



O coro e o povo na *Oresteia*, de Ésquilo: o coro de *Agamêmnon*

The Chorus and The People in Aeschylus' *Oresteia*: The Chorus of *Agamemnon*

Tiago Irigaray¹

<https://orcid.org/0000-0003-4784-3382>
 tiagoirigaray739@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v11i1.55675>

RESUMO: O coro de *Agamêmnon*, constituído por anciãos, homens livres que circulam livremente no espaço público e estão às voltas com os acontecimentos políticos de Argos, aproxima-se do modo de viver dos cidadãos atenienses. Detentor de um destino coletivo e de uma ligação indireta com os deuses e também agindo como interlocutor do presente democrático ateniense com seu glorioso passado mítico aristocrático, há uma inegável aproximação do coro com o povo. O povo, contudo, não é uma coletividade coesa como o coro, é muito diverso e a relação entre o coro e o povo é indireta. *Agamêmnon* é uma das tragédias nas quais o coro mais se aproxima do povo ateniense em suas críticas, seu zelo pela cidade e sua insubordinação contra tiranos.

PALAVRAS-CHAVE: coro; povo; *Oresteia*; Ésquilo; *Agamêmnon*.

ABSTRACT: *Agamemnon's* chorus, made up of elders, free men who circulate freely in the public space and are involved with the political events of Argos, approaches the way of life of the Athenian citizens. Holder of a collective destiny and an indirect connection with the gods and also acting as an interlocutor of the Athenian democratic present with its glorious aristocratic mythical past, there is an undeniable approach of the choir with the people. The people, however, are not a cohesive collectivity like the choir, they are very diverse and the relation between the choir and the people is indirect. *Agamemnon* is one of the tragedies in which the chorus comes closest to the Athenian people in its criticism, its zeal for the city and its insubordination against tyrants.

KEYWORDS: Choir; the people; *Oresteia*, Aeschylus, *Agamemnon*.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na linha de Literatura, Sociedade e História da Literatura, sob a orientação do Prof. Dr. Rafael Brunhara, UFRGS.



Introdução

Nas tragédias da antiga Grécia, o coro é o elemento que mais se aproxima da representação do que se entende como povo. Coros eram comuns muito antes do nascimento da tragédia: havia coros em festividades, cerimônias cívicas e religiosas e até mesmo em eventos privados, como casamentos, momentos de passagem da adolescência para a idade adulta e funerais, portanto, o coro marcava momentos importantes da vida pública e da vida privada na Atenas antiga (SWIFT, 2016, p. 98): “*The existence of choruses outside tragedy also gives the tragic chorus an inherent authority, since the audience is used to choruses representing the community*” (ibid., p. 104). Logo, o coro se transpõe da vida comum para o gênero trágico e representa “o povo”, a comunidade da *pólis* (ibid., p. 98). *Agamêmnon* e *Coéforas*, as duas primeiras tragédias que compõem a trilogia *Oresteia*, de Ésquilo, apresentam composições corais bastante diversas. Em *Agamêmnon*, o coro é composto pelos anciãos da cidade de Argos. Em *Coéforas*, temos o coro de mulheres cativas. A derradeira tragédia da trilogia, *Eumênides*, traz uma inovação de Ésquilo e apresenta como coro as temidas Erínias, seres mitológicos, que, destarte, não se enquadram na representação do povo. Relacionar o povo com o coro, apesar de *prima facie* parecer evidente, é bastante complexo e suscita pormenorizada análise – e algumas ressalvas, como veremos.

Há uma enorme diferença entre a representação de um coro de homens anciãos, de livre circulação no espaço público, gozando de prestígio social; e a representação de um coro de cativas, restritas ao espaço privado do palácio, desprovidas de direitos políticos, cerceadas pela rígida definição de papéis de gênero daquele tempo. Antes de partir para o caso específico, é importante analisar a estrutura do coro na tragédia grega e a forma como ele se aproxima (ou se afasta) do povo.

O coro, o povo e a tragédia

A tragédia grega se desenvolve a partir de uma dialética pré-filosófica onde interagem quatro níveis, quatro “graus de verdade” diferentes: o dos deuses, o dos *daímones* ou numes, o dos heróis e o do coro (TORRANO, 2013, p. 18), destarte, o conflito trágico tem “quatro dimensões”. 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. e, 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 (ibid., p. 19). É muito rico o diálogo da *pólis* democrática com seu passado aristocrático, o que também contribui para os efeitos

trágicos: o coro lamenta, comove-se, discorda, concorda, ira-se ou jubila-se com ou contra o herói ou heroína, dando voz e vida, dessa forma, aos conturbados encontros 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.” (Poética, 1456a)².

Os heróis e heroínas são os únicos que dialogam diretamente com o coro. Eles têm seu destino predefinido pelo mito, contudo, os tragediógrafos têm liberdade para preencher as lacunas sobre a forma como eles alcançarão seu fim. A despeito disso, ousadamente, Ésquilo faz *mitopoiesis* em *Eumênides*: ele reescreve o mito tradicional ditado por Hesíodo (e não apenas a lacuna do “como”) de forma que Apolo não adquira o comando do Oráculo de Delfos a partir de sua vitória em conflito contra a serpente Píton. Em vez disso, o Oráculo passa às suas mãos como presente de sua avó, a titânida Febe, uma *mitopoiesis* que é narrada pela pitonisa no início da peça (v. 5-10)³. Ésquilo faz isso para ressaltar desde logo o fim pacífico da tragédia, cujo conflito será resolvido pelo tribunal e não pela violência, sem haver derramamento de sangue (ZEITLIN, 1978, p. 173). Observo que a parte do mito que foi modificada é concernente aos deuses. A história do herói, Orestes, não foi reescrita. É digno de nota também que Ésquilo toma liberdades quanto às narrativas divinas alterando apenas suas origens, não seu fim estabelecido. O mito continua tendo o mesmo desfecho. Dito isso, ainda é bastante ousado para um tragediógrafo alterar origens mitológicas para que elas se adequem aos fins da poesia trágica.

Os *daímones* — que nada mais são do que numes, divindades relacionadas a um destino particular por elas presidido (TORRANO, 2013, p. 18-19) — e os deuses são acessíveis diretamente 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 dos desígnios divinos em várias situações. Em *Agamêmnon*, não fica exatamente claro o porquê de Ártemis exigir o sacrifício de Ifigênia (CHESI, 2014, p. 21), especialmente sendo aquela uma das deusas que mais protege as mulheres (POMEROY, 1995, p. 5-6). Esse aspecto do divino insondável favorece soluções *deus ex machina* utilizadas em várias tragédias. Tal característica também ressalta a posição em que a tragédia se encontra: entre o *mythos* (a linguagem metafórica, o mito, o rito) e o *lógos* (a linguagem conceitual, racional, matemática) (ROSENFELD, 2014, p. 188). É do *lógos* que surgirá a Filosofia. O *lógos*, entretanto, nem sempre é capaz de solucionar os complexos conflitos trágicos, podendo levar a uma situação de aporia. Além disso, o *lógos* é uma ferramenta humana que

² Todas as passagens em português da *Poética* utilizadas nesse texto são de tradução de Ana Maria Valente. ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

³ Todas as passagens em português da *Oresteia* utilizadas nesse texto são de tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. ÉSQUILO. *Oresteia*. Lisboa: Edições 70, 2008.

não se adequa bem à quadridimensional composição das obras trágicas, portanto, a solução divina do *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.

