

# ÍON DE EURÍPIDES: A EXULTAÇÃO DE ATENAS NO ESPAÇO ECFRÁSTICO DA FACHADA DO TEMPLO DE APOLO EM DELFOS\*

Márcia Cristina Lacerda Ribeiro\*\*

**Resumo:** *Nosso objetivo é examinar uma passagem específica (versos 184-218) da tragédia Íon de Eurípides, representada em algum momento entre 413 e 411 a.C. nos palcos de Atenas. O excerto menciona, a partir de uma écfrase, parte do conjunto escultórico de uma das fachadas do templo de Apolo, em Delfos, cenário da peça. Ao mobilizar os elementos míticos presentes nessa fachada, Eurípides os vincula à própria identidade de Atenas. Pretendemos discutir a exultação de Atenas presente na écfrase e as implicações daí decorrentes, relacionando-a ao momento singular de sua história, após o desastroso conflito com os siracusanos, que redundou em incontáveis perdas humanas, em um quadro de guerra que se arrastava havia mais de vinte anos.*

**Palavras-chave:** *Atenas; espaço; écfrase; identidade; Eurípides.*

## EURIPIDES' ION: THE EXULTATION OF ATHENS IN THE EK-PHRASTIC SPACE OF THE TEMPLE OF APOLLO IN DELPHI

**Abstract:** *Our goal is to examine a specific passage (verses 184-218) of the Euripides Ion tragedy, performed sometime between 413 and 411 BC on Athenian stage. The excerpt mentions, from an ekphrasis, part of the sculptural ensemble of one of the façades of the temple of Apollo, in Delphi, the setting of the play. In mobilizing the mythical elements present in this façade, Euripides links them to the very identity of Athens. We intend to discuss the exultation of Athens present in this ekphrasis and the implications arising therefrom relating it to the unique moment of its history, after the disastrous*

---

\* Recebido em: 10/10/2020 e aprovado em: 05/12/2020.

\*\* Márcia Cristina Lacerda Ribeiro é professora da Universidade do Estado da Bahia, vinculada à Graduação em História e ao Programa de Pós-graduação em Ensino, Linguagem e Sociedade (PPGELS/Uneb). Doutora em História pela Universidade de São Paulo. Fez Pós-doutorado em Arqueologia Clássica pelo MAE/USP. Pesquisadora do Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga (Labeca/MAE/USP). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7181-1642>. E-mail: [mcrlribeiro@uneb.br](mailto:mcrlribeiro@uneb.br).

*conflict with the Siracusans, which resulted in countless human losses, in a framework of war that had been dragging on for more than twenty years.*

**Keywords:** *Athens; space; ekphrasis; identity; Euripides.*

A tragédia ática, gênero poético do qual nos restam 31 textos completos, é um documento sugestivo e inquietante quando se pretende estudar a identidade da cidade de Atenas. Quer trate de espaços imagináveis, quer de lugares próximos ou longínquos, quando seu nome sequer é pronunciado no decurso do drama, no *grand finale* ela está lá, a grande dama do teatro a receber os aplausos da audiência: Atenas.

Na tessitura da trama, inumeráveis artifícios são utilizados para presentificar a cidade dos autóctones, aqueles que não vieram de nenhum lugar, nasceram do seio da terra, como nos faz crer o mito de Ericção. Seus incontáveis discursos, do drama à filosofia, são também *exempla* do seu *ethos* de *filopolis*, os amigos da pólis. Tomamos a tragédia *Íon* de Eurípides, representada nos palcos de Atenas em algum momento entre 413 e 411,<sup>1</sup> como objeto de análise.

Passemos rapidamente pelo enredo da peça. A trama se inicia em Atenas e se desenrola em Delfos, no Santuário Pan-helênico de Apolo. A jovem princesa Creúsa colhia flores, inocentemente, quando foi raptada por Apolo, levada ao interior de uma gruta, na acrópole de Atenas, e violentada. Grávida, manteve tudo em segredo. Retornou à gruta e, sozinha, deu à luz a um bebê, abandonando-o no local. Apolo encarregou Hermes de levar a criança ao seu templo em Delfos, onde ele cresceu aos cuidados da pitonisa, que não conhecia a sua verdadeira identidade. Eis, portanto, o nosso herói: Íon. Tempos depois Creúsa casa-se com Xuto, porém, sem conseguir gerar filhos, o casal parte para Delfos com o objetivo de consultar o oráculo. Muitas reviravoltas acontecem até o momento em que, pelos designios de Apolo, Creúsa retorna a sua casa com seu filho Íon. Na narrativa, o poeta mobiliza fortemente os espaços e um vasto repertório mítico para cativar seu público, passar sua mensagem, com a trágica história da princesa que, ao final, se revela como uma história de amor pela cidade. Íon, o filho da ação violenta de Apolo, será o precursor dos jônios.

Nosso objetivo é examinar uma passagem específica do Párodo (a entrada do coro) da tragédia *Íon*, versos 184-218, momento em que as escravas que acompanham Creúsa na viagem chegam ao templo de Apolo. O frag-

mento menciona, a partir de uma éfrase, parte do conjunto escultórico de uma das fachadas do templo de Apolo. Ao mobilizar os elementos míticos presentes nessa fachada, Eurípides os vincula à própria identidade de Atenas. Acreditamos que o tragediógrafo apresenta uma peça com forte apelo ao pan-helenismo. Fechada em um modelo autóctone, a pólis ateniense enfrentava um conflito cruento com os siracusanos – a Guerra do Peloponeso (431-404) –, que, pouco antes da representação dessa peça, desembocara em incontáveis perdas humanas para a cidade. Urgia refletir sobre os rumos de Atenas e quiçá de todo o mundo heleno que se autodigladava havia quase vinte anos. O poeta que inovou a tragédia em muitos aspectos e, como afirma Romilly (2008), tinha propensão a escrever peças com conotação política e incluir mesmo as inquietações do seu tempo, muito possivelmente, acreditamos, deixou ecoar em *Íon* uma reflexão sobre aqueles dias, certo apelo à audiência. As lembranças da expedição à Sicília, os inumeráveis cidadãos mortos nas pedreiras siracusanas, antes espectadores naquele teatro, por certo ainda faziam parte do cotidiano da cidade.

