

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PAULIANE TARGINO DA SILVA BRUNO

DO MITO À TRAGÉDIA: AGAMÊMNON
ENTRE GRÉCIA E ROMA

Fortaleza
2013

PAULIANE TARGINO DA SILVA BRUNO

DO MITO À TRAGÉDIA: AGAMÊMNON ENTRE GRÉCIA E ROMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo

Fortaleza
2013

PAULIANE TARGINO DA SILVA BRUNO

DO MITO À TRAGÉDIA: AGAMÊMNON ENTRE GRÉCIA E ROMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Comparada.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo (orientador)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. José Eduardo dos Santos Lohner
Universidade de São Paulo

Prof^ª. Dra. Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará

Para a minha família e
para o NUCLAS da UFC.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela sabedoria, pela força, pela determinação para conduzir a minha pesquisa e pela minha saúde e paz nesses anos do mestrado.

Aos meus pais, pelo eterno amor, pelo apoio à minha vida acadêmica e por sempre acreditarem no meu sucesso.

Ao meu marido, pelo companheirismo, por compreender as minhas ausências durante a escritura da dissertação e por sempre me apoiar na vida profissional.

À minha irmã, que mesmo morando longe, pelo apoio e pela ajuda nessa caminhada da vida profissional.

Aos meus tios, tias, primos e primas, por acreditarem no meu sucesso.

Aos meus amigos e amigas, pelo companheirismo, por acreditarem no meu sucesso e por compreenderem as minhas ausências em alguns momentos.

Ao professor Orlando Luiz de Araújo, pela orientação atenta e paciente, pelos livros emprestados, pelas preciosas sugestões e críticas no desenvolvimento dessa pesquisa e pela amizade.

À professora Ana Maria César Pompeu, da UFC, pelas preciosas críticas e sugestões durante a qualificação e pela amizade.

Ao professor Francisco Edi de Oliveira Sousa, da UFC, por ter me incentivado desde a graduação ao estudo do Latim, por ter me enviado alguns livros e pela amizade.

Ao professor Roberto Arruda de Oliveira, da UFC, pelas críticas e sugestões durante a qualificação.

Ao professor José Eduardo dos Santos Lohner, da USP, por aceitar o convite para participar da banca de defesa dessa dissertação e por contribuir para o enriquecimento dessa pesquisa.

À UECE, por consentir o meu afastamento das atividades acadêmicas para cursar o mestrado e por financiar os meus estudos.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFC, pela oportunidade de cursar o mestrado na área de Literatura Clássica.

RESUMO

Na Grécia Antiga, mitos como o de Agamêmnon eram narrados em meios sociais e adaptados ao momento, no qual eram apresentados, possibilitando, assim, várias versões de uma mesma narrativa. Acerca do mito de Agamêmnon, o chefe dos gregos, restaram alguns textos escritos como: na poesia épica, *Iliada* e *Odisseia* de Homero; no poema lírico, *Pítica XI* de Píndaro; nas tragédias, *Oresteia* de Ésquilo, no *Ájax* e na *Electra* de Sófocles, na *Hécuba*, *Troianas*, *Andrômaca*, *Electra*, *Ifigênia em Táuris*, *Orestes* e *Ifigênia em Áulis* de Eurípides; nos poemas *Cantos Cíprios* e *Retornos* do ciclo troiano; e em outras narrativas como a *Biblioteca Mitológica* de Apolodoro e a *Descrição da Grécia* de Pausânias. Já na literatura latina, encontram-se referências ao mito de Agamêmnon, no *Egisto* de Lívio Andronico, na *Clitemnestra* de Ácio, na *Eneida*, de Virgílio, nos poemas, *A arte de Amar* e *Metamorfoses* de Ovídio e nas tragédias, *Agamêmnon*, *Troianas* e *Tiestes* de Sêneca. Nessa pesquisa, mostrar-se-á como as obras mencionadas recontam o mito de Agamêmnon e como Ésquilo e Sêneca, ao escreverem as suas tragédias, ambas intituladas *Agamêmnon*, apoderam-se dessa tradição literária. Analisar-se-á as partes do mito que foram colhidas dessa tradição pelos tragediógrafos e se tentará mostrar algumas particularidades dos tragediógrafos influenciados por um contexto social, ao recontar esse mito, na tentativa de apresentar uma comparação entre os textos quanto ao processo de recriação mítica feito por Ésquilo e Sêneca.

Palavras-chave: Mito. Agamêmnon. Tragédia. Ésquilo. Sêneca.

ABSTRACT

In Ancient Greece, myths as Agamemnon's were told in social environment and adapted at the moment they were presented, enabling many versions of the same story. About the Agamemnon's myth, called the Greek's boss, they were left some of the written texts as in the epic poetry, Homer's *Iliad* and *Odyssey* ; in the lyric poetry, Pindar's *Pythian XI*; in the tragedies, Aeschylus' *Orestia*, Sophocles' *Ajax* and *Electra*, Euripedes' *Hecuba*, *The Trojan Women*, *Adromache*, *Electra*, *Iphigenia in Tauris*, *Orestes* and *Iphigenia at Aulis*; in the poems *The Cypria* and *The returns* from the Trojan Cycle; and in other stories as the Apollodorus' *Bibliotheca* and Pausanias' *Description of Greece*. In the Latin literature we can find references to Agamemnon's myths in Livius Andronicus' *Aegisthus*, Accius' *Clytemnestra*, Virgil's *The Aeneid*, Ovid's *The Metamorphoses* and *The Art of Love*, Seneca's *Troades*, *Agamemnon* and *Thyestes*. In this research it will be shown how the mentioned stories retell Agamemnon's myths and how Aeschylus and Seneca when they wrote their tragedies, both called Agamemnon, took possession of this literary tradition. It will be analyzed the parts from the myth which were gathered from this tradition from the tragedians and it will try to show some of particularities from the tragedians influenced by a social context, when they retold this myth in a attempt to present a comparative between the texts as the process of the mythical recreation made by Aeschylus and Seneca.

Keywords: Myth, Agamemnon, Tragedy, Aeschylus, Seneca.

SUMÁRIO

1 Introdução	8
2 Capítulo I: Do mito ao teatro: oralidade e recepção.....	11
3 Capítulo II: Agamêmnon: tradição grega e recepção.....	36
3.1 A tradição épica	36
3.2 A tradição lírica	44
3.3 A tradição trágica	47
3.4 A recepção de Ésquilo em <i>Agamêmnon</i>	54
4 Capítulo III: Agamêmnon: tradição grega e romana e a recepção.....	66
4.1 A tradição literária grega	66
4.2 A tradição literária romana	75
4.3 A recepção de Sêneca em <i>Agamêmnon</i>	85
5 Conclusão	100
Referências	102

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo de estudo as duas tragédias da tradição greco-romana intituladas *Agamêmnon*, uma de Ésquilo e a outra de Sêneca, no que diz respeito à recepção feita pelos tragediógrafos em suas respectivas obras.

O mito de Agamêmnon, assim como os outros mitos gregos, foi transmitido a princípio por meio da oralidade e depois a partir dos textos literários. Agamêmnon ficou conhecido na tradição ocidental por ter liderado as tropas gregas rumo à guerra de Troia, por ter sacrificado a filha Ifigênia em honra à deusa Ártemis e por ter morrido assassinado por sua esposa, Clitemnestra. As partes do mito de Agamêmnon aparecem em diversos textos da tradição literária grega e romana. Neste estudo, optou-se por analisar como a tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo e a homônima de Sêneca recontam a morte do rei, pois cada um desses tragediógrafos faz uma leitura do mito do rei de Argos:

Quando un autor tragico reelabora em su drama un tema mitico, tampouco tiene especial interés en transmitirnos la versión completa y canónica, sino que centra su representación em algunos puntos que en su reflexión le parecen los más sugestivos y convenientes.¹ (GUAL, 2006, p.67)

Na tradição grega, Ésquilo escolheu recriar o mito de Agamêmnon na sua peça, considerando a sua audiência e os acontecimentos em Atenas. Essa tragédia foi encenada em 458 a.C. e repensa, juntamente com as *Coéforas* e as *Eumênides*, por exemplo, questões sobre a justiça ateniense. Mas essa versão trágica do mito não somente mostra os aspectos da sociedade ateniense, mas também se apoia na tradição literária anterior acerca do mito.

E na tradição romana, Sêneca também recepcionou os textos de seus antecessores ao escrever a sua versão do mito de Agamêmnon. A tragédia senequiana revela as influências gregas e romanas recebidas através de leituras feitas pelo tragediógrafo. E ainda o mito é recontado sob uma perspectiva imperialista e com uma linguagem mais acurada sob influência da retórica, porém artificial.

Considerando os aspectos de reescritura do mito de Agamêmnon pelos tragediógrafos e a semelhança entre os títulos das peças, visa-se mostrar quais textos da tradição literária grega e da romana serviram de modelo aos autores para a composição das suas respectivas tragédias. Este

¹ Quando um autor trágico reelabora em seu drama um tema mítico, não está particularmente interessado em nos transmitir a sua versão completa e canônica, mas centra a sua representação em alguns pontos que na sua reflexão lhe parecem mais sugestivos e convenientes.

estudo apresenta três capítulos que relatam o desenvolvimento da recepção desde os poemas homéricos até a tragédia de Sêneca.

O primeiro capítulo, intitulado “Do mito ao teatro: oralidade e recepção”, se inicia com um estudo acerca da oralidade, da escrita e das contribuições que esses elementos concederam aos primeiros poemas da tradição grega. Os poemas homéricos são considerados os primeiros textos poéticos gregos, que recontam os mitos gregos por meio da transmissão oral. Por isso, o processo de criação desses poemas é mostrado através dos estudos teóricos de Milman Parry, Albert Lord e Gregory Nagy. Logo após os poemas homéricos, Hesíodo apresenta diferenças no processo criativo de sua poesia. E com a revolução provocada pela escrita na Grécia, as tragédias do séc. V já vislumbram uma composição mais elaborada, mas ainda sob influência da oralidade.

A tragédia grega tem como principais representantes Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Eles tiveram as suas peças encenadas em Atenas, nos festivais dionisíacos, e, por meio da representação, recontavam os mitos gregos. Dentre as tragédias gregas, que restaram, tem-se uma única trilogia, *Oresteia* de Ésquilo, da qual faz parte a peça *Agamêmnon*. Em Roma, as primeiras manifestações teatrais aconteceram em festivais lúdicos. O teatro trágico romano tem a participação de Lívio Andronico, Nêvio, Ênio, Pacúvio e Ácio, porém desses só restaram alguns fragmentos. E após esse período, só restaram na íntegra os textos completos das tragédias de Sêneca.

O segundo capítulo, intitulado “Agamêmnon: tradição grega e recepção”, divide-se em quatro partes: a tradição épica, a tradição lírica, a tradição trágica e a recepção de Ésquilo em *Agamêmnon*. A tradição épica relata como o mito de Agamêmnon é contado nos poemas homéricos, *Iliada* e *Odisseia*, e nos poemas épicos do ciclo troiano, *Cantos Cíprios* e *Retornos*. A tradição lírica apresenta o mito de Agamêmnon no poema *Oresteia* de Estesícoro e no epinício *Pítica XI* de Píndaro. A tradição trágica mostra o mito de Agamêmnon na tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo e nas outras duas peças da trilogia, *Coéforas* e *Eumênides*. E na recepção de Ésquilo em *Agamêmnon*, tenta-se mostrar quais das influências literárias apresentadas sobreviveram no texto de Ésquilo. Nesses poemas, Agamêmnon aparece como chefe dos gregos e como um homem assassinado pela esposa.

O terceiro capítulo, intitulado “Agamêmnon: tradição literária grega e romana e recepção” divide-se em três partes: a tradição literária grega, a tradição literária romana e a recepção de Sêneca em *Agamêmnon*. A tradição literária grega mostra o mito de Agamêmnon nas tragédias: *Ájax* e *Electra* de Sófocles, *Andrômaca*, *Hécuba*, *Troianas*, *Electra*, *Ifigênia em Táuris*, *Orestes* e *Ifigênia em Áulis* de Eurípides; e nas narrativas: *Biblioteca Mitológica* de Apolodoro e *Descrição da Grécia* de Pausânias. A tradição romana apresenta o mito de Agamêmnon nos seguintes textos: *Egisto* de Lívio Andronico, *Clitemnestra* de Ácio, *Eneida* de Virgílio, *A arte de amar* e

Metamorfoses de Ovídio e nas tragédias, *Agamêmnon*, *Troianas* e *Tiestes* de Sêneca. E na recepção de Sêneca em *Agamêmnon* busca-se mostrar quais as influências sofridas por Sêneca ao compor a sua tragédia, priorizando os resquícios da tradição literária romana sobreviventes na peça.

2 CAPÍTULO 1: Do mito ao teatro: oralidade e recepção

O objetivo deste capítulo é apresentar inicialmente informações acerca da oralidade e da escrita alfabética na Grécia antiga e quais contribuições esses elementos exerceram na poesia grega do período arcaico, em especial na tragédia do século V a.C.. Depois serão apresentadas considerações acerca do teatro romano.

A sociedade grega antiga ficou conhecida como uma sociedade culturalmente avançada, principalmente por causa do advento da escrita alfabética. Embora bem antes já houvesse uma escrita silábica, a conhecida Linear B, essa não resistiu ao tempo e provavelmente por falta de uso desapareceu juntamente com a civilização micênica (c. 1500-1100 a.C.). Séculos depois, a escrita alfabética espalhou-se gradualmente pela Grécia. Até então, a sociedade grega era de natureza predominantemente oral: as notícias, os textos poéticos, as leis, a tradição, tudo era transmitido boca a boca, como afirma Gual (2006, p. 35-36):

Las instituciones se apoyan en los mitos; se recurre a ellos para tomar decisiones; se interpretan los hechos de acuerdo con ellos. Los más viejos se los cuentan a los más jóvenes, y éstos se inician en los saberes tradicionales de su pueblo mediante los grandes relatos de los dioses y los héroes fundadores. Las nodrizas les cuentan a los niños los fascinantes sucesos de un tiempo lejano y divino. Los abuelos y las abuelas recuentan a los pequeños lo que a ellos les contaron tiempo atrás sus propios abuelos. Y en las fiestas comunitarias se reitera, a través de rituales miméticos y de narraciones escogidas, las palabras de los mitos.²

E como exemplo dessa tradição de transmissão oral, tem-se o canto VII da *Odisseia* (v.62-95) de Homero, quando Alcínoo, rei dos feácios, em seu palácio, prepara um banquete, e para essa comemoração é levado um cantor, que, ao cantar os feitos de Troia, emociona Odisseu:

κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον ἀοιδόν,
τὸν περὶ Μοῦσ' ἐφίλησε, δίδου δ' ἀγαθόν τε κακόν τε·
ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ' ἠδεῖαν ἀοιδήν. (Hom., *Od.*, v.62-64)
[...]
αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,
Μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν,
οἴμης, τῆς τότε ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε,
νεῖκος Ὀδυσσῆος καὶ Πηλεΐδεω Ἀχιλῆος, (Hom., *Od.*, VIII, v.72-75)
[...]
ταῦτ' ἄρ' ἀοιδὸς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεύς

² As instituições se apoiam nos mitos; recorrem a eles para tomar decisões; interpretam os feitos de acordo com eles. Os mais velhos os contam aos mais jovens, e estes se iniciam nos conhecimentos tradicionais de seu povo mediante os grandes relatos dos deuses e dos heróis fundadores. As nutrizes contam às crianças os feitos fascinantes de um tempo distante e divino. Os avós e as avós recontam aos pequenos o que a eles contaram, tempos atrás, seus próprios avós. E nas festas comunitárias se reitera, através dos rituais miméticos e das narrações escolhidas, as palavras dos mitos.

πορφύρεον μέγα φᾶρος ἑλών χερσὶ στιβαρῆσι
 κὰκ κεφαλῆς εἴρουσσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα·
 αἶδετο γὰρ Φαίηκας ὑπ' ὄφρυσι δάκρυα λείβων. (Hom., *Od.*, VIII, v.83-86)

Já pelo arauto trazido o cantor divinal se aproxima,
 que tanto a Musa distingue, e a quem males de bens concedera:
 tira-lhe a vista dos olhos, mas cantos sublimes lhe inspira.

[...]

Tendo assim, pois, a vontade da fome e da sede saciado,
 a Musa logo o incitou a falar sobre os feitos dos homens, gestas
 de heróis, cuja fama o alto céu, nesse tempo, atingira,
 a disseção entre Aquiles Pelida e Odisseu, tão falada,

[...]

Isso narrava o famoso cantor. Odisseu, entrementes,
 com as mãos fortes o manto de púrpura para a cabeça
 puxa, encobrindo-a com o fim de esconder as feições majestosas.
 Envergonha-se, sim, de que o vissem chorar os Feácios.³

Através do relato exposto acima, pode-se verificar o quanto era comum na Grécia Antiga a transmissão oral dos feitos heroicos. O mito, produto da tradição grega, também teve a sua existência propagada por meio da exposição oral, até que o advento da escrita começasse a registrá-lo. Ele sobreviveu até os dias de hoje, principalmente, por meio dos textos escritos, pois, em seus primórdios, estava restrito à oralidade, como afirma Thomas (2005, p.3-4): “[...] a Grécia antiga era, em muitos aspectos, uma sociedade oral, na qual a palavra escrita vinha em segundo plano em relação à palavra falada”. Desse modo, os textos poéticos eram compostos para serem ouvidos, assim continua Thomas (2005, p.4):

A maior parte da literatura grega, porém, tinha por finalidade ser ouvida ou cantada – transmitida oralmente, portanto – e havia uma forte corrente de aversão pela palavra escrita, mesmo pelos altamente letrados: documentos escritos não eram considerados, por si mesmos, prova adequada em contextos legais até a segunda metade do século IV a.C.