O coro está distante dos deuses e compartilha de um destino coletivo, tal como os habitantes da *pólis*. Mais do que isso, o coro também compartilha da mesma mentalidade, tradições e crenças dos habitantes da *pólis*, como não poderia deixar de ser, uma vez que o coro representa tais habitantes dialogando com seu passado travestido de heróis e heroínas: “o coro, ser coletivo e anônimo cujo papel consiste em exprimir em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2014, p. 2). Sendo assim, o povo e o coro indubitavelmente se encontram, interseccionam-se.

Há, contudo, alguns poréns sobre a relação do coro com o povo. Há muitos tipos de coros e nem todos se aproximam do povo representando valores tradicionais da *pólis*. Pelo contrário, alguns coros apresentam interpretações bastante particulares que podem destoar do que o povo na plateia consideraria como o tradicionalmente certo, como é o caso do coro de *Bacantes* (SWIFT, 2016, p. 104). O coro também influencia muito a forma como os espectadores/leitores interpretam a tragédia e, de fato, ele tem uma relação com o espectador/leitor bastante particular, diferente dos outros personagens (ibid., p. 104). Está além do escopo desse artigo uma ampla análise estrutural da relação do coro com o povo, o que se pode dizer é que, no caso específico do coro de *Agamêmnon*, temos uma similaridade bastante considerável do coro com o povo porque os anciãos falando, narrando e agindo no espaço público se assemelham muito com os cidadãos atenienses e as ideias que eles proclamam estão em consonância com seus espectadores originais. Trata-se de um evidente paralelo entre a realidade e a literatura que encontra amparo no diálogo entre o passado e o presente que acontece na tragédia. Em todo caso, é importante ter em mente que isso foi proposital da parte de Ésquilo: todo tragediógrafo molda o coro a seu bel prazer e passa uma narrativa através do coro que tem importante relevância, mesmo que se discorde dela (ibid., p. 104). Por fim, as complexas questões e dilemas trágicos também dificultam um consenso entre “o povo” sobre os atos dos personagens trágicos, mesmo quando o coro representa fielmente os valores da *pólis* ateniense. Não seria surpreendente se, por exemplo, cidadãos da *pólis* divergissem sobre se Ajáx deveria cometer suicídio ou não na tragédia homônima de Sófocles. Nas palavras de Swift: “*we cannot assume such a thing as a ‘typical’ audience member: the audience of Greek tragedy was diverse, and as with any piece of complex art, people will differ in their responses to it.*” (ibid., p. 104). O coro é uma unidade, mas o povo, não.

Além disso, o “povo” que encontramos na Atenas antiga não é o que pensamos na acepção moderna da palavra, muito relacionada com os Estados Nacionais. A conceituação de “povo” é algo que pende para o moderno e é também deveras complexa e desafiadora – e devemos sempre ter em mente que a historiografia antiga não concebe e não consegue enxergar as forças sociais,

sendo moralista, retórica e rigidamente cronológica (AUERBACH, 2017, p. 32-33). É um tanto mais complexo falar de “povo” na Antiguidade. Se usarmos, grosso modo, o conceito de povo no sentido político, teremos os cidadãos da *pólis* ateniense: homens – exclusivamente homens, a cidadania plena era negada às mulheres – imbuídos de seus direitos e deveres democráticos. Os próprios coreutas eram escolhidos exclusivamente entre cidadãos atenienses: “O coro, constituído exclusivamente por um colégio de cidadãos em pleno gozo de seus direitos políticos, é em geral o porta-voz da cidade e dos ideais dela.” (TORRANO, 2013, p. 18). O paralelo com os anciãos de Argos encarnados pelos cidadãos em *Agamêmnon* é evidente. Os anciãos trágicos não vivem em uma *pólis* democrática, mas estão respeitavelmente inseridos na comunidade onde habitam e afirmam que são aptos a celebrar a expedição à Troia: “Tenho plena autoridade para celebrar o comando auspicioso da expedição realizada por homens no apogeu de sua força” (κύριός εἰμι θροεῖν ὀδίων κράτος αἰσίσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων, *Agamêmnon*, v. 103-104). Os anciãos também falam diretamente com a rainha Clitemnestra e circulam livremente no espaço público e em espaços de poder dentro e fora do palácio (v. 258-262; 1346-1370).

Portanto, constatamos que os cidadãos estão representados nessa forma de literatura através do coro. Ao herói trágico é estranha a condição de cidadão (VERNANT & VIDAL- NAQUET, 2014, p. 2). Mas e os que não são cidadãos? Seriam eles também povo? As mulheres, os escravos e os estrangeiros residentes em Atenas também constituem o que podemos chamar de povo ateniense? O coro de mulheres cativas de *Coéforas* vai, inevitavelmente, suscitar tais questões. Nesse sentido, a conceituação de “povo” acontece fora do âmbito político, dentro dos âmbitos territorial e cultural, e as mulheres atenienses são parte do povo dessa cidade apenas nesse sentido de dividir uma cultura e um território em comum, nunca no sentido político. Encontramos, portanto, o povo na cultura comum e singular da Grécia Antiga, na qual a religião, a poesia e a música tinham também forte função cívica (RAGUSA; BRUNHARA, 2017, p. 10-11). As mulheres eram também parte do povo de Atenas, embora fossem a parte não política do povo, uma parte do povo à margem da política e das decisões.

A situação das esposas era particularmente interessante. Numa sociedade pungentemente patriarcal na qual o casamento é uma relação de poder, a esposa é uma subordinada hierárquica do marido. Mesmo na tragédia, todo o poder e autoridade que Clitemnestra tem quando o marido está ausente lutando na guerra é um poder que provém do casamento. A esfera de liberdade e de autoridade das mulheres, que sempre foi limitada na Grécia Antiga, diminuiu muito na democracia excludente ateniense. Da Idade do Bronze até aproximadamente as fronteiras do Período Arcaico, quando a Grécia ainda era majoritariamente aristocrática e sem cidades-Estado, a elite aristocrática tinha necessidade de formar alianças para proteger suas terras de invasores e de inimigos, sendo que uma das melhores formas de consolidar uma aliança era através do casamento. Uma vez unidos em casamento, duas famílias, dois clãs, apoiavam-se em tempos de necessidade e contra inimigos

(FOLEY, 2001. p. 61-62). Esse é o tipo de casamento que uniu Clitemnestra e Agamêmnon e tal união garante uma autoridade informal às mulheres nos assuntos gerais (afinal, ela estava intimamente relacionada através do marido e dos filhos e filhas, e também do patrimônio da família) e uma autoridade advinda do seu esposo – o poder que advém do casamento – que permite que ela assuma o comando do palácio e zele pelo espaço quando ele está ausente. Os mitos remetiam à Idade do Bronze (POMEROY, 1995, p. 93), portanto, Clitemnestra era uma dessas esposas, era o elo que unia duas famílias poderosas: a dos Atridas (de seu marido) e a de Tíndaro (a sua própria).

