito válido e a referência a Cronos remete ao tempo antes de Zeus, tempo em que as Erínias exerciam sua justiça sem intervenções. As Erínias, essas arautas do matriarcado instintivo, tido como natural, apontam a contradição no patriarcado de Zeus. Elas estão cientes de que identificaram uma brecha nos argumentos de Apolo e se dirigem aos juízes: “Ouvi bem isto, para poderdes testemunhar.” (“ὕμᾱς δ' ἀκούειν ταῦτ' ἐγὼ μαρτύρομαι.”) (v. 643). Apolo se irrita: “Ó monstros de todos odiados, execração dos deuses!” (“ὦ παντομισῆ κνώδαλα, στύγη θεῶν”) (v. 644). Ele responde que as correntes de Cronos podem ser retiradas, que o caso de Cronos “tem solução”, enquanto a questão de um homem morto não pode jamais ser solucionada, Agamêmnon não pode voltar à vida (v. 645-651). É uma resposta pífia. Cronos está absolutamente neutralizado, restrito de formas dolorosas e terríveis, e só não está morto porque é um deus. Como, com que direito, Zeus pode se preocupar tanto

com a honra de Agamêmnon a ponto de validar que seu filho elimine a própria mãe, cometendo crime terrível?

As respostas que se seguem resumirão a forma como a absolvição de Orestes será possível, o momento em que a defesa de Apolo finalmente começa a funcionar, e o arbitrário raciocínio da ideologia patriarcal de atribuir exclusivamente ao homem a origem da vida:

Corifeu: Vê como tu tentas alcançar a absolvição deste homem. Foi o sangue da mãe, o seu próprio sangue, que ele derramou sobre o solo: e, depois disso, há-de habitar em Argos o palácio de seu pai? A que altares públicos vai ele ter acesso? Que fratria o deixará servir-se de sua água lustral?

Apolo: Vou responder às tuas perguntas e tu verás se o meu raciocínio é correto. Aquela a quem chamam mãe não é a geradora de seu filho, mas tão só a alimentadora do germe nela recentemente semeado. Quem gera é o semeador; ela, como estrangeira a estrangeiro, limita-se a conservar o jovem rebento, a menos que um deus o impeça.

Vou dar-te prova do que afirmo e é que se pode ser pai sem a ajuda da mãe. Pode testemunhá-lo aqui presente, a filha de Zeus Olímpico, que não foi criada nas trevas do seio materno e, no entanto, nem uma deusa seria capaz de dar à luz um tal rebento.

{Xo.} πῶς γὰρ τὸ φεύγειν τοῦδ' ὑπερδικεῖς ὄρα·  
τὸ μητρὸς αἴμ' ὄμαιμον ἐκχέας πέδοι  
ἔπειτ' ἐν Ἄργει δώματ' οἰκήσει πατρός;  
ποίοισι βωμοῖς χρώμενος τοῖς δημίοις;  
ποία δὲ χέρνιψ φρατέρων προσδέξεται;  
{Απ.} καὶ τοῦτο λέξω, καὶ μάθ' ὡς ὀρθῶς ἐρῶ.  
οὐκ ἔστι μήτηρ ἢ κεκλημένη τέκνου  
τοκεύς, τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου·  
τίκτει δ' ὁ θρώσκων, ἢ δ' ἄπερ ξένω ξένη  
ἔσωσεν ἔρνος, οἷσι μὴ βλάβη θεός.  
τεκμήριον δὲ τοῦδὲ σοὶ δείξω λόγου·  
πατήρ μὲν ἂν γείναιτ' ἄνευ μητρός· πέλας  
μάρτυς πάρεστι παῖς Ὀλυμπίου Διός,  
οὐδ' ἐν σκότοισι νηδύος τεθραμμένη,  
ἀλλ' οἷον ἔρνος οὔτις ἂν τέκοι θεά.) (*Agamemnon*, v. 652-666)

O argumento que funciona na primeira causa de homicídio julgada (v. 682) na instituição do tribunal ateniense é colossalmente misógino. Apolo afirma que a vida provém exclusivamente do homem, a mulher simplesmente alimenta o germe. Isso vai de encontro a ideias da biologia do próprio Aristóteles que defendem o mesmo argumento: o esperma é como “a semente” e a mulher é como “a terra” na qual a semente cresce (*Geração dos Animais*, 1.20.729a, 738b). A vida provém do homem, do pai. A mãe é uma mera alimentadora, estrangeira de seu filho, estrangeira da vida que carregou. A mãe tem essa treva, escura como a terra, onde a semente cresce. Atena,

deusa que nasceu da cabeça de Zeus, não precisou dessa escuridão, essa escuridão que é feminina, assim como o gênero feminino é associado à escuridão e o gênero masculino é associado à luz (Zeitlin, 1978, p. 181).

O pensamento grego não concebe igualdade de gênero, apenas dominação: um deve dominar o outro. Sendo assim, atribuir o poder de gerar a vida ao homem é tirar esse poder da mulher (Zeitlin, 1979, p. 179) e o argumento mitológico funciona nesse sentido. Isso inverte as funções de gênero. No início da *Teogonia*, de Hesíodo, a própria Terra, Gaia, gerava vida partenogenicamente, sem necessidade de nenhum homem. Passadas as eras e com o advento da ordem olímpica, o homem passa a gerar a vida ao invés da mulher porque gerar vida é poder. E, no caso de Zeus, o falo, gerador de vida, é associado à cabeça por onde Atena saiu (Zeitlin, 1978, p. 179). O falo era associado com a cabeça, o sêmen era associado com o *logos*, com a capacidade intelectual e até com a alma e com o divino: “seed of generation of intellectual ability, and of the divine element in the human species, sêmen confirms the innate superiority of male over female.” (Zeitlin, 1978, p. 179). O sêmen masculino era associado com o intelecto, com a coluna vertebral e com o cérebro pelos filósofos pré-socráticos e, mais tarde, Platão e Aristóteles corroboraram e desenvolveram a mesma associação (Zeitlin, 1978, p. 179). Seria um argumento dito científico para defender que a vida se origina do homem e corroborar também a superioridade intelectual do gênero masculino – e, evidentemente, justificar a dominação sobre os corpos femininos.

As consequências desse argumento são que um filho pode matar a sua mãe e isso não é crime de sangue, afinal seu “sangue”, toda a sua vida, é proveniente exclusivamente do pai. O que Orestes fez já não é mais crime, mas sim um ato nobre de vingar quem lhe deu a vida. Esse é o argumento central que vai acarretar na absolvição de Orestes. O argumento nos remete diretamente à Clitemnestra porque foi por causa dessa narrativa que a imagem de Clitemnestra foi construída negativamente durante toda a *Oresteia*:

*Undeniably, the narrative of the play is constantly concerned with the projection of a negative image on Clytemnestra, and thereby we are faced with a successful separation of her role as mother, wife and queen: she is not a mother giving and nurturing life, but an adulterous wife, a tyrant and a foolish female. Such a gesture of separation also implies exerting control over Clytemnestra. The repudiation of her maternal role works as the crucial step in the trilogy towards:*

*- the definition of bloodlines as paternal (the father is the only genetic parent);*



- *the definition of motherhood as socially contingent (mother = the wife of the children's father);*  
 - *the authorisation of Agamemnon's power in family and in society (genitor, husband, head of family, king, warrior), in order to justify matricide.* (Chesi, 2014, p. 1).

É para esse desfecho que não se pode conceder ou mesmo contemplar com mais enfoque o ponto de vista de Clitemnestra e que ela deve ser retratada como maldita, o mal exemplo entre as mulheres: o matricídio precisa ser justificado e absolvido. A dominação patriarcal, a superioridade hierárquica do marido sobre a esposa precisa ser absoluta, sem concessões nem exceções. Apolo precisa triunfar. A lógica olímpica patriarcal precisa triunfar e não pode ser contestada. E a mãe deve ser mãe apenas na condição de esposa do pai de seus rebentos. Dessa forma, tudo vem do homem, do pai: desde o poder político até a própria vida. E uma ordem divina espelha isso na figura do pai maior Zeus.

No entanto, questões sobre a origem da vida nunca são simples e o argumento está longe de ser absoluto ou sequer de ter uma incontestada aceitação. *“Misogyny was born of fear of women. It spawned the ideology of male superiority. But this was ideology, not statement of fact; as such, it could not be confirmed, but was open to constant doubt.”* (Pomeroy, 1995, p. 97). Talvez o grande mérito da obra-prima de Ésquilo seja que, apesar de tudo isso, de todo esse discurso cuidadosamente tecido e construído desde o verso 10 de *Agamêmnon*, ainda há dúvida e o argumento não vinga, não entre os juízes humanos, que empatam em grande dúvida sobre se devem ou não absolver um matricida nesses termos. Como negar, como contestar e como acreditar nesse argumento quando todas as mulheres e, mais que isso, tantas fêmeas da natureza simplesmente gestam, dão a luz e tem uma relação direta com seus rebentos? Como o feto pode ficar dentro da mãe e não ser originado por ela? Atualmente, nós sabemos que a mãe é uma parente genética tanto quanto o pai (e, além da parentalidade genética, as organelas celulares são todas provenientes do óvulo, da mãe), mas mesmo antes do desenvolvimento da ciência seria muito difícil negar a participação da mãe na origem vida. Não é surpresa que o argumento de Apolo escandalize o leitor contemporâneo: *“It is the patent absurdity of Apollo's argument that offends our own fully developed scientific sensibilities.”* (Zeitlin, 1978, p. 180). Nós, modernos, devemos nos lembrar que o *mythos* era muito determinante, ao passo que o *logos* científico era muito rudimentar *“But for mythos and for logos the true model is social relations, and*

*woman's new reduced biological function is a sophisticated translation of her social function, ratified by god and science.*" (Zeitlin, 1978, p. 180).

Nesse sentido, a figura das Erínias, elas que são as personagens que defendem irredutivelmente o vínculo de sangue entre mãe e filho, podem ser pensadas como contraponto ao pensamento patriarcal. As Erínias, esse feminino monstruoso, visceral, inconveniente, esse feminino negativo que não serve ao patriarcado de forma nenhuma, pelo contrário, confronta-o e exige que se reconheçam questões matriarcais, esse feminino que não pode ser ignorado nem pelos deuses mais poderosos, representam esses laços das mulheres com a vida e com a natureza que não podem ser eliminados nem desconsiderados. As próprias Erínias não são eliminadas, mas assimiladas, seu terrível desejo de vingança e de punição neutralizado na vitória do argumento patriarcal. Chegar ao ponto de negar a mães a parentalidade genética com os filhos e filhas só poderia acontecer numa cultura ferrenhamente misógina. E, mesmo nessa cultura, haveria espaço para indagação, dúvida, estando muito longe do terreno das certezas. As Erínias surgem numa espécie de representação da certeza da ligação natural entre mães e filhos e da participação da mulher na origem da vida. E elas se ressentem quando um rebento masculino corta violentamente essa ligação, num crime, numa poluição, na profanação que é derramar o sangue de que o originou. E, ironicamente, a ciência moderna concederia a vitória no tribunal às Erínias, elas que são tidas como as menos racionais da obra.

Prosseguindo na tragédia, os juízes empatam (v. 752-753) e o empate dos juízes indica a falha do argumento de que a mulher não participa na origem da vida (Chesi, 2014, p. 6). Os juízes não estão convencidos de que esse argumento é verdadeiro, não a ponto de absolver Orestes e, em termos jurídicos, a absolvição de Orestes se dará de forma *in dubio pro reo* (Chesi, 2014, p. 6). Com o empate dos juízes, cabe à Atena a decisão. Atena, essa deusa que é mulher mas supostamente sem mãe, essa filha do pai, tal como Orestes no argumento de Apolo. A solução *Deus ex machina* para a *Oresteia* que provém de Atena é pouco convincente: "Juntarei o meu voto aos que foram dados a Orestes. É que não tive mãe que me desse à luz e, por isso, sou em tudo e de todo o coração pelo homem" ("ἐμὸν τόδ' ἔργον, λοισθίαν κρῖναι δίκην· ψῆφον δ' Ὀρέστη τήνδ' ἐγὼ προσθήσομαι. μήτηρ γὰρ οὔτις ἔστιν ἢ μ' ἐγένετο, τὸ δ' ἄρσεν αἰνῶ πάντα, πλὴν γάμου τυχεῖν") (v. 734-737). Elatambém afirma: "Sou inteiramente a favor do pai"

(“ἄπαντι θυμῷ, κάρτα δ' εἰμὶ τοῦ πατρός”) (v. 738). A deusa anuncia o veredicto com as palavras: “Este homem está absolvido do crime de morte: o número de votos é igual para ambas as partes.” (“ἄνῆρ ὄδ' ἐκπέφευγεν αἵματος δίκην· ἴσον γάρ ἐστι τὰρίθμημα τῶν πάλων.”) (v. 752-753) e conclui a absolvição *in dubio pro reo*.

Atena, uma deusa, portanto, pertencente ao gênero feminino, contudo, uma deusa cujos atributos e domínios são quase todos masculinos segundo a cultura grega: intelecto, sabedoria, guerra, justiça. Atena é distante do universo feminino, um universo que ela se aproxima apenas pelo trabalho manual da tecelagem, que também é atributo dela, e também por sua beleza fria e distante. Atena sempre decide a favor de heróis masculinos quando há antagonismos entre homens e mulheres (Pomeroy, 1995, p. 5), ela desconfia das mulheres. Essa deusa é como uma mulher que renuncia a tudo que é feminino para ter sucesso num mundo controlado pelos homens, renunciado à sua feminilidade e sexualidade (Pomeroy, 1995, p. 4). Uma deusa guerreira virgem, sempre armada, muito cerebral, intelectual e estratégica, o que se harmoniza com o seu nascimento atípico a partir da cabeça de Zeus. Uma deusa que favorece os homens.

E, no entanto, Atena não é uma deusa sem mãe, Zeus não a gerou sozinho como divindades femininas tal qual a Gaia e também Nyx, a própria Noite que gerou as Erínias na narrativa de *Eumênides* (v. 1033-1035), conseguem gerar a partir de um tipo de partenogênese. A mãe de Atena é Métis, a primeira esposa de Zeus, e o argumento que Atena usa ao se autointitular filha do pai não é um exercício absurdo da lógica, é uma estratégia (Zeitlin, 1978, p. 179). Zeus absorveu Métis, a própria astúcia, como o nome indica, e assim eliminou ameaças à sua soberania (Zeitlin, 1978, p. 180). Atena é de fato a filha do pai em um sentido: ela é, de todos os inúmeros filhos e filhas de Zeus, a mais parecida com ele em formular planos e soluções engenhosas. O Cronida de retorcidos pensamentos sabe que Atena poderia ser uma ameaça a ele da mesma forma como ele foi uma ameaça a Cronos, exceto por um fator: o gênero feminino. “*by incorporating the principle of intelligence through the swallowing of Metis and making that principle manifest in the world through a child whose sex indicates that she will be no political threat to her father*” (Zeitlin, 1978, p. 179). Além do gênero de Atena garantir que ela não será nenhuma ameaça política ao pai, Zeus, ela é uma deusa virgem que se mantém sem casar e, sem marido, a filha se mantém sob o domínio exclusivo do pai (Zeitlin, 1978, p. 179). É interessante notar que a astúcia e a

inteligência no *mythos* remetem em grande medida a uma mulher, Métis, que encontrou a ruína nas mãos do marido, que tomou o que era dela. Métis e Zeus geraram uma descendência, Atena, uma descendência do gênero feminino, mas uma descendência sob domínio do patriarca e que o corrobora. O *mythos*, destarte, não afasta o gênero feminino da inteligência, são as narrativas sobre o *logos* que o fazem.