Somente com a reinvenção da escrita na Grécia Antiga, momento em que “o alfabeto foi adaptado do alfabeto fenício, provavelmente na primeira metade do século VIII” (THOMAS, 2005, p.17) – que, segundo Havelock (1996, p.20), esse alfabeto surgiu dos contatos comerciais entre gregos e fenícios – foi que os mitos deixaram de ser exclusivamente de natureza oral e começaram a ser escritos.

A escrita grega antiga, a princípio, foi usada “para marcar objetos ou compor um memorial, ou até mesmo escrever versos.” (THOMAS, 2005, p.67). Como exemplo, tem-se o famoso Vaso do Dípylon, datado de 750-690 a.C., que contém uma inscrição metrificada em “hexâmetro de estilo

³ Todas as traduções da *Iliada* de Homero presentes neste capítulo são de Carlos Alberto Nunes, conforme consta na referência bibliográfica: HOMERO. *Iliada*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

homérico, onde se lê de trás para frente: 'quem agora, entre os dançarinos, melhor desempenho tiver'. Segue-se a isto 'uma tentativa de um segundo verso que avança com esforço até parar perto da asa.'”(HAVELOCK, 1996, p.197). Numa sociedade oral, as primeiras manifestações de escrita tendem a registrar a palavra falada, por isso que algumas inscrições encontradas estão escritas em versos; ao contrário do que acontece na sociedade letrada moderna, em que os registros oficiais são feitos em prosa.

A oralidade, na Grécia Antiga, foi veículo de muitos acontecimentos, dentre eles o início da democracia, como afirma Dupont (1998, p.12): “La démocratie grecque elle-même fut fondée sur une parole politique essentiellement orale, l'écriture ne servant qu'aux lettres d'ambassadeurs, aux témoignages dans les procès et à la publication des lois.”⁴. Também não se pode esquecer de que a filosofia grega foi propagada por meio da oralidade, os discursos filosóficos, que temos hoje, resultaram de um diálogo oral, como os de Pitágoras, Sócrates, Aristóteles e os Peripatéticos⁵. Na verdade, em geral, a Grécia prioriza a oralidade em detrimento da escrita, pois essa é vista como um instrumento de poder, como conclui Dupont (1998, p.13):

D'une façon générale, la Grèce classique se méfie de l'écriture quand elle prétend transcrire et conserver la parole des vivants, et de la lecture qui asservit le lecteur à la volonté du scripteur, car la fonction la plus ancienne de l'écriture grecque n'était pas d'enregistrer les paroles des hommes mais de faire parler les choses muettes, coupes ou stèles funéraires, grâce à une oralisation de l'inscription par le lecteur.⁶

Como a sociedade grega não primava pela composição escrita, muito dificilmente se poderia falar em literatura. Pois, segundo Dupont, para se ter literatura, como é pensada hoje, tem-se que ter leitores. E nas sociedades antigas – Grécia e Roma – eram comuns as leituras públicas em contraponto às leituras individuais, fato esse que permite a escrita do texto com o intuito de exclusivamente ser lido: “les Anciens ont connu bien des façons de lire un livre, mais jamais cette lecture littéraire, semble-t-il, sinon sous la forme d'une réécriture, ce que nous appelons un *remake*.” (DUPONT, 1998, p.16)⁷. Da Grécia Antiga nos restou um exemplo dessa reescrita dos mitos já conhecidos, o mito de Electra, filha de Agamêmnon e Clitemnestra, que mata a própria mãe com a ajuda do irmão Orestes para vingar a morte do pai. Esse mito é recontado em três tragédias gregas, nas *Coéforas* de Ésquilo, na *Electra* de Sófocles e na *Electra* de Eurípides. Cada peça

⁴ A democracia grega em si foi fundada sobre um discurso político essencialmente oral, a escrita serve apenas para as cartas de embaixadores como prova num julgamento e para a publicação de leis

⁵ DUPONT, Florence. *L'invention de la littérature*. Paris: La Découverte, 1998, p. 12.

⁶ Em geral, a Grécia clássica desconfia da escrita, quando ela pretende transcrever e conservar as falas dos vivos, e da leitura que submete o leitor à vontade do escritor, porque a função mais antiga da escrita grega não era registrar as falas dos homens, mas fazer falar as coisas mudas, taças ou lápides, graças a um registro da oralização para o leitor.

⁷ Os antigos conheceram muitas maneiras de ler um livro, mas nunca como uma leitura literária, aparentemente, senão como uma reescrita, o que chamamos de *remake*.

apresenta uma versão diferente do mito, como na cena de reconhecimento, na qual Orestes é reconhecido; nas *Coéforas* de Ésquilo, o reconhecimento se dá de três modos – anel de cabelo de Orestes, as pegadas, as roupas tecidas por Electra; na *Electra* de Sófocles, o reconhecimento se dá por meio de um sinete (símbolo familiar) mostrado por Orestes para Electra; e na *Electra* de Eurípides, o reconhecimento acontece quando o lavrador, marido de Electra, vê uma cicatriz de infância no rosto de Orestes. Portanto, observa-se que, embora a cena de reconhecimento das tragédias apresentadas se mostrem de modo distinto, o tema do matricídio de Electra permanece nas três peças, conservando essa parte do mito.

Os primeiros textos ditos “literários” – ou se poderia preferir a nomenclatura “poéticos” ou “poetizados”⁸ –, que chegaram até os dias de hoje, são a *Iliada* e a *Odisseia* de Homero, datados do século VIII a.C. Esses textos, segundo Thomas (2005, p.17), “parecem ser produto de composição, bem como de execução, inteiramente oral”.

No capítulo 3, intitulado “Poesia oral”, do livro *Letramento e Oralidade na Grécia Antiga*, a autora elenca algumas análises a respeito da presença da oralidade na poesia homérica, base do estudo da oralidade grega. A primeira teoria é a conhecida como teoria de Milman Parry, argumentando que “os épicos homéricos eram poesia oral” (THOMAS, 2005, p. 41). Parry analisou as características da poesia épica, como os epítetos homéricos, e apresentou um novo direcionamento sobre os estudos de oralidade. A teoria de Parry revolucionou as pesquisas sobre a poesia homérica, ao considerar a audiência e a performance⁹ na criação dos poemas, conforme afirma Thomas (2005, p.42), “é decisivamente por causa da teoria de Parry que podemos agora reconhecer a importância do público e do contexto da apresentação nas sociedades orais e tradicionais; o mesmo se diria do caráter de improvisação”.

As pesquisas de Parry tentaram mostrar que os poemas homéricos eram constituídos por expressões formulares (termos que se adequavam à métrica do poema, no momento da criação poética), que possibilitavam a criação da poesia oral, em analogia com a observação da poesia iugoslava. Após a morte de Parry, Lord, um dos colaboradores da pesquisa, dá seguimento aos estudos sobre performance. A teoria Parry-Lord prioriza a audiência, o poeta deveria adaptar a exposição oral ao gosto do público, podendo alterá-la caso os ouvintes não estivessem satisfeitos, pois cada performance era pontual, assim como afirma Lord (1971, p.5), no livro *The singer of tales*: “We shall see that in a very real sense every performance is separate song; for every

⁸ Por se tratarem de uma composição rítmica, Havelock (1996, p.13) prefere utilizar os termos “poético” ou “poetizado”, tais termos estariam em equivalência com “letrado” e “arte escrita”.

⁹ Entenda-se, nesse capítulo, performance como desempenho do poeta na exposição oral, pois o termo “embora historicamente de formação francesa, ela [performance] nos vem do inglês e, nos anos 1930 e 1940, emprestada ao vocabulário da dramaturgia” (ZUMTHOR, 2007, p.29-30)

performance is unique, and every performance bears the signature of its poet singer.”¹⁰. A composição oral far-se-ia diante do público diferindo do caráter exclusivo de improvisação, pois se apoiava em expressões formulares, elementos essenciais, para auxiliar o poeta no ato de compor o poema, portanto não precisando se apoiar inteiramente no recurso mnemônico. Lord (1971, p.13) também distingue a composição da poesia oral do poema literário:

For the oral poet the moment of composition is the performance. In the case of literary poem there is a gap in the time between composition and reading or performance; in the case of the oral poem this gap does not exist, because composition and performance are two aspects of the same moment.¹¹

O aspecto importante da performance para Lord é que o poeta cria ao cantar, ele não é um mero recitador, por isso tem a liberdade de construir o seu poema. Ele ainda apresenta dois fatores da composição oral que, segundo ele, não estão presentes numa escrita tradicional:

We must remember that the oral poet has no idea of a fixed model to serve as his guide. He has models enough, but they are not fixed and he has not idea of memorizing them in a fixed form. Every time he hears a song sung, it is different. Secondly, there is a factor of time. The literate poet has leisure to compose at any rate he pleases. The oral poet must keep singing. His composition, by its very nature, must be rapid. Individual singers may and do vary, in their rate of composition, of course, but it has limits because there is an audience waiting to hear the story.¹²(LORD, 1971, p.22)

Desse modo, importa ao poeta manter a tradição, ou seja, o tema a ser cantado, e não a forma fixa do poema. Segundo Thomas (2005, p.55), há pesquisadores, como Kirk, que defendem que mesmo sem a ajuda da escrita é possível ter havido uma prévia elaboração do poema antes da performance:

Portanto, um poema em grande escala como a *Iliada* pode ter sido desenvolvido muito gradualmente – e não necessariamente com a escrita. As maiores cenas podem ter sido cuidadosamente elaboradas em privado, refinadas continuamente e reproduzidas, ao menos *grosso modo*, da mesma forma em sucessivas apresentações. (THOMAS, 2005, p.55).

¹⁰ Veremos que, num sentido muito real, cada performance é um poema distinto, pois cada performance é única, e cada performance tem a assinatura de seu cantor-poeta.

¹¹ Para o poeta oral, o momento da composição é a performance. No caso do poema literário, há uma lacuna no tempo entre a composição e a leitura ou performance; no caso do poema oral, essa lacuna não existe, porque a composição e a performance são dois aspectos do mesmo momento.

¹² Devemos lembrar que o poeta oral não tem ideia de um modelo fixo para servir como seu guia. Ele tem modelos suficientes, mas eles não são fixos e que ele não tem ideia de memorizá-los de uma forma fixa. Toda vez que ele ouve uma canção cantada é diferente. E segundo lugar, existe o fator tempo. O poeta letrado tem tempo para compor de qualquer modo que ele quiser. O poeta oral deve continuar cantando. A sua composição, por sua natureza, deve ser rápida. Cantores individuais podem e variam em sua razão de composição, é claro, mas tem limites, porque tem um público a espera para ouvir a história.

Após muitas apresentações do mesmo canto, pode-se pensar que o poeta tem a possibilidade de especializar o seu canto quantas vezes forem necessárias. Por isso, Thomas (2005, p.56) conclui: “Tampouco há razão para pensar que a memorização (de qualquer grau) pudesse tolher a improvisação e a criatividade: ela pode simplesmente suplementar a improvisação e preservar as cenas mais cuidadas”.

Mas contrapondo o que foi mencionado anteriormente, o fato de as epopeias parecerem de natureza oral não exclui a possibilidade de haver um texto escrito para a organização das ideias e para facilitar o processo de criação e memorização de partes relevantes do mito, conforme mostra a “teoria de Shive”, na qual a composição oral pode se utilizar da escrita para ajudar a lembrar o texto a ser exposto, assim nos mostra Thomas (2005, p.59):

Desse modo, Homero usava a dicção tradicional, certamente, mas frequentemente meditando tão cuidadosamente sobre a expressão mais apta, em vez de usar uma expressão pré-fabricada, que começa a parecer muito com Milton ou Virgílio.

Com isso Homero teria tido a possibilidade de refletir sobre a sua criação poética, podendo escolher o termo mais adequado para o seu poema. Mas não se pode esquecer de que, no período em que ele viveu, a escrita era usada em segundo plano e não como apoio à criação poética, portanto, Homero provavelmente não se utilizou da escrita para a composição de seus poemas.

Nas epopeias, a escrita alfabética ajudaria porque “tem uma capacidade útil de preservar informação e tornar a comunicação à longa distância muito mais fácil” (THOMAS, 2005, p.39). Essa capacidade de preservação da poesia oral coloca em questão o caráter oral presente, por exemplo, nos poemas homéricos, mesmo que não haja evidências, a princípio, da fixação da poesia grega arcaica. Essa ideia só surgirá após o século V a.C., como nos mostra Thomas (2005, p.67):

Textos autorizados dos grandes trágicos do século V foram produzidos apenas na segunda metade do século IV sob os auspícios de Licurgo, numa clara tentativa de fixar os textos trágicos num período em que um maior respeito pela palavra escrita – e pela literatura do século V – é visível em diversas áreas.

Gregory Nagy também apresenta uma pesquisa acerca da questão homérica e no primeiro capítulo do seu livro *Homeric Questions* elenca dez conceitos para abordar a performance homérica (trabalho de campo, sincronia *versus* diacronia, composição em performance, difusão, tema, fórmula, economia como frugalidade, tradição *versus* inovação, unidade e organização e autor e texto) e lista mais dez conceitos em uso, que são aplicados enganosamente. Dos dez conceitos para

a performance, mais adiante elegeremos em outro lugar desta dissertação alguns desses, a saber: tema, tradição *versus* inovação e autor e texto. Com base na teoria de Parry-Lord, Nagy propõe um redirecionamento desta, como bem coloca no início do segundo capítulo do seu livro:

In earlier work, my starting point has been the central comparative insight of Milman Parry and Albert Lord, gleaned from their fieldwork in South Slavic oral epic traditions, that composition and performance are aspects of the same process in the making of Homeric poetry.¹³ (NAGY, 1996, p. 29)

O autor, com base nos estudos citados, afirma que há uma interação entre três aspectos – composição, performance e difusão – para compor a produção da poesia homérica, ao invés dos dois aspectos de Parry-Lord (composição e performance). Nagy designa o primeiro lugar à performance, como ele expõe:

The process of composition-in-performance, which is a matter of recomposition in each performance, can be expected to be directly affected by the degree of diffusion, that is, the extent to which a given tradition of composition has a chance to be performed in a varying spectrum of narrower or broader social frameworks. The wider the diffusion, I argued, the fewer opportunities for recomposition, so that the widest possible reception entails, teleologically, the strictest possible degree of adherence to a normative and unified version.¹⁴ (NAGY, 1996, p.39-40)

Mais adiante, de acordo com a tríade apresentada, Nagy atribui cinco idades aos textos de Homero e, em cada período, tenta mostrar como se deu a transmissão dos poemas homéricos em performance. As cinco idades dos textos homéricos são as seguintes: primeira, não há textos escritos (2000-800 a.C.); segunda, período pan-helênico, ainda não há textos escritos (da metade do séc. VIII a.C. à metade do séc. VI a.C.); terceira, com textos transcritos (da metade do séc. VI a.C. até fins do séc. IV a.C.); quarta, com textos transcritos e roteiros (de fins do IV a.C. até metade do séc. II); e quinta, com os textos como escritura (da metade do séc. II em diante), como bem resume Mota (2010, p.32) em seu artigo intitulado “Nos passos de Homero: performance como argumento na Antiguidade”:

G. Nagy assinala que os momentos na história da performance e textualização dessas

¹³ Em trabalhos anteriores, o meu ponto de partida foi a ideia central comparativa de Milman Parry e Albert Lord, adquirida a partir de seu trabalho de campo nas tradições orais épicas do Sul Eslavo, que a composição e a performance são aspectos de um mesmo processo na confecção da poesia homérica.

¹⁴ O processo de composição em performance, que é uma questão de recomposição, em cada execução pode-se esperar que seja diretamente afetada pelo grau de difusão, ou seja, a extensão em que uma dada tradição de composição tem a possibilidade de ser realizada em um espectro variável de estruturas sociais mais estreitas ou mais amplas. Quanto maior a difusão, argumentei, menores são as oportunidades para a recomposição, de modo que a recepção mais ampla possível implica, teleologicamente, o grau mais estrito possível de adesão a uma versão normativa e unificada.

obras não só se encontram associadas como também, em suas implicações, apresentam uma história das mudanças e transformações da cultura performativa na Antiguidade. O estudo da recepção e produção de Homero ilumina dramáticas mutações no conceito e experiência de situações interativas, cujas implicações foram incorporadas em mentalidades que subagem em pressupostos até hoje dominantes.

Ao atribuir uma nova perspectiva para a criação e a recepção do poema homérico, Nagy apresenta uma ampliação da teoria de Parry-Lord e uma nova vertente para os estudos homéricos, utilizando aspectos históricos e linguísticos.

Então diante das teorias apresentadas, pode-se concluir que os poemas homéricos foram compostos em tempos anteriores e entraram em contato com a escrita em meados do séc. VIII, mesmo que ainda não se utilizassem dela para a composição dos poemas. Só séculos depois, é que houve uma versão escrita dos poemas (provavelmente a que nos restou), o que não quer dizer que seria a única versão, já que, naquele período, prevalecia a performance. O mesmo fato provavelmente acontecia não somente com as poesias épicas, mas também com os mitos gregos em geral.