Anos mais tarde, quando as *pólis* foram instituídas, as cidades-Estado passaram a fazer alianças através das próprias forças militares, instituições e leis (FOLEY, 2001, p. 61-63; POMEROY, 1995, p. 93-95). As mulheres perdem, portanto, a função de consolidar alianças através de casamentos e, na *pólis* de Atenas, sem direitos e sem participação política, foram reduzidas a uma função reprodutiva e religiosa. Havia alguma participação religiosa das mulheres, mas em geral o poder e as decisões estavam nas mãos dos homens cidadãos. No contexto da *pólis*, seria mais difícil acontecer uma guerra como a de Troia: foi a união de clãs por casamento que ensejou a união de um grande exército para tomar de volta a esposa de Menelau. Uma *pólis* grega muito dificilmente faria guerra sob o pretexto de recuperar uma mulher sequestrada. O próprio Heródoto versa sobre isto, em suas *Histórias*:

Ora, conquanto não seja lícito raptar mulheres, dizem os persas, é uma loucura vingar-se de um rapto. Manda o bom senso não fazer caso disso pois sem o seu próprio consentimento decerto não teriam as mulheres sido raptadas [...] os gregos, por causa de uma mulher lacedemônia, equiparam uma frota numerosa, desembarcaram na Ásia e destruíram o reino de Príamo.
(Heródoto, *Histórias*, I, 4. Tradução de J. Brito Broca)

Considerando as inúmeras violências que uma mulher raptada 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.

A caracterização de Clitemnestra como má esposa – central para entender a reação do coro em *Agamêmnon*, como veremos adiante – acontece ainda na *Odisseia* e é proclamada pela alma ressentida de Agamêmnon:

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.
(*Od.*, XXIV, v. 192-204. Tradução de Frederico Lourenço)

Agamêmnon universaliza o ato de Clitemnestra como trazendo má fama para todas as mulheres. É o 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, mas o ato de uma mulher é facilmente universalizado para todas as mulheres. E o ato que se universalizou foi o ato ruim, maléfico, 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. Tanto que Agamêmnon, em outra ocasião, também fala novamente a um Odisseu que teme sofrer um destino similar ao do Atrida: “*Por causa disto, nunca sejas amável com a tua mulher! Não lhe declares todo o pensamento que tiveres, Mas diz-lhe só alguma coisa, ocultando o resto.*” (τῷ νῦν μή ποτε καὶ σὺ γυναικί περ ἥπιος εἶναι μηδ' οἱ μῦθον ἅπαντα πιφασκέμεν, ὄν κ' εὐ εἰδῆς, ἀλλὰ τὸ μὲν φάσθαι, τὸ δὲ καὶ κεκρυμμένον εἶναι—Od., XI, v. 441-443). E também “*já não se pode confiar nas mulheres.*” (XI, v. 446). E Odisseu testa a lealdade de Penélope antes de revelar sua verdadeira identidade.

A história de Agamêmnon serve à *Odisseia* e fica na dimensão de alerta a Odisseu, da manutenção do poder, das posses, da propriedade e da herança pelo descendente legítimo (tanto Nestor quanto Menelau contam a Telêmaco sobre o retorno de Agamêmnon—IV, v. 512-537; XI, v. 385-439 – e fica estabelecido um claro paralelo entre Telêmaco e Orestes, pairando no ar a sangrenta sugestão de que também Telêmaco deve matar a mãe caso ela contraia matrimônio com um pretendente)⁴. É dentro dessa lógica que Penélope seria assassinada mesmo que fosse forçada a se casar com um dos pretendentes e o matrimônio se desse contra sua vontade. O que está em jogo na *Odisseia* é o perigo de se desprezar os valores familiares patriarcais estabelecidos que a família de Odisseu tanto penou para manter (EDWARDS, 2013, p. 2). São valores familiares patriarcais sob os quais o poder político se assenta. Esses valores não podem ser rompidos nem sequer pela perspectiva da maternidade, que é como Ésquilo fundamenta o problema trágico de seu *Agamêmnon* (CHESI, 2014, p. 17-20). Homero não dá voz à Clitemnestra, ouvimos apenas Agamêmnon e versões de seus aliados. Ésquilo é quem desenvolve a narrativa de Clitemnestra através do gênero trágico. E também é apenas no gênero trágico que temos a reação do coro, do povo, a tudo isso:

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 –

⁴ Odisseu e Agamêmnon; Penélope e Clitemnestra; Telêmaco e Orestes; os pretendentes e Egisto: os paralelos são claros. A casa de Orestes lança uma agourenta sombra na *Odisseia* sempre lembrando como a delicada situação de Odisseu e de sua família pode ter um desfecho terrível (EDWARDS, 2013, p.2).

casa, oficina, loja, campo -, qualquer costume cotidiano – casamento, filhos, trabalho, alimentação – numa palavra, o povo e sua vida.” (AUERBACH, 2017, p. 27; grifo nosso).

A regra geral clássica é rigorosamente respeitada em Homero – como o próprio Auerbach analisa no primeiro capítulo de *Mimesis*⁵ – e amplamente acatada na produção literária da Grécia e de Roma, sendo que foi a partir da análise das obras da Antiguidade Clássica que Auerbach postulou a regra. 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). Com tal afirmação, Aristóteles indica que a ação elevada que a tragédia deve representar também é marcada com um recorte de classe e deve acontecer na esfera da alta classe social. No entanto, a poesia trágica é deveras diferente da poesia épica homérica. O nascimento da tragédia foi agraciado com um contexto extremamente *sui generis*: aconteceu no único espaço democrático de todo o vasto mundo antigo (e a democracia estimula o diálogo, as reflexões sobre a alteridade e a retórica), sob a tensão (pré)filosófica do *lógos* e sob condições religiosas específicas também (mitos complexos e polissêmicos, ritos sofisticados, uma ampla gama de deuses e entidades interagindo entre si):

Trata-se [...] de um contexto mental, de um universo humano de significações que é, conseqüentemente, homólogo ao próprio texto ao qual o referimos: conjunto de instrumentos verbais e intelectuais, categorias de pensamentos, tipos de raciocínios, sistemas de representações, de crenças, de valores, formas de sensibilidade, modalidade de ação e do agente. (VERNANT, 2016, p. 8).

A tragédia “*traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos*” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2016, p. 1). Isso explica o motivo de a tragédia ser tão inovadora, tão revolucionária e capaz de abordar tantas questões fundamentais (de papéis de gênero, de embates sociais, de justiça, de tribunal civil, de ética, de moral, de religião, de dialética, de herança cultural, de paternidade e maternidade, de hereditariedade, de política, de retórica, de guerra e inúmeras outras tantas questões) que reverberam por milênios além da Antiguidade. Por causa de sua estrutura, a tragédia é capaz de suscitar reflexões e questionamentos muito raros nos tempos antigos. Ela também antecipa em mais de dois mil anos a quebra da regra geral clássica, que teve raras exceções e só foi devidamente rompida na segunda metade do século XIX de nossa era (AUERBACH, 2013,

⁵ Auerbach explica que os únicos dois personagens homéricos humanos de toda a *Odisseia* que não pertencem à classe senhorial são Euricleia e Eumeu e ambos são desprovidos de interesses próprios, eles apenas compartilham os interesses de seus senhores. Os poemas homéricos só se desenvolvem na classe senhorial, as classes baixas só participam servilmente e não há, evidentemente, nenhuma mobilidade social, em contraste com outro texto antigo fundador da Literatura Ocidental: a Bíblia (AUERBACH, 2013, p. 18-20).

p. 444-45; 459-62). Ser capaz de tal feito enquanto submetida aos padrões rígidos da Antiguidade é espantoso.