A filha do pai não está numa posição nada confortável enquanto detentora do primeiro Voto de Minerva (que por isso leva seu nome, embora na variação romana): a decisão dela incorrerá na ira ou de seu irmão, Apolo, ou das Erínias. E o local onde tudo isso se dá é na sua cidade, Atenas. Ocorre também que Atena é, ela mesma, uma deusa olímpica e essa filha do pai age de acordo com a justiça de Zeus, que está atuando nos bastidores, tecendo acordos com a Moira para uma nova função e novas honras para as Erínias (v. 1045-1046). Nos bastidores de *Eumênides*, está acontecendo uma grande movimentação estratégica da “classe dominante” olímpica. Zeus e Atena agem para evitar grandes estragos que o ato arrogante e impensado de Apolo pode desencadear por ter desconsiderado os deuses de fora da ordem olímpica e mandar Orestes assassinar a própria mãe. “Atena é, na peça, o porta-voz de Zeus Agoraios” (Pulquério, 2008, p. 179). O Cronida de pensamentos retorcidos e sua mais astuciosa filha tecem mais uma vez seus planos e soluções engenhosas e agem. É sempre importante ter em mente que há toda uma ordem de deuses mais antigos que Zeus que se ressentem de seu reinado e que o poderio do Olimpo tem grande interesse que divindades antigas não se revoltem. Apolo desrespeitou frontalmente as honras das Erínias, que não agem de acordo com diretrizes patriarcais. Zeus age para, depressa, conceder a elas novas honras, Atena agindo alinhada como ele, para que as filhas da Noite não se revoltem.

Não obstante, o veredito do tribunal tem que ser dado e será, evidentemente, um veredito olímpico, patriarcal. As Erínias acusam os deuses novos de espezinhar as leis antigas e ameaçam arruinar a *pólis* de Atenas (v. 778-791). Atena precisa usar todo o seu divino poder de persuasão para demover as Erínias de sua cólera e lhes conceder as novas honras. “A vitória de Atena não foi fácil. Foi necessário todo o seu poder de convicção, inspirado por Zeus, para demover as deusas antigas das suas posições irredutíveis.” (Pulquério, 2008, p. 181). Por fim, as Erínias aceitam e sem transformam em Eumênides, as bondosas, sendo veneradas pelos habitantes da *pólis* em festivais – em contraste com sua antiga solidão tartária – e sendo assimiladas na nova forma de justiça que se pretende mais justa, menos sanguinária, menos contraditória e menos

vingativa que se apresenta com o tribunal ateniense. Depois dos potentes e problemáticos derramamentos de sangue em *Agamêmnon* e *Coéforas*, finalmente *Eumênides* desponta com seu final feliz: não há mais crime nem poluição, Orestes foi purificado, há o alvorecer de uma nova forma de justiça e até mesmo as antigas Erínias agora agem alinhadas com essa nova justiça.

E tudo parece resolvido. A nível dos deuses, é realmente um desfecho alvissareiro. Para a *pólis* de Atenas também, é uma grande glória e um grande alívio. Orestes viverá e herdará Argos. Mas e Clitemnestra? “*each and every endeavour to repudiate the biological motherhood of Clytemnestra - i.e. the blood connection with her children – in order to justify matricide inevitably fails in the trilogy.*” (Chesi, 2014, p. 186). Uma absolvição *in dubio pro reo*, numa solução *Deus ex machina*, a partir de um argumento que afirma que a vida provém do homem, argumento que sequer convence os juízes do tribunal, está longe de ser suficiente. A reivindicação de Clitemnestra por justiça pela filha, Ifigênia, permanece sem repostada e, pior do que isso, sequer sem consideração ou ponderação da parte dos outros personagens. Clitemnestra é simplesmente condenada e vilanizada por ter assassinado o marido, por ter violado essa máxima diretriz patriarcal do domínio do homem, pouco importando seu motivo e sua reivindicação por justiça. Não é acaso que nenhum deus olímpico toma o lado de Clitemnestra. Apenas as Erínias, ligadas à justiça arcaica e aos laços de sangue, e o daímon da Casa de Atreu, sangrento e guiado pela *húbris* hereditária de Agamêmnon, associam-se com ela. O desfecho da *Oresteia* acontece como se pouco importassem as motivações, a reivindicação por justiça ou os argumentos de Clitemnestra. O que importa é que ela é antinatural por ter atributos considerados masculinos (inteligência, domínio da retórica, astúcia, executar justiça, etc), que ela é adúltera e que, transgressão das transgressões, ela se insurgiu contra o marido, matando-o. Nada, absolutamente nada, pode justificar isso na ordem patriarcal olímpica. Tal ato precisa ser punido a qualquer custo.

Ésquilo se manteve fiel à narrativa do fantasma de Agamêmnon na *Odisseia*, mas concedeu à Clitemnestra mais argumentos e motivações do que pôde refutar. O gênero trágico permite essa enriquecedora contradição. O lugar de destaque da *Oresteia* de Ésquilo mantém ao longo dos milênios em grande parte por causa dessa narrativa ímpar.

### 3 NOVOS *TOPOI*: CLITEMNESTRA COMO ARGUMENTO JURÍDICO NO TRIBUNAL ATENIENSE, EM PÍNDARO, EM SÓFOCLES E EM EURÍPIDES

#### 3.1 No Tribunal Ateniense

Há poucas fontes primárias sobre a vida privada ateniense e pouco se sabe sobre como os atenienses em geral reagiam à imagem de Clitemnestra. O mais provável a se pensar seria que se manteve a maldição homérica e Clitemnestra se perpetuou como o grande exemplo de má esposa. Alguns casos do tribunal ateniense sobreviveram e podemos constatar o mal exemplo de Clitemnestra usado como argumento jurídico:

num caso passado no século V [a.C.], uma mulher acusada de ter assassinado o marido é processada pelo crime pelo enteado e defendida pelo filho, embora ela própria ainda estivesse viva. Dessa história, só chegou até nós a parte do acusador e é notável que ele não hesite em apelar para precedentes mitológicos ao caracterizar a madrasta como uma Clitemnestra ou tomar emprestado vagos argumentos da famosa Oresteia de Ésquilo, alegando que o dever de um filho consiste mais em vingar o pai do que em defender a mãe. (Cartledge, 2002, p. 174).

O pequeno relato do caso é suficiente para identificarmos todos os elementos centrais do mito sendo relacionados com a realidade: Clitemnestra como exemplo de má esposa e os filhos como filhos do pai, e não da mãe. Num momento muito incipiente da dita justiça civilizada, *mythos* e *logos* também se misturavam nos argumentos jurídicos. A união enriquece o gênero trágico, mas não é feliz para o desenvolvimento da justiça: o tribunal se mantém incapaz de perceber os elementos de misoginia patriarcal na base da execução de sua justiça. É importante ressaltar que, na Antiguidade Clássica, o político, o religioso, o cultural, o público e o privado se misturam, de modo que nossos moldes iluministas de interpretação do mundo não se aplicam (Rosenfield, 2014, p. 187-188) e isso se reflete nos tribunais. A justiça era baseada em preceitos culturais misóginos que aquela cultura não era capaz de contestar.

Esse caso jurídico é uma evidência de que a Clitemnestra na *pólis* ateniense era vista de forma similar à forma como o espectro de Agamêmnon a via na *Odisseia* e que se perpetuou, em maior ou menor grau, dentre todos os tragediógrafos. Quando executou o marido, Clitemnestra violou um princípio muito basilar da cultura da sociedade em que vivia. A ideia central do mito sobre o exemplo da má esposa se manteve intacta desde o épico homérico, passando pelo gênero trágico, no qual o mito provocou pensamentos, reflexões, desconforto, mal-estar e sentimentos de horror e piedade. No entanto, isso não foi capaz de desvelar as mazelas patriarcais e os erros sobre a origem da vida que o mito defende. Apesar de deter o poder político, o patriarcado antigo era frequentemente contestado nas tragédias. Heroínas trágicas como Antígona, Medéia e a própria Clitemnestra provam isso. *“Misogyny was born of fear of women. It spawned the ideology of male superiority. But this was ideology. not statement of fact; as such. it could not be confirmed. but was open to constant doubt.”* (Pomeroy, 1995, p. 97).

Milênios se passarão desde o século V a.C. até que essa ideologia patriarcal seja consideravelmente refutada e haja alguma igualdade de gênero, por isso, mesmo com essas limitações de seu milieu, a tragédia merece elogios: dar voz às mulheres da forma que o gênero trágico fez é algo raro na literatura pré-industrial (Rosenfield, 2014, p. 189). O mito faz um longo trajeto: passa pelo gênero épico, passa pelo gênero trágico, e adquire amplo conhecimento geral até chegar ao tribunal ateniense para, finalmente, ser utilizado como argumento jurídico.

O uso do mito no tribunal ateniense é mais do que uma mera referência cultural que pode agradar e persuadir os juízes. Outrossim, não apenas os mitos e enredos do gênero trágico eram utilizados nos tribunais, mas também se revela marcante a presença de vocabulário técnico de direito nas obras trágicas (Vernant e Vidal-Naquet, 2016, p. 3). Tanto a tragédia grega quanto o tribunal ateniense são duas grandes e engenhosas invenções intimamente relacionadas com a Atenas clássica. A tragédia e o tribunal são alguns dos principais motivos de Atenas ser uma cidade-Estado que se destacou tanto e é lembrada até os dias atuais, vencendo o esquecimento que trazem as velozes correntezas do tempo. A tragédia, o tribunal, a democracia, a filosofia, a contribuição crucial para a vitória da Hélade unida contra um inimigo muito mais forte, a Pérsia, tudo isso, entre outros fatores, situam a *pólis* de Atenas como local singular no tempo e no espaço, uma cidade-Estado absolutamente *sui generis*. A tragédia dialoga com esses e

outros elementos da *pólis* ateniense, sobretudo, com o elemento jurídico: “a verdadeira matéria da tragédia é o desenvolvimento social próprio da cidade, especialmente o pensamento jurídico em pleno trabalho de elaboração.” (Vernant e Vidal-Naquet, 2016, p. 3). Isso é enfaticamente relevante na *Oresteia* de Ésquilo, a qual retrata justamente o mito concernente à origem do tribunal ateniense, apresentado no contexto do mito como uma forma aperfeiçoada e sofisticada de justiça, capaz de pôr fim a gerações de conflitos sangrentos que a justiça arcaica, representada pelas Erínias, não apenas não encerrava, como também estimulava a continuidade.

O gênero trágico se desenvolveu concomitantemente à democracia ateniense, alcançou grande popularidade e se espalhou pela Hélade. Ainda no século IV a.C., muitas cidades-Estado gregas tinham construído teatros (Swift, 2016, p. 1-2). Apresentadas principalmente nas festividades das Grandes Dionísias, que aconteciam no início da primavera do hemisfério norte, no final de março, em Atenas, e também apresentadas nas Leneias, que aconteciam no inverno do hemisfério norte, em janeiro, as tragédias maravilhavam o público. As peças evocavam um orgulho patriótico e cívico em Atenas. As festividades das Grandes Dionísias eram especialmente voltadas para a glória de Atenas. Minutos antes das tragédias serem exibidas nas Grandes Dionísias, os tributos dos territórios distantes do Império Ateniense eram exibidos no teatro (março também era o mês do pagamento de tributos dessas regiões): os filhos dos homens que morreram lutando pela *pólis* faziam uma procissão e recebiam armaduras e aqueles que beneficiaram a *pólis* de Atenas recebiam honras públicas (Swift, 2016, p. 3). Somente então, após o recebimento de riquezas e grandes homenagens, tinham início as tragédias. A *Oresteia* de Ésquilo, em especial *Eumênides*, é enfaticamente elogiosa de Atenas e de seu tribunal. A pompa, glória e honraria da festividade não implica, contudo, em uma audiência concentrada e solene. A plateia frequentemente expressava suas reações em voz alta durante a peça. Tanto era assim que, para manter a ordem, havia uma polícia do teatro, os *Rhabdouchoi* (Swift, 2016, p. 6). Podemos apenas imaginar que tipo de reação a plateia teve diante de atos com a execução de Agamêmnon.

Além disso, a ideia de aprendizado pelo sofrimento, presente no *pathei mathos* em *Agamêmnon* (v. 177) coaduna-se com a ideia de Aristóteles de purificação das emoções que os espectadores têm ao assistir as tragédias:



*Aristotle does not fully explain what he means by catharsis, but it is a metaphor derived from medicine, where it means purgation or purification of the body. Thus catharsis is some kind of emotional cleansing that follows the intense experience of watching a tragedy. Aristotle's ideas are a rebuttal of Plato's theory that tragedy is dangerous because of the powerful emotions it generates. Whereas Plato feared that tragedy's power might weaken its audience's moral fibre by encouraging them to indulge in unseemly lamentation, Aristotle reclaims it as a positive force, and the medical metaphor inherent in catharsis suggests that tragedy can heal us.*

*The benefits of watching tragic suffering also lie behind the idea that it is educational for the audience. This idea of 'learning through suffering' is made explicit in Aeschylus' Oresteia, where it is defined as the road to human understanding (Agamemnon, 176-8). Within tragedy itself, the characters learn only when it is too late, and the final scenes of many plays depict characters recognizing earlier follies and lamenting their consequences. For example, the end of Sophocles' Antigone depicts Creon's bitter realization that his stubbornness has destroyed his family. In other plays, the heroes appear to learn nothing before their deaths, but other characters may learn from what has happened, as in Euripides' Bacchae, where Pentheus' mother and grandfather discover that he has been punished for angering a god. But 'learning through suffering' applies also to the audience, who are in a position to observe the characters' mistakes and reflect upon them. (Swift, 2016, p. 11-12).*

Além disso, a *Oresteia* não se encaixa como uma luva em Atenas apenas por exaltar essa cidade e seu tribunal, o elemento misógino no mito também é apropriado. As mulheres eram excluídas da aventura ateniense e uma heroína trágica como Clitemnestra era útil para lembrar os horrores que poderiam acontecer se as mulheres não fossem postas em “seus lugares”, isto é, dominadas e subjugadas pelos homens. Nem mesmo os grandes intelectuais atenienses foram capazes de perceber as falhas em seu pensamento misógino. Os papéis de gênero eram rigidamente determinados e naturalizados. Os argumentos misóginos também não eram simples, eram argumentos muito sofisticados como se pode notar na obra de Aristóteles: *Política, Da Geração dos Animais*, dentre outras obras que sofisticam muito as justificativas de dominação da cultura patriarcal. Somente nós, modernos, podemos nos dar ao luxo de talvez conceber Clitemnestra como uma personagem deveras radical, culturalmente revolucionária para o seu tempo. Os fundamentos da misoginia são simplesmente muito profundos e bem protegidos. As raízes da misoginia são fortes e muito arraigadas. Clitemnestra dificilmente seria vista de outra forma que não o exemplo de má esposa, um exemplo vil e abjeto de mulher.