Há um investimento do poeta, nessa peça, em uma simbologia que remete ao pan-helenismo e a Atenas, não só na éfrase em apreço, mas em outras duas em seu decorrer: na descrição do cesto em que Íon foi exposto na gruta, e que reaparece como elemento central na cena de reconhecimento, e no detalhamento das tapeçarias presentes na representação da tenda, erguida por Íon para celebrar sua relação filial com Xuto, recém-descoberta. Vale dizer que esse esforço perpassa o conjunto da obra e que essa rica simbologia se entrecruza e dialoga, formando um emaranhado único. Essa simbologia está sempre vinculada à identidade de Atenas e ao pan-helenismo.

Vamos, pois, analisar, nos versos 184 a 218, a fachada oeste do templo de Apolo, localizado no Santuário Pan-helênico de Delfos. As esculturas monumentais erguidas na fachada se estendiam tanto no seu pedimento/frontão (parte triangular da fachada), como abaixo dele, nas métopas (blocos que ficavam entre os tríglifos). São as cativas de Creúsa que nos oferecerão seu exuberante retrato através de uma éfrase.

Aélius Theon, um retórico do século I d.C., foi quem primeiro definiu a éfrase: uma linguagem descritiva que tem como propósito tornar um objeto nítido perante os olhos do ouvinte (GOLDHILL, 2007; BECKER, 1992). Para Goldhill (2007), no conceito de Aélius Theon está implícita a noção de *enargeia* – a habilidade de tornar visível, de forma vívida, e acrescenta: “o objetivo é fazer um público quase se tornar espectador” (GOL-

DHILL, 2007, p. 3). Tal é a sensação, queremos crer, que as cativas provocam na audiência, com sua vívida descrição, tão carregada de emoção, extasiadas que estão a enumerar as façanhas míticas presentes na fachada do templo de Apolo. É a força do texto de Eurípides a tornar presente uma fachada que nem seu descritor, o coro, nem o público estão vendo. Importante registrar que se trata de uma éfrase interventiva, ou hipotática, para usar o termo preferido por Paulo Martins (2016). A narrativa das cativas está entrelaçada não só com outras narrativas míticas presentes na peça, como com seu conjunto.

Lançamos mão do conceito de espaço a partir da concepção antropológica de “ambiente construído”, concebido por Amos Rapoport (1978, 1982), para auxiliar na interpretação dos frontões. Trata-se de uma noção abrangente e abstrata para descrever qualquer alteração física no ambiente natural produzida pelos humanos, como edifícios, santuários, um marco territorial, uma praça, e, ainda, elementos específicos como portas, dentre outros. Para Rapoport (1978, 1982) o ambiente construído compreende funções sociais, religiosas, políticas e culturais, não sendo algo passivo, posto que exerce agência sobre seu usuário ao emitir um tipo de mensagem e, de certo modo, limitar e orientar seu comportamento (RAPOPORT, 1978). Conforme Rapoport (1982, p. 139), “as pessoas leem os estímulos ambientais, fazem julgamentos sobre os ocupantes do lugar, e depois agem de acordo – os ambientes comunicam a identidade social e étnica, o status e assim por diante”. A fachada do templo de Apolo, em *Íon*, oferece-nos um amplo raio de observação: trata-se de um espaço efrástico, descrito nos palcos do teatro, como vimos, pelas cativas do coro; 2) espaço cênico da peça, minimamente representado; 3) um dos edifícios do complexo santuário de Delfos; 4) espaço público, com exceção do seu interior, acessível a poucos – pitonisa, sacerdotes, consulentes; 5) espaço religioso, festivo, pan-helênico e aberto aos não gregos.

É fundamental observar os espaços para além das estruturas físicas em si. Rapoport enfatiza a importância dos símbolos na configuração e percepção do ambiente construído: “os símbolos são um elemento essencial no modo como o homem percebe, avalia e molda seu ambiente” (RAPOPORT, 1974, p. 58). Para ele, o simbólico tem o objetivo de tornar algo visível e é fundamental que a mensagem seja entendida – recebida e reconhecida – pelo usuário; dessa forma, o ambiente, tal qual projetado, será compreendido com mais amplitude (RAPOPORT, 1974). Nesse sentido teríamos,

segundo o estudioso, um mundo percebido, aquele que todos veem, e um mundo associacional, fruto das associações feitas pelo usuário do espaço.

O coro de *Íon*, conforme descrito, formado pelo séquito de cativas de Creúsa, de acordo com Romilly (2008) tinha um papel lírico nas peças: dançava e só se exprimia cantando ou pelo menos salmodiando. Entretanto, Eurípides nos apresenta uma forma incomum de coro, que dialoga (cantando) entre si, sem embaraços. Esse diálogo pode ser, queremos crer, um mecanismo usado pelo autor para apelar para a audiência, no esforço imaginativo de ver o não visto, de prender sua atenção, especialmente quando o frontão que será descrito é o oeste, o dos fundos, e não o da frente do templo, em que vemos a chegada triunfante de Apolo.

As cativas estavam curiosas e ansiavam por desbravar aquele lugar. Como relatam a *Íon*, haviam recebido autorização dos seus senhores para “admirar o santuário do deus” (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 230-235).<sup>2</sup> Quando passado o primeiro momento, findada a éfrase, as cativas parecem ter sua curiosidade aumentada, querem saber se é verdade que o umbigo da Terra (o ônfalo) está dentro do templo. Em seguida perguntam a *Íon* se é possível entrar no templo, mas o jovem responde que apenas àqueles que cumprem o ritual de sacrifício é permitido o acesso ao seu interior. Satisfeitas, elas afirmam: “o que se encontra no exterior do templo fará as delícias do nosso olhar!” (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 230-235).

Sabemos que o cenário da representação teatral era exíguo e em muito dependia da força da palavra. Mas, para além da representação no palco, qual o significado do Santuário de Apolo em Delfos para o conjunto do mundo grego? A Hélade se estendia de uma ponta a outra do Mediterrâneo, com centenas de cidades sob a identidade helênica. O Santuário de Apolo era um dos grandes santuários pan-helênicos, ao lado, por exemplo, do de Olímpia. Também era espaço dos festivais religiosos que atraíam gregos de todas as partes e estrangeiros, assim como abrigo do oráculo para onde acorriam multidões e local de exibição do fausto e da glória das cidades helênicas. Sem dúvida, um lugar que contribuía para forjar a identidade comum dos gregos, mas que servia de arena de competição entre as cidades (para além das competições atléticas), que ali expunham seus tesouros, suas armas e seus símbolos de vitória, quer contra estrangeiros, quer contra seus irmãos gregos (SCOTT, 2010).