Logo depois dos textos homéricos, com um novo processo de criação, aparecem os poemas de Hesíodo, a *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*. Na *Teogonia*, o aedo invoca as musas para cantar a origem dos deuses. Nesse texto, assim como nos de Homero, encontram-se marcas de oralidade, como nos mostra Torrano (2007, p.15):

A marca de oralidade não está somente nas características exteriores e formais da *Teogonia*, a saber: 1) nas fórmulas e frases pré-fabricadas que, combinando-se como mosaicos, vão compondo os versos em sequências salpicadas por palavras e expressões inevitavelmente retornantes; 2) na justaposição com que as sequências narrativas se associam sem que nenhuma delas se centralize articulando em torno de si as outras, mas antes tendo cada sequência narrativa um igual valor na sintaxe da narração total e podendo portanto sempre e ao arbítrio do poeta articular-se a um número quase indefinido de novas sequências; 3) nos catálogos (lista de nomes próprios) que se oferecem como um espetacular jogo mnemônico, que só a habilidade do poeta redime do gratuito e lhe confere uma função motivada e significativa dentro do contexto do poema.

A poesia hesiódica é anterior à fixação da escrita na Grécia, embora já existisse a escrita, tal recurso não era utilizado para a composição de poemas. Só depois irá surgir a poesia lírica, na qual se encontra o uso do alfabeto.¹⁵

Contudo, o surgimento da escrita não implica o desaparecimento da composição oral. E como propõe Havelock (1996, p.24), em seu livro *A revolução escrita na Grécia e suas*

¹⁵ TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas”. In: HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

consequências culturais, abordou-se “assuntos que vão de Homero ao drama grego, tendo em vista demonstrar a permanência, até o fim do século V, da colaboração entre o oral e o escrito”. Então não se pode estudar as produções poéticas gregas dos séculos VIII ao V a.C. sem pensar que a oralidade e a escrita conviviam harmonicamente e se contaminavam. Também deve-se lembrar de que a oralidade e a leitura pública estavam mais presentes no cotidiano dos gregos desse período do que a própria escrita. Um exemplo disso, pode ser encontrado em Luciano de Samósata (séc. II d.C.), quando relata que Heródoto apresentou as suas histórias num festival de Olímpia, como meio de divulgar a sua obra.

ἐνίσταται οὖν Ὀλύμπια τὰ μεγάλα, καὶ ὁ Ἡρόδοτος τοῦτ' ἐκεῖνο ἦκειν οἱ νομίσας τὸν καιρόν, οὗ μάλιστα ἐγλίχετο, πλήθουσιν τηρήσας τὴν πανήγυριν, ἀπανταχόθεν ἤδη τῶν ἀρίστων συνειλεγμένων, παρελθῶν ἐς τὸν ὀπισθόδομον οὐ θεατὴν, ἀλλ' ἀγωνιστὴν Ὀλυμπίων παρείχεν ἑαυτὸν ἄδων τὰς ἱστορίας καὶ κηλῶν τοὺς παρόντας, ἄχρι τοῦ καὶ Μούσας κληθῆναι τὰς βίβλους αὐτοῦ, ἐννέα καὶ αὐτὰς οὔσας. (SAMÓSATA, *Herod.*, I)

Realizam-se então os grandes jogos Olímpicos, e Heródoto, considerando que lhe chegara a oportunidade por que tanto ansiava, observando a panegíria lotada, de todas as partes os mais distintos homens já reunidos, tendo-se aproximado da parte de trás do templo, não como espectador, mas como competidor dos Jogos Olímpicos, apresentava-se cantando suas histórias e encantando os presentes, a ponto de seus livros terem recebido o nomes das Musas, sendo eles também nove.¹⁶

Nesses três séculos, os textos produzidos eram para ser *a priori* lidos em público, assim como Havelock (1996, p.184) caracteriza a composição poética do drama grego:

O drama ateniense, além de ser rítmico, obedece a regras associativas e de predição, própria da composição oral; compõe-se com base no princípio do eco e se concebe como uma apresentação a ser ouvida, vista e memorizada, mas não lida.

Diante de tal citação, torna-se impossível estudar o drama grego sem verificá-lo sob a ótica da recepção, embora haja como *corpus* apenas o texto escrito e possa analisá-lo numa leitura solitária – que “se define, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor” (ZUMTHOR, 2007, p.51) – aspectos esses bem diferentes da sociedade grega antiga. E na recepção verifica-se, dentro da poesia oral, com mais destaque a performance, como afirma Zumthor (2007, p. 50) “a performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido”. Performance essa que entra em disputa com a recepção, pois a última sobrevive por mais tempo do que a outra, por isso, torna-se impossível reviver uma performance já exibida, já que cada performance é única, ao

¹⁶ RIBEIRO, Tatiana Oliveira. *Apódexis herodotiana: um modo de dizer o passado*. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2010. Tese de doutorado.

contrário da recepção, de que é possível reconhecer o seu valor em um texto poético na sua própria época. Segundo Zumthor (2007, p.51), o discurso poético estabelece um confronto entre performance e recepção, embora a última tenha uma duração mais longa, por isso “pode-se falar da recepção de Virgílio e de Homero, mas nos situamos a uma tal distância temporal desses autores que o termo performance não tem mais sentido em relação a eles” (ZUMTHOR, 2007, p.51). Contudo, conclui Zumthor (2007, p.52): “a recepção, eu o repito, se produz em circunstância psíquica privilegiada: performance ou leitura”.

Assim numa sociedade primitiva, na qual só havia transmissão oral:

A “recepção” vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a performance. (ZUMTHOR, 2007, p.65)

Como se deu nas apresentações das tragédias áticas, em que a audiência ao assistir ao espetáculo observava a performance dos atores, utilizando-se da audição e da vista, contrapondo-se às apresentações orais dos textos homéricos. Nesse momento único, no qual a performance é executada, os atores tentam interagir com a audiência e tentam provocar algumas sensações, como no caso da tragédia grega, terror e piedade, conforme afirma Aristóteles na *Poética* (1449b, 23-28) ao definir a tragédia¹⁷.

Em Atenas, assim como expõe Havelock (1996, p.275): “o drama ático, como uma forma de arte nativa de Atenas, surgiu conforme a tradição sugere, na última metade do século VI, com o fim de prover o necessário suplemento a Homero”. Como uma extensão da poesia homérica, o drama ático prosseguiu com o efeito didático daquela e também promoveu o entretenimento ao público grego por meio das representações cênicas. Mas, ao contrário do que fizera a epopeia ao fornecer aos cidadãos atenienses uma “identidade coletiva, moral, política e histórica” (HAVELOCK, 1996, p.276), o drama ático propunha uma “identidade particular, que era de uma cidade-estado específica. Ouvindo e assistindo às peças encenadas, eles reconheciam e absorviam um comentário corrente a seu próprio *nómos* e *éthos*. (HAVELOCK, 1996, p.276). O drama também se contrapunha à poesia épica no quesito de comunicação, pois os poemas homéricos necessitavam somente do sentido da audição do público para captar a composição oral, já o drama utilizava-se simultaneamente de dois sentidos, da audição e da visão. Assim o drama ático permanece com o

¹⁷ ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. É pois a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. (tradução de Eudoro de Sousa)

mesmo caráter didático, já utilizado pelas epopeias homéricas, uma combinação de educação com entretenimento, para propagar os costumes gregos. Portanto, “as peças eram representações contínuas de aspectos do panorama cívico, com que a audiência era convidada a identificar-se” (HAVELOCK, 1996, p.276).

Desse modo as peças áticas eram produtos de composição oral, na qual o coro era um elemento central, pois rememorava a parte mais poética da representação. O coro funcionava como uma personagem na peça, porque dialogava com as outras personagens e interferia no desenvolvimento do enredo. E o mito escolhido a ser encenado, nada mais era do que um pequeno trecho da poesia homérica, já conhecido do público:

Finalmente o 'mito' de cada peça, situando a trama num passado heroico imaginário, seguia o princípio da fantasia homérica, envolvendo a mensagem contemporânea em uma aura arcaica, de modo a dar-lhe assim distanciamento, um tom grandiloquente e capacidade de sobrevivência. (HAVELOCK, 1996, p. 277).

Com o passar do tempo, a oralidade, como meio de divulgação dos poemas, vai se enfraquecendo, cedendo lugar a outras formas de comunicação, como a escrita, e assim afirma Havelock (1996, p.277-78):

A comunicação importante podia ser congelada na escrita, lida, relida e evocada, em vez de plantar-se na memória oral. Pela lógica deste avanço, o que se pode chamar de oralidade da tragédia grega estava destinada a sofrer erosão. O propósito didático central havia de enfraquecer-se, na medida em que a cultura vinha cada vez mais a apoiar-se em formas escritas de comunicação estocada, disponível para reutilização. O justo equilíbrio entre instrução e entretenimento, uma necessidade mnemônica desde tempos imemoriais, havia de alterar-se privilegiando o entretenimento.

Como representação desse declínio da oralidade no drama ático, consequência da tensão vivida pela tragédia entre o falar e o ouvir, tem-se como exemplo o papel do coro nas peças gregas. O coro das tragédias gregas era um componente essencial a essas peças, pois ele carregava mais fortemente o aspecto de composição oral tão presente nos poemas homéricos. Os cantos corais eram entoados por cidadãos gregos, dando uma característica mais popular a essa parte da tragédia. O número de participantes dos coros variava de acordo com o gênero teatral e o autor: “philological opinion agrees with the numbers twelve for the choruses of Aeschylus, fifteen for those of Sophocles and Euripides, and twenty-four in Ancient Comedy; similarly for the fifty-member chorus of the dithyramb.”¹⁸ (CALAME, 1997, p. 21). Segundo Calame, em seu livro *Choruses young women in Ancient Greece*, o coro trágico assume uma forma retangular contrapondo-se à

¹⁸ A opinião filológica concorda com os números doze para os coros de Ésquilo, quinze para os de Sófocles e Eurípides, e vinte e quatro na Comédia Antiga; da mesma forma, cinquenta membros do coro do ditirambo.

forma circular dos cantos líricos, ainda que tenha vindo desse canto:

The iconography of the lyric chorus is thus divided into two large categories: one processional, the other circular. A third, less important, category of disposition in rows can be added. This classification has two consequences. First, the rectangular formation of the tragic chorus should probably be included in this third class. The tragic chorus would therefore originate in a lyric form, and the dichotomy between tragic chorus characterized by 'rectangle' and lyric chorus 'circularity' is probably not as marked as my remarks at the beginning of the paragraph would suggest. Second, the visual images reveal a feature of the lyric chorus not apparent in written documents, that of procession. (CALAME, 1997, p.38)¹⁹

E para acrescentar às informações estruturais do coro, no livro *An introduction to greek tragedy*, o autor afirma que os atores, que compunham o coro, eram exclusivamente masculinos, usavam trajes adequados e máscaras que cobriam toda a cabeça.²⁰

Além das questões estruturais apresentadas sobre o coro, não se pode esquecer que no drama ático do séc. V a.C. havia também um propósito didático, que Havelock (1996, p.315) divide em dois níveis:

O primeiro é temático, exigindo que a trama de toda a peça seja manipulada de modo tal que propicie um disfarce para os interesses sociais e contemporâneos e uma lição indireta sobre como administrar. O segundo é o aforístico, um nível em que a retórica e os cantos de todos os integrantes da tragédia são linguisticamente elaborados de modo a conter copiosos fragmentos do *éthos* e do *nómos* da sociedade, sua “sabedoria” oral.

Nos cantos corais, presencia-se o segundo nível, o aforístico, principalmente através dos ditos populares reelaborados, como meio de divulgação da sabedoria popular, conforme aparece num exemplo apresentado por Havelock (1996, p. 310): “O discurso oral memorizável, privilegiando o específico antes que o geral, em vez de dizer 'A honestidade é a melhor política' prefere dar-lhe esta formulação: 'um homem honesto é que alcança proveito'.” Reescrevendo o dito popular e o aproximando da realidade da sociedade espectante.

Na tragédia grega do séc. V, encontram-se exemplos de aforismos nos cantos corais, que atribuem um caráter oral e popular a esses cantos, como se vê no segundo estásimo da tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo:

¹⁹ A iconografia do coro lírico está assim dividida em duas grandes categorias: uma a procissão, e a outra a circular. Uma terceira, menos importante categoria de disposição em filas podem ser adicionada. Esta classificação tem duas consequências. Em primeiro lugar, a formação retangular do coro trágico provavelmente deve ser incluída nesta terceira classe. O coro trágico, portanto, originário de uma forma lírica, e a dicotomia entre o coro trágico caracterizado pelo 'retangularidade' e o coro lírico pelo 'circularidade' provavelmente não é tão marcada como minhas observações no início do parágrafo sugere. Em segundo lugar, as imagens visuais revelam uma característica do coro lírico não perceptível em documentos escritos, como o da procissão.

²⁰ SCODEL, Ruth. *An introduction to greek tragedy*. New York: Cambridge University Press, 2011, p. 4.

παλαίφατος δ' ἐν βροτοῖς γέρων λόγος
 τέτυκται, μέγαν τελε-
 σθέντα φωτὸς ὄλβον
 τεκνοῦσθαι μηδ' ἄπαιδα θνήσκειν. (Es., *Ag.*, 750-753)

Pristino entre mortais velho provérbio
 diz: quando grande
 a opulência humana
 procria e não morre sem filho.²¹

Como se pode observar, o coro apresentado indica um provérbio antigo e quem o proferiu. O coro esquiliano ao inserir o substantivo φωτὸς (humano, dos homens), apresenta um caráter didático ao aproximar o provérbio do povo ático. Prática bastante comum não só nos coros das tragédias, mas também nas falas das personagens, como no prólogo da tragédia *As traquíncias* de Sófocles proferido por Dejanira:

Λόγος μὲν ἐστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς
 ὡς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν
 θάνῃ τις, οὔτ' εἰ χρηστὸς οὔτ' εἴ τω κακός. (Sof., *Traq.*, v. 1-3)

Ditado antigo dos homens
 diz que antes de morrer nenhum mortal
 pode saber se tem bom fado ou mau.²²

E mais uma vez, encontra-se no aforismo uma referência à identificação do povo com o provérbio, ao inserir o substantivo ἀνθρώπων (homem), confirmando assim o intuito didático das peças.

Os ditos populares presentes nas tragédias são um dos exemplos que marcam a sobrevivência da oralidade nas peças do séc. V a.C. Fato esse explicado porque a tragédia, além de sofrer influências da oralidade dos poemas homéricos, teria vindo de um canto popular, o ditirambo, como afirma Aristóteles na *Poética*:

γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς - καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἅ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα - κατὰ μικρὸν ἠύξηθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. (Ar., *Poe.*, 1449a, 9-15)

Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a Tragédia, como a Comédia: a Tragédia, dos solistas do ditirambo; a Comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a Tragédia]

²¹ Tradução de Jaa TORRANO (2004).

²² Tradução de Flávio Ribeiro de OLIVEIRA (2009).

pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tanto quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a Tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural.²³

Para confirmar essa influência do ditirambo na poesia trágica, em especial nos cantos corais, Calame, em seu artigo “De la poésie chorale au stasimon tragique”, elenca mais outras fontes antigas que registram a proximidade entre os dois gêneros:

Dès le V^e siècle d'ailleurs, les Grecs eux-mêmes n'ont pas manqué de faire dériver les représentations tragiques athénienne dans leur ensemble d'exécutions chorales; soit qu'Hérodote montre Clisthènes de Sicyone, le beau-père de Clisthènes d'Athènes, transférant les <<choeurs tragiques>> de la célébration du héros Adraste à celle du dieu Dionysos; soit qu'Aristote en cherche l'origine dans l'institution des <<conducteurs>> du dithyrambe, forme chorale dédiée au même Dionysos; soit encore qu'un témoignage beaucoup plus tardif affirme que Solon aurait déjà attribué à Arion, le poète mélique compositeur de dithyrambes, la première exécution dramatique que d'une <<tragédie>>. Pour Diogène Laerce, dès lors, il en fait aucun doute que les premières représentations tragiques étaient assumées uniquement par un groupe choral. (CALAME, 1997, p.181-182)²⁴

O ditirambo era uma narrativa de tema heróico entoada por um coro em honra de Dioniso e, ao que parece, performada de improviso²⁵, daí o caráter heroico considerado como elo entre o ditirambo e a tragédia. E Aristóteles coloca o ditirambo lado a lado com a tragédia e a épica ao classificá-las como imitação²⁶. Mas a história acerca da origem da tragédia é muito complexa. Muitas pinturas nos vasos colocam ao lado da encenação trágica a figura de Dioniso e dos sátiros, Aristóteles apresenta uma antiga proximidade entre os cantos dos sátiros com a tragédia, ao dizer na *Poética*:

ἔτι δὲ τὸ μέγεθος· ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. (Ar., *Poe.*, 1449a, 19-22)

²³ Todas as traduções da *Poética* de Aristóteles presentes nesse texto são de Eudoro de Sousa, conforme consta na referência bibliográfica: ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

²⁴ A partir do século V, além disso, os próprios gregos não deixaram de fazer representações trágicas atenienses nas suas execuções corais; seja quando Heródoto mostra Clístenes de Sicione, o padrasto de Clístenes de Atenas, transferindo <<coros trágicos>> da celebração do herói Adrasto ao deus Dioniso; seja quando Aristóteles procura a origem da instituição dos <<condutores>> do ditirambo, a forma coral dedicada ao mesmo Dioniso; seja ainda um testemunho muito mais tarde que afirma que Sólon tinha já atribuído a Arion, o poeta mélico compositor de ditirambos, a primeira execução dramática de uma <<tragédia>>. Para Diógenes Laércio, portanto, não há nenhuma dúvida de que as primeiras representações trágicas foram assumidas apenas por um grupo coral.

²⁵ MILLER, N.P. “The Origins of Greek Drama. A Summary of the Evidence and a Comparison with Early English Drama”. In: *Greece & Rome*, 2nd Ser., Vol. 8, No. 2. (Oct., 1961), p.129.

²⁶ ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποιήσις ἔτι δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὔσαι μιμήσεις τὸ σύνολον. *A Epopéia, a Tragédia*, assim como [a comédia] e a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. (1447a, 14-16). Inclui na tradução “a comédia”, pois não consta na tradução de Eudoro de Sousa e consta no texto grego κωμωδία.

Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a Tragédia] o seu estilo: [só quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é,] do [elemento] satírico.

Contudo, a tragédia teria tido influência de diversos gêneros, como a épica, o ditirambo e os cantos dos sátiros. Embora se verifique com mais evidência a influência da poesia épica, através dos mitos e do caráter didático, e do ditirambo, na composição dos cantos corais e do caráter ritualístico, como afirma Scullion (2005, p.26):

Tragedy's inheritance from epic is vastly more important to him than that from dithyramb, but epic cannot account for tragedy's choral component. Dithyramb not only can do that, but can also anchor tragedy in the specific Athenian milieu in which it came to fruition.²⁷

E dentre as questões sobre a origem da tragédia, coloca-se que o inventor da tragédia foi Téspis, pois foi considerado o “the man who first produced a recognizable ancestor of the tragic actor on the Athenian stage”²⁸ (MILLER, 1961, p.132). Pela junção do primeiro ator trágico com o canto coral, influenciado pelo ditirambo, assim teriam sido os primórdios da tragédia. Depois a poesia trágica se consolida com Ésquilo que, segundo Aristóteles:

καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν. (Ar., *Poe.*, 1449a, 16-180)

Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número dos atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista.

Assim como os textos de Ésquilo também sobreviveram os de Sófocles e os de Eurípides, totalizando trinta e duas peças, que foram performatizadas nos festivais dionisíacos. Todas as peças foram compostas “roughly between the end of the Persian Wars and Athens' defeat by Sparta and her allies”²⁹ (DEBNAR, 2005, p.6). Dentre essas peças, somente uma é de cunho histórico, *Os persas* (472 a.C.) de Ésquilo, que narra a derrota do rei persa Xerxes na batalha de Salamina. As outras peças de Ésquilo foram apresentadas em trilogias, mas só restou uma delas, a *Oresteia*, composta pelas peças *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*³⁰. Essa trilogia foi encenada em 458 a.C no teatro de Dioniso. Em todas as peças que sobreviveram, Ésquilo obteve o primeiro lugar.

²⁷ A herança da tragédia do épico é muito mais importante para ela do que a do ditirambo, mas a épica não pode explicar o componente coral da tragédia. O ditirambo não só pode fazer isso, mas também pode ancorar a tragédia no meio específico ateniense em que chegaram a ser concretizadas.

²⁸ Homem que primeiro produziu um antepassado reconhecível do ator trágico no palco ateniense.

²⁹ Aproximadamente entre o final das Guerras Persas e a derrota de Atenas por Esparta e seus aliados.

³⁰ MOTA, 2008, p.18.

Ésquilo, o poeta de Elêusis, além de escrever tragédias também lutou na batalha de Maratona, talvez por isso tenha tratado, numa de suas tragédias, da guerra, conforme já foi citado. Embora o momento narrado na peça date de oito anos antes, Ésquilo reescreve esse momento histórico em sua tragédia, movendo os fatos do séc. V ao passado mítico. A vitória dos gregos contra os persas influenciaram muito na poesia da época, como na tragédia *Os persas* de Ésquilo, como afirma Debnar (2005, p.7):

Conversely, although the historical referent of Persians is clear, modern scholars' interpretations of the poet's use of the event are shaped in large part by how far they believe the Athenians had moved toward empire by the end of the 470s.³¹

Também na *Oresteia*, encontram-se referências ao séc. V, período em que as tragédias foram encenadas:

The conflicts and resolution of the *Oresteia* are strongly colored by the difficulties the Athenians were facing in the 450s: clashes with the Persians, the First Peloponnesian War, and political upheavals within their own city.³² (Debnar, 2005, p. 10)

A primeira tragédia da trilogia, *Agamêmnon*, apresenta uma ênfase no mar, mostrando a força da guerra marítima na viagem rumo a Troia e no retorno do rei de Argos. O poder marítimo refletiria o poder adquirido por Atenas ao vencer os Persas. Na outra peça, *Eumênides*, Ésquilo coloca em cena o tribunal ateniense e uma disputa entre as leis antigas (Erínias) e as novas (Atena). E como exemplo mais definido dessa reforma jurídica em Atenas, tem-se o seguinte exemplo:

It is equally certain that when Athena gives the jury of Athenian citizens the power to try cases of murder, the poet alludes to Ephialtes' reform of the Areopagus, which still retained this power in 458.³³ (DEBNAR, 2005, p. 10)

Não somente nas tragédias de Ésquilo observam-se essas referências históricas ao período em que foram encenadas as peças. Em Sófocles, na tragédia *Ájax*, que foi encenada durante o período de trinta anos de paz na Grécia, demonstra um retorno aos mitos homéricos pela personagem Ájax, como também apresenta uma proximidade com o séc. V a.C.:

³¹ Por outro lado, embora o referencial teórico de *Os persas* seja claro, as interpretações dos estudiosos modernos usadas pelo poeta do evento são formadas em grande parte por quão longe eles acreditam que os atenienses tenham se movido em direção ao império até o final de 470.

³² Os conflitos e a resolução da *Oresteia* são fortemente ilustradas pelas dificuldades que os atenienses enfrentavam em 450: confrontos com os persas, a primeira guerra do Peloponeso, e levantes políticos dentro de sua própria cidade.

³³ É igualmente certo que quando Atena dá ao júri de cidadãos atenienses competência para julgar os casos de homicídio, o poeta alude à reforma do Aerópago de Efiltes, que ainda mantinha esse poder em 458.

At the same time, his [Ajax] command of sailors would have reminded the fifth-century audience of themselves and of the great aristocratic generals responsible for repelling the Persians and for the prosperity that the expansion of the empire brought their city (DEBNAR, 2005, p.12).³⁴

Também se verifica na peça *Suplicantes* de Eurípides, assim como em *Ésquilo* a presença da guerra. Mas o momento histórico não é o mesmo, conforme afirma Debnar (2005, p.16):

Nonetheless, just as mention of civil war in *Eumenides* is likely to have reminded Aeschylus' audience of the political situation after Ephialtes' reforms, so in Euripides' play the refusal of the Thebans to allow burial of their foes could have reminded the Athenians of a similar incident involving Boeotians in the recent past.³⁵

A reforma de Efiates, que aconteceu dois ou três anos antes da encenação da peça *Eumênides* de *Ésquilo*, pode ser lembrada pelos espectadores na tragédia, como já foi citado anteriormente (DEBNAR, 2005, p.10), assim como o incidente recente envolvendo os Beócios poderia ter sido lembrado pela audiência da peça *Suplicantes* de Eurípides.

Conforme se observa nos exemplos apresentados, durante o séc. V a.C., período em que foram encenadas as tragédias, os mitos gregos foram reescritos investidos de uma nova visão, no caso, a influência dos momentos históricos vividos pelos gregos. A audiência dessas peças ao assistir os fatos já vivenciados pelo seu povo se identifica com a tragédia encenada.

O teatro grego do séc. V a.C. era encenado nas festas dionisíacas, como as Dionísias Rurais, as Leneias e as Grandes Dionísias, exceto nas Antestérias, nas quais não se confirmam as apresentações teatrais. As Dionísias Rurais aconteciam no mês de dezembro, mês de Poseidon, começavam com um cortejo fálico e em sequência acontecia um sacrifício, depois desses seguiam com as representações teatrais a tragédia, a comédia e o ditirambo. As Leneias aconteciam em janeiro, no mês do Gamélion, e incluíam o cortejo conduzido pelo arconte, sacrifício e apresentações dramáticas de comédia, de tragédia e de ditirambo. Esse festival era tipicamente ático, pois não contava com a presença de não-atenienses. As Antestérias aconteciam entre os dias 11 e 13 do mês de Antestérion, mês de fevereiro. No primeiro dia de festival, era o dia de abertura dos tonéis. No segundo dia, havia um concurso de bebida. No terceiro dia, acontecia a festa das

³⁴ Ao mesmo tempo, o seu [Ájax] comando de marinheiros teria lembrado o público do quinto século deles mesmos e dos grandes generais aristocráticos responsáveis por repelir os persas e pela prosperidade que a expansão do Império trouxe a sua cidade.

³⁵ No entanto, assim como a menção de guerra civil em *Eumênides* é provável que tenha lembrado a audiência de *Ésquilo* da situação política após as reformas de Efiates, portanto, na peça de Eurípides a recusa dos tebanos para permitir o sepultamento de seus inimigos poderia ter lembrado os atenienses de um incidente semelhante envolvendo os Beócios num passado recente.

marmitas. E não há muitas referências acerca da existência de concursos dramáticos nessa festa³⁶.

As Grandes Dionísias eram festivais urbanos em honra de Dioniso Eleutério. Esse festival acontecia no mês do Elafebólion (no final de março) e contava com a presença não só de cidadãos atenienses, mas também de outras cidades-estados. Nesse festival, havia concursos teatrais e “o responsável pelas celebrações era o arconte-epônimo que tinha a seu cargo os custos da *pompe*³⁷ e dos concursos dramáticos e ditirâmbicos.” (CASTIAJO, 2012, p.20). No primeiro dia de festival, os poetas, os atores e os participantes dos coros, que se apresentarão no evento, mostram-se sem máscaras e davam uma prévia das performances a serem apresentadas. No final desse dia, a estátua de Dioniso é conduzida de seu templo até o teatro. No segundo dia, acontecia o cortejo religioso, a *pompe*, e depois, o sacrifício, e de tarde ocorria o concurso de cantos corais. Nos outros dias, aconteciam as competições dramáticas, nas quais eram encenadas comédias, tragédias e dramas satíricos.

A ordem das competições dramáticas bem como os dias a elas dedicados continuam a ser questões controversas. A versão dominante é a de que, antes e depois da guerra do Peloponeso (431-404 a.C.), o primeiro dia dos concursos era dedicado à performance de cinco comédias e os restantes três eram preenchidos, cada um deles, com a apresentação, por um único poeta e corego, de três tragédias e um drama satírico. Outra das versões dá como certo que o primeiro dia estava reservado à performance dos ditirambos de rapazes e à representação de uma comédia, o segundo à competição dos coros ditirâmbicos de homens e à performance de outra comédia, e os três últimos dias, cada um deles, à apresentação de uma tetralogia trágica e de uma comédia. (CASTIAJO, 2012, p. 26)

No último dia do festival, o arconte-epônimo anunciava à audiência os vencedores dos concursos dramáticos. Os poetas vencedores eram coroados com coroas de hera e conduzidos para casa por um cortejo vitorioso. Não se sabe quais seriam os prêmios concedidos aos melhores atores.

A encenação das peças do séc. V a.C., nas Grandes Dionísias, acontecia normalmente no teatro de pedra de Dioniso. De lá, o público de quase 3000 pessoas tinha uma visão privilegiada, na qual era possível acompanhar a procissão e visualizar os sacrifícios³⁸. E também era um ambiente propício para as danças e encenações. No palco acontecia a cena, os atores usavam máscaras, que ajudavam na projeção vocal. As máscaras davam um caráter impessoal aos atores e os distanciava da audiência. Elas eram diferentes para a tragédia e para a comédia. E para complementar o figurino dos atores, as vestimentas, que poderiam, por exemplo, demonstrar a classe social, muito diziam de suas personagens. Assim como as máscaras, as vestimentas e os sapatos também eram distintos para a tragédia e a comédia. Na tragédia, os atores usavam a túnica *peplo* e na comédia, a túnica *chiton*,

³⁶ CASTIAJO, 2012, p. 13-17.

³⁷ Procissão

³⁸ CASTIAJO, 2012, p.33

curta para que fosse possível visualizar o *phallos*. Os sapatos, na tragédia, eram simples e confortáveis com altura até a perna, já, na comédia, os sapatos eram triviais, as *embades*.

Depois de paramentados, os atores deveriam cumprir o seu papel de representar uma personagem, deixando de ser um mero recitador de poemas. Para designar ator, os gregos utilizavam a palavra *hypokrites* “já usada no século V a.C. e que não haveria nenhum outro termo para denominar atores, em geral, incluindo os protagonistas.” (CASTIAJO, 2012, p.82). Além de *hypokrites*, havia outros termos mais específicos para designar o papel ocupado pelo poeta dentro da encenação, como *protagonistes*, *deuteronistes* e *tritagonistes*. Esses termos eram pouco utilizados e serviam para indicar a divisão dos atores e não um nível de importância. Os atores deveriam ter habilidades específicas para conseguirem desempenhar o seu papel, como uma boa projeção vocal, uma flexibilidade de gesticulação, uma capacidade de dançar e muito preparo físico para aguentar a rotina de ensaios e o tempo no palco.

Em cena, o ator dialogava com outro ator ou com um coro. Visto como elemento primordial (já mencionado anteriormente), o coro vai perdendo espaço com o passar dos anos para outros atores nas representações dramáticas. No séc. V a.C. ainda vemos o coro participando efetivamente das tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, mas só

na viragem do século V para o IV a.C., nomeadamente com a figura de Ágaton, que se assiste de uma forma mais evidente ao relegar do papel do coro para segundo plano, já que, por esta altura, o enfoque passou a ser atribuído aos atores, sendo que a participação do coro passou a ser escassa, cabendo-lhe quase exclusivamente a intervenção em interlúdios – *embolima* – entre as peças, que mais não eram do que cânticos com pouca ou sem qualquer relação com os acontecimentos representados no espaço cénico, passando, desta forma e definitivamente, a estar afastado da ação dramática. (CASTIAJO, 2012, p.106-107)

Porém enquanto esteve presente efetivamente nas representações dramáticas, segundo Castiajo (2012, p.109-113), o coro exerceu funções importantes, como sendo o narrador dos fatos conhecidos e desconhecidos da audiência; como o interlocutor do ator; como “um intermediário entre o mundo ficcional da peça e a realidade da audiência, já que por natureza, composição e colocação física, pertencia simultaneamente ao mundo da peça e ao mundo da audiência” (CASTIAJO, 2012, p. 110); como elemento teatral de identificação das personagens, que entram em cena; como representantes de um grupo específico; como representante de uma coletividade. E assim como os atores, o coro também deveria ter a habilidade de projeção de voz e de dançar.

Todo esse aparato cênico do teatro do séc. V a.C. culminava numa representação teatral, cujo principal espectador era o cidadão grego.

Assim, para além de todo o tipo de cidadãos que estariam presentes, fosse qual fosse a sua categoria profissional ou nível de formação – artesãos, agricultores, sacerdotes, poetas, filósofos (o que a este nível é representativo da dimensão democrática dos festivais) – é hoje cada vez mais aceite que também os escravos, as crianças e as mulheres tinham assento no teatro. (CASTIAJO, 2012, p.130)

Quanto à presença das mulheres nas representações teatrais, há controvérsias, alguns estudiosos acreditam que as mulheres teriam ido ao teatro, embora em número reduzido e ficando restritas a cadeiras específicas, e outros que defendem que as mulheres não frequentavam o teatro durante os festivais. E além dos homens, mulheres, crianças e escravos, os não-atenienses³⁹ ainda assistiam aos espetáculos durante as Grandes Dionísias. Essa diversidade de audiência exigia dos poetas e dos atores uma maior profissionalização de sua arte, para que pudessem agradar o maior número possível de espectadores.

O teatro em Roma se inicia por volta do séc. III a.C., após a tomada da cidade de Tarento, pois os artesãos e os soldados, após terem contato em suas viagens com representações teatrais nas cidades de origem grega quiseram trazer essa nova experiência para Roma:

Because Roman merchants and soldiers had seen tragic performances in the Greek theatres of Tarentum and Syracuse during the campaigns against Pyrrhus and the Carthaginians, they wanted to introduce this kind of drama at Rome, and in 240BC Livius Andronicus, a Tarentine Greek who bore the name of his Roman patron, was commissioned to translate – or rather adapt – a tragedy and a comedy for the victory games.⁴⁰ (FANTHAM, 2007, p.116)

Todavia o teatro romano, em sua formação, não somente sofreu influências dos gregos, provenientes da região conhecida como Magna Grécia – Lucânia, Apúlia e Sicília –, mas também dos etruscos (povo situado ao norte de Roma) e dos úmbrios (povo situado à nordeste de Roma).

Os etruscos acumulavam elementos da cultura grega e da cultura fenícia. Ficaram conhecidos por seus músicos, dançarinos e máscaras, mas não restou nenhum texto escrito dessas manifestações artísticas, somente pinturas, que representam tais manifestações. Também o nome *actor* (ator) teria origem na palavra etrusca *histrío*. Quanto aos umbros, pouco se sabe a respeito deles. Diante dessas imprecisas informações, conclui Dupont (2003, p. 142) “Car ce qui fait l'identité du théâtre latin, c'est la rencontre et la synthèse des deux, la poésie grecque e les spectacles latins.⁴¹”. Com isso pode-se dizer que as principais fontes do teatro romano seriam o teatro grego e os espetáculos latinos.

³⁹ Como trata-se de teatro ateniense, os estrangeiros são os que não pertencem aquela *pólis*.

⁴⁰ Porque os comerciantes e os soldados romanos tinham visto performances dramáticas nos teatros gregos de Tarento e Siracusa durante as campanhas contra Pirro e os cartagineses, eles queriam introduzir este tipo de drama em Roma, e em 240 a.C. Lívio Andronico, um tarentino grego que tinha o nome de seu patrono romano, foi contratado para traduzir – ou melhor adaptar – uma tragédia e uma comédia para os jogos de vitória.

⁴¹ Pois o que faz a identidade do teatro latino é o encontro e a síntese de dois, a poesia grega e os espetáculos latinos.