Outros casos do tribunal ateniense que venceram o esquecimento e chegaram ao nosso conhecimento tratam de transgressões similares a que Clitemnestra fez,

sobretudo casos sobre a segunda maior transgressão da heroína: o adultério. Na *pólis* de Atenas, adultério era um crime grave e passível de punições severas. O próprio Orestes, no Êxodo de *Coéforas*, faz referência a isso em seu discurso vitorioso: “Da morte de Egisto não falo, sofreu o castigo que a lei reserva aos adúlteros.” (“Αἰγίσθου γὰρ οὐ λέγω μόρον· ἔχει γὰρ αἰσχυντῆρος, ὡς νόμος, δίκην”, v. 990-991). Essa fala de Orestes faz referência às leis da *pólis* ateniense sobre adultério:

*Since the aim of marriage between citizens was the production of legitimate children, adultery was a public offense because it could result in the introduction of a child unrelated to the husband and possibly the offspring of a non-Athenian into the husband's house and kinship-group cults and onto the rolls of Athenian citizens. [...] The penalties for the male caught in adultery with a citizen woman are indicative of the Athenian attitude toward their households and their women. The penalty for rape was less than for seduction. Seduction was considered a more heinous crime than rape for it implies a relationship over a period of time during which the seducer wins the affection of the woman and access to the possessions of her husband's household. In a city where only men and male children belonged to families in any permanent sense, but where women were easily transferred from their fathers' families to those of successive husbands, men were readily suspicious of the loyalty of women to the families in which they found themselves. Therefore, the aggrieved husband had the right but not the obligation to kill the seducer. The rapist gained the enmity of the woman and thus posed less of a threat to the husband. The penalty for rape was a monetary fine. (Pomeroy, 1995, p. 86-87).*

Como Orestes faz referência, o sedutor Egisto estava sujeito à morte por seduzir uma esposa. É sempre importante ter em mente que na tragédia o passado arcaico grego dialoga com o seu então presente ateniense e, no caso de Egisto e Clitemnestra, os paralelos são óbvios. Esse direito que o cidadão tem de matar o homem que seduziu sua mulher parece amplo e vago e não especifica se há algum procedimento apropriado – ou algum procedimento proibido – que o marido deva proceder para matar o amante da esposa. Sabemos de um caso, o de Eufileto, que, junto com seus amigos, matou Erastones, homem que seduziu sua mulher, e teve que se defender no tribunal ateniense evocando esse direito porque foi acusado de simples homicídio (Lysias *apud* Pomeroy, 1995, p. 81-82). O discurso de Eufileto é uma fonte primária que revela muito:

*Athenians, when I decided to marry, and brought a wife to my house, for a while I was inclined not to bother her, but neither was she to be too free to do as she wished. I watched her as much as was possible, and took my duty as a husband seriously. But when my son was born, I began to trust her, and put all my possessions in her hands, presuming that this was the greatest proof of intimacy.*

*In the beginning, Athenians, she was the best of all wives. She was clever, economical, and kept everything neat in the house. But then my mother died; and her death was the cause of all my troubles. For when my wife attended her funeral, she was seen by this man, and, as time passed, he seduced her. He looked out for our slave who goes to market and, making propositions, he corrupted her.*

*Now first, gentlemen, I must tell you that I have a small two-story house, with the women's quarters upstairs, the men's downstairs, each having equal space.*

*When our son was born, his mother nursed him; but in order that she might avoid the risk of climbing downstairs each time she had to clean the baby, I used to live upstairs and the women below. And so it became quite customary for my wife to go downstairs often and sleep with the child, so that she could give him the breast and keep him from crying.*

*This was the situation for a long time, and I never became suspicious, but I was so simple-minded that I believed my own was the chastest wife in the city.*

*Time passed, gentlemen; I came home unexpectedly from the country, and after dinner my son began crying and fretting. Actually, the slave was annoying him on purpose to make him do this, for the man was in the house-as I found out later.*

*I told my wife to go and give the baby the breast, to stop his crying. At first she refused, as though glad to see me home again after my long absence. Then I became angry and told her to go.*

*"Oh, yes," she said, "so that you can have a try at the little slave girl here. You dragged her about before, when you were drunk!"*

*I laughed. She got up. went out of the room. closed the door pretending it was a joke and turned the key in the lock. I. thinking nothing about it. nor having the slightest suspicion. was glad to go to sleep after my journey from the country.*

*Toward dawn she returned and unlocked the door. I asked her why the doors had been creaking during the night. She said that the lamp beside the baby had gone out and she had gone to get a light at the neighbor's.*

*I was silent. and thought it really was so. But it did seem to me. gentlemen. that she had put makeup on her face. despite her brother's death less than thirty days before. Even so. I said nothing about what she did. I just left. without a word.*

*(Lysias apud Pomeroy, 1995, p. 81-82).*

É evidente o ressentimento que a esposa de Eufileto tem da liberdade sexual do marido. De fato, os cidadãos atenienses tinham a seu dispor uma ampla gama de opções sexuais disponíveis: as prostitutas, as cortesãs que eram as famosas *hetairai*, mulheres não cidadãs em geral, outros homens, suas escravas e sua esposa. Por sua vez, a esposa ateniense tinha apenas o marido num casamento muito político cujo objetivo principal era gerar descendência. A tensão entre a pujante liberdade sexual do homem e a severa restrição da mulher, que deve aceitar em silêncio o grande número de parceiras e parceiros sexuais que o marido tem a liberdade de ter, lembra um tanto o desprezo de Clitemnestra por Cassandra. Como a escrava da qual a esposa de Eufileto reclama, Cassandra em Argos é, para Clitemnestra, um símbolo de toda a liberdade sexual que Agamêmnon tem e ela jamais terá. Os maridos buscavam prazer fora de casa enquanto há indícios de que as esposas atenienses passavam a recorrer à masturbação para se satisfazer (Pomeroy, 1995, p. 88). A nível divino, a deusa Hera parece espelhar o ressentimento que as esposas tinham com a liberdade sexual quase irrestrita de seus maridos. Não podendo punir Zeus, seu marido e, portanto, seu superior hierárquico, Hera pune amargamente as mulheres com que Zeus teve relações sexuais – mesmo no caso dessas relações envolverem violência – e os filhos bastardos do marido.

Ainda assim, apesar de ser um tanto comum os desafetos e ressentimentos entre esposas e maridos, a ofensa pública à esposa que Agamêmnon profere na *Iliada* parece ser exagerada e ofensiva até para padrões atenienses. Também cabe observar que nem Cassandra, nem a escrava de Eufileto parecem desejar os homens que tomam seus corpos. A fonte nos diz que a escrava de Eufileto foi assediada por seu senhor enquanto ele estava bêbado. A liberdade do cidadão ateniense em muitos casos ultrapassa a barreira dos desejos das mulheres. É evidente que uma grande tensão e ressentimento entre os sexos emerge desses fatores.

Outro paralelo é a astúcia que a esposa de Eufileto utiliza para se encontrar com e acobertar o seu amante. Também Clitemnestra usa de muita astúcia, sobretudo no *Agamêmnon*, de Ésquilo. Numa situação e com motivos diferentes, Penélope também se mostra uma esposa astuciosa. Numa sociedade patriarcal muito proibitiva, a opção que sobra às mulheres é usar de astúcia para fazer valer seus desejos e vontades. Mentir, enganar, esconder, mascarar e tecer planos secretos é, muitas vezes, a única opção para realizarem aquilo que desejam. Não podendo utilizar de frontalidade e ser diretas como os homens, o caminho da astúcia é o que lhes resta.

No que diz respeito à esposa adúltera, na lei ateniense ela era sempre a parte passiva, não importando as particularidades do caso, se seduzida ou violentada (Pomeroy, 1995, p. 86). O amante era o culpado, no entanto, apesar da presunção de passividade da esposa, o marido da mulher adúltera era compelido a se divorciar (Pomeroy, 1995, p. 86). A esposa acusada de adultério não poderia se defender das acusações, embora homens de sua família (pai, irmãos, filhos, etc) poderiam defendê-la no tribunal. Mesmo sendo considerada a parte passiva do ato de adultério, uma esposa ateniense condenada por esse crime ficava proibida de participar das cerimônias públicas e de usar joias, embora talvez a pior punição seja o estigma social que provavelmente a impediria de se casar novamente e assim cumprir sua função social naquela sociedade (Pomeroy, 1995, p. 86). Ela passaria o resto de sua vida reclusa na residência do esposo, na hipótese de ele aceitar continuar casado com ela, ou na casa de parentes masculinos.

No caso da *Oresteia*, que retrata um casamento arcaico entre dinastias e não o casamento de membros de uma *pólis* democrática (embora a democracia fosse exclusividade dos homens), é esperado que a punição seja muito maior porque o descendente de uma mulher adúltera pode causar ruinosas consequências políticas para toda a linhagem real. Foi temendo esse tipo de consequência que o mais famoso caso de uma mulher adúltera, Helena, foi o pretexto para toda a longa Guerra de Troia. A democracia ateniense cunhou a solução de remover a mulher adúltera da equação, dando fim ao casamento através do divórcio. As *poléis* também não faziam alianças através de casamentos, mas através de tratados, instituições e leis. Portanto, sem fundamentar uniões políticas e militares, a instituição do casamento na Atenas clássica era menos importante do que no Período Arcaico e sua principal função na *pólis* de Atenas parece ser gerar os herdeiros da família.

Apesar da punição severa de remover a mulher dos ritos públicos, que eram de grande importância política e religiosa para a *pólis*, e de proibir a mulher de usar joias, a mulher adúltera se mantém viva na casa de seu parente, seu pai ou irmãos. Tal como na *Oresteia*, trata-se de um avanço nas leis e nos costumes, um avanço no sentido de diminuir a violência. A mulher adúltera condenada sofrerá a pressão social da comunidade, provavelmente nunca se casará de novo e será uma pária (embora essas não sejam punições jurídicas, sejam consequências culturais), contudo, não morrerá.

Apesar da vida das esposas atenienses parecer triste e restritiva diante das perspectivas do nosso tempo de mais de dois milênios depois, muitas mulheres, mesmo dentre as *hetairai*, que tinham instrução intelectual – algo que uma esposa ateniense não tinha – e ampla liberdade sexual para escolher seus parceiros dentre inúmeras opções desejaram se tornar esposas atenienses e assim o fizeram (Pomeroy, 1995, p. 91-92). Uma esposa ateniense tinha estabilidade, era protegida pelas leis, as viúvas eram amparadas pela *pólis* e seus filhos eram reconhecidos como cidadãos. As esposas também tinham liberdades domésticas e as mortes de muitas esposas eram muito lamentadas. Nós, modernos, não estamos em posição de julgar essas mulheres (Pomeroy, 1995, p. 92). Elas fizeram o que lhes pareceu melhor e o que era possível fazer em seu tempo. Através do exemplo de má esposa que temos em Clitemnestra, vislumbra-se os castigos terríveis e a ruína que recai sobre a mulher que ousa se insubordinar. Por sua vez, o exemplo de boa esposa, Penélope, recebe um belo elogio e a estima íntima.

### 3.2 Em Píndaro

O exemplo de má esposa dado por Clitemnestra segue sendo exemplar também nas odes píticas. Na Pítica XI, cunhada para comemorar a vitória de Trasídeo de Tebas, o poeta adverte:

De Pílates, o anfitrião do lacônio Orestes  
 Que no assassinato paterno foi salvo por sua ama Arsínoe  
 Das brutas mãos de Clitemnestra e de sua traição funesta  
 Quando despachou com bronze cinéreo  
 A filha de Príamo Dardâneo, Cassandra,  
 Junto de Agamêmnon em alma, pro Aqueronte sombrio,  
 Mulher sem pena. Seu ódio, de mão tão pesada, o que o provocou?  
 Teria sido Ifigênia morrendo em Euripo longe de sua pátria?  
 Ou o leito de um outro a domou,  
 Afastando-a de seu caminho? Pra novas esposas,  
 É a mais terrível das faltas, que nunca pode ocultar-se  
 Graças às línguas das pessoas  
 Pois maldizem os cidadãos<sup>10</sup>

(“νικῶν ξένου Λάκωνος Ὀρέστα.  
 Β’ τὸν δὴ φονευομένου πατρὸς Ἀρσινόα Κλυταιμίστρας  
 χειρῶν ὑπο κ’ρατερᾶν

<sup>10</sup> Todas as traduções de Píndaro aqui utilizadas são de Carlos Leonardo Bonturim Antunes (ANTUNES, 2011).

ἐκ δόλου τροφὸς ἄνελε δυσπενθέος,  
 ὅποτε Δαρδανίδα κόραν Πριάμου  
 Κασσάνδραν πολιῶ χαλκῶ σὺν Ἀγαμεμνονία  
 ψυχᾷ πόρευ' Ἀχέροντος ἄκταν παρ' εὔσκιον  
 νηλῆς γυνά. πότερόν νιν ἄρ' Ἴφιγένει' ἐπ' Εὐρίπω  
 σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας  
 ἔκ' νισεν βαρυπάλαμον ὄρσαι χόλον;  
 ἢ ἑτέρῳ λέγει δαμαζομένην  
 ἔννυχοι πάραγον κοῖται; τὸ δὲ νέαις ἀλόχοις  
 ἔχθιστον ἀμπλάκιον καλύψαι τ' ἀμάχανον  
 ἀλλοτρίαισι γλώσσαις·  
 κακολόγοι δὲ πολῖται.”)  
 (*Pyth.* XI, 16-28).

Em poucas linhas, Píndaro abrange diversas questões centrais sobre Clitemnestra na *Oresteia*. Ele inclusive questiona a motivação de Clitemnestra, o que teria provocado “Seu ódio, de mão tão pesada”. Fazendo referência às duas versões da *Oresteia* na *Odisseia*, ele se pergunta se Clitemnestra se irou por causa da morte da filha, Ifigênia, ou se ela foi “domada” por Egisto e assim se desviou de seu caminho. Não surpreende que a condenação à má esposa sempre se mantém e o adultério segue sendo “a mais terrível das faltas, que nunca pode ocultar-se”, sem importar se a mulher casada foi violentada ou consentiu com o adultério. Não se faz advertências sobre a situação de Ifigênia, apenas se cita a passagem como um possível motivo da cólera funesta de Clitemnestra. Somente o adultério com Egisto merece comentário e advertência. E o poeta afirma que o adultério não pode ser ocultado “Graças às línguas das pessoas, Pois maldizem os cidadãos” (v. 27-28) numa clara alusão às consequências legais e culturais que o adultério acarreta e também desacreditando aqueles que acreditam que o ato pode ser mantido em segredo.

A ênfase de Píndaro no adultério, em detrimento do sacrifício de Ifigênia, pode ter sido bastante proposital e calculada:

*by placing the adultery motive second and spending more time describing it, Pindar gives it greater emphasis (22-7n). To have concluded with the sacrifice of Iphigenia might have created too much sympathy for Clytemnestra, and, correspondingly, a negative portrayal of Orestes, which the poet is keen to avoid. As we might have expected from a great poet, Pindar places the possibilities in an order which makes sense within the context of his poem and its representation of the myth. (Finglass, 2007, p. 13).*

Permanece um grande mistério o porquê de Píndaro citar a *Oresteia* nessa ode. É uma característica da poesia de Píndaro citar mitos, fazer alusão a vários elementos da

mitologia e da religião gregas e é difícil procurar uma relação entre esses elementos díspares que constitua a unidade do poema. Muitas vezes, os elementos citados não tem nenhuma relação evidente um com o outro: “*The pindaric ode appears to be made up of a number of disparate elements that are hard for us to reconcile into a whole of which all the parts are clearly related.*” (Gerber, 1997, p. 261). A própria Pítica XI inicia versando sobre as filhas de Cadmo (v. 1-3), Sêmele e Ino, o que faz sentido porque Trasídeo é de Tebas e Sêmele é mãe de Dioniso, deus patrono de Tebas, *pólis* a qual Cadmo foi o fundador mítico. Na sequência, o poeta faz um abrupto movimento e subitamente deixa de falar dos tebanos para falar de Píades. Há na pítica XI ao menos uma relação de localidade porque o poeta afirma que Trasídeo venceu “sobre os campos férteis de Píades” (v. 14-15). Ele logo lembra que Píades foi amigo e anfitrião de Orestes e então menciona a *Oresteia*. O mito da *Oresteia* é evocado na Pítica XI através da localidade, sendo o famoso mito que ocorreu naquelas terras provedor de glória para a localidade. O poeta escreve “Orestes, que no assassinato paterno foi salvo por sua ama, Arsínoe” (v. 15-16), narrando um contexto exato para Orestes ter ido às terras de Píades e acrescentando uma informação que não estava nem nas obras de Homero, nem nas tragédias, porque nenhuma delas nomeia a ama como Arsínoe, quanto menos atribui a ela a salvação de Orestes. Píndaro afirma que Clitemnestra matou Cassandra e Agamêmnon (v. 19-21) e prossegue para os versos supracitados.

Outra hipótese para que a *Oresteia* seja citada na Pítica XI é que Trasídeo era um garoto e seria, portanto, comparado com Orestes, o jovem herdeiro que trouxe glória paterna à Casa de Atreu (Finglass, 2007, p. 2-3). As competições olímpicas aconteciam entre garotos e entre homens (Finglass, 2007, p. 2). Caso Trasídeo fosse um garoto, ele traria glória à família tal como Orestes: “*The myth may also reflect this, celebrating as it does the success of the young Orestes who acts on behalf of his father Agamemnon*” (Finglass, 2007, p. 3). Outrossim, o pai de Trasídeo não teve nenhuma vitória olímpica, mas o avô teve, então o tema de restaurar a glória da família é enfatizado e, ao mesmo tempo, ao citar o mito, Píndaro evita chamar atenção diretamente para a ausência de vitórias do pai de Trasídeo. “*The myth may also reflect this, celebrating as it does the success of young Orestes, who acts in behalf of his father Agamemnon*” (Finglass, 2007, p. 3). A hipótese é sólida e faz sentido, contudo, não há certeza nem consenso sobre se Trasídeo era realmente um garoto ou um homem adulto na ocasião de sua vitória. Contudo, mesmo que fosse um homem adulto, isso não



prejudicaria a glória que ele alcança para a família, embora prejudique a analogia com o mito no sentido de não coadunar com a juventude de Orestes.