Os gregos desejavam, pois, cravar sua identidade poliade e exibir seu poder aos olhos de todos no grande complexo santuário de Delfos. Refe-

rência para gregos e não gregos, este, como vimos, possuía uma ligação particular com Atenas. Cerca de cem anos antes de Eurípides encenar *Íon*, a família ateniense Alcmeônida fora exilada pelo tirano Hípias e, em Delfos, soube usar magistralmente aquele espaço em seu benefício.

Heródoto conta como os Alcmeônidas se esforçavam para retornar a Atenas e libertá-la da tirania (HERÓDOTO. *Histórias*, V. 62). Na tentativa de aumentar o seu poder e conseguir aliados, puseram-se a serviço da Liga Anfictiônia, responsável por administrar o Santuário de Delfos, para concluir a construção do templo de Apolo (506-505). Com muito dinheiro e excelente reputação, edificaram um templo mais belo do que constava no projeto, sobretudo no que se refere a sua fachada, construída em mármore pário, e não em calcário, como fora pensada. Heródoto não deixa margem para dúvidas sobre a intenção dos Alcmeônidas. Era necessário angariar as boas graças dos seus vizinhos para a sua causa, forjando alianças que permitissem o seu retorno a Atenas a partir de um projeto político bem orquestrado. Os Alcmeônidas souberam fazer uso da necessária reconstrução do templo de Apolo, essência do Santuário pan-helênico, para arquitetar o retorno triunfal a Atenas. Certamente o incêndio que havia tomado o templo em 548 (PAUSÂNIAS. X.5.13), e a sua respectiva destruição tocavam muito de perto a Liga Anfictiônia, as cidades que lotavam aquele recinto de oferendas, e as pessoas individualmente. A reconstrução do templo, portanto, estava em primeiro plano. Seus empreendedores, quem quer que fosse a contribuir com os esforços de reconstrução dos anfictiônios, seriam o foco das atenções de todos indistintamente. Afinal, mais de trinta anos haviam se passado e o templo persistia inacabado. Píndaro escreve, por volta de 486, em homenagem ao ateniense Mégacles: “em todas as cidades circulam as notícias da construção dos Erectidas, o belo templo de Apolo, na divina Delfos, uma maravilha de se ver” (PÍNDARO. *Pítica*, VII). Com bom projeto político e excelente propaganda, Atenas cravaria por longo tempo suas marcas de identidade nas paredes da Delfos pan-helênica.

Aproximadamente cem anos mais tarde, o templo de Apolo invade os palcos de Atenas com a peça *Íon* de Eurípides. No verso 184 entram em cena as cativas de Creúsa no justo momento em que avistam o templo e se fixam em sua fachada. Observemos toda a écfrase (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 184-218):

*- Não é só na sacrossanta cidade de Atenas que os deuses têm templos de belas colunas e se pratica o culto do Agieiu: também junto*

*de Lóxias, filho de Leto, existe a visão luminosa, deslumbrante, de um templo de duplo frontão.*

*- Olha! Vem ver isto: o filho de Zeus a matar a Hidra de Lerna com setas de ouro! Vê-me isto, querida, com olhos de ver!*

*- Estou a ver. E mesmo ao pé dele outro herói qualquer está a levantar uma tocha em brasa ardente. Não será aquele cuja história é narrada pelos fios da minha tapeçaria, Iolau, o portador de escudo, que ao aguentar os mesmos trabalhos, sofre justamente com o filho de Zeus? [Cena 1]. (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 184-200)*

*- Olha só para este, montado num cavalo alado! Está a matar aquela força bruta de triplo corpo, a que tem sopro de fogo [Cena 2]. (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 200-204)*

*- Não paro de correr por toda a parte atrás do meu olhar! Repara no combate de Gigantes nas paredes de mármore!*

*- Querida, olhemos agora para aqui.*

*- Vê-la a brandir contra Encélado o escudo de ferocíssimo aspecto...?*

*- Vejo Palas, a minha deusa.*

*- Então será que vês, nas mãos de Zeus que acertam ao longe, o poderoso raio de pontas flamejantes?*

*- Vejo: reduz a cinzas com sua incandescência o feroz Mimas.*

*- E Brômio com seus tirsos de hera não-violentos – o Bacante abate outro dos filhos da Terra [Cena 3]. (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 205-218)*

A audiência não estava diante das esculturas da fachada do templo que as cativas descrevem – nem elas – e, por mais que o cenário oferecesse essa imagem, o que é pouco provável, tendo em vista que o teatro antigo contava com escassos elementos cênicos, era a força da imaginação de cada um dos presentes que solicitavam naquele instante. A écfrase devia cumprir o seu papel: expor o templo e suas belas esculturas diante dos olhos da audiência, utilizando o seu poder de descrição, que, como assegura Goldhill (2007), é uma técnica de ilusão.

O templo de Apolo era o coração do espaço físico e religioso do Santuário quando observado em seu conjunto; em Eurípides, não é diferente. Conforme Irène Chalkia (1986), além da ação cênica em *Íon* ocorrer em frente ao templo, ele é mencionado mais de setenta vezes no curso da peça,

sem contar as inúmeras alusões aos detalhes da sua arquitetura, como as cornijas e portas, ou elementos de sua decoração, como os altares, as oferendas e as estátuas.

Na íngreme subida, certamente pela via sagrada, as cativas se cansam, param, enxergam os relevos dos tesouros; avistam belas estátuas, pinturas, possivelmente as de Polignoto, descritas tão minuciosamente por Pausânias em seu livro X, muitos tesouros construídos no século VI – dos Siciônios, dos Sifínios, dos Beócios, dos atenienses, uma Stoá ateniense do quinto século e muito mais. O longo trajeto tem o ápice no templo de Apolo. À medida que caminham, vão experimentando o espaço e construindo um discurso que culminará com a visão do templo. Certamente as cativas, muito curiosas, procuravam avistar o templo já a certa distância. Segundo Scott (2010), quando os visitantes se movimentavam na cena da Gigantomaquia do tesouro de Sífios, eles eram capazes de avistar de relance o pedimento oeste do templo, que ostentava uma cena análoga.

As curiosas cativas deviam ansiar por alcançar logo o coração do Santuário. Enfim, diante do templo, paralisadas, observam sua arquitetura, e a associam instantaneamente aos templos de belas colunas atenienses. Em seguida, percebem que, à semelhança de Atenas, pratica-se o culto a Apolo *Agieiu* (protetor das ruas). Como nas demais partes da tragédia em questão, o coro insiste em identificar os traços de Atenas nos espaços da fachada do templo.