Os espetáculos romanos eram apresentados nos chamado *ludi*, um festival coletivo, público ou privado. E nesses não só aconteciam apresentações teatrais, mas também corrida de cavalos, combate de animais, combate de gladiadores, entre outras. Os espetáculos teatrais eram chamados de *ludi scaenici* e os outros espetáculos eram conhecidos como *ludi circenses*.

The *ludi scaenici* were organised by Roman magistrates, who used them (among other things) to impress their peers clients and the citizen body as a whole, and (especially where the *praetexta* was concerned) for specific political goals.⁴² (BOYLE, 2009, p.6)

Os romanos promoviam a princípio espetáculos de cunho religioso, nos quais foram inseridos as apresentações performatizadas. “The *ludi* began with a sacrifice to the appropriate deity and a procession from the cult temple, but, when the play began, the actors had to compete with all kinds of circus-style entertainment.”⁴³ (BOYLE, 2009, p.6). Os sacrifícios também poderiam ser feitos aos magistrados e nem sempre eram dedicados a apenas uma divindade. Já as procissões provavelmente remontam a uma tradição etrusca.

Nos *ludi* incluíam-se várias apresentações: comédias, tragédias, farsas atelanas, mimos, música e dança⁴⁴. Os espetáculos teatrais eram apresentados em teatros ditos “temporários”, que podiam ser montados e desmontados; normalmente a estrutura desse teatro era feita de madeira ou de mármore. Por isso, a *scaena* podia ser montada em vários lugares da cidade, ao contrário do que acontecia com os jogos circenses que tinham um lugar fixo e fechado para a apresentação de seus espetáculos⁴⁵. O primeiro teatro, dito “permanente”, construído em Roma foi o teatro de Pompeu em 55 a.C., como caracteriza Goldberg (1996, p.265):

The vast structure itself was in many ways a marvel: Rome's first stone theater, designed to hold perhaps 40,000 spectators, incorporated a temple of Venus Victrix above the *cauea*, flanked by four ancillary sanctuaries to revered abstractions like Honos and Virtus, while behind the stage building stretched an elaborate portico and formal garden connecting the theater with a new senate-house some 200 meters to the east.⁴⁶

⁴² Os *ludi scaenici* foram organizados por magistrados romanos, que os usaram (entre outras coisas) para impressionar os seus pares nobres e o corpo do cidadão como um todo, e (especialmente onde estava a *praetexta* foi referida) para objetivos políticos específicos.

⁴³ Os *ludi* começavam com um sacrifício à divindade apropriada e uma procissão do templo de culto, mas, quando a peça começava, os atores tinham que competir com todos os tipos de entretenimento de estilo circense.

⁴⁴ BOYLE, 2009, p.6

⁴⁵ BEACHAM, 2007, p.202-226

⁴⁶ A grande estrutura em si foi de muitas maneiras uma maravilha: o primeiro teatro de pedra de Roma, projetado para manter, talvez, 40 mil espectadores, incorporou um templo de *Venus Victrix* acima do *cauea*, ladeado por quatro santuários auxiliares para reverenciadas abstrações como *Honos* e *Virtus*, enquanto por detrás do palco construído estendeu um pórtico elaborado e um jardim formal ligando o teatro com uma nova casa senatorial cerca de 200 metros para o leste.

Depois desse teatro, foram construídos os teatros de Balbo em 13 a.C. e o de Marcelo em 11 a.C., no reinado de Augusto⁴⁷. Com um espaço físico definido para as encenações, os jogos romanos já constavam em seus calendários. Em Roma, os festivais aconteciam normalmente de abril a novembro começando com os *Ludi Megalenses* e os *Ludi Cerialis* em abril e terminando com os *Ludi Plebeii* em novembro⁴⁸.

Em todos os jogos aconteciam representações teatrais, que eram encerrados pelas apresentações circenses. Os espetáculos duravam o dia todo se estendendo até a noite. O povo romano passava muitos dias do ano nos Jogos. Além de proporcionar divertimento, nesses espetáculos eram distribuídos para o povo comida e presentes.

A audiência romana era composta por pessoas de todas classes sociais, do escravo ao magistrado, mas havia uma divisão social dentro do teatro, cujo em assentos específicos, de acordo com a sua colocação na sociedade, as pessoas se acomodavam.

Admission was free, on a first-come, first-served basis, but restrictions on seating for different classes made the theatre 'a vivid representation of Roman social hierarchy'. As choruses played little or no role in Roman drama, seats were set up in the orchestra for senators (and possibly their families), behind which sat recent civic honourees. The next fourteen rows were reserved for the 'knights' (*equites*). Behind them sat married (male) citizens, then unmarried citizens, then women, and finally slaves, who often stood in the back.⁴⁹ (REHM, 2007, p.197)

Os atores trágicos portavam uma coroa na cabeça, vestiam-se com uma toga púrpura ou violeta e calçavam coturnos. Quanto às máscaras, os atores romanos não as utilizaram muito, porque a princípio elas estavam restritas às *atelanas*⁵⁰. As máscara foram usadas por um curto espaço de tempo, durante o séc I, pela tragédia e pela comédia. Esse hábito só foi conservado pela *pantomima*⁵¹. Ao invés da máscara, o ator romano privilegiava o uso da maquiagem⁵².

Outro produto essencial do teatro romano era a música, que estava presente em todas as

⁴⁷ DUPONT, 2003, p.58.

⁴⁸ REHM, 2007, p.194.

⁴⁹ A entrada era gratuita, organizada por ordem de chegada, mas as restrições de assentos para diferentes classes tornavam o teatro 'a representação viva da hierarquia social romana'. Como os coros pouco encenados ou com nenhum papel no teatro romano, os assentos foram instalados na orquestra para senadores (e possivelmente suas famílias), atrás dos quais se sentavam os cidadãos recém homenageados. As próximas quatorze filas foram reservadas para os "cavaleiros" (*equites*). Atrás deles sentavam-se os cidadãos casados (masculino), os cidadãos solteiros, então as mulheres e, finalmente, os escravos, que muitas vezes ficavam na parte de trás.

⁵⁰ A *atelana* era "originária, ao que tudo indica, uma espécie de farsa popular, vivida por personagens fixas, burlescas e características. (...) Aparentada com o drama satírico, com a hilarotragédia e com a farsa tarentina, a atelana era representada por personagens mascaradas. (...) Vazada, inicialmente, em linguajar rústico, a atelana se intelectualiza, aos poucos, assumindo dimensões literárias no começo do séc. I a.C., quando Nôvio e Pompônio compõem textos para representações". (CARDOSO, 2003, p. 38)

⁵¹ A *pantomima* era "representada por atores mascarados e versando sobre assuntos mitológicos ou extraídos da realidade, cômicos ou sérios". (CARDOSO, 2003, p.38)

⁵² DUPONT, 2003, p.81.

apresentações teatrais. A música era apresentada por um flautista e um cantor. O público romano preferia a música desde as origens da cidade. “La culture musicale est générale, les chansons chantées au théâtre sont reprises et fredonnées dans les rues et les banquets”⁵³ (DUPONT, 2003, p.116). Além de apreciar a música, o público romano também se detinha no momento do espetáculo, na performance dos atores.

A preferência do povo romano pela música, pelo espetáculo, pela performance vai distanciá-lo do teatro de texto, teatro de influência grega, cultivado pelos poetas do período clássico romano. O teatro em Roma de acordo com o público pode ser dividido em dois tipos diferentes, como afirma DUPONT (2003, p.126-127):

Le théâtre romains fut donc perpétuellement déchiré par un clivage sociologique du public qui correspond à un clivage esthétique. Ce clivage lisible dans le public va aboutir à la constitution de deux publics et deux types de théâtres différents. Parallèlement à la pantomime qui va canaliser le public populaire, un théâtre littéraire apparaît sous l'Empire, théâtre à textes.⁵⁴

Com isso, as apresentações teatrais no período do Império Romano mais aceitas pelo público popular eram as *pantomimas*, enquanto os textos teatrais se propagavam pela elite romana. Esse novo teatro romano de natureza literária não se adequava às apresentações teatrais ocorridas durante os Jogos, por isso os poetas encontraram um outro meio de divulgar as suas obras, elas eram apresentadas em reuniões particulares de aristocratas em forma de leitura pública⁵⁵.

La lecture des tragédies donne à celle-ci une dignité nouvelle. Cette réception érudite des textes théâtraux suscite une nouvelle forme d'écriture, la pièce est désormais un texte clos produisant une signification symbolique. Désormais, il est possible d'envisager l'existence d'un théâtre politique, intentionnellement politique, où les personnages soient des figures du pouvoir, et même d'un théâtre psychologique où les personnages soient des figures de la passion. (DUPONT, 2003, p. 127-128)⁵⁶

Com esse novo meio de divulgação dos textos, as peças teatrais passaram a privilegiar outros assuntos não abordados antes, como as questões políticas e sociais, estas características não eram mencionadas nas encenações durante os Jogos Romanos, pois nesses eventos o principal

⁵³ A cultura musical é geral, as canções cantadas no teatro são retomadas e cantaroladas nas ruas e nos banquetes.

⁵⁴ O teatro romano foi pois perpetuamente dividido por uma clivagem sociológica do público que corresponde a uma clivagem estética. Essa clivagem legível do público vai resultar na constituição de dois públicos e de dois tipos de teatro diferentes. Paralelamente à pantomima, que vai canalizar o público popular, um teatro literário aparece sob o Império, o teatro de texto.

⁵⁵ DUPONT, 2003, p.127.

⁵⁶ A leitura das tragédias dão a essas uma nova dignidade. Essa recepção erudita dos textos teatrais suscita uma nova forma de escrita, a peça é daqui em diante um texto fechado produtor de uma significação simbólica. Daqui em diante, é possível considerar a existência de um teatro político, intencionalmente político, onde as personagens sejam figuras de poder, mesmo de um teatro psicológico onde as personagens sejam figuras de paixão.

objetivo era o divertimento.

O teatro literário se inicia com Lívio Andronico. Após a tomada de Tarento em 272 a.C., o jovem é levado para Roma como preso de guerra. Ele chega nessa cidade ainda criança e é educado em escola bilíngue para escravos especializados. E em 249 a.C., Lívio Andronico apresenta o primeiro poema nos *Ludi Tarentini*. Ele também traduziu a *Odisseia* de Homero em versos saturninos e escreveu peças teatrais através de mitos gregos, como a mais conhecida: *O Cavalo de Troia*.⁵⁷, assim, “by adapting a Greek tragedy, Livius was transferring an established Greek dramatic tradition to Rome, creating the Roman theatre.”⁵⁸

Depois de Lívio Andronico, Névio foi o segundo tragediógrafo em Roma. Ele encenou a primeira tragédia em 235 a.C. e tanto escreveu tragédias como comédias⁵⁹. Também utilizou-se de temas associados à mitologia grega e, além disso, Névio introduziu um novo gênero dramático tipicamente romano, a *fabula praetexta*.

Ênio também escreveu tragédias e inovou em seus poemas: “Il ne lui suffit pas d'être applaudi au théâtre, il veut être immortalisé dans ses oeuvres. Il inaugure un nouveau type de poètes qui, à la façon grecque, cherche la gloire dans l'écriture. (DUPONT, 2003, p. 313)⁶⁰, por isso ele distancia-se da tragédia para encenação dos Jogos Romanos. Ênio escreveu uma epopeia, *Annales*, e uma tragédia *praetexta*⁶¹, *Ambracia*. Esse poeta foi muito citado por Cícero e aceito pelo povo romano, suas tragédias seguiram o modelo das tragédias gregas, utilizando-se principalmente da mitologia. “Ennius a donné à ses tragédies leur dimension monumentale par une écriture rhétorique qui leur insufflait un poids politique.”⁶² (DUPONT, 2003, p. 326).

No período em que foram encenadas as tragédias de Lívio, Névio e Ênio, havia uma preocupação com a audiência, em contraposição o próximo tragediógrafo, Pacúvio, não se preocupou com isso.

Pacuvius did not strive for complete audience identification with his characters in that he used the archaicizing language of his dramatic precursors and coined some odd expressions to elevate his poetry from contemporary expression.⁶³ (ERASMO, 2004,

⁵⁷ DUPONT, 2003, p. 145-161.

⁵⁸ Adaptando uma tragédia grega, Lívio estava transferindo uma tradição dramática grega estabelecida a Roma, criando o teatro romano.

⁵⁹ ERASMO, 2004, p.14.

⁶⁰ Não basta para ele ser aplaudido no teatro, ele quer ser immortalizado em suas obras. Ele inaugura um novo tipo de poeta que, ao modo grego, procura a glória na escrita.

⁶¹ A tragédia *praetexta* é uma tragédia tipicamente romana, pois os acontecimentos se passam em Roma e as personagens são da história romana. “Na *fabula praetexta*, o herói é um grande homem, rei ou cônsul, da história romana, e enverga a toga debruada a púrpura, insígnia do poder. Trata-se de um teatro de caráter político”. (GAILLARD, 1992, p. 36)

⁶² Ênio deu a suas tragédias um dimensão monumental a uma escrita retórica que lhe insuflava um peso político.

⁶³ Pacúvio não se esforça para a completa identificação da audiência com seus personagens em que ele usou a linguagem arcaizante de seus precursores dramáticas e cunhou algumas expressões estranhas para elevar sua poesia

p.35)

Pacúvio foi considerado um dos melhores tragediógrafos romanos. Depois dele, tem-se Ácio que continuou a escrever tragédias de mitos gregos, mas ele “seems to draw attention to the art of persuasion as much as to its ill effects”⁶⁴ (ERASMO, 2004, p.43). Ele marcou a sua época como o último tragediógrafo profissional em Roma.⁶⁵

No Império de Augusto, a tragédia romana ganha vários representantes, mas deste período restaram pouquíssimos versos, A maioria da produção trágica da época foi amadora, as mais famosas peças foram *Tiestes* de Vário e *Medeia* de Ovídio, as quais Quintiliano comentou⁶⁶. Nesse período a *pantomima* ganha mais espaço nas apresentações teatrais, e as tragédias passam a ser mais escritas e elaboradas. Para Dupont (2003, p. 340-341):

Mais en réalité, le siècle d'Auguste marque le divorce définitif de la parole tragique e des spectacles, car les pantomimes et les lectures publiques apparaissent précisément à ce moment. La tragédie se transforme totalement en opéra et la poésie dramatique se retire dans les auditoriums.⁶⁷

Com isso, pode-se pensar que a tragédia romana deixa de ser encenada e passa a ser lida publicamente em reuniões privadas da aristocracia romana.

Under the Principate, literary drama began to abandon public theaters for the more intimate (and more aristocratic) confines of smaller roofed halls and private homes. Recitation rather than fully staged performance became the norm, the kind of performance long established for the presentation of Latin literary works.⁶⁸ (GOLDBERG, 1996, p.273)

de expressão contemporânea.

⁶⁴ parece chamar a atenção para a arte da persuasão, tanto quanto aos seus efeitos nocivos.

⁶⁵ GOLDBERG, 1996, p.270

⁶⁶ GOLDBERG, 1996, p.271

⁶⁷ Mas na realidade, o século de Augusto marca o divórcio definitivo da fala trágica e dos espetáculos, pois as pantomimas e as leituras públicas aparecem precisamente nesse momento. A tragédia se transforma totalmente em ópera e a poesia dramática se retira dos auditórios.

⁶⁸ Sob o principado, drama literário começou a abandonar os teatros públicos para os mais íntimos limites (e mais aristocrático) de salas cobertas menores e casas particulares. Recitação em vez de totalmente encenada uma performance tornou-se a norma, o tipo de performance estabelecida há muito tempo para a apresentação de obras literárias latinas.

3 CAPÍTULO 2: Agamêmnon: tradição grega e recepção

Este capítulo pretende apresentar como o mito do rei Agamêmnon é mostrado pela tradição grega de Homero a Ésquilo. Nesse período, há registros do mito de Agamêmnon na *Iliada* e na *Odisseia* de Homero, nos fragmentos dos poemas do ciclo troiano, *Cantos Cíprios* e *Retornos*, no poema *Oresteia* de Estesícoro, que chegou até nós também de forma muito fragmentada, na *Pítica XI* de Píndaro e na *Oresteia* de Ésquilo. Com base nessa tradição, tentar-se-á apresentar como o mito de Agamêmnon é reescrito por Ésquilo na tragédia *Agamêmnon*.

3.1 A tradição épica: os poemas homéricos e os poemas épicos do ciclo troiano

Os primeiros textos poéticos da literatura grega, que restaram, foram a *Iliada* e a *Odisseia*, ambos atribuídos a Homero, datados do séc. VIII a.C. Nas duas obras, encontra-se a nossa personagem principal, Agamêmnon, sendo apresentada em cada uma das obras de maneira particular.

A *Iliada* narra a ira de Aquiles, que se deu no último ano da guerra de Troia. A ira do chefe dos Mirmidões foi provocada por Agamêmnon, que, ao perder a sua presa de guerra, filha de um sacerdote de Apolo, apossa-se da cativa de Aquiles, Briseida. No canto I, Agamêmnon mostra-se um rei impiedoso, arrogante e desrespeitoso com os deuses, quando não se importa com o pedido de Crises (*Il.*, I, v.24-32). E o chefe dos gregos fica irritado quando Calcante o acusa de ser o responsável pela peste no acampamento.