Discute-se se a data de criação e apresentação da *Pítica XI* foi em 474 a.C. ou 454 a.C.. Sendo a *Oresteia* de Ésquilo apresentada pela primeira vez em 458 a.C., para a dúvida sobre se Píndaro teve contato com a obra de Ésquilo e vice-versa. É incerto e motivo de grande discussão se isso aconteceu (Finglass, 2007, p. 12-13). Nós, contemporâneos, por termos mais contato com a grandiosa obra de Ésquilo, podemos tender a acreditar que Ésquilo inspirou Píndaro, no entanto, o contrário pode ter ocorrido e foi o tragediógrafo que talvez tenha encontrado inspiração no poeta (Finglass, 2007, p. 15). Há também uma versão da *Oresteia* anterior a ambas, a *Oresteia* perdida de Estesícoro, da qual só nos restam fragmentos. A *Oresteia* de Estesícoro precede as demais nos dois casos das datas prováveis de criação e performance da obra de Píndaro. É na obra de Estesícoro que temos os primeiros registros de eventos conhecidos da *Oresteia* como o sonho de Clitemnestra amamentando uma cobra, o reconhecimento de Orestes por Electra através de seu cabelo depositado no túmulo de Agamêmnon, bem como, e mais importante, o sacrifício de Ifigênia, e há quem argumente que é Estesícoro quem faz de Clitemnestra a algoz principal de Agamêmnon, em detrimento de Egisto (Finglass, 2007, p. 16, nota 8). Ainda na *Odisseia*, há versões nas quais Clitemnestra participou junto com Egisto, inclusive matando ela mesma Cassandra (*Odisseia*, Canto XI, v. 420-425), o que por si só pode indicar uma inclinação a ajudar Egisto por conta própria. No entanto, a obra de Homero não retrata o sacrifício de Ifigênia. O evento do sacrifício de Ifigênia fornece um motivo sólido e válido muito forte para antagonizar Clitemnestra e Agamêmnon. É um motivo que carrega em si o “agravante” de fazer com que se sinta simpatia por Clitemnestra, simpatia que ambos, Ésquilo e Píndaro, fizeram esforço para mascarar e evitar. Infelizmente, os poucos fragmentos que temos da *Oresteia* de Estesícoro não nos permitem cotejar a obra dele com as dos demais apropriadamente. Um mistério fundamental que provavelmente está perdido nas velozes correntezas do tempo é se Estesícoro imaginou sozinho a questão do sacrifício de Ifigênia ou se ele se baseia numa versão do mito ainda mais anterior que a obra dele. Se Estesícoro não inventou o acontecimento, por que um evento tão central e determinante está ausente da obra de Homero? Houve um outro sacrifício similar ao de Ifigênia que também não é mencionado em Homero, o de Polixena, troiana jovem e virgem, filha de Príamo e

Hécuba, que foi sacrificada para que os argivos garantissem os ventos para a navegação de volta para a Grécia, da mesma forma como Ifigênia foi sacrificada para garantir os ventos que levariam os argivos para Troia. Uma virgem sacrificada para ir, uma virgem sacrificada para voltar. Polixena faz sua aparição na tragédia *Hécuba*, de Eurípides, orgulhosa e proclamando que prefere o destino do sacrifício do que ser cativa. Há fragmentos de uma tragédia perdida intitulada *Polixena* que é atribuída a Sófocles. Se assim for, a temática dos sacrifícios de Ifigênia e Polixena se mostra bastante recorrente no gênero trágico, apesar de ausente no gênero épico. Por quê? O que aconteceu? Qual era a fonte primária antes das tragédias? Teria o sacrifício das duas virgens sido transmitido da tradição oral? Ainda mais versões da *Oresteia* existiriam? Questionamentos sobre isso assombram os pesquisadores que, salvo alguma nova descoberta inesperada, são forçados a aceitar imperscrutável mistério.

Pode ser que Estesícoro tenha influenciado Ésquilo e Píndaro, dito isso, apesar de todas essas informações sobre datas, precedências e versões da *Oresteia* serem úteis e relevantes para os estudiosos, tudo permanece incerto, nada pode ser afirmado com certeza. É possível argumentar por uma hipótese ou outra com alguma evidência e muito sentido, todavia, haverá também contra-argumentos tão bons quanto. Nesse sentido, é um fator complicador que, embora tenham suas semelhanças, as versões da *Oresteia* de Ésquilo e de Píndaro têm também suas diferenças: a ama de Orestes se chama Arsínoe em Píndaro e foi responsável por salvar Orestes da morte, mas essa ama se chama Cilissa em Ésquilo e está voltada para funções domésticas, como ter amamentado Orestes quando ele era criança; Píndaro localiza o matricídio de Orestes na Lacedemônia (Finglas, 2007, p. 14), enquanto Ésquilo posiciona o mito em Micenas, Argos, o que talvez indicar que a *Oresteia* de Píndaro acontece antes do retorno de Menelau, que se assenta em Esparta, que fica na Lacedemônia, ou numa versão em que Agamêmnon se casou com Clitemnestra e permaneceu na Lacedemônia, local de nascimento dela, ao invés de levar a esposa para Micenas.

Seja como for, o que permanece em todos os períodos, em todas as versões, é a condenação de Clitemnestra enquanto má esposa. Isso não muda do Período Arcaico para o Período Clássico, isso não muda do gênero épico para o gênero trágico (embora a estrutura do gênero trágico enseje que Clitemnestra tenha mais voz e argumento do que aparentemente seria desejável conceder a ela, o que gera os grandes malabarismos retóricos e no enredo que vimos em Ésquilo). Podemos acrescentar, agora que

cotejamos Ésquilo com Píndaro, que nas versões em que o sacrifício de Ifigênia acontece, os poetas (sejam eles poetas líricos, sejam poetas trágicos) tomam especial cuidado para que o sacrifício da filha não desperte grande simpatia por Clitemnestra. Píndaro coloca o sacrifício como um motivo menor e menos importante que o adultério. Ésquilo chega ao ponto de negar os laços biológicos da mãe com os filhos e filhas, fazendo com que todos os rebentos sejam filhos do pai. Não deve haver sequer simpatia para o mal exemplo para as mulheres que é Clitemnestra.

A Pítica XI prossegue para seu fim com uma lição de humildade:

A inveja acompanha, sim, a prosperidade  
Enquanto despercebido o humilde brame.  
Até o heroico Atrida teve a sua morte  
Ao vir pra Amiclas célebre por final

(ἴσχει τε γὰρ ὄλβος οὐ μείονα φθόνον·  
ὁ δὲ χαμηλὰ πνέων ἄφαντον βρέμει.  
θάνεν μὲν αὐτὸς ἥρωος Ἀτρεΐδας  
ἴκων χρόνῳ κλυταῖς ἐν Ἀμύκ' λαις) (v. 29-32).

O orgulhoso e vencedor comandante Agamêmnon, líder da expedição de Troia, aquele que liderou na guerra, venceu, saqueou a cidade, tomou as mulheres que quis e esmagou seus inimigos terminou morto pelas mãos da mulher, uma morte vergonhosa e inglória para um líder guerreiro tão poderoso, o homem mais poderoso da Grécia. A morte de Agamêmnon é evocada como uma lição de humildade. Não cabe ao vencedor cantar uma vitória jactante: a inveja o acompanha e também os humildes fazem seus esforços que podem dar resultado. Uma pequena referência a como Agamêmnon saqueou os templos de Troia é feita logo após esses versos (v. 34) embora Píndaro se apresse a atribuir a culpa à Helena (v. 35). Mas tudo isso acontece depois da morte de Agamêmnon ser retratada como um acontecimento para inspirar humildade. Píndaro é firmemente crente de que os sucessos e os fracassos humanos são todos disposição de ordem divina: “*No poet is more insistent that all achievement and all glory, in factual elements of human life both good and bad, are the disposition of divinity*” (Gerber, 1997, p. 262). Por que citar o saque de Troia especificamente como obra de Agamêmnon logo após fazer dele um exemplo da humildade que mesmo o vencedor deve ter? É possível que a resposta esteja nessa direção da relação de Píndaro com o divino. O *Agamêmnon*, de Ésquilo, como vimos, também retrata o saque aos templos de

Troia como uma *húbris* de Agamêmnon, em mais uma semelhança entre os dois poetas lírico e trágico.

Píndaro, falando diretamente com seus interlocutor, faz uma ressalva para parar de falar sobre a *Oresteia*:

Pode ser, amigos, que eu tenha me perdido no ponto em que bifurca a trilha  
 Mesmo que antes eu caminhasse pra frente? Ou terá lançado-me algum vento  
 Para longe, como faz à chalupa?  
 Musa, caso tu tenhas aceitado paga por tua  
 Voz, mantém-na, ora ondulando-a pra cá e ora pra lá

(ὄρθᾶν κέλευθον ἰὼν  
 τὸ π' ῥίν· ἢ μέ τις ἄνεμος ἔξω πλόου  
 ἔβαλεν, ὡς ὄτ' ἄκατον ἐνναλίαν;  
 Μοῖσα, τὸ δὲ τεόν, εἰ μισθοῖο συνέθει παρέχειν  
 φωνὰν ὑπάργυρον, ἄλλοτ' ἄλλα {χρῆ} ταρασσέμεν)  
 (v. 38-42)

Depois dessa passagem, Píndaro versa sobre os jogos e outros assuntos. Não faz mais referências à *Oresteia*, embora cite Cástor e Polideuces, irmãos de Clitemnestra e de Helena, nos versos finais (v. 61-62).

Em toda a ode pítica, é Clitemnestra quem recebe mais linhas e questionamentos (v. 17-26). Talvez Píndaro tenha se desviado, como ele mesmo afirmou em *mea culpa*, embora pareça se divertir com isso ao pedir a Musa que mantenha sua voz “ora ondulando-a pra cá e ora pra lá”. Talvez os assuntos tenham “puxado” um ao outro por livre-associação do poeta: a terra de Pílates, amigo e anfitrião de Orestes, que matou a mãe, a terrível Clitemnestra, que matou o marido, e assim por diante. Não é o objetivo aqui dissecar e analisar longamente este poema de Píndaro, cuja unidade é alvo de grandes controvérsias até hoje (Gerber, 1997, p. 263). É suficiente dizer que mesmo um poeta “escorregadio” como Píndaro reiterou a condenação de Clitemnestra como má esposa. Apesar de questionar as motivações e considerar a morte de Ifigênia, o que se mantém, o que prevalece, é a condenação de Clitemnestra como má esposa.

Também é digno de nota que, ao contrário do que ocorreu com Ésquilo na *pólis* ateniense, os atletas e parte considerável de uma possível plateia de Píndaro - há discussão sobre a apresentação das odes, se era individual ou se era coral, sendo que provavelmente as apresentações variavam entre os dois tipos (Gerber, 1997, p. 257) - não era democrática:

*Pindar's patrons are the rich and powerful of the entire world, especially the ruling princes who entered the equestrian events in the major games as a way of displaying their wealth and acquiring pan-hellenic glory. Athens does not figure largely, for it was aristocrats, not democrats, who were Pindar's patrons.*" (Gerber, 1997, p. 257).

Tebas, tida como a cidade de Píndaro, apesar de ele não ter nascido exatamente em Tebas, mas em localidade próxima, foi inimiga de Atenas durante as Guerras Pérsicas. Tebas se aliou aos persas e lutou contra os atenienses na Batalha de Plateia (Gerber, 1997, p. 257). Ainda na Pítica XI, o poeta escreve: "Pois percebo que o estrato mediano da *pólis* tem mais prosperidade e censura o lote da tirania." (v. 52-53). No *Agamêmnon*, de Ésquilo, como supracitado, Clitemnestra e Egisto encarnam a figura de tiranos. É tópico de discussão entre pesquisadores se, na Pítica XI, Píndaro condena a tirania em geral ou se o poeta alfineta algum tirano em específico (Finglass, 2007, p. 17-18).

### 3.3 Em Sófocles

Por sua vez, temos a retratação de Clitemnestra em Sófocles e em Eurípidés. A *Electra* de Sófocles nos mostra uma versão atípica do mito porque Orestes não demonstra nenhuma hesitação em matar a mãe, não há dúvida nem comoção, não há terror nem grandes emoções. Nos deparamos com um Orestes inflexível e inexorável que simplesmente mata a mãe sem sentir nada por isso. O comportamento de Orestes é um comportamento militar: "em Sófocles, *Electra*, Orestes fala e age como militar" (Torrano, 2023, p. 11). Clitemnestra é encarada muito mais como uma inimiga que deve ser eliminada do que como mãe. A tragédia perde a oportunidade de inspirar muito terror e piedade com o dilema de Orestes de matar a mãe, comumente retratado e muito congruente com o gênero trágico. Em Sófocles, Orestes não tem dilema e nem emoção perante a mãe. Ele a executa com determinação e dever, como executaria um soldado inimigo desconhecido.

Logo no início da tragédia, Orestes se refere a seu aliado em termos clara e explicitamente militares: "Serve-te desta fala: que és forasteiro e vens de Fanoteu, varão fócio que é o mais leal dos aliados militares."

(“λόγω δὲ χρῶ τοιῶδ', ὅτι ξένος μὲν εἶ Φωκεὺς παρ' ἀνδρὸς Φανοτέως ἦκων· ὁ γὰρ μέγιστος αὐτοῖς τυγχάνει δορυξένων”) (*Electra*, v. 44-46). Um δορυξένος, literalmente um “amigo de lança”, um aliado militar que vai auxiliar Orestes na jornada militar de vingar o pai. Também Egisto e Clitemnestra não escapam de, de certa forma, ser aliados praticamente militares contra o inimigo Agamêmnon: eles matam Agamêmnon juntos, ambos portando machados, ambos golpeando Agamêmnon (v. 97-99). A temática militar permeia a obra, o que é relativamente comum em Sófocles. Sófocles é como o militar que escreve. E o bom militar não hesita diante de um inimigo declarado, embora seja extremo e desumano não hesitar em golpear de morte a própria mãe<sup>11</sup>.

Ao contrário das cativas do palácio em Ésquilo e das humildes camponesas de Eurípidés, o coro que apoia Electra em Sófocles será constituído de abastadas jovens virgens locais. Electra se refere a elas como “filhas de pais nobres<sup>12</sup>” (“ᾠ γενέθλα γενναίων”) (v. 129). É na personagem Electra que vão se concentrar os elementos trágicos que despertam compaixão a partir de seus choros e lamentos pelo pai e pelo irmão. A despeito disso, quando acredita na mentira que Orestes morreu e assim não tendo mais a quem recorrer, Electra ameaça agir para vingar o pai e, para isso, pede ajuda da irmã, Crisótemis, o que causará uma longa discussão no terceiro episódio sobre a necessidade e a prudência de obedecer ao mais forte, o papel da mulher e, ao mesmo tempo e conflitando com tudo isso, uma inclinação para não aceitar um jugo injusto e tirânico, mesmo que isso não seja prudente. A “tentativas mútuas de dissuasão e persuasão” (Torrano, 2023, p. 17) entre as irmãs, Electra e Crisótemis, falharão. Na verdade, ao longo da tragédia Electra rejeita os conselhos de prudência e de cautela. Tanto o coro quanto Crisótemis exortam a filha de Agamêmnon a parar, temendo por sua segurança. Electra constantemente responde que não pode parar diante do ato

<sup>11</sup> Não é a única tragédia de Sófocles em que algo desumano assim é retratado. O Herácles de Sófocles em *As Traquíncias* é absolutamente desumano com a mulher, Dejanira, que desperta grande simpatia no leitor/espectador pela forma digna com que suporta suas agruras e os deveres de esposa ao longo da tragédia. Herácles também maltrata o filho, Hilo. Herácles é tomado de fúria por ter sido destruído por seu inimigo, o centauro Neso, através e involuntariamente por causa de sua mulher, a quem amaldiçoa, e força o filho a se casar com quem não quer, prometendo desgraças se o rapaz desobedecer. Evidentemente, há diferenças com o caso de Orestes, como o status divino de Herácles, e não é o objetivo aqui comparar as obras de Sófocles, mas é digno de nota que uma investigação sobre elementos militares em Sófocles – e, pertinentemente, também a relação desses elementos com a misoginia – possa revelar muito. É um tema promissor para pesquisas. É possível que, em muitas ocasiões, o *ethos* militar se imponha inexoravelmente e acima de tudo em Sófocles.