O templo de duplo frontão assiste ao completo êxtase das cativas. De um lado para o outro, elas conversam agitadas entre si e comentam sobre as esculturas da fachada. Mais interessante é ouvir uma delas chamar a atenção para a necessidade de se depurar a visão, pois não é qualquer olhar capaz de atingir com profundidade a essência luminosa daquele ambiente, especialmente quando a visão só é possível a partir do exercício de imaginação: “- Olha! Vem ver isto [...]. Vê-me isto, querida, com olhos de ver!” (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 190-193). Mais abaixo parece que o apelo é atendido: “Não paro de correr por toda parte atrás do meu olhar” (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 205), demonstrando-nos o quanto o sentido acurado da visão é capaz de aprisionar cada detalhe daquele monumental conjunto.

Na passagem em análise podemos observar, de forma especial, uma das características da éfrase salientada por Paulo Martins (2016): seu caráter periegemático, vívido. Para ele, em certa medida, a ideia de movimento pode estar ligada ao necessário esforço de se ver o não visível. Observemos



o movimento frenético das cativas. O percurso do seu olhar a correr por toda parte clama o espectador para o movimento das cenas descritas, criando um quadro dinâmico. Tudo está em movimento no cenário das lutas travadas. O espectador precisa ser rápido e atento para evocar mentalmente e ver cada episódio: Zeus no momento de matar a hidra de Lerna; Iolau, no instante de levantar a tocha; Belerofonte montado em seu cavalo, combatendo o gigante; Atena brandindo o escudo. Interessante notar o repetido apelo das cativas ao clamarem veementemente para o sentido da visão a partir do uso insistente do verbo ver. Mais ainda, frisemos, é preciso olhar “com olhos de ver!” (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 191). Enquanto o deslocamento, quase um bailar, acontece, a narrativa mítica é introduzida.

A passagem descrita pelas cativas entre os versos 184 e 218 pode ser entendida como três cenas, acima descritas e com os versos indicando cada uma delas. De acordo com Rosivach (1977), Héracles e Iolau fazem parte de uma mesma cena; de igual forma, a Gigantomaquia representa uma cena única. Aliás, como já afirmara o arqueólogo T. Homolle (1902) no início das escavações em Delfos: a forma como a Gigantomaquia é introduzida e conduzida dá a ideia de sequência e ligação, diferentemente dos episódios da Hidra ou da Quimera, apresentados um a um. Na Gigantomaquia, os personagens são anunciados em conjunto, o que implica uma única cena com múltiplos incidentes.

Observemos a transcrição da écfrase e as cenas evocadas. Cena 1: Héracles e Iolau lutam com a Hidra (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 190-200); Cena 2: Belerofonte luta com a Quimera (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 200-204). Percebam que o coro não nomeia os personagens, mas eles seriam facilmente identificados pela audiência, conforme Katerina Zacharia (2003); Cena 3: A Gigantomaquia (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 205-218).

Para Homolle (1902), não restava dúvida de que a cena da Gigantomaquia, pelo seu conjunto escultural (toda ela uma única cena), estava mais de acordo com o espaço amplo de um frontão do que com as métopas, prensadas entre dois tríglifos. As peças da fachada que nos restam hoje, apenas quatro, foram encontradas durante as escavações de 1894-1895 e estão no Museu de Delfos. Homolle (1902) relatou o estado dos poucos fragmentos do frontão ocidental, dois grupos que ocupavam os lados do frontão, podendo, segundo ele, quase ver ao meio a figura de Zeus, que não fora encontrada: Atena e o adversário, certamente Encélado, restos de duas

atrelagens simétricas, a da deusa e a de outro personagem, talvez Dioniso. De acordo com Homolle, em todo o processo de escavação de Delfos, o que constituiu a maior dificuldade para o entendimento dos arqueólogos, premidos entre os textos escritos e os achados, foram os frontões do templo de Apolo (HOMOLLE, 1902).

Frisemos que o templo possuía dois frontões, um a leste e o outro a oeste. O primeiro era o da entrada. Seu conjunto escultórico representava a chegada triunfal de Apolo em sua carruagem a Delfos; era, portanto, o frontão principal do templo. Ele foi reconstituído pelos arqueólogos a partir de uma cena homóloga descrita por Ésquilo (ÉSQUILO. *As Eumênides*, vv. 1-19), mas Eurípides não o menciona. O poeta tratará apenas do frontão oeste.

O percurso natural leva o visitante à entrada do templo, e consequentemente ele se depara com Apolo na fachada leste. Entretanto, em Eurípides, as cativas avistam o templo e se detêm unicamente no frontão ocidental (dos fundos do templo) e em algumas métopas próximas a ele. Podemos observar a reconstituição do frontão euripídiano na figura 1, de autoria de Candace Smith, disponível em *Perseus Digital Library*.

**Fig. 1 - Desenho da reconstrução do pedimento oeste do templo arcaico de Apolo**



Fonte: Acervo: Perseus Digital Library. Desenho de Candace Smith.

Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/image?img=Perseus:image:1993.01.0581>>. Acesso em: 29 nov. 2012.

Queremos crer que a opção do poeta por representar o frontão dos fundos (oeste) foi meticulosamente planejada. O conjunto mítico representado na fachada oeste dialoga com outras cenas ao longo da peça e contribui para reforçar a ideia do pan-helenismo e da própria identidade de Atenas. A Gigantomaquia, os trabalhos de Hércules e a luta de Belerofonte com a Quimera

são temas mais abrangentes, pan-helênicos. Em contrapartida, a chegada de Apolo a Delfos representa um tema de caráter mais estreito, mais “regional”.

Sabemos que as esculturas das métopas do Pártenon exibiam o Ciclo Troiano: as Amazonas, os Centauros e a Gigantomaquia. O poeta que fugiu aos cânones e elevou a tragédia às alturas, também representaria o “outro” – o outro lado do templo de Apolo. Todavia, é claro que o frontão principal da morada do deus não poderia ser outro, se não o da chegada imponente de Apolo a Delfos, o patrono desse espaço por excelência. Os Alcmeônidas, ou quem quer que tenha pensado esse conjunto escultural, encontraram a medida exata da elevação artística e da elaboração estética, tornando-o inexcedível em uma imagem que espelha, em sua inteireza, o conjunto do Santuário, do templo, do oráculo e de toda Delfos.