Ἦτοι ὃ γ' ὡς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔζητο· τοῖσι δ' ἀνέστη
 ἦρωσ Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων
 ἀχνύμενος· μένεος δὲ μέγα φρένες ἀμφιμέλαινοι
 πίμπλαντ', ὅσσε δέ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι εἴκτην· (Hom., *Il.*, I, v.101-104)

Levanta-te, então, do seu posto
 o nobre filho de Atreu, Agamémnone, rei poderoso,
 com torvo aspecto. De trevas a cólera o peito lhe enchia,
 a transbordar. Pareciam-lhe os olhos dois fogos brilhantes.⁶⁹

Aquiles sente-se ultrajado pelo rei, que tomou a sua cativa de guerra, e pede ajuda à sua mãe, Tétis. No canto II, Agamêmnon tem um sonho enganador e por isso convoca uma assembleia para que os gregos retornem à guerra. O rei aparece portando um cetro de origem divina, como símbolo do seu poder divino.

⁶⁹ Todas as traduções da *Iliada* de Homero presentes nesse texto são de Carlos Alberto Nunes, conforme consta na referência bibliográfica: HOMERO. *Iliada*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

ἀνὰ δὲ κρείων Ἀγαμέμνων
ἔστη σκῆπτρον ἔχων τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμε τεύχων.
Ἥφαιστος μὲν δῶκε Διὶ Κρονίωνι ἀνακτι, (Hom., *Il.*, II, v.100-102)

Levanta-se o forte Agamémnone,
nas mãos o cetro que Hefesto com muito artifício forjara
para presente fazer a Zeus pai, que de Crono nascera.

Depois da assembleia, Agamémnon faz um sacrifício a Zeus para que proteja os gregos na guerra, demonstrando um caráter religioso, próprio dos monarcas (*Il.*, II, v.402-403). E com o exército pronto, o rei aparece suntuoso, de aparência divina:

μετὰ δὲ κρείων Ἀγαμέμνων
ὄμματα καὶ κεφαλὴν ἴκελος Διὶ τερπικεραύνῳ,
Ἄρει δὲ ζώνην, στέρνον δὲ Ποσειδάωνι.
ἥύτε βοῦς ἀγέληφι μέγ' ἔξοχος ἔπλετο πάντων
ταῦρος· ὃ γάρ τε βόεσσι μεταπρέπει ἀγρομένησι·
τοῖον ἄρ' Ἀτρεΐδην θῆκε Ζεὺς ἤματι κείνῳ
ἐκπρέπέ' ἐν πολλοῖσι καὶ ἔξοχον ἠρώεσσιν. (Hom., *Il.*, II, v.477-483)

No meio se achava Agamémnone, ao grande
fulminador semelhante, no olhar e feitio do rosto,
a Ares no talho do cinto e a Posido no peito fortíssimo.
Bem como o touro de grande manada, que a todos os outros
bois sobreexcede, e após se vai levando, reunidas, as vacas:
tal aparência emprestou nesse dia Zeus grande a Agamémnone,
para que fosse o primeiro entre tantos heróis excelentes.

No canto III, Príamo pede a Helena que lhe apresente quais são os gregos presentes naquele combate. O primeiro é Agamémnon, assim descrito por Helena:

οὗτός γ' Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων,
ἀμφοτέρων βασιλεύς τ' ἀγαθὸς κρατερός τ' αἰχμητής· (Hom., *Il.* III, v.178-179)

Esse é Agamémnon, rei poderoso, de Atreu descendente,
tão grande rei, chefe dos homens, quão forte e notável guerreiro.

E após as palavras de Helena, Príamo responde:

ὦ μάκαρ Ἀτρεΐδη μοιρηγενὲς ὀλβιόδαιμον,
ἦ ῥά νύ τοι πολλοὶ δεδμηάτο κοῦροι Ἀχαιῶν. (Hom., *Il.* III, v.182-183)

Ó venturoso Agamémnone, filho dileto dos deuses,
que sobre tantos guerreiros Acaios o mando exercitas!

Mais adiante, no canto IX, depois de muitos gregos mortos em combate, Agamêmnon propõe o retorno à Grécia, pois os gregos estão perdendo a batalha:

ἀλλ' ἄγεθ' ὡς ἂν ἐγὼ εἶπω πειθώμεθα πάντες·
φεύγωμεν σὺν νηυσὶ φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν·
οὐ γὰρ ἔτι Τροίην αἰρήσομεν εὐρυάγυιαν. (Hom., *Il.*, IX, v.26-28)

Ora façamos conforme o conselho; obedeçam-me todos:
para o torrão de nascença fujaamos nas céleres naves,
pois é impossível tomar a cidade espaçosa dos Teucros.

Mas por causa dessa proposta, o rei não é bem visto pelos companheiros, sendo considerado como covarde; por isso, pela primeira vez, reconhece os seus erros e propõe a Aquiles, por intermédio de Odisseu, a devolução de Briseida e uma grande recompensa (*Il.*, IX, v.15-161). Mesmo assim, Aquiles, ainda irado, não aceita a proposta do rei de Argos (*Il.*, IX, v.386-387). No canto XI, tem-se o triunfo do chefe das tropas gregas. Agamêmnon lidera os gregos num combate contra os troianos chefiados por Heitor. Nesse duelo, o Atrida mata muitos inimigos:

ἀτὰρ κρείων Ἀγαμέμνων
αἰὲν ἀποκτείνων ἔπετ' Ἀργείοισι κελεύων. (Hom., *Il.*, XI, v.153-154)

Não cessa Agamémnone forte
de dizimar o inimigo, exortando os guerreiros argivos.

Porém, o rei acaba se ferindo em combate e embora não quisesse sair da luta, para se proteger, sobe num carro rumo às naus:

στῆ δ' εὐράξ σὺν δουρὶ λαθῶν Ἀγαμέμνονα δῖον,
νύξε δέ μιν κατὰ χεῖρα μέσην ἀγκῶνος ἔνερθε,
ἀντικρὺ δὲ διέσχε φαινοῦ δουρὸς ἀκωκῆ.
ρίγησέν τ' ἄρ' ἔπειτα ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων·
ἀλλ' οὐδ' ὥς ἀπέληγε μάχης ἠδὲ πτολέμοιο, (Hom., *Il.*, XI, v.251-255)

Sem que o notasse Agamémnone, pôs-se-lhe ao lado e, com a lança,
próximo do cotovelo, o antebraço no meio feriu-lhe
atravessando-o com a ponta aguçada do hastil reluzente.
Estremeceu Agamémnone, nobre pastor de guerreiros,
mas, não obstante, não quis desistir dos combates e lutas.

Logo o chefe retorna ao acampamento dos gregos para cuidar dos ferimentos. Em seguida, no canto XIV, Agamêmnon chega ao acampamento ferido, ao lado de Odisseu e Diomedes; o rei retoma a ideia de que os gregos fujam de Troia:

νῆες ὅσαι πρῶται εἰρύαται ἄγχι θαλάσσης
 ἔλκωμεν, πάσας δὲ ἐρύσσομεν εἰς ἄλα διᾶν,
 ὕψι δ' ἐπ' εὐνάων ὀρμίσσομεν, εἰς ὃ κεν ἔλθῃ
 νύξ ἀβρότη, ἣν καὶ τῆ ἀπόσχωνται πολέμοιο
 Τρῶες· ἔπειτα δέ κεν ἐρυσσάμεθα νῆας ἀπάσας.
 οὐ γάρ τις νέμεσις φυγέειν κακόν, οὐδ' ἀνὰ νύκτα.
 βέλτερον ὅς φεύγων προφύγη κακόν ἢ ἐάλω. (Hom., *Il.*, XIV, v.75-81)

Sem mais demora arrastemos as naus que se encontram mais perto da praia extensa e as lancemos às ondas divinas, bem longe, onde o mar for mais profundo, firmando-as com as pedras âncoras, para aguardarmos a Noite imortal. Caso os Teucros se abstenham de combater, poderemos, talvez, pôr a nado elas todas. Não é vergonha fugir, ainda mesmo seja de noite. É preferível da ruína escapar a ser presa do imigo.

Mas os outros gregos não querem recuar e retomam a luta. Após muitas perdas e com a decisão de Aquiles de retornar para a batalha, para vingar a morte de Pátroclo, no canto XIX, Agamêmnon, mais uma vez, reconhece os seus erros e a ofensa a Aquiles; com isso, por intermédio de Odisseu, devolve Briseida e os ricos presentes já prometidos. Ao devolver a cativa de Aquiles, Agamêmnon fará um juramento afirmando nunca ter tocado na jovem:

ἀνθρώπους τίνυνται, ὅτις κ' ἐπίορκον ὀμόσση,
 μὴ μὲν ἐγὼ κούρη Βρισηΐδι χειρ' ἐπένεικα,
 οὔτ' εὐνῆς πρόφασιν κεχρημένος οὔτέ τευ ἄλλου. (Hom., *Il.*, XIX, v.260-262)

Nunca na jovem Briseide toquei, nem por força de amores, nem porque em mim tenha atuado outra força qualquer porventura. Em minha tenda, durante esse tempo, ficou ela intacta.

E no canto XXIII, Aquiles, preocupado com as honras fúnebres de Pátroclo, logo apresenta Agamêmnon como chefe das tropas, para determinar a construção da pira funerária do morto, desse modo o poder do rei mostra-se vinculado aos preceitos religiosos:

ἦῶθεν δ' ὄτρυνον ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον
 ὕλην τ' ἀξέμεναι παρά τε σχεῖν ὅσσ' ἐπιεικὲς
 νεκρὸν ἔχοντα νέεσθαι ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα,
 ὄφρ' ἦτοι τοῦτον μὲν ἐπιφλέγη ἀκάματον πῦρ
 θᾶσσον ἀπ' ὀφθαλμῶν, λαοὶ δ' ἐπὶ ἔργα τράπωνται. (Hom., *Il.*, XXIII, v.49-53)

Mas, quando da aurora raiar, Agamémnone, de homens caudilho, manda que lenha nos tragam e o mais de que um morto precisa quando há de a viagem fazer para o reino das trevas espessas, para que o fogo incansável depressa o consuma, tirando-o de nossas vistas, e, assim, possam todos voltar para a lida.

Assim as aparições de Agamêmnon na *Iliada* são descritas, observa-se que a personagem é

caracterizada, através das falas de outras personagens e também de suas proposições, principalmente num contexto de guerra, como rei, chefe, guerreiro, forte, valoroso, valente, poderoso, viril, religioso e de aparência divina; em alguns momentos é depreciado ao aparecer como covarde e autoritário. Nesse texto, o Agamêmnon não exerce outros papéis, como os familiares, ele aparece principalmente como chefe dos gregos.

Porém Agamêmnon não está presente na *Iliada* somente nesses momentos citados anteriormente, apenas foram selecionados os mais relevantes. O chefe dos gregos é intitulado principalmente dos seguintes epítetos: Atrida, como em ἦρωσ Ἀτρείδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων⁷⁰ (Hom., *Il.*, I, v.102), também nesse exemplo, tem-se o epíteto de poderoso/forte, κρείων; outro epíteto é o de chefe dos homens ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων⁷¹ (Hom., *Il.*, II, v.612). Chega a ser equiparado aos deuses ao receber a seguinte adjetivação: ὦ μάκαρ Ἀτρείδη⁷² (Hom., *Il.* III, v.182), o adjetivo μάκαρ é usado apenas para os deuses, como se pode verificar no verbete do *Dicionário Grego-Português e Português-Grego* de Isidro (1998, p. 354):

μάκαρ: feliz, rico, opulento, os Bem-aventurados (deuses).

Já na *Odisseia*, epopeia que narra a volta de Odisseu para a sua pátria, após guerrear em Troia, a menção à personagem Agamêmnon se faz em número menor de versos em comparação com a *Iliada*. No canto III, Atena, na aparência de Mentor, acompanha Telêmaco na busca por notícias sobre Odisseu, que ainda não havia retornado para a pátria após passados muitos anos do fim da batalha. Na primeira parada, desembarcam em Pilos e encontram o velho Nestor, que lhes contará alguns acontecimentos do fim da guerra de Troia, como o momento da assembleia dos gregos, liderada por Agamêmnon, para discutir o retorno para a pátria. Depois, Nestor menciona o destino do valoroso chefe dos gregos:

Ἀτρείδην δὲ καὶ αὐτοὶ ἀκούετε νόσφιν ἐόντες,
ὥς τ' ἦλθ' ὥς τ' Αἴγισθος ἐμήσατο λυγρὸν ὄλεθρον. (Hom., *Od.*, III, v.193-194)

O que respeita ao Atrida, soubeste-lo, embora distantes,
de sua volta e do fim desditoso, que Egisto lhe urdiu.⁷³

⁷⁰ Optou-se por não traduzir diretamente no texto alguns versos citados em grego da *Iliada* e da *Odisseia* de Homero e do *Agamêmnon* de Ésquilo, pois as traduções utilizadas para as obras citadas, em alguns momentos, não abrangem o valor semântico adequado para essa pesquisa.

Portanto, traduziu-se o verso assim: O nobre Atrida, Agamêmnon, chefe poderoso. (tradução nossa)

⁷¹ O chefe dos homens, Agamêmnon. (tradução nossa)

⁷² Ó bem-aventurado Atrida. (tradução nossa)

⁷³ Todas as traduções da *Odisseia* da Homero presentes nesse texto são de Carlos Alberto Nunes, conforme consta na referência bibliográfica: HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

Nessa conversa, a deusa Atena também fala da morte de Agamêmnon, como produto do artifício de sua esposa e do amante dela:

ἢ ἔλθῶν ἀπολέσθαι ἐφέστιος, ὡς Ἀγαμέμνων
ὤλεθ' ὑπ' Αἰγίσθοιο δόλω καὶ ἧς ἀλόχοιο. (Hom., *Od.*, III, v.234-235)

tal como Agamémnone,
que sucumbiu ante fraude de sua mulher e de Egisto.

Mais adiante, Telêmaco questiona Nestor sobre a morte de Agamêmnon. O velho explica como Egisto planejou a morte e lembra que Orestes vingou a morte do rei, matando Egisto. Nestor atribui a Egisto o assassinio do rei.

κτείνας Ἀτρεΐδην, δέδμητο δὲ λαὸς ὑπ' αὐτῷ.
ἐπτάετες δ' ἦνασσε πολυχρῦσοιο Μυκῆνης (Hom., *Od.*, III, v.304-305)

(Egisto) reina em Micenas, em ouro abundante, durante sete anos, pós dar a Morte, a Agamémnone e o povo forçar a obediência.

No canto IV, Telêmaco aporta na Lacedemônia e visita o palácio de Menelau, o irmão de Agamêmnon. O jovem escuta as palavras do rei que descreve como foi o retorno dos gregos para as suas respectivas pátrias, após a destruição de Troia e relata que Agamêmnon foi morto ao voltar para casa, vítima de um plano de Egisto, que preparou um banquete, como armadilha, para recepcioná-lo e o matar, com o intuito de tomar o seu reino:

χύντο χαμαὶ χολάδες, τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψε.
Τὸν δὲ Θόας Αἰτωλὸς ἀπεσσύμενον βάλε δουρὶ
στέρνον ὑπὲρ μαζοῖο, πάγη δ' ἐν πνεύμονι χαλκός·
ἀγχίμολον δὲ οἱ ἦλθε Θόας, ἐκ δ' ὄβριμον ἔγχος
ἐσπάσατο στέρνοιο, ἐρύσσατο δὲ ξίφος ὄξύ,
τῷ ὃ γε γαστέρα τύψε μέσην, ἐκ δ' αἶνυτο θυμόν.
τεύχεα δ' οὐκ ἀπέδυσε· περίστησαν γὰρ ἑταῖροι
Θρήϊκες ἀκρόκομοι δολίχ' ἔγχεα χερσὶν ἔχοντες,
οἳ ἔ μέγαν περ ἑόντα καὶ ἴφθιμον καὶ ἀγαυὸν
ᾧσαν ἀπὸ σφείων· ὃ δὲ χασσάμενος πελεμίχθη. (Hom., *Od.*, IV, v.526-535)

De guarda o ano todo ficara;
não lhe escapasse a chegada, lembrando da força ineptuosa.
Ei-lo que o vai revelar no palácio ao pastor de guerreiros.
Quando isso soube, forjou, logo, Egisto malévolo plano;
vinte indivíduos escolhe no povo, dos mais audaciosos,
e os deixa ocultos, mandando aprontar noutra parte um banquete.
Por sua vez, com cavalos e carros, maldosos projetos
a ruminar, convidou Agamémnone, rei poderoso,
que, sem saber do fim próximo, leva e trucida, tal como

na manjedoura uma rês é abatida, durante um banquete.

No canto VIII, quando Odisseu está na terra dos feácios e participa da assembleia, um cantor aparece para recitar os feitos dos homens, dentre eles Agamêmnon (*Od.*, VIII, v.77-79). No canto IX, Odisseu se apresenta ao Ciclope como partícipe da tropa de Agamêmnon (*Od.*, IX, v.263-266). No canto XI, Odisseu desce ao Hades e encontra por lá Agamêmnon, uma alma sofrida, acompanhado dos companheiros mortos por Egistos (*Od.*, XI, v.387-389). Odisseu conversa com Agamêmnon e busca saber a causa da sua morte. O chefe dos gregos assim responde:

οὔτε μ' ἀνάρσιοι ἄνδρες ἔδηλήσαντ' ἐπὶ χέρσου,
ἀλλά μοι Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε
ἔκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ οἴκόνδε καλέσσας,
δειπνίσσας, ὥς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ.
ὥς θάνον οἰκτίστῳ θανάτῳ· (Hom., *Od.*, XI, v.408-412)

nem, quando em terra saltasse, caí pela mão de inimigos.
Não; minha Morte e o destino fatal por Egisto me vieram.
Com minha esposa funesta matou-me, depois de chamar-me
para um banquete em sua casa, qual boi que se abate no talho.
Dessa maneira morri, vergonhosa.