<sup>12</sup> Todas as traduções da *Electra*, de Sófocles, bem como da *Electra*, de Eurípidés, aqui utilizadas são de Jaa Torrano (Torrano, 2023) (Torrano, 2023).

terrível que acontece e continua lamentando o pai, acusando a mãe e Egisto e clamando por vingança. A Electra sofocliana, tal como seu irmão, é inflexível e sequer considera os motivos da mãe. O admirável na personagem é que ela está mais preocupada com seu objetivo que com seu próprio bem estar e rejeita se submeter ao comando da mãe e de Egisto como a irmã, Crisótemis, fez, em troca de uma situação de vida melhor: “Só me nutra o que não me aflija” (“ἔμοι γὰρ ἔστω τοῦμὲ μὴ λυπεῖν μόνον”) (v. 363). Ela é o contrário de Crisótemis, que desaprova os atos de Clitemnestra e de Egisto, mas que os obedece e nunca se insurge porque eles são mais fortes.

É uma clara diretriz de Sófocles eliminar toda a dúvida, todo o dilema e toda a dor no ato de os filhos se voltarem contra a mãe. Para isso, o tragediógrafo irá ao extremo de tecer uma narrativa que procura eliminar a razão e a justificativa de Clitemnestra em agir contra Agamêmnon por causa do sacrifício de Ifigênia. Quando Clitemnestra expressa seu ressentimento por ter sua filha morta pela causa de Menelau (v. 530-538) é respondida por Electra que diz que Agamêmnon não tinha escolha senão sacrificar a filha e que o fez contra sua vontade (v. 573-574). Na versão de Sófocles, Artémis se ressentiu porque Agamêmnon proferiu palavra ufana, como lhe é característico desde sua primeira aparição na *Iliada*. Ele proferiu palavra ufana ao matar um cervo malhado e Artémis, ressentida, conteve os ventos e só os deixaria soprar se Agamêmnon sacrificasse a filha (v. 566-573). A tragédia não fala explicitamente, no entanto, fica subentendido algo como Agamêmnon ter dito que era caçador melhor que Artémis. Ofendida por causa de tamanha *húbris* do mortal, Artémis para os ventos e lhe dá a escolha: ou sacrifica a filha, ou não navegará para Troia. E então Ifigênia tinha que morrer porque a lógica é militar, a lógica na *Electra* de Sófocles é sempre militar. Segundo Sófocles, o exército não pode ficar parado ou retroceder, a Guerra de Troia não pode não acontecer, Agamêmnon não pode escolher não sacrificar a filha, isso não é uma opção.

Essa narrativa de Sófocles está em dissonância com estudiosos modernos, que dizem que Artémis deu a Agamêmnon um opção e, ao menos do ponto de vista dos deuses, é permitido a Agamêmnon não matar a filha (Pulquério, 1969, p. 367), embora se faça a ressalva que Sófocles objetiva modificar o mito de modo que Agamêmnon seja mesmo obrigado a sacrificar a filha (Pulquério, 1969, p. 369). Agamêmnon é um grande senhor, o poderoso Rei de Micenas, é discutível e talvez fosse possível que ele pudesse não matar a filha e não ir à guerra, simplesmente voltar para a casa sem dano maior que

ouvir impérios do irmão, Menelau, e talvez de mais alguns. Todavia, um militar deve escolher o exército. Um general deve fazer guerra. Ifigênia *tinha* que morrer. Não havia outra opção e Clitemnestra deveria simplesmente ter aceitado esse fato. A diferença principal de Sófocles para Ésquilo é que Sófocles faz de Agamêmnon sobretudo um militar. Ésquilo não hierarquiza os papéis de Agamêmnon e a paternalidade dele, a responsabilidade que ele tinha com a filha, não é tida como algo inferior a suas funções de comandante.

O que a tragédia de Sófocles pouco explora é que a própria escolha de matar a filha ou não fazer a guerra é resultado da fala desmesurada e insensata de Agamêmnon. A própria Electra quem narra: “Meu pai um dia, ao que ouvi, caçando no bosque da Deusa ao passar move galhudo cervo malhado e ao matá-lo acontece que profere ufana palavra. Por isso ressentida a filha de Leto reteve aqueus” (“Πατήρ ποθ' ούμός, ὡς ἐγὼ κλύω, θεᾶς παίζων κατ' ἄλλος ἐξεκίνησεν ποδοῖν στικτὸν κεράστην ἔλαφον, οὗ κατὰ σφαγὰς ἐκκομπάσας ἔπος τι τυγχάνει βαλόν. Κακ τοῦδε μην ἴσασα Λητώα κόρη κατεῖχ' Ἀχαιοῦς” (v. 566-571). É de conhecimento comum que nenhum deus deve ser provocado assim por um mortal. Apesar de não expressa com exatidão, a ideia transmitida é que Agamêmnon declarou que ele era um caçador melhor que a própria Artémis. Agamêmnon causou, dessa forma e involuntariamente, a partir de sua estultícia e, sobretudo, de sua arrogância, uma de suas características mais marcante pela qual ele é reconhecido - arrogância, ganância e desmedida sede de poder estão comumente presentes nas retratações de Agamêmnon- as condições pelas quais sua filha morreu. E, a nível dos deuses, foi sim uma escolha tal como vimos no caso de Ésquilo. Artémis deu a Agamêmnon uma escolha na qual ele teria grandes ônus seja o que fosse que escolhesse. Artémis também é uma deusa que ficou ao lado dos troianos na guerra, então faz sentido que ela não quisesse que Agamêmnon navegasse com um exército contra Troia. Agamêmnon ter dito que era melhor caçador que Artémis responde muito do que parecia um enigma.

No plano dos heróis e dos homens comuns, há na tragédia uma generalizada falta de espaço para argumentos não militares, o que vai inevitavelmente ter como consequência grande misoginia. A guerra, afinal, era atividade masculina, talvez a mais masculina das atividades. A violência contra as mulheres era parte integrante da guerra. Quando se empunhava a lança e levanta a espada, não restava lugar para apelos de mães. Se as mulheres em territórios de guerra não têm direito nem a seus corpos, que



dirá seus apelos e filhos. Ifigênia era um sacrifício de guerra, um prelúdio da dor sem fim que viria com a Guerra de Troia. Sob nenhuma hipótese militar seria admissível não sacrificá-la. Sófocles, completamente ao contrário de Ésquilo, ignora completamente a violência intrafamiliar e a questão da responsabilidade de pai que Agamêmnon tinha. Ifigênia tinha que morrer por causa da guerra e isso basta, isso se impõe, não há dilema, a questão está resolvida. Por causa dessa hiper simplificação e da tentativa de evitar os dilemas, considero que Sófocles não aborda a Oresteia apropriadamente.

A fala de Electra prossegue de um discurso militar implicitamente misógino para uma ideia mais diretamente misógina: “Se então, segundo tu dizes, fizesse isso para favorecê-lo, por isso deveria ser morto por ti? De acordo com que lei?” (“Εἰ δ' οὖν, ἐρῶ γὰρ καὶ τὸ σόν, κείνον θέλων ἐπωφελῆσαι ταῦτ' ἔδρα, τούτου θανεῖν χρῆν αὐτὸν οὐνεκ' ἐκ σέθεν; ποίῳ νόμῳ;”) (v. 577-579). Essa fala dialoga com a plateia ateniense e, concomitantemente, carrega em si a ideia da má esposa. Clitemnestra não tem o direito de matar Agamêmnon, sequer tem o direito de se insurgir pelo sacrifício de Ifigênia, era simplesmente algo necessário. Sófocles nega absolutamente o direito de Clitemnestra de vingar a filha. Electra, profícua em palavras a favor do pai, não tem nenhuma a favor da irmã, nem mesmo um lamento pela fatalidade. A questão de Ifigênia é praticamente tida como superada. Não se falará mais nela ao longo da tragédia. O dilema está evitado. Nesse sentido, o contraste com Ésquilo não poderia ser maior.

Se não há espaço para compaixão por Ifigênia, claramente não haverá nada além de desprezo e ódio para Clitemnestra. Electra dispara contra Crisótemis: “É terrível que filha do teu pai tu o esqueces e cuidas da mãe.” (“Δεινόν γέ σ' οὔσαν πατρὸς οὗ σὺ παῖς ἔφυς κείνου λελῆσθαι, τῆς δὲ τικτούσηςμέλειν.” (v. 340-341), fala que sugere a Crisótemis que ela que, na situação em que se encontra, deve escolher o lado do pai. Electra também se refere a Clitemnestra como “mãe não-mãe” (“μήτηρ ἀμήτωρ”) (v. 1154). Por outro lado, Clitemnestra dá indícios de ser tão inflexível e convicta de sua posição quanto a filha. Clitemnestra expressa claramente que não se arrepende: “Não estou descontente com meus atos” (“Εγὼ μὲν οὖν οὐκ εἰμὶ τοῖς πεπραγμένοις”) (v. 549). É notável que, apesar de inimigas, mãe e filha compartilham da mesma disposição férrea e colérica, como também foi notado na obra de Ésquilo: “Electra, que se declara de forma desassombrada herdeira da

disposição violenta da mãe (418-420)” (Silva, 2020, p. 5). Ambas lançam mão de ardis, ambas demonstram disposição homicida.

Para completar uma narrativa na qual Clitemnestra deve ser completamente condenada, sem nenhuma compaixão, sem a inconveniência de nenhum dilema, as Erínias de Sófocles são Erínias do pai: “Na tragédia *Electra*, de Sófocles [...] as Erínies só são evocadas e mencionadas para a punição de Clitemnestra [...] As Erínies são invocadas por *Electra* contra Clitemnestra (El. 112, 276).” (Torrano, 2023, p. 16). Não há nenhum indício de que, na versão sofocliana, Erínias perseguirão Orestes por matar a mãe e, de fato, isso não acontece. Dos três tragediógrafos, Sófocles é o único que faz Orestes matar a mãe antes de Egisto. Ele não é perseguido pelas Erínias quando comete matricídio e prossegue para matar Egisto. “Todas as menções a Erínies nesta tragédia se referem unicamente ao crime de Egisto e Clitemnestra” (Torrano, 2021, p. 21). Portanto, Orestes não comete crime nenhum. O matricídio está plenamente justificado, o sacrifício de Ifigênia está plenamente justificado. A lógica militar nega a Clitemnestra qualquer reivindicação e qualquer simpatia. A tragédia se encerra com Orestes triunfando sobre seu inimigo homem, Egisto, e com o coro exaltando Orestes. Ao retirar os dilemas, Sófocles evita o que a *Oresteia* oferece de melhor e mais rico.

### 3.4 Em Eurípides

Por seu turno, Eurípides, tragediógrafo profissional e diletante da filosofia, irá encarar os dilemas da *Oresteia* frontalmente. A *Electra* de Eurípides é a principal tragédia dele sobre a questão da *Oresteia*, sobretudo quando o tema central da análise é Clitemnestra, embora esse mito pareça ser de grande interesse do tragediógrafo e apareça em outras obras (*Ifigênia em Áulis*, *Ifigênia em Táuris*, *Orestes* e *Andrômaca*). Em *Electra*, vemos como Eurípides faz de Clitemnestra uma mulher vaidosa e frívola e a compara com Helena, que supostamente teria o mesmo comportamento. Eurípides compara o mal comportamento das duas irmãs com seus honrados e elogiosos irmãos, os Dióscuros, Castor e Polideuces, que são personagens da tragédia, surgindo no êxodo da obra para orientar o atormentado Orestes. As duas irmãs são tidas como indignas de seus dignos e ilustres irmãos Dióscuros (Torrano, 2023, p. 139) e *Electra* chega a dizer isso explícita e diretamente para Clitemnestra: “Helena e tu, mas sois ambas as irmãs

duas frívolas e não dignas de Castor.” (“Ελένης τε καὶ σοῦ, δύο δ' ἔφυτε συγγόνω, ἄμφω ματαίω Κάστορός τ' οὐκ ἄξιω.”) (v. 1063-1064). Na obra de Eurípides, o sacrifício de Ifigênia é um motivo para o assassinato de Agamêmnon, contudo, trata-se de um motivo secundário. Clitemnestra teve a filha morta, considera que isso foi uma dolorosa injustiça que sofreu, e reclama disso (v. v. 1019-1030). Nos versos de Eurípides, o sacrifício de Ifigênia, por si só, não foi motivo para Clitemnestra se voltar contra o marido, como a própria Clitemnestra ateste: “Nisso, ainda que sofrendo injustiça, não enfureci, nem mataria o marido.” (“ἐπὶ τοῖσδε τοίνυν καίπερ ἠδικημένη οὐκ ἠγγιώμην οὐδ' ἄν ἔκτανον πόσιν.”) (v. 1030-1031). A gota d’água foi o advento de Cassandra, quando Agamêmnon trouxe a troiana e mantinha “duas esposas” na mesma casa (v. 1033). Isso levou Clitemnestra a procurar Egisto e, então, matar Agamêmnon (v.1033-1040).

O motivo principal de eliminar Agamêmnon se coaduna com a imagem de vaidade e frivolidade com a qual Eurípides retrata Clitemnestra. No entanto, é preciso ter em mente que, em *Ifigênia em Áulis*, Ifigênia não morre. No último momento, a divindade, muito provavelmente Artémis, troca Ifigênia por um animal para o abate. Em *Ifigênia em Táuris*, a jovem está viva e cumprindo serviço religioso. Se Eurípides usa essa versão do mito, a motivação de Clitemnestra para eliminar o marido em retribuição pelo sacrifício da filha perde força, apesar de se manter o ressentimento da decisão de Agamêmnon de proceder com o sacrifício da própria filha. É uma situação que diverge da situação de Ésquilo, na qual o terrível sacrifício de Ifigênia de fato se consuma e o coro narra o ocorrido de forma muito clara e sensorial. Em Ésquilo, mesmo Clitemnestra sendo retratada sempre como maléfica e errada, como vimos, a violência do sacrifício segue gerando compaixão a ela. Em Eurípides, Clitemnestra é afastada da filha, ela é enviada para longe, todavia, Ifigênia continua viva algures. Eurípides inclina o mito para os filhos de Leda: Helena, Clitemnestra, Castor e Polideuces, bem como abordará questões geracionais da Casa de Atreu desde Tântalo, como veremos. As similaridades de Helena com Clitemnestra funcionam na direção de condenar os grandes males advindos da vaidade das mulheres e de seus ressentimentos. Mesmo a cor dos cabelos aproxima as irmãs porque, na obra de Eurípides, como a loira Helena, Clitemnestra também é loira (v. 1071) e até mesmo Orestes é um rapaz loiro (v. 515-520). As prioridades dos motivos de Clitemnestra se invertem entre Eurípides e Ésquilo, que chegou a ironizar que Helena fosse culpada das mortes em Troia (*Agamêmnon*, v.

1463-1466). E embora a motivação principal em *Ésquilo* – vingar uma filha – seja infinitamente mais relevante do que se irar contra uma concubina que sequer desejava estar com Agamêmnon, tal atitude é congruente com uma pessoa vaidosa e frívola, que é como Eurípides retrata as filhas de Leda.