Reflitamos: quando as cativas insistentemente solicitam o esforço do olhar em direção às esculturas, Eurípides está, na verdade, queremos crer, chamando a atenção da audiência para a inversão que ele está prestes a fazer. Ele retratará como “espaço da frente” do templo uma decoração que tanto ele, obviamente, quanto quase a totalidade do seu público sabiam que decorava o frontão do fundo do templo. Temos comentado a importância de Delfos e do seu Santuário como espaço aglutinador – pan-helênico. Como nos relembra Lucia Athanassaki (2010), por lá circulava uma diversidade de pessoas: as que iam consultar o oráculo, os oficiais *theoroi*, os atletas, e também o público que ia assistir aos Jogos Píticos. A própria peça nos dá conta de Delfos como um lugar para visitantes. Eurípides escolhe a fachada ocidental porque a simbologia da representação escultórica tem relação direta com o apelo pan-helênico contido na peça. Ademais, a reconstrução do templo (e da fachada) está especialmente ligada a Atenas através dos Alcmeônidas.

E a partir do olhar das cativas, o que se pode imaginar? Como cada um percebe o espaço? É possível pensar o espaço sob um único olhar? Scott (2010) preocupa-se largamente com a importância de perceber o espaço a partir da perspectiva do visitante, pois é claro que a experiência do ir e vir não é a mesma para todos. Para esse autor (2010, p. 23), existem formas variadas de se observar e entender o espaço em sua multiplicidade. Para exemplificar, ele compara como um soldado espartano chegando a Atenas e um filósofo podem ter diferentes entendimentos sobre a cidade, que, quando investigada sob a perspectiva do visitante, movimentando-se e interagindo com ela, rompe com a ideia do estudo do espaço como unidades estáticas e monolíticas, vendo-o sob uma perspectiva panorâmica.

Alguns autores têm interpretado a opção de Eurípides nessa éfrase como uma limitação do coro, que, sem ter uma visão sofisticada, não é capaz de tecer maiores comentários. Katerina Zacharia (2003) considera que a não nomeação dos personagens entre os versos 201-204 contribui com o naturalismo da cena dramática, mas realça a caracterização do coro como turistas ingênuos, mal afeitos ao objeto descrito. Para Lucia Athanassaki, “a preocupação do coro com uma visão familiar é consistente com sua predileção por temas atenienses e aponta para o seu horizonte bastante limitado, que se evidencia no seu encantamento em descobrir que não é só em Atenas que se tem belos templos e altares (v. 184-187)”, (2010, p. 227). Em sentido contrário, Adriane da Silva Duarte (2015), ao analisar a tenda construída por Íon, associando-a à cena do Párodos, percebe a fina sensibilidade das cativas para com a arte desde os primeiros instantes. A partir do exame dos versos 196-197, quando as cativas falam sobre os “fios do tear”, essa autora aponta para duas possibilidades de interpretação: “No primeiro caso a sugestão é que as mulheres entoassem canções sobre façanhas míticas enquanto trabalhavam como forma de regular o ritmo e de espantar o tédio; no segundo, que sua tapeçaria tematizasse esses episódios” (DUARTE, 2015, p. 42). Tanto em um quanto em outro caso as cativas demonstram conhecimento do repertório mítico e são capazes de fazer comentários por demais sugestivos, especialmente ao descreverem detalhes. É possível que optar por falar dos atributos e não nomear os personagens se refira ao fato de que a audiência reconheceria de imediato cada um deles. Ademais, embora a éfrase esteja imbricada em toda a peça, é importante perceber que ela não é o centro do enredo. Não era intenção do autor, ao tratar de inúmeros e diferentes eventos em uma única peça, oferecer uma descrição pormenorizada, principalmente considerando a necessária extensão que uma tragédia deve ter.

A experiência da observação do espaço, portanto, não é ingênua, nem única. Para Rapoport (1974), o espectador é portador de um conjunto de informações, de ideias, e é a partir delas que ele faz a leitura do espaço a sua volta, espaço que, por sua vez, também porta informações e ideias. O usuário então tece associações: as ruínas de Roma, conforme Rapoport (1974), quando vistas pelos medievais são interpretadas como obra do diabo, porém, aos olhos dos renascentistas, novas associações são feitas, e tais ruínas passam a ser vinculadas a uma Idade de Ouro.

Assim, a experiência do espaço ocorre com as cativas de uma forma e com Créusa de outra, absolutamente inversa; a princesa chora ao ver o templo, cau-

sando estranheza a Íon. Na sequência da entrada do coro, da performance do Párodo, chega Creúsa. Ao avistar o templo de Apolo, ela não se contém, e chora, embora tente conter as lágrimas. A reação da visitante é tão estranha para o jovem cuidador do templo, Íon, que ele se comove e quer saber o porquê da inusitada reação: “Como é que chegaste a tal estado de ansiedade, senhora? No sítio onde todos os outros à vista do templo do deus se alegram, é aí que as lágrimas te escorrem dos olhos?” (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 240-250).

A morada de Apolo trouxe à memória de Creúsa tristes registros, conforme sua resposta a Íon: “eu é que, ao olhar para o templo de Apolo, dei por mim a recuar até uma lembrança já antiga: era lá que tinha o espírito, apesar de estar aqui presente” (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 345-255). Façamos uma analogia com o exemplo associacional de Rapoport: as cativas, tal qual os renascentistas frente às ruínas de Roma, têm um repertório positivo do que observam. Creúsa, por seu turno, experimenta a sensação dos medievais. Em seu âmago, a princesa recuou no tempo e no espaço, voltou à gruta, e certamente reviveu a violência que sofrera e a dor do filho abandonado, e quem sabe morto. Como dissemos acima, o ambiente não é algo passivo, posto que exerce agência sobre seu usuário ao emitir um tipo de mensagem e, de certo modo, limitar e orientar seu comportamento (RAPOPORT, 1978). Tanto Creúsa quanto suas cativas agem de acordo com aquilo que o ambiente lhes sugere. Devemos registrar que no desfecho da peça, quando Creúsa toma conhecimento de que tudo fora planejado meticulosamente por Apolo, que sempre agiu bem, conforme Atena, sua reação ao ambiente é diametralmente oposta àquela da sua chegada. Ouçamo-la: “Que belos são para mim estes portões [do templo] e os oráculos do deus, embora antes me fossem odiosos! Penduro agora as mãos das argolas e despeço-me destas portas” (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 1610-1615). A leitura de Creúsa sobre o espaço sofreu alteração, assistimos a uma nova perspectiva: a repulsão inicial cede lugar ao desejo de sentir o espaço, e ela toca nas argolas da porta.