Agamêmnon lamenta a sua morte vergonhosa e também critica a sua esposa (*Od.*, XI, v.427-430). No canto XIII, já em Ítaca, Odisseu ao conversar com Atenas, teme que o seu destino seja semelhante ao de Agamêmnon, ao saber da existência dos pretendentes de Penélope (*Od.*, XIII, v.383-385). E no canto XXIV, Agamêmnon novamente aparece no Hades, pois os pretendentes de Penélope, após a morte, seguem para o reino dos mortos. Eles ficam ao redor de Aquiles e chega Agamêmnon, que conversa com o Pelida. Aquiles lembra a morte ingloriosa do chefe dos gregos (*Od.*, XXIV, v.34), que a lamenta:

ἐν νόστῳ γάρ μοι Ζεὺς μήσατο λυγρὸν ὄλεθρον
Αἴγισθου ὑπὸ χερσὶ καὶ οὐλομένης ἀλόχοιο. (Hom., *Od.*, XXIV, v.96-97)

Zeus me aprestou triste Morte, ao me achar novamente na praia
às mãos de Egisto guerreiro e da minha funesta consorte.

Agamêmnon reconhece dentre os pretendentes um que o hospedou em Ítaca. Os dois conversam, o rei lamenta a esposa que teve e admira a sorte de Odisseu, que se casou com uma mulher muito virtuosa, Penélope (*Od.*, XXIV, v.192-202).

Desse modo, a *Odisseia* nos apresenta o mito do glorioso chefe dos gregos lembrando principalmente a sua morte, que aparece em conflito com a glória guerreira dele. Agamêmnon é lembrado pelas personagens por causa da sua morte vergonhosa, e também aparece duas vezes na

narrativa, como uma alma sofrida por ter tido tal morte.

Dos fragmentos dos poemas épicos do ciclo troiano há a reconstituição de parte dos textos, estes poemas seriam: *Cantos Cíprios*, *Etiopes*, *A Pequena Iliada*, *O Saque de Ílion*, *Retornos* e *Telegonia*; todos eles foram escritos após as obras de Homero. Dentre os poemas, apresentar-se-ão apenas *Cantos Cíprios* e *Retornos*, pois ambos apresentam trechos relevantes do mito de Agamêmnon. O *Cantos Cíprios*, datado do séc. VI a.C. e de autoria desconhecida, detém-se nas origens da Guerra de Troia até o início da *Iliada*. Neste poema, Agamêmnon, o chefe dos gregos, sacrifica a própria filha Ifigênia em honra à deusa Ártemis:

και τό δεύτερον ἠθροισμένου του στόλου ἐν
 Ἀνλίδι Ἀγαμέμνων ἐπὶ θήρας βαλὼν ἔλαφον ὑπερ-
 βάλλειν ἔφησε και τήν Ἄρτεμιν μηνίσασα δέ ἡ θεός
 ἐπέσχεν αὐτούς τοῦ πλον χειμῶνας ἐπιπέμπουσα.
 Ἰιάλχαντος δέ εἰπόντος τήν της θεού μήνιν καί
 Ἰφιγένειαν κελευσαντος θύειν τήν Ἄρτέμιδι, ὡς ἐπὶ
 γάμον αὐτήν Ἀχιλλεῖ μεταπεμφόμενοι θύειν ἐπιχει-
 ρούσιν. <Κάλχας δέ ἔφη οὐκ ἄλλως δύνασθαι πλεῖν
 αὐτούς, εἰ μή τῶν Ἀγαμέμνονος θυγατέρων ἢ κρα-
 τιστεύουσα κάλλει σφάγιον Ἀρτέμιδος παραστή . . .
 πέμφας Ἀγαμέμνων προς Κλυταιμῆστραν Ὀδυσσέα
 καί Ταλθύβιον Ἰφιγένειαν ἠίτει, λέγων ὑπεσχῆσθαι
 δώσειν αὐτήν Ἀχιλλεῖ γυναῖκα μισθόν της στρατείας.
 Ἀρ.> Ἄρτεμις δέ αὐτήν ἐζαρπάσασα εἰς Ταύρους
 μετακομίζει καί ἀθάνατον ποιεῖ, ἔλαφον δέ ἀντί της
 κόρης παρίστησι τῶ βωμῶ (APOLODORO, *Ep.*, 3, 20, apud SOUSA, 2008, p.
 27)

Enquanto a frota se prepara em Áulis para uma segunda expedição contra Ílion. Agamêmnon mata um cervo em uma caçada e se vangloria de ser melhor que Ártemis. Zangada, a deusa envia tempestades, que impedem a frota de zarpar. Calcante explica a razão do mau tempo e diz que não poderão navegar enquanto a mais bela filha de Agamêmnon não for imolada em honra de Ártemis. Decidindo-se a realizar o sacrifício, Agamêmnon envia Taltíbio e Odisseu a Clitemnestra para perguntar por Ifigênia, afirmando que a jovem estava prometida a Aquiles em recompensa pela participação deste na expedição. Iludida, a mãe entrega a filha. Quando Ifigênia chega, o altar já está pronto para a imolação. No entanto Ártemis retira a jovem do altar, colocando em seu lugar um cervo, e a leva para junto dos Tauros, na Crimeia, onde lhe concede a imortalidade.⁷⁴

Depois se verifica no poema as novas invasões das tropas gregas, o saque de algumas cidades e a divisão dos espólios de guerra:

και εκ των λαφύρων Ἀχιλλεύς μεν Βρισηίδα
 γέρας λαμβάνει, Χρυσηίδα δέ Ἀγαμέμνων, (PROCLUS, *Chrestomathia*, apud
 SOUSA, 2008, p.30)

⁷⁴ Todas as traduções dos poemas épicos do ciclo troiano, *Cantos Cíprios* e *Retornos*, presentes nesse texto são de Francisco Edi de Oliveira Sousa, retiradas da Tese de Doutorado de seguinte referência: SOUSA, Francisco Edi de Oliveira. *As pinturas do templo de Juno e o ciclo troiano*. São Paulo: USP, 2008. Tese de Doutorado.

Aquiles toma Briseida como sua parte; Agamêmnon, Criseida, capturada em Tebas Hipoplácia, onde se encontrava por conta de sacrifícios em honra de Ártemis.

No *Retornos*, atribuído a Hágias de Trezene e datado de VII a.C., localizado de acordo com o mito após a *Odisseia*, observa-se que Agamêmnon sai de Troia e tenta voltar para a pátria. Em seguida, é relatada a morte dele:

<έπει>τα Αγαμέμνονος νπο Αιγίσθου και Κλυταιμήστρας άναιρεθέντος νπ' Όρέστον και Τυλλάδον τιμωρία, (*Poculum Homericum*, MB 36 (SINN) apud SOUSA, 2008, p. 54-55)

Agamêmnon, por sua vez, retorna ao seu palácio, onde é morto por Egisto e Clitemnestra. Mais tarde, Orestes e Píladés, chegam para vingar o assassinio de Agamêmnon.

Como se trata de fragmentos, o que nos restou dos poemas dos ciclos épicos, apresentam-nos uma breve narração acerca de partes do mito de Agamêmnon. Observa-se nos trechos dos *Cantos Cíprios* o sacrificio de Ifigênia e a posse de Criseida por Agamêmnon, como presa de guerra, e no trecho de *Retornos*, a morte do rei ao chegar à sua pátria.

3.2 A tradição lírica: Estesícoro e Píndaro

Assim como na *Iliada* e na *Odisseia* de Homero e nos poemas *Cantos Cíprios* e *Retornos*, mais tarde por entre os séc. VI e V a.C., o mito de Agamêmnon aparecerá na poesia lírica de Estesícoro. Ele escreveu muitos poemas e dentre eles um intitulado *Oresteia*, dividido em dois livros. E conforme afirma Campbell (2001, p.2), esse poema teria sido uma adaptação de um poema homônimo anterior de Xanto:

Stesichorus referred somewhere in his poetry to a predecessor, Xanthus, who composed an *Oresteia* which Stesichorus was said to have adapted, and this Xanthus may have been a western Greek.⁷⁵

Além disso, restaram apenas alguns fragmentos desse poema, que foram reconstituídos a partir de vários textos como: no livro I, de um escoliasta de Aristófanes em *Paz* (775ss, 800, 797ss); no livro II, de um escoliasta de Dionísio da Trácia (*Art.* 6), de Habron, num escoliasta da *Iliada* de Homero (ap. P.Oxy 1087 ii 47s.); e no livro I ou II, de Filodemo em *Sobre a piedade*, de um escoliasta de Eurípides em *Orestes* (46), de um escoliasta de Ésquilo em *Coéforas* (733) e de

⁷⁵ Estesícoro referiu-se em algum lugar na sua poesia a um antecessor, Xanto, que compôs uma *Oresteia* que Estesícoro havia dito ter adaptado e Xanto pode ter sido um grego ocidental.

Plutarco em *De sera numinis vindicta* (10. 555a)⁷⁶. Dos fragmentos reconstituídos nenhum menciona Agamêmnon, mas um deles apresenta um sonho que Clitemnestra teve antes de ser morta por Orestes:

τᾷ δὲ δράκων ἐδόκησε μολεῖν κᾶρα βεβροτωμένος ἄκρον,
ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη. (Plut. *ser. num. vind.* 10. 555a - iii
412 Pohlenz-Sieveking *apud* CAMPBELL, 2001, p. 132-133)

And it seemed to her that a snake came, the top of its head bloodstained, and out of it appeared a Pleisthenid king.⁷⁷

Esses versos trazem uma parte do sonho premonitório de Clitemnestra que também aparece em *Coéforas* (v. 523-539) de Ésquilo. Esse sonho teria acontecido antes da morte de Clitemnestra. Em Estesícoro, ela interpreta a serpente como sendo Agamêmnon, irado pela morte que teve, e por isso ela envia oferendas ao túmulo do rei. Desse modo, os versos do poeta lírico sugerem que Clitemnestra teria matado o marido, como pode se observar a partir do estudo abaixo:

This appears from the nature of the dream which terrified the Clytaemnestra of Stesichorus just before the retribution. A serpent approached her with gore upon its head, and then changed into Agamemnon.⁷⁸ (JEBB, 1894, seção 6)

Já o mesmo episódio do sonho nas *Coéforas* (v. 523-539) de Ésquilo é relatado pelo Coro em diálogo com Orestes, mas ambos interpretam o sonho como sendo Orestes a cobra, que Clitemnestra tem nos braços. Essa interpretação diverge da interpretação sugerida a partir dos fragmentos de Estesícoro.

Acerca de Agamêmnon, nos fragmentos de Estesícoro, só pode se suscitar que ele foi morto pelas mãos de sua esposa, ao se tentar reconstituir os dois versos mencionados do poema *Oresteia*. E para escrever esse poema, Estesícoro talvez tenha se utilizado dos poemas de Homero e Hesíodo, como pode se observar no Comentário do Papiro (P.Oxy 2506 fr.26 col. ii *apud* CAMPBELL, 2001, p. 130-131):

Στη]σίχορος ἐχρήσατ[ο διη-
γήμασιν, τῶν τε ἄλλ[ων ποι-
ητῶν οἱ πλείονες τ[
μαῖς ταῖς τούτου· με[
Ἵμηρον κα[ῖ] Ἡσίοδον [
μᾶλλ[ον] Στησιχο[ρ]..[

⁷⁶ Todas as indicações citadas e os fragmentos encontram-se em CAMPBELL, 2001, p.127-133.

⁷⁷ E parecia-lhe que uma serpente veio, o topo de sua cabeça manchada de sangue, e com isso surgiu um rei Plístenes.

⁷⁸ Isso aparece a partir da natureza do sonho que aterrorizou a Clitemnestra de Estesícoro pouco antes da retribuição. Uma serpente se aproximou dela com sangue em cima de sua cabeça, e depois mudou para Agamêmnon.

φων[.].

Stesichorus used narratives (of Homer? and Hesiodo?) and most of the other poets used his material; for after Homer and Hesiodo they agree above all with Stesichorus.⁷⁹

Apesar de haver apenas fragmentos dos poemas de Estesícoro, pode-se deduzir que a *Oresteia* dele, assim como os poemas de outros poetas contemporâneos a ele, foram influenciados pelos textos de Homero e Hesíodo e influenciaram os poetas posteriores, como mostra a citação anterior.

Depois da *Oresteia* de Estesícoro, parte do mito de Agamêmnon é narrada no poema *Pítica XI* de Píndaro, datado de entre 474-454 a.C. Esse poema foi composto para um tebano, o vencedor Trasideo. Encontra-se, na *Pítica XI* (v.16-37), assim, o mito do rei de Argos:

νικῶν ξένου Λάκωνος Ὀρέστα.
 τὸν δὴ φονευομένου πατρὸς Ἀρσινόα Κλυταιμῆστρας
 χειρῶν ὑπο κρατερᾶν
 ἐκ δόλου τροφὸς ἄνελε δυσπενθέος,
 ὅποτε Δαρδανίδα κόραν Πριάμου
 Κασσάνδραν πολιῶ χαλκῶ σὺν Ἀγαμεμνονία
 ψυχᾶ πόρευ' Ἀχέροντος ἄκταν παρ' εὐσκιον
 νηλῆς γυνά. πότερόν νιν ἄρ' Ἴφιγένει' ἐπ' Εὐρίπω
 σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας
 ἔκνισεν βαρυπάλαμον ὄρσαι χόλον;
 ἢ ἐτέρω λέχει δαμαζομέναν
 ἔννουχοι πάραγον κοῖται; τὸ δὲ νέαις ἀλόχοις
 ἔχθιστον ἀμπλάκιον καλύψαι τ' ἀμάχανον
 ἀλλοτρίαισι γλώσσαις·
 κακολόγοι δὲ πολῖται.
 ἴσχει τε γὰρ ὄλβος οὐ μείονα φθόνον·
 ὁ δὲ χαμηλὰ πνέων ἄφαντον βρέμει.
 θάνεν μὲν αὐτὸς ἦρωσ Ἀτρείδας
 ἴκων χρόνῳ κλυταῖς ἐν Ἀμύκλαις,
 Γ' μάντιν τ' ὄλεσσε κόραν, ἐπεὶ ἀμφ' Ἑλένα πυρωθέντας
 Τρώων ἔλυσε δόμους
 ἀβρότατος. ὁ δ' ἄρα γέροντα ξένον
 Στροφίον ἐξίκετο, νέα κεφαλά,
 Παρνασοῦ πόδα ναίοντ'. ἀλλὰ χρονίῳ σὺν Ἄρει
 πέφνεν τε ματέρα θῆκέ τ' Αἴγισθον ἐν φοναῖς. (Pin., Pit., XI, v. 16-37)

o amigo do lacónico Orestes.

Arsíone, sua ama, arrancou-o do amargo engano, logo que seu pai foi assassinado às mãos violentas de Clitemnestra, quando esta impiedosa mulher jogou Cassandra, filha de Príamo, o Dardânida, juntamente com a alma de Agamêmnon, para a margem sombria de aqueronte, com o aço cinzento.

Terá sido Ifigénia chacinada em Euripo, longe da pátria quem a levou a erguer a mão pesada do rancor?

Ou terá sido dominada numa cama anónima, e as noites de

⁷⁹ Estesícoro usou narrativas (de Homero? e Hesíodo?) e muitos outros poetas usaram esse material; porque depois de Homero e Hesíodo, eles concordam acima de tudo com Estesícoro.

sexo desviaram-na do seu caminho?
 Este é o erro mais odioso das jovens esposas e é impossível de
 esconder, porque os outros irão contá-lo. Os cidadãos falam mal uns
 dos outros, porque toda a bênção traz consigo uma não
 menor inveja,
 mas quem respira junto ao chão geme sem ser visto.
 Foi assim que morreu, o heróico filho de Atreu,
 quando finalmente regressou à famosa Amiclas
 e destruiu a rapariga das profecias, ao acabar com o luxo na
 casa dos troianos e pôr-lhes fogo, por causa de Helena.
 Orestes, a jovem criança, foi para junto do velho Estróffio,
 amigo da família, que vivia no sopé de Parnasso.
 Por fim, com a ajuda de Ares, matou a mãe e afogou Egisto
 numa mar de sangue.⁸⁰

Como se pode observar no trecho do poema é mencionada a morte de Agamêmnon e a de Cassandra, causada por Clitemnestra; depois se verificam os questionamentos sobre os motivos que levaram Clitemnestra a matar o rei; e finaliza com a vingança de Orestes, ao matar a mãe e o amante dela. O foco desse poema é concedido à Clitemnestra que matou o rei e a maior parte da referência mítica expõe os questionamentos da rainha.

3.3 A tradição trágica: *Agamêmnon* de Ésquilo

Após a tradição lírica, tem-se notícia do mito de Agamêmnon por meio da tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo, datada de 458 a.C. Essa tragédia foi encenada juntamente com outras duas tragédias: *Coéforas* e *Eumênides* de Ésquilo, compondo, assim, uma trilogia intitulada *Oresteia*. A tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo é a primeira peça da trilogia, que narra a morte do rei Agamêmnon, vítima de um plano de vingança da sua esposa e do amante dela, ao retornar à sua pátria.

A peça é composta por partes dialogadas (episódios) e por partes cantadas (estásimos – cantos corais). O enredo da tragédia se inicia com um prólogo recitado pelo Vigia, que aguarda os sinais do fim da guerra de Troia. Ele apresenta o palácio dos Atridas e Clitemnestra, que espera o retorno do marido (*Ag.*, v.1-39). No primeiro episódio, Clitemnestra anuncia a destruição de Troia, mesmo que o mensageiro ainda não tenha chegado ao palácio (*Ag.*, v.267). Segundo ela, os fochos de fogo mostram que Troia foi tomada pelos gregos (*Ag.*, v.281-316). No segundo episódio, o Arauto chega ao palácio e narra a glória dos gregos em Troia. Começa o seu relato falando dos feitos guerreiros de Agamêmnon e anuncia que o rei está para chegar.