Por causa da configuração supracitada da tragédia, que enseja que os conflitos da sociedade na qual foram escritas venham à tona, as nuances de classe social, praticamente invisíveis para os antigos mas deveras visíveis para nós que olhamos em retrospectiva, também emergiam e alguns tragediógrafos olharam para as classes baixas e, a despeito das diretrizes literárias elitistas de seu tempo, as inseriram dignamente em suas obras. Eurípides, numa fala de Orestes, faz uma observação sobre isto em sua *Electra* quanto ao colono, que é um homem pobre com quem Electra foi forçada a casar, mas que nunca a tocou porque sabia não ser apropriado se unir com ela por seu *status* e pela condição da filha de Agamêmnon: “*eu já/ vi homem nascido de pai de raça ser um “de nada”, / e já vi também fruto de maldoso tornar-se denodado [...] / Como então se escolhe no julgar das coisas o certo? / Pela riqueza? Ara! Vale-se de um mau juiz.*” (v. 371-378)⁶. Os tragediógrafos examinaram muitos aspectos da relação do homem com a sociedade (POMEROY, 1995, p. 93).

O coro de anciãos de *Agamêmnon* pode não ser exatamente uma transgressão à regra geral clássica, no entanto, o vigia do prólogo da obra parece pertencer a uma classe social bastante baixa e seu papel, bem como sua fala, não são nada cômicos. Já o coro de cativas, escravas troianas, de *Coéforas* é certamente um afronte à norma. Analisarei aqui o coro de *Agamêmnon* em particular. Por questões de espaço, o coro de *Coéforas* será analisado em outra ocasião.

Como consideração final antes de proceder, é importante fazer uma observação sobre a relação do coro com Clitemnestra que Swift (2016) compara com a relação que o coro de *Medeia* (da tragédia homônima de Eurípides) tem com a filha de Hélios. O coro de *Medeia* – um coro de mulheres—expressa simpatia a ela e escuta suas lamentações e dificuldades, sendo que a audiência tem acesso ao ponto de vista de *Medeia* e consegue apreender a situação dolorosa que Jasão a colocou. Já o coro que Ésquilo escolheu não nos fornece tal panorama:

in Aeschylus’ play, the chorus consists of 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 dynamis in a play. (SWIFT, 2016, p. 106).

Podemos apenas imaginar os motivos da escolha de Ésquilo para esse coro, dito isso, a construção da narrativa de Clitemnestra como *mother-echtros* (mãe que não dá vida e nem nutre seus filhos) em *Coéforas* (CHESI, 2014, p. 83) e a absolvição de Orestes em *Eumênides* seriam consideravelmente dificultadas por um hipotético coro de *Agamêmnon* que se compadecesse das

⁶ Tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2015).

dores de Clitemnestra – talvez o veredito do tribunal fosse menos satisfatório, mas o efeito trágico fosse muito maior? É realmente um experimento mental bastante instigante a ser feito.

A questão do povo

Esclarecidas tais questões do gênero trágico e do coro, impõe-se o problema da conceituação do povo. Sabemos o que é o coro, mas o que é o “povo”? Mais especificamente, o que era o “povo” na Atenas dos séculos V e IV a.C.?

Não é surpresa que os antigos aparentemente se preocupavam com o conceito de povo muito menos que os contemporâneos. Atualmente, temos estruturas de poder que se baseiam no povo: Estados Nacionais e sua democracia muito mais ampla que a democracia antiga, e também investigamos as classes baixas, esse “grosso do povo”, a “massa”, que exige pensar no que é o povo, o que é do povo, o que é popular. Essas são zonas de pensamento aparentemente pouco exploradas na Antiguidade. O que os antigos conheciam era uma sociedade fortemente segmentada por papéis sociais e de gênero rígidos (cidadãos, escravos, mulheres, estrangeiros etc), severos deveres religiosos, uma quase completa ausência de mobilidade social: uma estrutura de poder rígida e consideravelmente estática. Como já dito, a historiografia antiga também não concebe forças sociais, sendo moralista, retórica e rigidamente cronológica (AUERBACH, 2017, p. 32-33), dificultando uma investigação do conceito de “povo”. É digno de nota também que as fontes da Antiguidade que chegam até nós tendem a ser de pessoas de classe social elevada. Um olhar mais atento, intelectualmente investigativo e humanizador ao “grosso do povo”, às classes baixas, às pessoas de baixa renda enquanto um coletivo que compartilha de uma condição em comum, aconteceu apenas a partir do advento das ideias socialistas utópicas e científicas (ibid., p. 446-47). Na Antiguidade, as condições das classes baixas eram naturalizadas por Aristóteles, que estipula a escravidão como sendo um fenômeno natural da sociedade humana (*Pol.*, 1254 a).

Todavia, o gênero trágico se mostrou capaz de compreender diferentes grupos, diferentes elementos do povo, abrangendo mulheres, servas cativas, escravos e pobres. Estudiosos observaram que a tragédia constitui um caso raro na Literatura pré-industrial por causa disso (ROSENFELD, 2014, p. 189). Ao contrário do gênero épico que se concentra exclusivamente nas classes mais elevadas, o gênero trágico vai além de retratar apenas os mais abastados e poderosos. Por alguns momentos, o trágico concede voz e problematiza a situação de pessoas que tinham suas falas tolhidas por causa de seu gênero, sua condição social, sua condição de escravo. É verdade que essa representação acontece num contexto muito específico e delimitado: os tragediógrafos eram homens cidadãos de prestígio naquela sociedade. Mesmo assim, dezenas de heroínas e de coros femininos que se comportam de forma contrária às diretrizes daquela sociedade argumentam e causam forte comoção no texto e nos palcos. A própria Clitemnestra é uma delas: “o drama podia 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.” (ibid., p. 189). A estrutura conflituosa da tragédia enseja que tais problemas emergjam.

Eventualmente, pessoas das classes baixas ganham alguma fala importante no gênero trágico, como o Vigia em *Agamêmnon* e a Ama em *Coéforas*. E entendo que o trágico, apesar de eventualmente dar voz a personagens das classes baixas e heroínas, alcança o povo principalmente a partir do coro. O coro é o principal elemento do gênero trágico ausente no gênero épico que possibilita uma maior aproximação com o povo. O coro, na maioria dos casos, é uma unidade coletiva, como o povo, e ressoa os valores tradicionais da *pólis*, valores esses comuns ao povo. E o coro é também o elemento que mais escapa da representação unilateral de homem com poder político e de classe social elevada: há inúmeros coros como os de mulheres cativas de *Coéforas*. A propósito, há inúmeros coros de mulheres: das tragédias que chegaram inteiras até nós, o coro é composto por personagens mulheres mais do que o dobro de vezes que é composto por homens. Além disso, há apenas uma tragédia (*Filoctetes*) que não possui absolutamente nenhuma personagem feminina (FOLEY, 2001, p. 6).