Retornemos à écfrase. A descrição das cativas, no entanto, não se circunscreve ao frontão ocidental. A cena 1, de Héracles lutando contra a Hidra, e a cena 2, de Belerofonte lutando contra a Quimera, prestam-se à decoração de métopas, com quadros independentes de duas ou três figuras (HOMOLLE, 1902). Não foram encontrados fragmentos dessas representações esculturais durante as escavações (ATHANASSAKI, 2010). Concordamos com Vincent J. Rosivach (1977) ao supor que as métopas das cenas 1 e 2 estão associadas à Gigantomaquia, todas do lado ocidental do templo.<sup>3</sup>

As três cenas representam batalhas de deuses e semideuses contra as nefastas criaturas, porta-vozes da desordem e do caos. Os mitos em destaque, sobretudo Hércules e a Gigantomaquia, eram caros aos gregos. Todas as formas artísticas os puseram em relevo em várias cidades, e desde o Período Arcaico até os tempos romanos, com maior ou menor ênfase em uma ou outra época. Hércules, o herói civilizador, destacado na cena 1, recebeu inúmeras honrarias e teve um papel importante na luta dos deuses contra os Gigantes. Esteve presente em muitos tesouros em Delfos: por exemplo, no Tesouro dos Atenienses ao lado de Teseu (SCOTT, 2010). Em Pausânias (X.18.6; VI.19.13; X.13.6), vemos inúmeras referências da representação do herói.

Segundo J. Camp (2001, p. 51-52), Maratona tinha uma especial ligação com Hércules: “os habitantes de Maratona alegaram ser os primeiros a adorá-lo como um deus”. Os atenienses acamparam no Santuário de Hércules, ao sul da planície de Maratona, antes da batalha contra os persas, e depois da vitória instituíram jogos em sua honra. Seguidos exemplos nos mostram os diferentes tipos de oferendas e nos dão uma tênue ideia da abrangência de cidades que cultuavam o herói, podendo ele de fato merecer o título de pan-helênico. O seu fiel companheiro, Iolau, suportava os mesmos trabalhos e sofria igualmente, por isso faz jus ser tema das tapeçarias feitas pelas servas de Creúsa.

A Gigantomaquia, objeto da cena 3, por seu turno, ressoava por todo lado na cidade ateniense dos autóctones, bem como por inúmeras cidades gregas, sobretudo no Santuário de Apolo. As Panateneias, a maior celebração ateniense, instituída por Erictônio, associava o aniversário da fundação de Atenas, com a comemoração do nascimento da deusa Atena, com a derrota dos Gigantes (LORAUX, 1979). A procissão sagrada, representada nos frisos internos do Pártenon, e o ponto culminante do ritual da entrega do peplos, manto decorado com a luta dos Gigantes, à deusa simbolizava a vitória dos olímpicos sobre os Gigantes. Os três mitos – Erictônio, Atena e a Gigantomaquia – estavam, portanto, indubitavelmente ligados à afirmação da identidade de Atenas. Logo, eles teriam de ser elementos ímpares do *Íon*.

Eurípides retoma algumas vezes, ao longo da peça, o tema da Gigantomaquia: primeiro, Creúsa, questionada por Íon sobre a paternidade que ela imputa a Apolo, faz um juramento: “Por Atena Vitória, que segurou o escudo no seu carro ao lado de Zeus contra os Gigantes nascidos da terra, não é teu pai nenhum dentre os mortais, filho, mas aquele que te alimentou,

o senhor Lóxias” (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 1528ss). No segundo momento, todo plano de vingança de Creúsa está diretamente ligado à Gigantomaquia, Górgona e Atena. A rainha conta detalhadamente ao seu servo – o velho – como se deu a luta dos Gigantes, o nascimento da Górgona para ajudar na defesa dos irmãos (Gigantes), a sua derrota, assassinada por Atena,<sup>4</sup> e as duas gotas de sangue (uma curativa e a outra letal) que Atena extraiu da Górgona e entregou a Ericônio. Passada de geração a geração, a gota de sangue estava sob o poder de Creúsa. Era com a gota maligna que ela pretendia matar o herói, achando que ele fosse fruto da traição do esposo. Finalmente, a Gigantomaquia está relacionada também à cena de reconhecimento: Creúsa descreve o tecido feito por ela e usado para envolver o bebê quando o abandonou na gruta. O tecido foi bordado com a Górgona ao centro, franjado de serpentes, retratando o motivo da égide, ou seja, é o resultado da luta de Atena e do assassinato da Górgona que se faz presente mais uma vez.

Mastronarde (1975) analisa as três cenas, apontando para um mesmo caminho: a vitória da ordem sobre a desordem. Os trabalhos de Hércules sugerem mais que tormentos imputados ao herói por Hera, a esposa ciumenta. Seus trabalhos devem ser interpretados como façanhas que domesticam o mundo e trazem ordem e civilização à selvageria. De igual forma, na cena 2, a conquista da Quimera por Belerofonte, o autor nos adverte que ela não deve ser vista como imagem da violência, mas exemplo da vitória da força civilizadora sobre a selvageria da natureza primitiva. A Gigantomaquia traduz “a domesticação da descendência selvagem da Terra, o controle das forças primitivas rebeldes pelos representantes da calma e da ordem – temas diretamente relevantes para a luta dentro da alma humana dos personagens principais de *Íon*” (MASTRONARDE, 1975, p. 166-167). Podemos sugerir que tais temas também fossem relevantes para refletir sobre um mundo humano em desordem, o mundo dos helenos, assolado por uma guerra fratricida: uma nova e estranha forma de Gigantomaquia (?), vez que selvagem eram todas as cidades irmãs que se digladiavam. Ao nível da tragédia, *Íon* parece ser o herói salvador da cidade dos autóctones (e da autoctonia), salvando o mundo heleno. E para além do teatro? Os espaços do frontão ocidental, tanto quanto os das métopas que o poeta põe em relevo, devem, primeiramente, ser interpretados no conjunto da peça; em segundo lugar, não se devem divorciar as cenas, atribuindo maior ou menor valor a uma delas. Vincent J. Rosivach (1977) reforça nossa hipó-

tese quando chama a atenção para o paralelismo entre as cenas: direta ou indiretamente tanto a Hidra quanto a Quimera e os Gigantes são todos descendentes da Terra, enquanto Hércules e Belerofonte são filhos dos olímpicos, Zeus e Posidão, respectivamente, segundo Hesíodo. Íon também é um descendente da Terra e de um deus, Apolo. Logo, o herói ateniense está ao lado das forças da ordem sobre o caos.