Ainda sobre o sacrifício de Ifigênia, uma temática sempre envolvendo terror, piedade e mistério, existe a hipótese de que Eurípides tenha deixado o fato de lado porque desperta simpatia por Clitemnestra, mesma hipóteses que vimos na poesia de Píndaro. Uma mulher vaidosa e frívola não se preocupa mais com a filha do que consigo mesma e é exatamente isso que Electra dá a entender que Clitemnestra faz quando, num diálogo em esticomíia com Orestes, a jovem profere de forma fria e cética que: “as mulheres amam varões, não filhos” (“γυναῖκες ἀνδρῶν, ὃ ξέν', οὐ παίδων φίλαι”) (v. 265). *Ésquilo* fez do sacrifício um motivo principal e isso foi um problema por toda a *Oresteia* esquiliana, sendo necessário muito esforço, uma constante difamação de Clitemnestra em todos os sentidos e uma solução *Deus ex machina* nada satisfatória para absolver Orestes de forma mais ou menos justa – e mesmo com tudo isso, o tópico do sacrifício de Ifigênia foi varrido para debaixo do tapete em *Coéforas* e em *Eumênides*. A questão do sacrifício não foi avaliada nem por Sófocles e nem por Eurípides de forma direta, como *Ésquilo* fez. Sófocles limita tudo a um ponto de vista militar e Eurípides faz com que o sacrifício simplesmente não ocorra. Como foi sugerido na análise da *Pítica XI*, o sacrifício pode ter sido evitado propositalmente, sobretudo porque desperta simpatia por Clitemnestra e lhe concede um motivo sólido e válido para eliminar o marido que o patriarcado tem muita dificuldade em refutar.

A solução de Eurípides pode parecer insatisfatória, até mesmo um talho no mito, uma retirada de uma parte indesejada do mito para melhor servir à tragédia. O que se pode dizer em defesa de Eurípides é que ele tende a usar as versões “alternativas”, como a versão da tragédia *Helena* de que a heroína trágica homônima nunca foi à Troia. O *Orestes*, de Eurípides, com suas Erínias internalizadas e sua trama e desfecho absolutamente díspar de tudo que vemos em Homero, *Ésquilo* e Sófocles pode causar mesmo desconforto. Seja como for, essa ocorrência de versão incomum do mito usada no caso de Ifigênia não é exceção aos procedimentos de Eurípides. Outrossim, salvar Ifigênia parece combinar com os atributos divinos de Artémis. A caçadora filha de Zeus é a divindade do panteão olímpico que mais se preocupa com o bem-estar das mulheres

e, apesar de Artémis ser uma virgem, ela ajuda as mulheres mortais em questões de menstruação, parto e na mortalidade (Pomeroy, 1995, p. 5). Quando uma mulher morre de forma rápida e sem dor, diz-se que ela foi atingida pela flecha de Artémis (Pomeroy, 1995, p. 5-6). Não parece haver nenhum motivo para que uma deusa com esses atributos se regozije com o sangue sacrificial de uma jovem virgem inocente como Ifigênia. Como vimos na análise da Oresteia de Ésquilo, é um estranho mistério Artémis exigir a morte de Ifigênia dessa maneira. Eurípides retrata uma Artémis mais misericordiosa e consonante com seus atributos originais. Há também algo de belo e poético nos laços fraternos entre humanos e deuses: Artémis ajuda Ifigênia; Apolo, irmão de Artémis, ajuda Orestes, o irmão de Ifigênia. Seja como for, Artémis ainda assim impôs a Agamêmnon a escolha de sacrificar a filha e Ifigênia não teria corrido nenhum perigo se não fosse a ordem dela. Muito do que acontece no terreno dos deuses permanece insondável aos mortais comuns e mesmo aos heróis e heroínas.

A tragédia tem início com o lavrador, um homem pobre com quem Egisto casou Electra para que a descendência pobre dela não o ameaçasse. O lavrador, apesar de pobre, é um homem virtuoso que se porta com honra e inteligência. Ele se recusa a ter relações sexuais com Electra porque sabe que isso não é apropriado e também por temer a possível futura cólera de Orestes. Electra é grata ao lavrador, seu marido, e o tem por amigo (v. 67). Com esse personagem atípico, Eurípides desafia convenções da tragédia, que é um gênero que geralmente retrata a classe social mais elevada (Auerbach, 2017, p. 27). Condizente com isso, Aristóteles inclusive postula que as tragédias *devem* retratar personagens “*que gozem de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes, ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto.*” (“τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν”) (*Poética*, 1453a). Adiante na tragédia, Orestes elogiará o homem e refletirá:

Não se pode ter clareza da honradez.  
A natureza dos mortais é perturbada,  
Pois já vi um varão de um pai nobre  
Não ser nada, e de maus, bons filhos,  
a inanição de espírito no varão rico,  
e grande sentimento na gente pobre.  
Como ao tomá-los distinguir certo?  
Pela riqueza? Será usar mal critério.

(οὐκ ἔστ' ἀκριβὲς οὐδὲν εἰς εὐανδρίαν  
ἔχουσι γὰρ παραγμὸν αἰ φύσεις βροτῶν.

ἤδη γὰρ εἶδον ἄνδρα γενναίου πατρὸς  
 τὸ μηδὲν ὄντα, χρηστὰ δ' ἐκ κακῶν τέκνα,  
 λιμὸν τ' ἐν ἀνδρὸς πλουσίου φρονήματι,  
 γνώμην δὲ μεγάλην ἐν πένητι σώματι.  
 πῶς οὖν τις αὐτὰ διαλαβὼν ὀρθῶς κρινεῖ;  
 πλούτῳ; πονηρῶι τάρᾳ χρήσεται κριτῆι.)  
 (*Electra*, v. 367-374)

A reflexão de Orestes é também uma reflexão deveras democrática (Torrano, 2023, p. 137). Atribuir valores e virtudes a alguém por causa de sua classe social é um comportamento aristocrático. Eurípides insere valores pulsantes da democracia ateniense nessa fala de Orestes e no personagem do lavrador como um tudo, amigo e aliado de Orestes e de Electra que não desvirgina Electra e, apesar de ter pouco, recebe Orestes e Píades dignamente como hóspedes em sua humilde casa.

Eurípides desconsidera a diretriz aristotélica de retratar pessoas de classes sociais elevadas com o personagem do lavrador, entretanto, ele continua consonante com Aristóteles ao retratar famílias poderosas como a família de Atreu e a família de Tíndaro. Aparentemente, ele foi censurado pela retratação excessiva dessas famílias poderosas e foi defendido pelo próprio Aristóteles:

Os fatos demonstram-no: primeiramente, os poetas aproveitavam qualquer história ao acaso e, agora, as mais belas tragédias são compostas sobre um número reduzido de famílias, como, por exemplo, sobre Alcmeón, Édipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo e quantos outros a quem aconteceu sofrer ou causar desgraças terríveis. Do ponto de vista da arte poética, esta é, por conseguinte, a estrutura da tragédia mais perfeita. Portanto, estão igualmente errados aqueles que censuram Eurípides por fazer isto nas suas tragédias, muitas das quais terminam na infelicidade. Isto é, como se disse, correcto. A melhor prova disso é que, nos concursos dramáticos, as tragédias deste gênero, se forem bem feitas, revelam-se as mais trágicas e Eurípides, se é certo que não estrutura bem outros aspectos, mostra ser, no entanto, o mais trágico dos poetas.

(“σημεῖον δὲ καὶ τὸ γινόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγωδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι. ἢ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γὰρ ἐστὶν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν· σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.  
 (*Poética*, 1453a)

Embora o reconhecimento demore um pouco para acontecer, Orestes e Electra se encontram na parte inicial da tragédia de Eurípides, ainda no primeiro episódio (v. 213-431). Embora inicialmente Electra fale com Orestes pensando que ele é apenas um mensageiro do irmão, ela desde logo inicia sua função de exortar o irmão a vingar o pai e matar a mãe. Como veremos adiante, em nenhuma outra retratação do mito a exortação de Electra será mais necessária do que na obra de Eurípides. Orestes hesitará diante do horror do matricídio. O Orestes de Ésquilo seguia à risca as diretrizes divinas. O Orestes de Sófocles se guiava por uma inexorável lógica militar, enquanto o Orestes de Eurípides é filosófico, intelectual: “esses estados de perplexidade e momentos de hesitação [de Orestes] decorrem de uma capacidade intelectual de reconsiderar sua própria atitude sob o ponto de vista do adversário” (Torrano, 2023, p. 141). “o traço distintivo do personagem euripidiano de Orestes é sua irresistível capacidade intelectual de reconsiderar sua atitude na sua situação sob o ponto de vista do adversário, donde decorrem os estados de perplexidade e os momentos de hesitação.” (Torrano, 2023, p. 24). Sendo assim, Orestes ficará pensando e repensando sobre sua situação e o que deve fazer, pensando no lado do pai, considerando o lado da mãe, contemplando a situação miserável da irmã, lembrando as ordens dos deuses e, naquela situação horrível e sangrenta da Casa de Atreu, essas ponderações que seriam úteis em outros casos e com outros problemas o aterrorizam e o paralisam. Quanto mais ele pensa que deve assassinar a própria mãe, mais considera isso loucura, e a obra de Eurípides é a única na qual Orestes chega a ponto de contestar o Oráculo de Delfos (v. 971 e 979).

A hesitação de Orestes é comum às tragédias de Eurípides nas quais esse herói aparece. Tal hesitação pode remeter às antilogias:

Em Eurípides, tanto nesta tragédia como em *Orestes e Ifigênia em Táurida*, Orestes aparece sujeito a súbitas hesitações, em que passa da confiante e obediente determinação de agir conforme as instruções de Apolo a terríveis dúvidas e indecisão. Aparentemente, esses estados de perplexidade e momentos de hesitação decorrem de uma capacidade intelectual de reconsiderar sua própria atitude sob o ponto de vista do adversário como, por exemplo, ao avistar a aproximação de sua mãe em *Electra* (vv. 962-81), ou ao ver a aproximação de seu avô Tindáreo em *Orestes* (vv. 459-69). Seria isto um efeito colateral do exercício escolar de retórica usual na época de Eurípides que consistia nas “antilogias”, isto é, em fazer tanto o discurso de defesa quanto o de acusação de uma mesma causa? (Torrano, 2023, p. 141).

A irmã de Eurípides o impedirá de ser paralisado por seus pensamentos. Electra é central para a ação da tragédia homônima. Ela é muito menos intelectual e muito mais prática que Orestes. Ela também é movida por sentimentos de ódio e de ressentimento e tem a convicção de que a mãe deve morrer. A irmã de Orestes está decidida, é objetiva e não ficará às voltas com pensamentos filosóficos sobre o que seria correto fazer. A filha de Agamêmnon não pondera sobre os horrores do matricídio. Sua postura ferrenha e irrefletida é útil para impulsionar o por demais reflexivo Orestes, todavia, uma vez consumado o matricídio, o horror da atitude irrefletida de Electra a abalará: “Exortei-te e junto contigo desferi a faca. Cometi a mais terrível calamidade.” (“ἐγὼ δὲ <γ> ἐπεκέλευσά σοι ξίφος τ' ἐφηψάμαν ἄμα. δεινότατον παθέων ἔρεξα.”) (v. 1224-1226). Apesar de nunca hesitar, depois que Clitemnestra é morta, Electra sofre a morte da mãe, o que é atípico nas representações dessa heroína. Ao longo da tragédia, Clitemnestra dá sinais de se importar com Electra, inclusive Electra traça o seu artil de matar a mãe sabendo que Clitemnestra com ela se importa: ela manda avisar que deu a luz e pede para a mãe vir para realizar rituais relacionados com o nascimento. Clitemnestra vai até a filha e encontra sua morte. Ainda no início da tragédia, quando o ainda não reconhecido Orestes pergunta: “Vindo [Orestes], como mataria matadores do pai?” (“ἐλθὼν δὲ δὴ πῶς φονέας ἂν κτάνοι πατρός;”) (v. 276), Electra responde: “Ousando como inimigos do pai ousaram.” (“τολμῶν ὑπ' ἐχθρῶν οἷ' ἐτολμήθη †πατήρ†”) (v. 277). E ela ousa e congemma um artil, tal como sua mãe congeminou contra seu pai outrora.

Apesar do grande ódio da filha pela mãe, foram notadas grandes similaridades entre Electra e Clitemnestra. As duas demonstram ferrenha vontade, as duas são capazes de matar, as duas traçam artils, planos homicidas. Electra é filha do pai mas herda a disposição da mãe. Ironicamente, para executar seus respectivos intentos, as duas ignoram por completo aquilo que a cultura patriarcal determina que deve ser o comportamento das mulheres: obediência, modéstia, recato, nenhuma das duas age de acordo com isso. Em Sófocles, as constantes discussões de Electra com Crisótemis ressaltam o quão inadequado a uma mulher era o comportamento de Electra. É Crisótemis quem personifica como seria esperado que uma mulher reagisse naquela situação, de acordo com os valores patriarcais. Esperava-se a docilidade e subserviência de Crisótemis.



Os lamentos de Orestes e de Electra pela morte da mãe também estão relacionados com a forma um tanto baixa como os irmãos realizaram os assassinatos:

Clitemnestra é assassinada pela filha no momento que mostra amor e cuidado materno, se dispondo aos trabalhos rituais purificatórios necessários ao pós-parto de Electra; Egisto é morto por Orestes com auxílio de seu fiel amigo Pílates, no momento em que oferece sacra hospitalidade aos dois ignotos estrangeiros. [...] as atrocidades perpetuadas não aconteceram segundo os princípios honrosos e nobres dos heróis das tragédias gregas esquiliana e sófociana, mas de forma covarde e infame, com um Orestes que ataca Egisto pelas costas e com uma Electra que engana sua mãe para atraí-la ao lugar do morticínio. Os sentimentos de culpa e de remorso dos dois irmãos após o matricídio também denotam a natureza instável e vacilante dos protagonistas, que os torna frágeis e extremamente terrenos. (Barbosa, 2015, p. 10).

“Extremamente terrenos” é um belo eufemismo para “baixos”. Há baixeza e vileza nos irmãos matricidas, sobretudo quando comparados com suas versões em Ésquilo e Sófocles, onde encaram tudo frontalmente, de forma direta, digna e divina. Orestes violou todos os princípios da hospitalidade, provavelmente teria sido punido por Zeus, deus que preside sobre as sagradas leis da hospitalidade, não fosse a contradição de que Orestes se encontrava na própria casa, era um estrangeiro dentro de casa. Por sua vez, Electra se aproveita completamente do amor materno de Clitemnestra para atraí-la para uma armadilha. Ironicamente, o amor materno é a qualidade redentora de Clitemnestra: ela se ressentida por Ifigênia, não permitiu que Egisto matasse Electra (embora a tenha condenado a uma vida humilde e parca), e Orestes estava no exílio. Clitemnestra nunca se voltou contra os filhos, embora matar Agamêmnon tenha privado Orestes e Electra de seus lugares reais. Toda essa baixa astúcia e ações traiçoeiras sequer combinam com o elevado gênero trágico. O arrependimento póstumo compensa pouco os atos indignos.

O coro também é um elemento intrigante e que ecoa o passado distante da família de Electra. Ele é formado de mulheres humildes, ao contrário das mulheres nobres de Sófocles e diferente das cativas do castelo de Ésquilo, no entanto “não se esclarece se as mulheres do coro são casadas ou solteiras; essa indefinição do estado civil corresponde à condição de Electra no casamento de aparências.” (Torrano, 2023, p. 136). Elas chegam a comunicar a Electra que o festival de Hera de aproxima (v. 170-174), o que talvez pudesse sugerir que eram casadas porque Hera é a deusa do casamento, contudo, Hera é a deusa tutelar de Argos (Torrano, 2023, p. 136) tendo um

importante templo na região, e é adorada por mulheres casadas e solteiras, as quais podem pedir um marido à deusa. Outrossim, trata-se de mulheres pobres e na pobreza não há muita divisão porque a necessidade equaliza a todas: casadas e solteiras, novas e velhas, todas têm que trabalhar nos campos e buscar água, então faz sentido que se misturem no coro mulheres casadas e solteiras, sobretudo as filhas das mulheres casadas. As mulheres do coro iniciam o drama solidárias à Electra e vão progressivamente se escandalizando com a situação de violência intrafamiliar. É o coro que vai declarar: “*Não há nem houve casa mais mísera que a de Tântalo e sua descendência!*” (“οὐκ ἔστιν οὐδεὶς οἶκος ἀθλιώτερος τῶν Τανταλείων οὐδ' ἔφν ποτ' ἐκγόων.”) (v. 1175-1176).