O gênero trágico é rico em áreas onde se pode “tatear” o povo através da Literatura. É muito importante essa abrangência de gêneros e de classes sociais retratadas porque é justamente a amplitude que torna a conceituação bastante difícil, especialmente porque o povo é uma coletividade diversa, pouco coesa. Adentramos numa área cinzenta e enevoada de conceituação porque não há resposta satisfatória e que não exija muitas páginas de explicação sobre os incontáveis problemas de definir uma coletividade tão vasta e diversa como um povo. Mesmo conceituações contemporâneas de “povo” são problemáticas. A investigação do conceito de “povo” se intensifica no final do século XVIII e início do XIX d.C., a partir de um crescente interesse nas canções, poesias e lendas da Europa que fez parte de um amplo movimento de “descoberta do povo” (BURKE, 1978, p. 6). Cunha-se a ideia de que os costumes de um povo expressam um espírito em comum: “*first, the emphasis on the people and second, their belief that ‘manners, customs, observances, superstitions, ballads, proverbs, etc.’ were all part of a whole, expressing the spirit of a particular nation.*” (ibid., p. 8). Buscou-se as classes populares a partir de uma motivação política nacionalista, intelectual e também estética, uma busca pelo “*cultural primitivism*” (ibid., p. 10) que era também uma reação ao Iluminismo, uma forma de valorizar a tradição mais que a razão, dar mais valor àquilo que havia surgido espontânea e naturalmente ao invés daquilo que fora conscientemente planejado nos rígidos moldes clássicos artísticos, bem como valorizar o instinto do povo acima dos argumentos dos intelectuais (ibid., p. 10-11). É importante observar como o interesse pelo conceito de povo emergiu justamente de uma ruptura com os moldes clássicos, isso pode dar pistas sobre o relativo pouco interesse nesse conceito na Grécia Clássica. Os antigos atenienses parecem valorizar os argumentos dos intelectuais

muito acima do povo, não se buscava investigar o povo e nem uma cultura popular espontânea, pelo contrário. E “o povo” foi um conceito encontrado na cultura em comum (canções, tradições, crenças, etc) que formava sua identidade “*To a considerable extent the discovery of the popular culture was a series of “nativistic” movements in the sense of organised attempts by societies which were under foreign domination to the revive their traditional culture.*” (BURKE, 2014, p.12). A identidade nacional da própria Grécia contemporânea foi fortemente avivada nesse movimento (ibid., p. 12).

O conceito explanado por Burke pode ser aplicado em retrospectiva à Antiguidade e será adequado – afinal, um conceito se propõe universal e atemporal, é uma definição fixa. Contudo, tal conceituação tem o problema de ser demasiadamente abstrata: (que “espírito” é esse? Como ele se forma? Como podemos determinar o “espírito nacional”, o “espírito do povo” de um país ou território?). Apesar disso, funciona bem na prática porque a unidade cultural de países ou territórios é de visualização relativamente fácil e comumente são feitas rápidas e simples, porém eficazes, associações de um país ou de um povo com uma comida, um esporte, uma língua, uma característica de comportamento etc. A conceituação mostrada por Burke também nos acarreta uma resposta completa: o “espírito do povo” ateniense antigo era constituído de pessoas que compartilhavam a mesma língua, os mesmos hábitos, a mesma religião, a mesma cultura, o mesmo território, o mesmo sistema político, por tanto tempo e a tal ponto que esses elementos compartilhados forjaram uma forte identidade que consolidou o espírito desse povo. O povo ateniense fazia parte de um povo maior, o povo da Hélade, que compartilhava a mesma religião, com algumas alterações locais, e, em geral, uma língua similar, mas apresentava várias outras diferenças e não possuía unidade política. A conceituação de povo que Burke explana deixa a desejar na lógica e no rigor de delimitação, mas funciona muito bem na prática e intuitivamente, provando que mesmo nós, contemporâneos, temos dificuldade em conceituar amplos conceitos, como “povo” e “nação”, sem esse elemento espiritual.

Um problema de conceituação dessa natureza extrapola os limites desse texto. O fundamental aqui é constatar como a obra de Ésquilo – elemento cultural *sui generis* que se tornou parte importante do espírito desse povo ateniense—desvela na prática a relação do coro com o povo.

O coro de *Agamêmnon*

Logo nas primeiras palavras que o coro pronuncia fica claro que ele reflete muito do que é comum aos cidadãos atenienses, uma vez que ele usa o vocabulário jurídico da *pólis* do século V a.C.: “***adversários legais*** de Príamo” (δέκατον μὲν ἔτος τόδ’ ἐπεὶ Πριάμῳ μέγας ἀντίδικος, v. 40-41) e “*para apoiar, com as armas, o seu direito*” (στόλον Ἀργείων χιλιοναύταν τῆσδ’ ἀπὸ χώρας ἦραν, στρατιῶτιν ἀρωγάν, v. 45-46). Isso, evidentemente, é apropriado para o mito que exaltar o tribunal ateniense e faz parte do complexo e primoroso jogo de palavras que Ésquilo emprega em toda a trilogia. Apesar de a *Oresteia* estar em uma posição privilegiada, o pensamento jurídico

singular que se desenvolveu na *pólis* ateniense não é exclusividade dessa trilogia trágica, mas se reflete no gênero trágico ateniense de modo geral: “a verdadeira matéria da tragédia é o desenvolvimento social próprio da cidade, especialmente o pensamento jurídico em pleno trabalho de elaboração.” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2016, p. 3). É inclusive marcante a presença de vocabulário técnico de direito nas obras trágicas (ibid., 2016, p. 3) e esse vocabulário é enfaticamente relevante na *Oresteia*, de Ésquilo, o mito mais diretamente ligado ao tribunal ateniense, como o párodo do coro de *Agamêmnon* prenuncia.

Os anciãos logo justificam sua ausência na guerra de Troia, explicam o porquê de sua presença em Argos ao invés de nos campos de batalha, cumprindo a obrigação dos homens de lutar sob as ordens de Agamêmnon. Num tom quase envergonhado, admitem que, na sua idade a “*velha carne já não é mais capaz de pagar a sua dívida, que vimos partir a expedição vingadora e ficamos para trás, aqui estamos regendo com um bastão uma força de crianças*” (ἡμεῖς δ' ἀτίται σαρκὶ παλαιᾷ τῆς τότ' ἄρωγῆς 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). A idade os faz ineptos ao combate – e esses eram homens já eram “desprovidos de Ares” nos primórdios da guerra de Troia, dez anos se passaram desde então. O simples caminhar dos idosos é como “*um sonho que aparece à luz do dia*” (ὄναρ ἡμερόφαντον ἀλαΐνει, v. 81).