A vitória da ordem sobre o caos, dos seres venturosos e divinos contra os monstros malignos, direta ou indiretamente, filhos da Terra, resulta da junção das divindades de todos os lugares e dos mortais, formando um complexo harmônico, em que todos puderam empreender individualmente o máximo de esforço possível, cada um dispondo dos seus atributos em nome de uma causa única. Enquanto o semideus, Hércules, usava as suas setas de ouro para enfrentar a Hidra, contava com o indispensável Iolau, o seu porta-escudos, um mortal corajoso, que bravamente cauterizava a cabeça da Hidra, impedindo que novas cabeças crescessem. Belerofonte e Pégasos, cavaleiro e cavalo, quase uma só figura, juntos, puderam se desviar dos muitos sopros de fogo da terrível Quimera, tornando mais fácil atacá-la e matá-la. Atena usou de todos os seus artifícios, defendeu-se e atacou com a sua égide, franjada de Górgonas, pondo fim ao Gigante Encélado. Zeus portava a maior de suas armas, o raio, e com ele reduziu o Gigante Mimas a cinzas. Dioniso, com os seus tirsos de hera não violentos, venceu outro dos Gigantes, filhos temíveis da Terra.

A união dos deuses, dos semideuses e de simples mortais (na representação euripidiana, que é mais que a Gigantomaquia) foi fundamental para a vitória dos olímpicos e da conseqüente supremacia dos homens e da cidade. Hércules talvez se sujeitasse a uma luta interminável contra a hidra de Lerna se o seu providencial companheiro não usasse um artifício para impedir que novas cabeças serpenteadas nascessem do monstro horripilante. Apesar de a clássica cena da Gigantomaquia colocar naturalmente Zeus e Atena em posição sobressalente, Eurípides age de forma diferente.

O poeta não destaca o papel de um deus sobre o outro, ou atribui menor importância ao mortal. Ele escolheu intencionalmente cada cena e arquitetou o seu espaço particular da fachada para construir um discurso. As primeiras imagens a que as cativas fazem alusão referem-se a Hércules no exercício de um dos seus inúmeros trabalhos; em seguida, a Belerofonte com a Quimera e, por fim, à Gigantomaquia, não toda ela, mas especificamente três batalhas, destacando as lutas de Atena, de Zeus e de Dioniso.



Para Froma Zeitlin (1994), o poeta faz um jogo ao apelar para uma iconografia bem conhecida em Delfos, como um modo de estabelecer o fato dramático mais significativo – apesar de toda a expectativa, Apolo nunca aparecerá na peça, ou melhor, estará presente na ausência. Eurípides inverte a imagem do frontão para nos oferecer Atena, o prenúncio do seu aparecimento no final da peça, quando ela toma o lugar de Apolo. Como já dissemos, é Atenas que ocupa o lugar central de *Íon*, por óbvio, a sua patrona, Palas Atena, deve ocupar lugar de destaque na peça. Como bem acentua Athanassaki (2010), a escolha de Atena está relacionada a sua importância para a cidade, a de Zeus resulta do seu papel de líder dos olímpicos, e a de Dioniso, da sua própria associação com o drama.

Temos salientado reiteradamente a necessidade de não se fazer uma leitura apenas a partir de uma cena, uma vez que não se pode depreender da leitura do Párodos a mínima inferência a um enlevo maior a qualquer uma delas. O poeta dialogava com o seu público, traduzia para os palcos o que estava na ordem do dia na cidade: a guerra. Trazia à memória da sua audiência os desastres de um conflito que já durava cerca de vinte anos, e cujo último episódio, a expedição à Sicília, arrastara à morte muitos dos seus concidadãos, deixando atônita toda uma cidade.

Eurípides, parece-nos, com um grito desesperado, conclamava os seus conterrâneos atenienses a desempenharem uma grande tarefa: a de refletir sobre a guerra e suas abomináveis consequências. Talvez para o Eurípides poeta, ou melhor, o poeta cidadão, que enxergava ao longe, caberia aos atenienses autóctones, o povo mais poderoso da Hélade (imagem idealizada pelos atenienses), a justa medida ou o bom senso de pôr termo à guerra, tanto quanto coube a Hércules um papel fundamental na luta contra a barbárie. Afinal, foram os atenienses que estiveram presentes em grandes empresas, como na reconstrução do templo de Apolo e quando ocuparam um papel sobressalente na vitória sobre os persas. Os atenienses, no entanto, para pesar de todos os gregos, não estavam aptos a entender o alcance da possível mensagem do tragediógrafo. Eurípides já parecia sentir a angústia que Plutarco experimentou ao visitar Delfos, séculos mais tarde, e ler as dedicações sobre os monumentos do Santuário de Delfos, que comemoravam guerras de gregos contra gregos: “guerras entre Atenas e Esparta, entre Argos e Esparta, entre Atenas e Corinto, entre Tebas e Esparta, entre arcadianos e esparciatas, entre fócios e tessálios, entre a Liga Anfictiônica e os fócios” (AMANDRY, 1984, p. 18). Enquanto opunha o conjunto dos

gregos aos não-gregos, a guerra podia ser justa, trazia a paz para todos os helenos, ainda que não desprovida de conflitos, e afastava a barbárie. Os gregos, quantos quisessem, podiam visitar Atenas tranquilamente, participar das Grandes Dionísias e assistir aos poetas, e não só isso. As batalhas no frontão e nas métopas devem fazer analogia à vitória de todos os gregos sobre os não-gregos, na medida em que o combate, descrito pelas cativas, não foi uma empresa de Zeus ou de outra divindade isoladamente, mas de uma plêiade de divindades pan-helênicas.