No 2º Estásimo (v.699-746), o coro vai narrar a geracional história de violência intrafamiliar da Casa de Atreu. Eurípides se detém em eventos mitológicos que os outros tragediógrafos não abordam, como o cordeiro de ouro e o dia em que o Sol (Hélios) nasceu no Oeste e se pôs no Leste, embora Eurípides duvide que essa história seja real (v. 736-743). O coro basicamente explica o mito: havia um cordeiro de ouro - e a presença desse animal imediatamente nos faz lembrar do lendário Velocino de Ouro, divino, símbolo de poder e autoridade – e quem fosse dono desse animal seria o rei de Micenas. O animal era de Atreu, mas o irmão de Atreu, Tiestes, tinha um caso com a mulher de Atreu, e persuadiu a rainha a lhe dar o cordeiro de ouro. Tiestes, então, tornou-se rei de Micenas. Zeus avisou Atreu para fazer Tiestes concordar em lhe dar o reino se o sol nascesse no Oeste e o ocaso fosse no Leste. Tiestes concordou com a possibilidade absurda e então Zeus disse para Hélios nascer no Oeste e se pôr no Leste. O feito espantou a todos e Atreu voltou a ser rei. Sensatamente, o coro duvida que o sol tenha mudado de rota por questões de mortais: “Isso assim se conta, mas tem pouco crédito comigo que o Sol de áurea visão revolte a ardente morada com má sorte de mortal” (“λέγεται <τάδε>, τὰν δὲ πίστιν σμικρὰν παρ' ἔμοιγ' ἔχει, στρέψαι θερμὰν ἀέλιν χρυσοπὸν ἔδραν ἀλλάξαντα δυστυχίαι βροτείωι”) (v.737-741). Supostamente, teria sido depois de se tornar rei novamente que Atreu convidou Tiestes para um banquete e fingiu desejar paz e bons termos com o irmão. Atreu matou os filhos de Tiestes e ofereceu a carne deles no banquete para se vingar por Tiestes ter tido um caso com sua mulher, tomado seu cordeiro de ouro e o seu trono. O banquete de Tiestes é narrado por Cassandra no *Agamêmnon*, de Ésquilo, onde é o principal motivador do sangrento *daímon* da Casa de Atreu. A *húbris* de Atreu nesse banquete foi enorme. O mito

continua dizendo que Egisto seria um filho de Tiestes concebido de forma violenta e incestuosa que cresceu sem saber quem era seu pai. Adulto, Egisto descobriu a verdade e matou Atreu. Então teve que fugir de seus primos, Agamêmnon e Menelau, filhos de Atreu. Agamêmnon e Menelau casaram-se com Clitemnestra e Helena, respectivamente. Os irmãos foram para a Guerra de Troia, no caminho para a qual Agamêmnon sacrificou Ifigênia. Egisto seduziu Clitemnestra durante a ausência de Agamêmnon e a Oresteia teve início.

A violência não começou com Atreu e Tiestes, o pai deles era Pélops. Pélops desejava se casar com Hipodâmia, mulher de grande beleza, contudo, o pai de Hipodâmia, Enomau, havia recebido um vaticínio de que o marido da filha iria matá-lo. Por essa razão, Enomau prometeu que só daria a mão de Hipodâmia a quem o vencesse numa corrida de carros. Muitos tentaram e falharam. Pélops procurou Mítilo, que cuidava dos equipamentos de Enomau, e acordou que Mítilo sabotaria a carruagem de Enomau. Em algumas versões do mito, Pélops ofereceu a primeira noite com Hipodâmia em troca da sabotagem de Mítilo. Mítilo sabotou a carruagem, Enomau morreu na corrida e Pélops se casou com Hipodâmia, cumprindo o vaticínio. Não obstante, Pélops se recusou a recompensar Mítilo como acordado e o matou. Ao morrer, Mítilo amaldiçoou Pélops e toda a sua descendência. Mítilo era filho de Hermes, que ouviu e entendeu o que se passava com o filho, e fez valer a maldição dele. Em algumas versões do mito, o cordeiro de ouro foi enviado a Atreu por Hermes justamente com o intuito secreto de gerar confronto entre Atreu e seu irmão, embora, na *Electra* de Eurípides, o cordeiro tenha vindo de Pã (v. 702-705).

Pélops, por sua vez, é filho de ninguém menos que Tântalo. Tântalo, entre outros atos húbricos, chegou a matar e mandar cozinhar o corpo do próprio filho num pervertido banquete para os deuses. Por causa desse banquete nefasto e que viola as leis da hospitalidade, Tântalo foi punido exemplarmente, com seu castigo terrível no Tártaro de, com sede, não poder beber. Zeus ordenou que Pélops fosse trazido de volta à vida e Pélops viveu para fazer seus horrores.

O mito dos tantáidas é longo, geracional. O mais relevante para essa pesquisa é a recorrência da violência intrafamiliar. A violência se repete entre as gerações: Atreu fez um banquete com carne humana tal como Tântalo; Egisto seduziu a esposa do primo da mesma forma como Tiestes, pai de Egisto, seduziu a esposa do irmão. A enorme quantidade de *húbris* também se destaca. Violência e maldição se misturam com

decisões ruinosas. Tal passado horrendo está no *background* da Oresteia e influencia o plano dos *daímones* e dos deuses. Muitas das decisões divinas que não compreendemos advêm dessa lúgubre situação geracional. Ésquilo é o tragediógrafo que exemplifica isso explicitamente no *daímon* da casa de Atreu. É Ésquilo também que mostra que essa violência finalmente tem um fim com o tribunal ateniense retratado em *Eumênides*. Ao contrário do pai (e do avô, e do bisavô, e do tataravô...) Orestes não segue suas ambições desmedidas, ele antes pergunta ao Oráculo de Delfos o que fazer. A resposta de Apolo é tão brutal quanto os atos dos antepassados de Orestes, entretanto, é uma diretriz divina, não é o que Orestes escolheu fazer como Pélops escolheu sabotar a carruagem de Enomau e assassinar Mírtilo; como Agamêmnon escolheu relutar em devolver Criseida e saquear os templos de Troia, entre outros exemplos. Por obedecer às ordens do deus, Orestes não pode ser acusado de *húbris* e, portanto, um ciclo de violência intrafamiliar de cinco gerações encontra seu fim no tribunal ateniense.

Diante de tão lamentáveis precedentes, fica evidente que Helena e Clitemnestra se casaram com pretendentes problemáticos. Casaram-se com homens amaldiçoados e seus filhos e filhas se tornaram parte dessa linhagem amaldiçoada dos descendentes de Tântalo. Essa é uma inversão de perspectiva em relação à Helena, uma vez que ela era considerada a desgraçada, a fonte de desgraças, a mulher que causou uma tremenda guerra de uma década, quando na verdade Menelau era o integrante do casal que era amaldiçoado. O coro faz uma pertinente observação: “Sorte, núpcias de mulheres. Ora bem, ora mal, vejo cair a sorte dos mortais.” (“τύχη γυναικῶν ἐς γάμους. τὰ μὲν γὰρ εὖ, τὰ δ' οὐ καλῶς πίπτοντα δέρκομαι βροτῶν.”) (v. 1100-1101).

A tragédia prossegue e o texto de Eurípides refuta os métodos de reconhecimento através de oferenda de cabelo de Orestes no túmulo de Agamêmnon e de pegadas que Ésquilo utiliza como método para que Electra reconheça Orestes em *Agamêmnon*, tópico bastante conhecido. Após Orestes eliminar Egisto, Electra ofende o homem morto. Na versão de Eurípides, Agamêmnon morreu pelo braço de Egisto (v. 10) e dolo de Clitemnestra (v. 9). É a única versão, dentre os três tragediógrafos, que Clitemnestra não fere Agamêmnon com um machado. Electra primeiro hesita ante ultrajar um homem morto (v. 902), todavia, ela é persuadida por Orestes e profere um ácido discurso contra Egisto. Electra diz que Egisto não tinha motivos justos para matar Agamêmnon (v. 914-915), o que não é exatamente verdade, uma vez que Egisto visava

vingar o pai, Tiestes, o que, ironicamente, é o mesmo desejo de Electra e de Orestes. No longo discurso (v. 907-956), Electra diz que é Clitemnestra quem toma as decisões do casal, que isso é conhecido publicamente e é vergonhoso, bem como diz que Egisto era inapto para o combate: “Ἐξεδίας, porque tinhas a casa real e pela beleza, mas seja meu marido não com cara de moça, mas viril” (“ὄβριζες, ὡς δὴ βασιλικούς ἔχων δόμους κάλλει τ' ἀραρώς. ἀλλ' ἔμοιγ' εἶη πόσις μὴ παρθενωπὸς ἀλλὰ τάνδρείου τρόπου.”) (v. 947-949).

Egisto é o grande sedutor “*he is the womanizer*” (Foley, 2001, p. 237). Essa habilidade de seduzir mulheres é vista como baixa, quase indigna, e isso pode ser elucidado quando comparado com a atitude do rei-guerreiro grego diante das mulheres. O rei-guerreiro é um homem que desconsidera completamente a vontade das mulheres e lhes impõe a sua vontade tendo isso como muito natural e direito de guerra. Está no *ethos* desse guerreiro senhorial grego tratar as mulheres assim e Agamêmnon é o exemplo mais direto disso possível: ele toma Criseida e se recusa a devolvê-la ao pai, mesmo quando a vontade divina claramente determina isso e o exército está sofrendo por sua escolha; ele ofende publicamente Clitemnestra ao dizer que prefere Criseida a ela, sem nenhuma consideração pela imagem pública de sua esposa legítima; ele toma Cassandra à força e a faz sua concubina. Em nenhum momento, Agamêmnon seduziu. Em nenhum momento, Agamêmnon considerou os desejos, as vontades, as consequências, a dor, a violência que sofreriam essas mulheres. Ele simplesmente as tomou. Egisto é o oposto de Agamêmnon nesse sentido: ele seduz Clitemnestra e seduzir tem como requisito necessário um jogo de desejo de ambas as partes. Ele a considera, escuta seus conselhos, não mata sua filha, Electra, a despeito das maldições que ela lança e do risco que uma possível futura descendência de Electra possa significar. Esses acontecimentos se repetem, em maior ou menor grau, nas tragédias dos três grandes tragediógrafos. O simples fato de considerar a mulher diminui Egisto diante do *ethos* do rei-guerreiro que toma a mulher que quer sem considerar nada. Numa cultura que não concebe igualdade de gênero, apenas dominação de um gênero sobre o outro, e com o gênero masculino sempre temendo que, se ele não dominar, ele será dominado pelo gênero feminino (Zeitlin, 1978, p. 163), qualquer aproximação entre homem e uma mulher deve deixar clara a hierarquia superior do homem. Há mais fatores a se considerar, como o fator de classe: Clitemnestra é de *status* familiar e realeza superior, ela reinava sozinha em Argos, enquanto o marido estava na guerra,

muito antes de Egisto aparecer, ela conhece o castelo, as pessoas, o funcionamento do poder (em suma: o território é dela) e, sem Clitemnestra, Egisto não teria conseguido nada. Não há sequer uma pequena vitória militar concedida a Egisto pelo mito e isso o diminui muito diante do supremo comandante da fragorosamente famosa expedição de Troia, Agamêmnon. O grande feito de Egisto foi seduzir Clitemnestra. Tudo que ele conquistou foi a partir disso. De *status* mais baixo, sem nenhuma glória militar e sempre à sombra de uma mulher não resta muito espaço para méritos de Egisto.

Ironicamente, o que Egisto tentou e conseguiu fazer foi o mesmo ato que Orestes fez: vingar o pai. Ao contrário de Orestes, no entanto, Egisto não tinha o aval dos deuses, pelo contrário: na Odisseia ele é alertado para não se vingar (*Odisseia*, Canto II, v. 29-43) e ele é ofuscado por Clitemnestra nesse ato, ela que, em muitas versões, executa Agamêmnon sozinha, com as próprias mãos empunhando o machado, embora em Eurípides ele execute Agamêmnon sozinho (v. 10), sendo o papel dela o dolo (v. 9). A cultura helênica não congratulará Egisto por seu maior feito: seduzir Clitemnestra. É uma cultura que não valoriza isso. Destarte, as habilidades sutis de Egisto (a sedução, o planejamento, perceber a oportunidade de se aliar com a esposa de seu inimigo e o quanto aquilo poderia ser útil para destruí-lo) ficam desvalorizadas. Egisto é sempre ofuscado, seja pelo esplendor da glória, da riqueza, da fama e da autoridade de seu renomado inimigo, o senhor de exércitos mais poderoso da Hélade; seja pela determinação férrea, mente afiada, coragem e ousadia de sua companheira, que tanto inspira horror por ousar cometer a colossal transgressão que é uma esposa se insurgir contra o marido.

Uma vez Agamêmnon morto, Clitemnestra precisa da autoridade de Egisto para ser obedecida pelo povo de Micenas. Só um homem poderia governar. Clitemnestra e Egisto são amantes, parceiros e cúmplices. Não obstante, a cultura da Hélade postula regras estritas de gênero e de dominação de gênero: um deve dominar o outro. Não há espaço para igualdade de gênero. Há, ao invés disso, uma complexa dinâmica de poder na qual o casal cúmplice no crime parece entender e orquestrar muito bem. Seriam reveladoras partes das tragédias de diálogo íntimo entre Clitemnestra e Egisto. Infelizmente, não temos passagens tais, há sempre outros com eles e o casal parece sempre aparecer sob os holofotes da tirania. Já era transgressão demais retratar o adultério e o homicídio de um membro da classe dominante poderoso como Agamêmnon, mesmo que fosse para fundamentar o mau exemplo de esposa e assim

macular todas as mulheres e justificar a misoginia. Nenhum dos tragediógrafos ousou retratar cenas nas quais Clitemnestra e Egisto dialogam sozinhos.

Morto Egisto, a autoridade masculina que detém o poder político está eliminada e Orestes poderia tomar seu lugar a partir daí. Ele poderia se tornar rei de Micenas sem sequer encostar em Clitemnestra. Mas o *gran finale* da tragédia, a ação que mobiliza todos os elementos do gênero trágico, deve acontecer, foi determinado pela divindade. Electra e Orestes conflitam em um diálogo em esticomitia no qual ele tem uma hesitação à beira do paralisante e ela o exorta incessantemente a prosseguir com o intento matricida (v. 962-987). Na direção do desfecho, o plano de Electra funciona e mãe e filha ficam frente a frente. Estão criadas as condições para o recorrente *agón* euripídiano.

É uma característica das obras de Eurípides o *agón*: um debate entre dois personagens com visões, pontos de vista opostos (Swift, 2016, p. 80). *Alceste*, *Medeia*, entre outras tragédias de Eurípides, também contém um *agón*. O ponto de vista de Clitemnestra está basicamente concentrado na sua fala nos v.1011-1050. O argumento da Clitemnestra de Eurípides é muito enfraquecido porque o sacrifício de Ifigênia é um motivo secundário, sendo a razão principal Agamêmnon ter trazido Cassandra para casa para viver como uma segunda esposa. A retratação de Clitemnestra como vaidosa e frívola é completa aqui. Ela reconhece que foi tola, na verdade, a tolice é atribuída a todas as mulheres “Tontas são as mulheres, não nego. Suposto isso, quando o marido erra por desdém ao leito, a mulher tende a imitar ao varão e obter outro seu.” (“μῶρον μὲν οὖν γυναῖκες, οὐκ ἄλλως λέγω· ὅταν δ', ὑπόντος τοῦδ', ἀμαρτάνῃ πόσις τᾶ νδον παρώσας λέκτρα, μιμεῖσθαι θέλει γυνὴ τὸν ἄνδρα χᾶτερον κτᾶσθαι φίλον.”) (v. 1035-1038). A partir da questão privada, quando Agamêmnon lhe impôs Cassandra, ela procurou Egisto.

É, de certa forma, um infortúnio que Eurípides escolheu essa retratação de Clitemnestra, justo o tragediógrafo que mais lhe daria voz, que mais lhe daria oportunidade de expor seu ponto de vista. Podemos apenas imaginar os discursos que Clitemnestra proferiria estando na mesma situação que Ésquilo a retratou. O *agón* de Eurípides na *Oresteia* de Ésquilo seria a situação o ideal.