Contudo, os velhos homens lembram que, a despeito da idade avançada, ainda cumprem função relevante: “*na minha idade, os deuses ainda sopram sobre mim, qual outra forma de vigor guerreiro, a persuasão dos cantos*” (κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν ἐντελέων· ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνεύει πειθῶ, μολπᾶν ἀλκάν, σύμφυτος αἰών, v. 105-106). Eles se prontificam a narrar – a cantar – os acontecimentos. Na Grécia Antiga, a poesia e a música tinham forte função cívica (RAGUSA & BRUNHARA, 2017, p. 10-11). O que o coro está dizendo aqui é que, a despeito das agruras da velhice, eles ainda se mantêm úteis e relevantes para a cidade onde vivem, participam ativamente da vida em sociedade. O coro espelha a vida do cidadão ateniense de idade avançada: apesar das limitações que a idade impõe ao corpo, o cidadão continua relevante enquanto puder exercer atividade intelectual, retórica e jurídica. O bom funcionamento da democracia pressupõe vigorosa vida intelectual dos cidadãos em seus complexos debates de ideias, valores e questões, e os anciãos continuam aptos—e até mesmo bastante aperfeiçoados em relação a quando eram jovens – a exercer sua função democrática. É importante perceber que a primeira (e a segunda, como veremos) admoestação a Agamêmnon não partem de Clitemnestra, mas do coro. Elas revelam continuamente a insatisfação popular com a liderança de Agamêmnon e dessa forma também pontuam sua *hybris*, sublinhando vários motivos que poderiam contribuir para o fim nefasto que o Atrida encontrou. A primeira censura é bastante dura e comovente, o coro fortemente repudia a decisão de Agamêmnon de sacrificar a própria filha, Ifigênia:

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 (v. 219-227).

É verdade que esse ato – o sacrifício de Ifigênia – é o desencadeador central de todos os eventos da *Oresteia* de Ésquilo e é muito comovente pelo sofrimento da inocente e a violência entre pai e filha. Mesmo assim, seria pouco esperada uma censura tão enfática a um líder na posição de Agamêmnon. Adjetivos bastante pejorativos enfatizam o repúdio absoluto do coro e fica claro como os anciãos consideram o motivo de sacrificar Ifigênia – fazer uma guerra por causa de uma mulher raptada – absolutamente mesquinho e não merecedor do sangue da jovem inocente. O discurso que o coro usa aqui contra Agamêmnon é tão forte quanto os discursos de Clitemnestra após ela assassinar o marido. Poder-se-ia defender que as palavras do coro nessa passagem são mais pungentes e ofensivas que as da própria rainha.

O coro de *Agamêmnon*, fiel a seu papel de mimetizar os valores do povo-cidadão da *pólis*, ecoa a censura supracitada de Heródoto sobre fazer guerra por causa de uma mulher raptada. Como vimos, esse é um pensamento que é possível porque as alianças entre as cidades-Estado se realizavam por outros meios que não através de casamentos. É um pensamento que nasce no *milieu* da *pólis* ateniense. Essa primeira admoestação é um belo exemplo de como a *pólis* dialoga com seu passado no palco trágico e os atenienses do século V a.C. refletem e até mesmo julgam seus ancestrais por tal atitude.

Para que não reste dúvida de que o sacrifício de Ifigênia é um ato de *hybris*, o coro narra como, além da enorme violência intrafamiliar, ele foi também um sacrifício pervertido (v. 229-246). Ifigênia suplica ao pai por sua vida, mas é amordaçada e sacrificada como se fosse uma cabra ou outro animal para o sacrifício. O vestido cor de açafraão que a jovem virgem usa (v. 239) é provavelmente um vestido de noiva e nos faz pensar na parte do mito (mais explorada por Eurípides do que por Ésquilo) em que Agamêmnon manda trazer Ifigênia de casa sob o pretexto de que casaria ela com Aquiles, mas com o verdadeiro intuito de sacrificar a filha. O sacrifício da virgem assume tons nefastos e pervertidos de “casamento”:

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).

Há uma mórbida comparação entre sacrifício e primeiro ato sexual entre recém-casados que chega ao ponto de comparar o sangue de Ifigênia no altar com seu sangue de perda da virgindade (CHESI, 2014, p. 22). Há também horror no fato de tudo isso ser cru e público, como se fosse impudico, e há indícios de que Clitemnestra também se ressentia do ultraje à imagem pública de sua filha perante a morte (v. 1414-1417) (ibid., p. 22). Se matar Ifigênia em si não foi um ato de *hybris* – o que já foi questão de debate (PULQUÉRIO, 1969, p. 367) – tendo a acreditar que a forma como a execução foi feita certamente foi.

O coro encerra o párodo (v. 248-257) ominosamente sugerindo que haverá consequências e, congruente com o culminar da tragédia, inicia o primeiro episódio falando com Clitemnestra, aquela que fará as consequências acontecerem. Nesse diálogo, a arguta escrita de Ésquilo sinalizará sutilmente que Clitemnestra é mesmo a má esposa que o Agamêmnon homérico a acusa de ser. Na verdade continuará sinalizando porque ainda no prólogo o Vigia havia dito que ela tem “*máscula vontade*” (γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ, v. 10). O coro indaga Clitemnestra sobre como ela tem certeza de que Troia caiu, pergunta se ela tem alguma prova (v. 272), se ela se baseia em algum sonho (v. 274) ou se ela se fundamenta em algum rumor inconsistente (v. 276). Há linguagem do *lógos* aqui, há também elementos da onipresente misoginia daqueles tempos, tanto que Clitemnestra responde: “*Troças de mim como se eu fosse uma criança.*” (παιδὸς νέας ὡς κάρτ' ἐμωμήσω φρένας, v. 277) antes de proferir a longa resposta (v. 281-316) onde ela retrata o caminho dos sinais de fogo exibindo amplo conhecimento geográfico. O percurso não deixa de ter as perspicazes indicações sutis da linguagem esquiliana: o caminho do fogo passa por Lemnos, ilha de mulheres que odiavam seus maridos; pelo pico Aracneio, que pode referenciar o ardid, a teia que é o plano que Clitemnestra traça sobre o retorno de Agamêmnon. Ao final do primeiro episódio, o coro, que iniciou duvidando de Clitemnestra, termina por dizer: “*Senhora, falas com a sensatez de um homem sábio. Ante as provas seguras que me deste*” (γύναι, κατ' ἄνδρα σῶφρον' εὐφρόνως λέγεις. ἐγὼ δ' ἀκούσας πιστά σου τεκμήρια, v. 351-352). É importante notar como ela foi caracterizada como uma mulher com a vontade de um homem e também como uma mulher que fala como um homem sábio, isso tudo antes da metade da tragédia.

Ao incauto público moderno, as palavras do coro podem parecer elogiosas. São palavras respeitadas de pessoas admiradas com o conhecimento de alguém que esperavam ser ignorante, no entanto, não são elogiosas quando se considera o rígido papel de gênero imposto às mulheres. A eloquência e o intelecto eram considerados atributos próprios aos homens na Atenas antiga. Inteligência, retórica e valentia eram vistas como características masculinas e, destarte, impróprias para as mulheres: “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.” (*Poética*, 1454a) Não é nada elogioso constatar tais características em Clitemnestra, pelo contrário, o comportamento esperado das mulheres é de submissão, recato e modéstia (POMEROY, 1995, p. 98). Retratar

Clitemnestra como alguém que, ao invés de se recatar ante os anciãos, demonstra abertamente seu conhecimento, contribui para a construção clássica que o mito faz de classificá-la como uma má esposa: sem recato nem modéstia, que exhibe atitudes e comportamentos próprios aos homens, que não apenas sabe mais do que deveria saber como também demonstra que sabe. Uma mulher ser inteligente e eloquente na Atenas antiga não era bom, não era “natural”, de acordo com os termos aristotélicos. Ésquilo gradual e engenhosamente constrói uma personagem que comete vários atos inapropriados para esposas até ela chegar ao ápice de eliminar o marido, tornando-se o exemplo máximo de má esposa.