O poeta trágico está falando do “outro” – mítico – para pensar a cidade, suas tensões e a si (os atenienses). Eurípidés utiliza a fachada do templo, com sua simbologia pan-helênica, sob a qual Íon cresceu e talvez por isso não consiga entender o mundo fechado da autoctonia ateniense e como um estrangeiro poderia aí se integrar, para comunicar ao seu público a necessidade de descortinar novos caminhos, de investir Atenas de uma nova identidade, que passa possivelmente pelo entendimento entre os povos gregos. Eurípidés lança mão ao longo de todo o texto de uma rica simbologia para discutir e problematizar a sua mensagem de apelo ao pan-helenismo. O futuro ateniense que se prepara em Delfos assistirá à construção de uma nova identidade ateniense, que não é aquela das Guerras Pérsicas, que não é aquela do modelo fechado e excludente da autoctonia, mas algo novo que passa pelo governo da tríade (Xuto, Íon, Creúsa). É o material mítico, assentado sobre o espaço da fachada do templo, o instrumento pedagógico do trágico para (re)pensar o seu presente, ainda que a tragédia não seja em si um instrumento pedagógico. E, sem dúvida, é Atena, a patrona dos atenienses, que, a pedido de Apolo, aparecerá ao final da peça para anunciar o futuro de Atenas, de Íon e dos helenos. Como salienta a deusa Atena: é esse consórcio entre o deus pan-helênico Apolo e a princesa autóctone Creúsa que fará nascer o pai dos jônios – Íon. É essa fusão que “dará força” (EURÍPIDES. *Íon*, vv. 1585) à cidade, como ela acentua. Xuto e Creúsa, por sua vez, terão uma descendência comum: Doro e Aqueu. Portanto, é a genealogia helênica particular de Eurípidés lembrando à audiência a identidade comum de todos os gregos e o papel preponderante que Atenas ocupa nessa construção. Essa ideia, presente em toda a peça, está fortemente inserida na écfrase, ao retratar a vitória sobre a barbárie, ao relacionar Atenas e Delfos, ao refletir sobre um mundo pan-helênico, não segmentado, diferente daqueles dias em que o teatro de Dioniso assistia ao *Íon* e ao seu final feliz, quando a vitoriosa Atenas gestara o novo rei e pai dos jônios.

## Documentação escrita

ÉSQUILO. *Êumênides*. Trad. Jaa de Torrano. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2004.

EURÍPIDES. *Íon*. Trad. Frederico Lourenço. 2. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

HERÓDOTO. *Histórias*. Trad. Mário da Gama Kury. 2. ed. Brasília: UNB, 1988.

HESÍODO. *Teogonia origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PAUSÂNIAS. *Descripción de Grécia*. Trad. Maria Crus Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos, 1994. v. I-X.

PÍNDARO. *VII Pítica*. Trad. Diane Arnon Svarlien. 1990. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0162%3Abook%3DP.%3Apoem%3D7>. Acesso em: 16 nov. 2012.

## Referências bibliográficas

AMANDRY, Pierre. *Delphi and its history*. Greece: An Archaeological Guide Editions, 1984.

ATHANASSAKI, L. Art and Politics in Euripides' *Ion*: The Gigantomachi as spectacle and model of action. In: TOBIA, Ana M. Gonzalez de (org.). *Mito y performance, de Grecia a la modernidad*. La Plata: Centro de Estudios Helénicos, 2010, p. 199-242.

BECKER, Andrew Sprague. Reading Poetry through a Distant Lens: Ecphrasis, Ancient Greek Rhetoricians, and the Pseudo-Hesiodic "Shield of Herakles". *The American Journal of Philology*, v. 113, n. 1, p. 5-24, 1992.

CAMP, J. M. *The archaeology of Athens*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

CHALKIA, I. *Lieux et espace dans la tragédie d'Euripide*. Essai d'analyse sócio-culturelle. Tessalonique: Aristoteleio Panepistemio, 1986.

CROISSANT, F. *Les frontons du temple du IVe siècle*. Relevés et restitutions de Kostis Iliakis. Fouilles de Delphes IV. Monuments Figurés Sculpture 7. École Française d'Athènes, 2003.

DUARTE, Adriane da Silva. Cena e Cenografia no *Íon* de Eurípides. *Letras Clássicas*, v. 18, n. 1, p. 35-50, 2015.

- GOLDHILL, Simon. What is Ékphrasis For? *Classical Philology*. v. 102, n. 1, p. 1-19, 2007.
- HOMOLLE, T. Monuments figurés de Delphes. Les frontons du temple d'Apollon. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, v. 26, p. 587-639, 1902.
- LORAU, N. L'autochtonie: une topique athénienne. Le mith dans l'espace civique. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, v. 34, n. 1, p. 3-26, 1979.
- MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a écfrase. *Revista Classica*, v. 29, n. 2, p. 163-204, 2016.
- MASTRONARDE, Donald. Iconography and imagery in Euripides' *Ion*. *Studies in Classical Antiquity*, v. 8, p. 163-176, p. 1975.
- RAPOPORT, A. Symbolism and environmental design. *Journal of Architectural Education*, v. 27, n. 4, p. 58-63, 1974.
- RAPOPORT, A. *Aspectos humanos de la forma urbana*. Barcelona: GG, 1978.
- RAPOPORT, A. *The meaning of built environment: a nonverbal communication approach*. Arizona: University of Arizona Press, 1982.
- ROMILLY, J. *A tragédia grega*. Lisboa: Ed. Setenta, 2008.
- ROSIVACH, V. J. Earthborns and olympians: the Parodos of the *Ion*. *Classical Quarterly*, v. 27, n. 2, p. 284-294, 1977.
- SCOTT, M. *Delphi and Olympia the spatial politics of Panhellenism in the Archaic and Classical Periods*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- ZACHARIA, Katerina. *Converging truths*. Eurípidēs' *Ion* and the Athenian quest for self-definition. Boston: Brill, 2003.
- ZEITLIN, Froma. The artful eye: vision, ecphrasis and spectacle in Euripidean theatre. In: GOLDHILL, S.; OSBORNE, R. (orgs.). *Art and text in Ancient Greek culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 138-196.
- ZEITLIN, Froma. *Playing the Other: gender and society in classical greek literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

## Notas

---

<sup>1</sup> Todas as datas mencionadas ao longo do texto são referentes ao período antes de Cristo, salvo menção contrária.

<sup>2</sup> Todas as transcrições da peça em análise foram extraídas da tradução de Frederico Lourenço (2005).

<sup>3</sup> Todo trabalho da arqueologia sobre a identificação dos artefatos dos frontões a partir das fontes escritas foi eivado de percalços, mal-entendidos e contratempos até 2003, quando um estudo minucioso de Francis Croissant (2003) conseguiu definitivamente ajustar as referências textuais aos achados arqueológicos.

<sup>4</sup> O assassinato da Górgona pelas mãos de Atena não é conhecido antes de Eurípides; Hesíodo (*Teogonia*, vv. 276-281) imputa a Perseus a morte da Górgona (ATHANASSAKI, 2010, p. 205). Registremos, entretanto, que na *Electra* euripídica (EURÍPIDES. *Electra*, vv. 453ss), o poeta menciona a descrição do escudo de Aquiles, cuja representação ao redor do círculo mostra Perseu segurando a cabeça da Górgona.