Diante da argumentação frágil e tola de uma mulher tomada pelo ciúme, pelo orgulho ferido e pela vaidade, que são razões insuficientes para justificar seu crime, a argumentação de Electra (v. 1060-1099) destaca-se. Ela acusa a mãe da vaidade que tão

evidentemente demonstrou, equipara ela com a irmã, Helena, e repete mais uma vez que ambas não são dignas de Castor (aqui ela cita apenas Castor, v. 1064). Electra reclama do mal que ela e Orestes sofreram, sendo inocentes: “Se, como dizes, o pai matou a filha, que injustiça te fiz eu e meu irmão? Se o mataste, por que não nos deste a casa paterna, mas dotaste o leito com bens alheios comprando núpcias?” (“πῶς οὐ πόσιν κτείνασα πατρώιους δόμους ἡμῖν προσῆψας, ἀλλ' ἐπηνέγκω λέχει τὰλλότρια, μισθοῦ τοὺς γάμους ὠνούμενη, κοῦτ' ἀντιφεύγει παιδὸς ἀντὶ σοῦ πόσις οὔτ' ἀντ' ἐμοῦ τέθνηκε, δις τόσως ἐμὲ κτείνας ἀδελφῆς ζῶσαν;” (v. 1089-1094). Não é dos melhores argumentos, não é como se Clitemnestra pudesse matar Agamêmnon e simplesmente entregar o trono para os filhos, os próprios iriam exigir retaliação. O único ponto válido nesse argumento é que Electra e Orestes sofreram dano colateral injusto. Electra conclui que, se Clitemnestra matar Agamêmnon era justo, então Clitemnestra ser morta por Orestes e Electra também o é, o que é uma falsa equivalência, a situação é um tanto diferente e equiparar não faz muito sentido.

Esse está longe de ser o melhor *agón* de Eurípidés. A argumentação de ambas é precária. O destaque dessa cena não está nas palavras e nem na lógica, mas no amor materno que Clitemnestra parece expressar. O afeto de Clitemnestra por Electra já está implícito no ato de ela sair de seu rico castelo em Argos e ir até o casebre de Electra fazer os rituais pós-parto. Consonante com isso, ela expressa arrependimento e desejo de entender Electra:

Ó filha, tu és sempre amor por teu pai. Ainda vive que uns são assim em prol do pai, outros tendem às mães mais que ao pai. Quero compreender-te. Filha, não tenho tanta alegria com o que me aconteceu. *Oímoi!* Que sofro por meus desígnios, por ira maior do que devia ao marido!

(ὦ παῖ, πέφυκας πατέρα σὸν στέργειν αἰεὶ.  
ἔστιν δὲ καὶ τόδ'· οἱ μὲν εἰσιν ἀρσένων,  
οἱ δ' αὖ φιλοῦσι μητέρας μᾶλλον πατρός.  
συγγνώσομαί σοι· καὶ γὰρ οὐχ οὔτως ἄγαν  
χαίρω τι, τέκνον, τοῖς δεδραμένοις ἐμοί.  
οἴμοι τάλαινα τῶν ἐμῶν βουλευμάτων·  
ὡς μᾶλλον ἢ χρῆν ἦλασ' εἰς ὄργην πόσει.)  
(*Electra*, v. 1102-1110)

É estarrecedor como a retratação de uma mesma personagem, de um mesmo mito, com o mesmo desfecho final, muda absolutamente tudo. Estamos muito longe da Clitemnestra sombria e solene de Ésquilo. Em Eurípidés, temos uma mulher que se arrepende da *húbris* que cometeu muito mais por vaidade do que por justiça ou por



motivos elevados. É uma mulher que se arrepende de sua tolice. Ela tem alguma grandeza ao perceber a dor que causou na filha, no entanto, cometeu ato muito extremo e não é capaz de remediar o mal que fez. Electra entende isso muito bem e responde que Clitemnestra se arrepende tarde demais e que agora não há remédio e pergunta por que Clitemnestra não acolhe Orestes em casa (v. 1111-1113). Em nenhum momento Electra corresponde com amor filial, ela está decidida na missão de matar a mãe e só lembrará do que sente quando a mãe estiver morta na sua frente. Clitemnestra responde que tem medo de Orestes e de sua ira (v. 1114-1115). Ela logo entrará na casa humilde de Electra e seu medo se confirmará. Ela entra na casa justamente para fazer os sacrifícios devidos ao suposto parto de Electra.

Eurípides realmente “desce um degrau” dos níveis divinos para os níveis humanos. A tragédia é demasiado humana e, por vezes, chega ao ponto de lembrar brigas comuns entre pais e filhos e entre irmãos e irmãs ao invés da excepcional morte do patriarca. Entretanto, Eurípides também dá voz a quem não tinha. Nem a Clitemnestra de Ésquilo e nem a de Sófocles têm tal voz. Considerar os sofrimentos íntimos de Clitemnestra, afinal, é um tanto humano, talvez demasiado humano. A questão estrutural da misoginia patriarcal é melhor visualizada a partir daí também. Seria possível fazer isso de forma elevada? Ésquilo e Sófocles parecem ambos evitar deliberadamente as questões que Eurípides anseia por abordar. E há o problema de condenar Clitemnestra. Como abordar o sofrimento íntimo de Clitemnestra de forma elevada em uma versão na qual o sacrifício de Ifigênia foi violento e consumado – a versão de Ésquilo – e ao mesmo tempo lhe tirar a razão? Se, com esforço hercúleo, for possível lhe tirar a razão lançando mão de argumentos como o que diz que a vida é proveniente do homem, como evitar a simpatia que a personagem desperta? É uma dificuldade extra para os tragediógrafos que Agamêmnon não desperte nenhuma simpatia com seus desmandos e violências sem fim, sua sede de poder que o cega para tudo o mais. É praticamente possível evitar o que é tão intuitivo: Clitemnestra tem razão em se irar pelo sacrifício da filha.

No desfecho da tragédia de Eurípides, há dor generalizada. Orestes chora atormentado, bem como Electra (v. 1174-1184). Também o coro chora por Clitemnestra (v. 1168-1170). Uma vez consumado, o matricídio parece horrível e intolerável. No Êxodo, os Dióscuros aparecem para seus sobrinhos tomados pela dor. Castor e Polideuces recuperam um pouco do elemento divino. Eles estão perturbados com a

situação sangrenta e controversa, todavia, logo lembram que é diretriz de Apolo o que aconteceu. Embora eles também critiquem o vaticínio de mandar Orestes matar a mãe, reconhecem que acatar a ordem do deus é obrigatório e fazem referência ao mesmo acordo de Zeus com as Moiras que esteve em curso em *Eumênides*, de Ésquilo (v. 1245-1250). Os Dióscuros orientam Orestes a se dirigir a Atenas, onde sabemos que ele será julgado. Em Eurípides, o empate serve para absolver Orestes, o empate absolve o réu, portanto, não há necessidade do voto de Atena (v. 1268-1269). Orestes parte para evitar as Erínias e chegar à Atenas o quanto antes. A tragédia tem seu fim com uma fala ampla do coro dizendo que tem sorte quem tem um bom Nume (v. 1357-1359), possivelmente numa referência à ajuda que Apolo prestará a Orestes.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar das diferentes versões, o que absolutamente todas as retratações da *Oresteia* concordam sobre Clitemnestra pode ser resumido em uma palavra: condenação. Sob nenhuma circunstância uma mulher está justificada a matar o marido, nem sequer se ele sacrificar a filha do casal. A condenação à má esposa que acontece desde Homero se mantém consistente e intacta. O gênero trágico concede à Clitemnestra voz e uma tentativa de justificação, o que desperta a sensibilidade de nós, modernos, e causa grandes dificuldades para os tragediógrafos de refutar os argumentos sólidos e válidos de Clitemnestra. Como vimos, os tragediógrafos não apresentam respostas muito satisfatórias para as complexas e subversivas questões que Clitemnestra levanta e lançam mão de artifícios como ignorar as questões do sacrifício de Ifigênia ou reduzir tudo a uma lógica militar para justificar a brutal morte de Ifigênia e o matricídio de Orestes. Isso, contudo, parece não preocupar os antigos, talvez porque eles, com seus papéis de gênero rígidos e suas normas e estruturas de poder severamente patriarcais, não compartilhem da sensibilidade que nós, modernos, podemos sentir pela personagem: “*Read the Agamemnon and see wheter, in process of time, your sympathies are not entirely with Clytemnestra.*” (Woolf, 1924, p. 4).

Talvez entre as mulheres as justificativas de Clitemnestra fossem interpretadas de forma diversa e encontrassem eco, no entanto, fontes consistindo em mulheres do Período Clássico comentando a *Oresteia* não foram encontradas. Podemos apenas fazer o exercício mental de tentar imaginar o que uma mulher ateniense teria pensado. O máximo que se alcança no sentido de uma retratação menos enviesada da posição de Clitemnestra é a consideração do ponto de vista dela, feita com muitas ressalvas por Eurípides, e a compaixão e simpatia por Clitemnestra que a descrição da violência do sacrifício de Ifigênia em Ésquilo traz. Segundo as fontes, os antigos não foram além do que a configuração conflituosa do gênero trágico conseguiu alcançar no sentido de considerar o gênero feminino. Entratanto, que isso não seja subestimado: esse avanço do gênero trágico é enorme (Rosenfield, 2014, p. 189). Basta comparar o tratamento e a maldição brutal que Clitemnestra sofre na obra de Homero com o que vemos de Clitemnestra em Ésquilo e em Eurípides para notar a diferença. Outrossim, por mais que a arte faça sentir e faça pensar, não seriam obras de arte que mudariam questões estruturais como a determinação rígida dos papéis de gênero e as funções do casamento na Antiguidade.

Inegavelmente, há maior retratação e consideração das questões do gênero

feminino no gênero trágico do que no gênero épico e pesquisar Clitemnestra é uma boa forma de medir a diferença. Contudo, essas obras continuam nas mãos de homens. São sobretudo os homens que escrevem e que leem na Grécia do Período Clássico. Homens

que pertencem, em geral, a classes sociais elevadas (Auerbach, 2017, p. 19-20 e 27) (*Poética*, 1453a). São abastados e se beneficiam de veras da cultura ali vigente. Clitemnestra é uma desviante do sistema de valores tradicional. Ela só seria justificada a partir de uma lógica que contestasse os valores patriarcais tradicionais. Acontece que culturas contestadoras, marginais e desviantes, visões da sociedade a partir dos “de baixo”, das classes baixas, são visões muito recentes, contemporâneas, mesmo na literatura em geral (Auerbach, 2017, p. 444-445 e 459). E o desenvolvimento dos direitos e da melhora da condição da mulher também. É a partir dessas perspectivas que é possível olhar de outra forma para Clitemnestra.

Mesmo beneficiada pelas estruturas engenhosas do gênero trágico, Clitemnestra ainda é pouco desenvolvida. Ela não tem um interlocutor simpático a ela no palco em momento nenhum. Precisa sempre ficar sustentando sua posição e se defendendo de hostilidade, de modo que não encontramos a heroína em posição de falar de questões íntimas. Uma outra heroína trágica muito mais controversa, Medeia, apesar de ter matado os filhos, tem um coro simpático a ela (Swift, 2016, p. 104-105) e a narrativa poderosa de Eurípides fez com que surgissem muitas releituras feministas da obra (Zyl Smit, 2002, p. 108). Clitemnestra, que também faz reivindicações feministas e sem o problema de eliminar os próprios filhos, merecia tão ou mais apreciação dos leitores modernos.

É mister finalmente lhe dar o devido crédito. Clitemnestra é uma personagem complexa e subversiva. É limitante e redutor encará-la sobretudo como “má esposa” e desconsiderar tudo que ela questiona e reivindica por causa da forma violenta como ela executou o marido. Como era respaldado pela cultura de sua época, o herói trágico Agamêmnon nunca é acusado de ser um “mau marido” ou um “mau pai” ou “pai-inimigo”, mesmo tendo sacrificado a própria filha, dentre outras ações danosas. Dois milênios depois, nós, modernos, podemos finalmente quebrar a maldição de má esposa que Agamêmnon lançou e analisarmos Clitemnestra em sua totalidade. Complexa e subversiva, há muito a ser contemplado sobre essa heroína trágica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. **Métrica e rítmica nas Odes píticas de Píndaro**. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- ARISTÓTELES, **Geração dos Animais**. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2000.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2004.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2015
- BARBOSA, Tereza Regina Ribeiro (Org.). **Electra de Eurípidés**. Cotia: Atêlie Editorial, 2015.
- BEVERNAGE, Berber. ‘**A Passeidade do Passado**’: reflexões sobre a política da historicização e a crise da passeidade historicista. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, n. 24, p. 21-39, 2021.
- CAIRNS, D.L. **Aidos** – the psychology and ethics of honor and shame in Ancient Greek literature. New York: Oxford University Press, 1993.
- CARTLEDGE, Paul (Org.). **História Ilustrada da Grécia Antiga**. São Paulo: Ediouro, 2009.
- CHESI, Giulia Maria. **The play of words** – blood ties and power relations on Aeschylus’ *Oresteia*. Berlin: DeGrutyer, 2014.
- D’ARMS, Edward. HULLEY, Karl K. **The Oresteia-Story in the Odissey**. EUA: The Johns Hopkins University Press, Transactions and Proceedings of the American Philological Association, vol. 77, pg. 207-213, 1946.
- DE BEM, Tiago Irigaray. **A Tragédia Grega como Recurso Didático**. *Revista Digital de Ensino de Filosofia-REFilo*, p. e7/1-12, 2020.
- DUKE, T.T. **Murder in the Bath**: Reflections on the Death of Agamemnon. *The Classical Journal*, vol. 49, n° 7, pg. 325-330, 1954.

EDWARDS, J. **Reading Telemachus Through Orestes:** Using the Oresteia to Explain the Odissey. American Classical League, The Classical Outlook, vol. 90, n° 1, 2013.

ÉSQUILO. **Oresteia.** Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 2008.

EURÍPIDES. **Teatro Completo III: As Suplicantes, Electra, Héracles.** São Paulo, Editora 34, 2023

FINGLASS, P. J. **Pindar:** Pythian Eleven. Edinburgh: Cambridge University Press, 2007.

FOLEY, Helene P. **Female acts in greek tragedy.** New Jersey: Princeton University Press, 2001.

GERBER, Douglas E. (Org.). **A Companion to the Greek Lyric Poets.** New York: Brill, 1997.

HARRIS, Edward. **Pollution and Purification in Athenian Law and in Attic Tragedy:** Parallels or Divergences. Silvia Bigliazzi, Francesco Lupi and Gherardo Ugolini (eds), p. 419-54, 2018.

HESÍODO. **Teogonia.** Tradução: Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 2009.

HERÓDOTO. **História.** Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

HOMERO. **Ilíada.** Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2018.

HOMERO. **Odisseia.** Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2018.

IRIGARAY, Tiago. **O aidós de Clitemnestra:** política e poder no Agamêmnon de Ésquilo. Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios, v. 6, n° 2, p. 4-14, 2018.

PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira. **Oresteia**. Lisboa: Edições 70, 2008.

PULQUÉRIO, Manuel Oliveira. **O problema do sacrifício de Ifigénia no " Agamémnon" de Ésquilo**. Lisboa: Humanitas – Phil Papers, 1969.

SÓFOCLES. **Electra**. Cotia: Atêlie Editorial, 2023.

SILVA, Maria de Fátima. **O coro de Coeforas: alimentar a vingança e partilhar o remorso**. Revista Synthesis, v. 27, n. 1, p. NA-NA, 2020.

SWIFT, Laura. **Greek Tragedy – themes and contexts**. New York, Bloomsbury, 2016.

TORRANO, JAA (trad.) Ésquilo. **Oresteia**. São Paulo: Iluminuras, 2013

TORRANO, Jaa. **Teatro Completo III: As Suplicantes, Electra, Héracles**. São Paulo, Editora 34, 2023

TORRANO, Jaa. **Electra**. Cotia: Atêlie Editorial, 2023.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

WOOLF, Virginia. **Mr. Bennett and Mrs. Brown**. Londres: Hogarth Press, 1924.

ZEITLIN, Froma. **The Motif of Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia**.

Transactions and Proceedings of the American Philological Association. Johns Hopkins University Press, American Philological Association, p. 463-508, 1965.

ZEITLIN, Froma. **The Dynamics os Misogyny: Myth and Mythmaking in Aeschylus Oresteia**. *Arethusa*, v. 11, n° ½, p. 149-194, 1978.