Por conseguinte, a vontade “máscula”, a inteligência, a eloquência, os ufanos discursos públicos que ela profere, quando Agamêmnon chega, são todos construções que classificam Clitemnestra como inadequada, uma má esposa, até mesmo uma “má mulher”, “antinatural”. São artifícios que—junto com o adultério que ela comete ao lado de Egisto – são usados engenhosamente por Ésquilo para classificá-la completamente como má esposa, coroando tudo com o assassinato de Agamêmnon. E ainda assim, mesmo indo contra praticamente todas as diretrizes culturais que ditavam o que uma mulher deveria fazer em seu tempo, mesmo que ela “*embodies the greatest threats to the cultural system of which a wife is capable of*” (FOLEY, 2001, p. 201), é extremamente difícil refutar os motivos de Clitemnestra. O coro de *Agamêmnon* será forçando a reconhecer que “*difícil é julgar*” (v. 560) e os juízes de *Eumênides* irão empatar, não completamente convencidos pela narrativa de “desmaternalização” que Apolo emprega para fazer de Orestes “filho do pai”, forçando Atena a um desempate *in dubio pro reo* (CHESI, 2014, p. 6). O discurso e a ação de Clitemnestra expõem erros e falhas da narrativa patriarcal que não serão solucionados pelo *lógos* e é um desfecho *deus ex machina* em *Eumênides* que restaura a ideologia de gênero patriarcal.

No primeiro estásimo, o coro fará a segunda admoestação a Agamêmnon:

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. (*Agamêmnon*, v. 445-451).

Agamêmnon e Menelau são os Atridas, os filhos de Atreu, que fizeram uma longa e dolorosa guerra por causa de uma mulher e são odiados por isto. O povo chora seus mortos, vidas ceifadas por motivo mesquinho. O coro completa: “*Perigosa é a fala dos cidadãos, inspirada pela ira: paga-se sempre a dívida à maldição popular*” (βαρεῖα δ’ ἄστῶν φάτις σύν κότῳ δημοκράτων δ’ ἄρας τίθει χρεός μένει δ’ ἀκουσαί τί μοι, v. 459-460). Essa ominosa fala dá a entender que a maldição popular contribuiu para o fim inglório de Agamêmnon.

É mais um sinal do diálogo da *pólis* com seu passado mítico que o coro não fale abertamente contra Agamêmnon: os anciãos se pronunciam apenas quando ele não está presente. O líder

Atrida retratado na obra não poderia ser questionado, mas o cidadão ateniense espectador/leitor da peça poderia sofrer críticas de outros no espaço público. Uma “*maldição popular*” certamente seria considerada muito mais grave na *pólis* democrática do que na Idade do Bronze, onde os reis tinham enorme e violento poder. A escrita de Ésquilo sugere que até mesmo naquela distante época a maledicência do povo era capaz de prejudicar o líder político. Agamêmnon era um rei malquisto, com a imagem maculada em meio a uma cultura que valoriza deveras a fama, mas ninguém ousaria dizer isso para ele – ninguém que fosse do povo, ninguém que não tivesse o mesmo *status*. A própria *Iliada* contém no seu início, logo no canto I, uma contenda entre Agamêmnon e Aquiles (v. 121-244).

Portanto, antes de desaprovar Clitemnestra, o coro desaprova Agamêmnon, destoando dos dois principais personagens da primeira parte da *Oresteia* esquiliana. A desaprovação do coro também tem a função de ressaltar a *hybris* de Agamêmnon, de justificar de alguma forma o fim terrível que ele encontrará. Além do sacrifício de Ifigênia e da “*maldição popular*”, contribui para a queda de Agamêmnon o saque aos templos dos deuses de Troia por ele ordenado. O arauto narra esse feito com ingenuidade, ignorante da ira divina que isso desperta: “[...] *Acolhei-o bem, pois assim está certo, a ele que minou completamente a cidade de Tróia com a picareta de Zeus, administrador da justiça, trabalhando até ao fim o seu solo, arrasando os altares e os templos dos deuses, exterminando as sementes da terra*” (ἄλλ' εὖ νιν ἀσπάσασθε, καὶ γὰρ οὖν πρέπει, Τροίαν κατασκάψαντα τοῦ δικηφόρου Διὸς μακέλλη, τῇ κατείργασται πέδον. βωμοὶ δ' ἄιστοι καὶ θεῶν ἰδρύματα, καὶ σπέρμα πάσης ἔξαπόλλυται χθονός. τοιόνδε Τροίᾳ περιβαλὼν ζευκτήριον, v. 524-529). Como se não bastassem esses ruinosos atos de *hybris* e a maldição popular, pesa ainda sobre ele a maldição da casa de Atreu, mazela hereditária que Agamêmnon herdou de seu pai e que fez de seu primo, Egisto, seu inimigo. A maldição é narrada por Cassandra (v. 1090-1092; 1215-1239) e justifica o longo discurso da profetisa. O coro, como representante dos valores da *pólis* democrática ateniense e sendo um coletivo, se mantém em desacordo com a enorme audácia individual de Agamêmnon. O julgamento do coro deixa claro que o passado mítico pode ser glorioso, porém também é terrível e pode ser condenável, vexatório. A romantização do passado é um fenômeno moderno pouco comum aos gregos antigos. O mito é enxergado com crueza e pormenorizadamente analisado.

Após a parte central da ação, a execução de Agamêmnon pelas mãos de Clitemnestra, os anciãos falam claramente como o povo cidadão que os assiste: “*serás banida da cidade, objeto do ódio potente dos cidadãos*” (ἀπόπολις δ' ἔσῃ, μῖσος ὄβριμον ἄστοις, v. 1410-1411). Todo o primoroso diálogo de Clitemnestra com o coro no quinto episódio é enfaticamente político. Clitemnestra tenta apaziguar a indignação do coro dizendo que agiu por justiça (v. 1395-1399; v. 1405; v. 1412-1421) e sob os desígnios do temido *daímon* da casa de Atreu (v. 1475-1480; v. 1500-1504). A fala é astuta e a inteligência e a eloquência tem como fim apaziguar o coro – o povo – e evitar alguma revolta porque, uma vez Agamêmnon morto, ela e Egisto precisam tomar o poder, caso contrário, sofrerão

terríveis consequências. Clitemnestra sabe que escandalizou o coro e tem outras preocupações em mente:

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. (IRIGARAY, 2018, p. 9).

Vingar Ifigênia é uma questão, tomar o poder é outra questão completamente diferente. É possível sustentar que, ao tomar o poder, Clitemnestra e Egisto se tornam tiranos (TORRANO, 2013, p. 84). Ao mesmo tempo, não era possível eliminar Agamêmnon e continuar vivo sem tomar o poder.

É importante notar que o coro, ao caracterizar Clitemnestra como odiada pelos cidadãos (v. 1410-1411) afirma que ela será submetida às maldições populares, o que a sagaz rainha não falha em notar “*votas-me ao ódio dos cidadãos e às maldições populares*” (καὶ μῖσος ἀστῶν δημόθρους τ' ἔχειν ἀράς, v. 1412-1413). Mais uma vez a sombra da maldição popular é evocada, o que dá a entender que o que sai da boca do povo é muito estimado. Clitemnestra vai sofrer as censuras do povo, como Agamêmnon sofreu. É revelador como elementos do povo são evocados literalmente e repetidas vezes de forma direta e nada sutil. Quando Egisto chega, o coro previsivelmente se insurge porque Egisto é inimigo declarado de Agamêmnon há anos, e o coro ameaça também Egisto com a maldição popular: “*Pois eu digo que, na hora da justiça, a tua cabeça não escapará, disso podes estar certo, às lapidações e maldições do povo*” (οὐ φημι' ἀλύξειν ἐν δίκη τὸ σὸν κάρα δημορριφεῖς σάφ' ἴσθι, λευσίμους ἀράς, v. 1614-1616).

Agamêmnon, Clitemnestra e Egisto são alvo da maldição popular e, ao longo da *Oresteia*, os três sofrem destinos terríveis e mortes sangrentas. Orestes e Electra, por outro lado, têm o tempo todo a bênção e a simpatia do coro de *Coéforas* – e muito mais que simpatia, o coro aconselha e age a favor dos jovens irmãos, inclusive usando de ardis para que Egisto encontre Orestes sozinho, sem sua guarda pessoal, o que é fundamental para o êxito de Orestes (*Coéforas*, v. 770-774) – e ao final da *Oresteia* estão vivos e triunfantes. Certamente isso não é coincidência, mas reflexo da cultura política ateniense sob o verniz da arte de Ésquilo.

Finalmente, quando Egisto, sob provocação, empunha a espada contra o coro (v. 1652), ele se rebaixa porque considera seriamente a ameaça de idosos incapazes de lutar (TORRANO, 2013, p. 84). Com esse gesto, ele trai a si mesmo e revela que as ofensas do coro, que comparava Egisto a uma mulher por ficar em casa no leito com Clitemnestra, enquanto Agamêmnon estava virilmente na guerra (v. 1628-1631), tinham fundamento: Egisto não é apto ao campo de batalha. Oculto

durante toda a ação, Egisto aparece apenas no êxodo da tragédia. Ele é a autoridade masculina que Clitemnestra precisa ter a seu lado para governar, porque não irão obedecer a uma mulher – quanto menos a uma mulher que matou seu marido. É verdade que ele se autoproclama mentor intelectual do plano (v. 1609), mas isso é o máximo que pode se dizer dele. Uma figura tímida ante seu inimigo senhor da guerra e também ante sua amante, a qual acumula características tidas como masculinas, enquanto ele acumula as femininas (fica no espaço privado, dentro de casa, às voltas com atividade sexual no leito, quase como se servisse à Clitemnestra como uma mulher serve ao marido). Clitemnestra chega a dizer que “a esperança não pisará na casa do medo enquanto Egisto acender o fogo na minha lareira” (ἔως ἂν αἴθη πῦρ ἐφ' ἐστίας ἐμῆς Αἴγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὖ φρονῶν ἐμοί, v.1435-1436). Além de ser uma referência sexual, tradicionalmente é a mulher que acende a lareira, e não o homem (POMEROY, 1995, p. 99). O coro, como defensor dos valores tradicionais da pólis, escandaliza-se com isso “*The old men find the reversal of sex roles in Clytemnestra and Aegisthus monstrous*” (ibid., p. 99). Ao final da tragédia, diante das provocações do coro, Clitemnestra finge subserviência a Egisto (v. 1660-1661) numa tentativa tardia de mostrar que ela não perverteu os papéis de gênero e que Egisto é apto para exercer a autoridade, assim tentando apaziguar o coro e validar a autoridade de Egisto ao mesmo tempo. No entanto, é simplesmente tarde demais para esse fingimento: toda a extensão da tragédia indica que é ela quem está no controle.

Clitemnestra e Egisto triunfam em *Agamêmnon* (o que reveste o título da tragédia de uma ironia amarga) e só o que o coro pode fazer é lançar sua perigosa maldição popular. Ao longo da trama, vimos que os anciãos criticam seu governante (embora de forma velada, eles vivem numa aristocracia afinal), zelam pelas tradições e ritos religiosos, preocupam-se com a cidade em que vivem, insubordinam-se contra os tiranos Egisto e Clitemnestra, ou seja: o coro de *Agamêmnon* se aproxima muito dos cidadãos atenienses (no sentido político de povo) e mesmo do povo de Atenas (no sentido mais amplo, cultural de povo). As questões sobre tirania e sobre democracia, ubíquas em Atenas, também se refletem nas falas e na reação do coro, sobretudo contra Egisto assumir o poder: diante do tirano, o coro de anciãos, mesmo consciente que é incapaz de lutar, pega em armas. Em *Coéforas*, o coro assumirá uma nova roupagem e conhecerá outro destino. Em cada tragédia, esse onipresente personagem assumirá um papel particular. O que pouco muda é que quase sempre o coro cumpre a função de ser o interlocutor do presente com o passado assombroso e, dessa forma, ao dar voz ao presente que fala com o passado, aproxima-se indiretamente do povo.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.
 ARISTÓTELES. **Política**. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BURKE, Peter. **Popular Culture in Early Modern Europe**. Nova York: Harper Torchbooks, 1978.
- 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: DeGruyter, 2014.
- ÉSQUILO. **Oresteia**. Tradução: Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 2008.
- EURÍPIDES. **Electra**. Tradução: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.
- FOLEY, Helene P. **Female acts in Greek tragedy**. New Jersey: Princeton University Press, 2001.
- HERÓDOTO. **História**. Tradução de J. Brito Broca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic, Companhia das Letras, 2018.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic, Companhia das Letras, 2011.
- 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.
- POMEROY, Sarah B. **Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity**. Nova York: Schocken Books, 1995.
- PULQUÉRIO, Manuel Oliveira. O problema do sacrifício de Ifigénia no “Agamêmnon” de Ésquilo. **Humanitas**, v. 21, 1969.
- RAGUSA, Giuliana; BRUNHARA, Rafael. Paideia na “lírica” grega arcaica: a poesia elegíaca e mélica. **Filosofia e Educação**, v. 9, n.1. p. 45-62, 2017.
- ROSENFELD, Kathrin H. Representações da inteligência feminina na Grécia Clássica: Clitemnestra, Jocasta e Antígona. **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v. 17. n.1, p. 187-214, jan./abril, 2014.
- SWIFT, Laura. **Greek Tragedy – themes and contexts**. New York: Bloomsbury, 2016.
- TORRANO, Jaa. **Agamêmnon**. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ZEITLIN, Froma. The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in Aeschylus Oresteia. **Arethusa**, v. 11, n.1, p. 149-184, 1978.