δέξασθε κόσμῳ βασιλέα πολλῶ χρόνῳ.

⁸⁰ Todas as traduções do poema *Pítica XI* de Píndaro, presentes nesse texto são de António de Castro Caeiro, conforme a seguinte referência: PÍNDARO. *Odes*. Trad. pref. e notas de António de Castro Caeiro. Lisboa: Quetzal, 2010.

ἦκει γὰρ ὑμῖν φῶς ἐν εὐφρόνῃ φέρων
καὶ τοῖσδ' ἅπασιν κοινὸν Ἀγαμέμνων ἄναξ.
ἀλλ' εὔ νιν ἀσπάσασθε, καὶ γὰρ οὖν πρέπει,
Τροίαν κατασκάψαντα τοῦ δικηφόρου
Διὸς μακέλλῃ, τῇ κατείργασται πέδον. (*Ag.*, v.521-526)

Recebei em ordem o rei, passado tempo,
e a todos esses luz comum, rei Agamêmnon.
Eia, bem o saudai, pois assim convém,
ele revolveu Troia com a enxada de Zeus
portador de justiça, lavrado está o solo.⁸¹

ἄναξ Ἀτρείδης πρέσβυς, εὐδαίμων ἀνὴρ,
ἦκει, τίεσθαι δ' ἀξιότατος βροτῶν
τῶν νῦν. (*Ag.*, v.530-532)

O rei Atrida sênior e com bons Numes
vem. Honrai o mais digno dos mortais
de hoje.

Depois o Arauto continua lembrando os males vividos durante a guerra (*Ag.*, v.551-566) e rememora a vitória dos gregos (*Ag.*, v.577-579). Sob a indagação do Coro sobre o destino de Menelau, o Arauto relata a tempestade no mar, que ocasionou o naufrágio de várias naus. Por causa disso, as naus do marido de Helena teriam desaparecido (*Ag.*, v.636-680). No terceiro episódio, o Coro anuncia a chegada de Agamêmnon ao palácio dos Atridas:

ἄγε, δῆ, βασιλεῦ, Τροίας πτολίπορθ',
Ἀτρέως γένεθλον,
πῶς σε προσείπω; πῶς σε σεβίξω
μήθ' ὑπεράρας μήθ' ὑποκάμψας
καίρῳ χάριτος; (*Ag.*, v.783-787)

Eia, ó rei, devastador de Troia,
progênie de Atreu,
como te saudar, como te venerar
não excedendo nem faltando
à medida do benefício?

Agamêmnon louva os deuses pela destruição de Troia e pelo seu retorno são e salvo à pátria (*Ag.*, v.810-813). Logo, Clitemnestra lamenta o tempo que o marido ficou ausente e lembra os rumores ouvidos por ela acerca da rotina guerreira do cônjuge (*Ag.*, v.855-913). E para receber Agamêmnon, Clitemnestra prepara as honras devidas a ele, não permitindo que o marido pise o chão descoberto:

νῦν δέ μοι, φίλον κάρα,

⁸¹ Todas as traduções presentes nesse texto do *Agamêmnon* de Ésquilo é de Jaa Torrano, conforme consta na referência bibliográfica: ÉSKUULO. *Agamêmnon*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε, μὴ χαμαὶ τιθεῖς
τὸν σὸν πόδ', ὦναξ, Ἰλίου πορθήτορα. (*Ag.*, v.905-907)

Agora, ó cabeça querida,
desce desse carro, sem pôr no chão
o teu pé devastador de Ílion, ó rei.

Por causa disso, Agamêmnon pede à esposa honras dignas de um homem e não de um deus, mas Clitemnestra tenta convencê-lo de sua glória. Logo Agamêmnon pede à rainha que acolha Cassandra, a presa de guerra, filha de Príamo (*Ag.*, v.950-952). No quarto episódio, Clitemnestra convida a cativa para entrar no palácio e menciona o banquete, que está sendo preparado para festejar o retorno do rei. Ao adentrar o palácio, Cassandra entra em estado de transe (*Ag.*, v.1072-1073). Ela vê os crimes cometidos dentro da morada dos Atridas. Em seguida, a profetisa descreve como acontecerá um novo crime:

ὦ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς;
τὸν ὀμοδέμιον πόσιν
λουτροῖσι φαιδρύνασα - πῶς φράσω τέλος;
τάχος γὰρ τόδ' ἔσται· προτείνει δὲ χεῖρ ἐκ
χερὸς ὀρεγομένα. (*Ag.*, v.1107-1111)

Ió! Misera, isto farás?
Ao lavares no banho
o teu marido – como direi o fato?
Logo isto será: ela estende a mão
após mão alcançando.

ἢ δίκτυόν τί γ' Ἄιδου.
ἀλλ' ἄρκυς ἢ ξύνευνος, ἢ ξυναιτία
φόνου. (*Ag.*, v.1115-1117)

É um laço de Hades?
Mas a rede é o seu cônjuge, co-autora
do massacre.

ἄ ἄ, ἰδοὺ ἰδοὺ· ἄπεχε τῆς βοῦς
τὸν ταῦρον· ἐν πέπλοισιν
μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι
τύπτει· πίτνει δ' ἐν ἑνὶ ἔνδρῳ τεύχει.
δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω. (*Ag.*, v.1125-1129)

Á á! Olha, olha! Põe longe de vaca
o touro. Na túnica
com negricórnio arдил ela captura e fere
e ele tomba na banheira cheia d'água.

Além de anunciar um próximo crime, Cassandra prenuncia a sua própria morte (*Ag.*, v.1258-1260). Ela também lembra o castigo que recebeu de Apolo. E menciona a traição de Clitemnestra e

Egisto.

ἐκ τῶνδε ποινάς φημι βουλεύειν τινά,
λέοντ' ἀναλκιν, ἐν λέχει στρωφώμενον
οἰκουρόν, οἴμοι, τῶ μολόντι δεσπότη -
ἐμῶ· φέρειν γὰρ χρή τὸ δούλιον ζυγόν·
νεῶν τ' ἀπαρχος Ἰλίου τ' ἀναστάτης
οὐκ οἶδεν οἷα γλῶσσα, μισητῆς κυνὸς
λείξασα κάκτεινασα φαιδρὸν οὔς δίκην,
ἄτης λαθραίου τεύξεται κακῆ τύχη.
τοιιάδε τόλμα· θῆλυς ἄρσενος φονεύς. (*Ag.*, v.1223-1231)

Digo que trama punição por isto
um leão covarde a rolar no leito,
caseiro, contra o recém-vindo senhor
meu, pois devo suportar o julgo servil.
O capitão de navios e destruidor de Ílion
não conhece que língua de odiosa cadela
a falar e a esticar escusa alegremente
logrará latente dano com maligna sorte.
Tal é a ousadia: fêmea mata macho.

Ἀγαμέμνωνός σέ φημ' ἐπόψεσθαι μόρον. (*Ag.*, v.1246)

Digo que verás a morte de Agamêmnon.

Após a profetização de Cassandra, Agamêmnon só voltará à cena no final do quarto estásimo (diálogo dos coreutas), gritando por estar sendo golpeado, como se vê nos versos:

Αγ. ὦμοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω.
Χο. σῖγα· τίς πληγὴν αὐτεῖ καιρίως οὐτασμένος;
Αγ. ὦμοι μάλ' αὔθις, δευτέραν πεπληγμένος. (*Ag.*, v.1343-1345)

Agamêmnon: *Ómoi!* Um golpe certo golpeou-me dentro.
Coro: Silêncio! Quem grita ferido de golpe certo.
Agamêmnon: *Ómoi!* Outra vez outro golpe me atingiu.

No quinto episódio, Clitemnestra relata a morte do marido. Ela descreve o assassinio cometido por ela mesma:

ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις.
οὔτω δ' ἔπραξα - καὶ τάδ' οὐκ ἀρνήσομαι -
ὥς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνεσθαι μόρον.
ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,
περιστιχίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν,
παίω δέ νιν δίς· κὰν δυοῖν οἰμωγμάτοι
μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καὶ πεπτωκότη
τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονός,
Ἄιδου, νεκρῶν σωτῆρος, εὐκταίαν χάριν.
οὔτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσών,

κάκφουσιῶν ὄξειαν αἵματος σφαγὴν (*Ag.*, v.1379-1389)

Fiquei onde bati, com fatos consumados.
 Fiz de tal modo (e isto não negarei)
 a não escapar nem a evitar a morte.
 Inextrincável rede, tal qual a de peixes,
 lanço-lhe ao redor, rica veste maligna.
 Firo-o duas vezes e com dois gemidos
 afrouxou os membros ali mesmo e prostrado
 dou-lhe o terceiro golpe, oferenda votiva
 a Zeus subterrâneo salvador dos mortos.
 Assim caído expele o seu espírito
 e ao jorrar agudo jacto de sangue

οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς
 πόσις, νεκρὸς δὲ τῆσδε δεξιᾶς χερὸς,
 ἔργον δικαίας τέκτονος. (*Ag.*, v.1404-1406)

eis aí Agamêmnon, meu
 esposo, e morto, façanha desta mão
 destra, justo artífice.

Depois de narrar a morte do rei, Clitemnestra tenta justificar o seu ato criminoso, dizendo que Agamêmnon sacrificou Ifigênia, filha do casal, para que as tropas gregas tivessem ventos favoráveis para conseguir navegar rumo a Troia; dizendo que ela foi ultrajada pelo marido, pois ele tinha muitas concubinas, dentre elas Criseida e Cassandra, e, por causa disso, a rainha também mata a profetisa. Por fim, o Coro reclama as honras funébricas ao morto, e Clitemnestra afirma que cuidará disso.

No último episódio, aparece Egisto lembrando os crimes sofridos por seu pai e se sente vingado com a morte de Agamêmnon (*Ag.*, v.1577-1611). Ele fala que tramou o crime, mas a execução foi feita por Clitemnestra. O Coro alerta para uma futura vingança de Orestes, mas o casal de amantes não se importa.

Na tragédia de Ésquilo, a personagem Agamêmnon participa pouco da peça. Ele apenas aparece no terceiro episódio, ao retornar da guerra, e se mostra um homem religioso e vitorioso. Embora Clitemnestra o tente divinizar, o rei demonstra modéstia na comemoração da vitória. E mais adiante, ouve-se os gritos de dor do rei ao ser apunhalado, ele já não está mais em cena. Agamêmnon foi assassinado por sua esposa e ela mesma nos conta como o matou. Nessa tragédia, Agamêmnon passa de rei vitorioso para rei morto pelas mãos de uma mulher.

A morte de Agamêmnon também é mencionada nas *Coéforas* e nas *Eumênides* de Ésquilo, peças que compõem juntamente com *Agamêmnon* a trilogia intitulada *Oresteia*. As três tragédias foram encenadas todas no mesmo dia e as duas últimas dão continuidade ao mito encenado, tendo como objeto a morte de Agamêmnon. Nas *Coéforas*, Electra e Orestes vingam a morte do pai

matando a própria mãe e Egisto. No primeiro episódio, Electra, diante do túmulo do pai, lamenta a sua morte:

ἢ σῖγ' ἀτίμως, ὥσπερ οὖν ἀπώλετο
πατήρ, τάδ' ἐκχέασα, γάποτον χύσιν,
στείχω, καθάρμαθ' ὡς τις ἐκπέμψας, πάλιν
δικοῦσα τεῦχος ἀστρόφοισιν ὄμμασιν; (Es., *Coe.*, v.94-97)

Ou em silêncio sem honra como pereceu
o pai, verter esta vertente, roçã da terra,
e retornar como quem despediu imundícies,
ao lançar a urna sem voltar os olhos?⁸²

Mais adiante, Orestes, ao conversar com Electra, também lembra a morte do pai:

αἰετοῦ πατρός,
θανόντος ἐν πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν
δεινῆς ἐχίδνης. (Es., *Coe.*, v.247-249)

quando o pai
morreu nos enlances e nas espirais
de medonha víbora.

E nos últimos versos da tragédia, o Coro lembra a morte do rei como mais um dos crimes ocorridos no palácio dos Atridas, como se verifica nos versos abaixo:

δεύτερον ἀνδρὸς βασιλεια πάθη,
λουτροδάικτος δ' ὤλετ' Ἀχαιῶν
πολέμαρχος ἀνήρ. (Es., *Coe.*, v.1070-1072)

Depois a morte do marido,
trucidado no banho pereceu
o rei guerreiro dos aqueus.

Nas *Eumênides*, Orestes é julgado por ter matado a própria mãe para vingar a morte de Agamêmnon. Orestes lembra como aconteceu o assassinato do rei no terceiro episódio:

Ἀγαμέμνον', ἀνδρῶν ναυβατῶν ἀρμόστορα·
ξύν ᾧ σὺ Τροίαν ἄπολιν Ἰλίου πόλιν
ἔθηκας. ἔφθιθ' οὗτος οὐ καλῶς, μολῶν
εἰς οἶκον· ἀλλά νιν κελαινόφρων ἐμῆ
μήτηρ κατέκτα, ποικίλοις ἀγρεύμασι
κρύψασ', ἃ λουτρῶν ἐξεμαρτύρει φόνον. (Es., *Eu.*, v.456-461)

Agamêmnon, o comandante da esquadra,

⁸² Todas as traduções presentes nesse texto das *Coéforas* de Ésquilo é de Jaa Torrano, conforme consta na referência bibliográfica: ÉSKUULO. *Coéforas*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

com que fizeste sem forte o forte de Ílion.
 Ele sucumbiu sem nobreza ao chegar
 em casa, minha mãe de coração negro
 matou-o envolto em astuto véu,
 testemunho do massacre no banho.⁸³

No próximo episódio, Apolo também lembra como foi a morte de Agamêmnon ao tentar defender Orestes da acusação de matricídio:

οὐ γάρ τι ταύτῳ ἄνδρα γενναῖον θανεῖν
 διοσδότοις σκήπτροισι τιμαλφούμενον,
 καὶ ταῦτα πρὸς γυναικός, οὐ τι θουρίοις
 τόξοις ἐκηβόλοισιν, ὥστ' Ἀμαζόνος,
 ἀλλ' ὡς ἀκούσῃ, Παλλάς, οἷ τ' ἐφήμενοι
 ψήφῳ διαιρεῖν τοῦδε πράγματος πέρι.
 ἀπὸ στρατείας γάρ νιν, ἡμποληκότα
 τὰ πλεῖστ' ἄμεινον, εὐφροσιν δεδεγμένη
 δροῖτη περῶντι λουτρὰ καπὶ τέρματι
 φᾶρος περὲσκήνωσεν, ἐν δ' ἀτέρμονι
 κόπτει πεδήσασ' ἄνδρα δαιδάλῳ πέπλῳ.
 ἄνδρὸς μὲν ὑμῖν οὗτος εἴρηται μόρος
 τοῦ παντοσέμνου, τοῦ στρατηλάτου νεῶν. (Es., *Eu.*, v. 625-637)

Não é o mesmo: o varão nobre ser morto,
 honrado com cetro outorgado por Zeus,
 e morto por mulher, não como furioso
 arco longemitante como de Amazona,
 mas como ouvirás, Palas, e vós ao lado
 que no voto decidireis esta questão.
 Na guerra o mais das vezes prosperou
 e na volta ela o recebeu com benévolas
 palavras, ofereceu banhos quentes
 em banheira de prata, e ao terminar
 recobriu-o com manto e no intérmino
 árduo manto prende e golpeia o varão.
 Esta morte vos é contada do varão
 venerado por todos, chefe da armada.

Assim, nas *Coéforas* e nas *Eumênides*, a parte do mito de Agamêmnon mencionada é a morte, contada por vários personagens das duas tragédias e principalmente pelos filhos do rei. As duas tragédias mostram os mesmos detalhes referentes à morte do rei apresentados em *Agamêmnon*, como o banho mortal, o uso do manto para imobilizar a vítima e o assassinio cometido por Clitemnestra. Essa unidade acerca da morte de Agamêmnon é mantida nas três tragédias da *Oresteia*, demonstrando a uniformidade e coerência do tragediógrafo. E ao apresentar as duas tragédias, *Coéforas* e *Eumênides*, buscou-se mostrar com mais evidência como Ésquilo construiu a

⁸³ Todas as traduções presentes nesse texto das *Eumênides* de Ésquilo é de Jaa Torrano, conforme consta na referência bibliográfica: ÉSKUULO. *Eumênides*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

morte de Agamêmnon.

3.4 A recepção no *Agamêmnon* de Ésquilo.

Diante das referências sobre o mito de Agamêmnon, pretende-se mostrar como Ésquilo construiu a sua personagem. Não serão utilizados os fragmentos do poema *Oresteia* de Estesícoro, pois esses não contêm informações significativas para essa pesquisa. Assim, esse capítulo se deterá no mito de Agamêmnon presente nos poemas homéricos, *Iliada* e *Odisseia*, nos versos dos *Cantos Cíprios* e dos *Retornos*, na tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo e, se necessário, nas *Coéforas* e nas *Eumênides*.

Embora não se vá utilizar os fragmentos do poema *Oresteia* de Estesícoro, o próprio título do poema já sugere uma ideia diferente do mito de Agamêmnon da ideia anteriormente apresentada por Homero. E como já foi mencionado, antes de Estesícoro já havia uma versão da *Oresteia* composta por Xanto, pela qual se mostra a importância do mito naquela época e a sua recriação. Assim como Estesícoro e Xanto, Ésquilo compôs uma *Oresteia*, só que se utilizou do gênero dramático, e esse nome foi dado ao título de uma trilogia, como já foi citado anteriormente, e não a um único poema. Como base nas poucas informações acerca do poema de Estesícoro, pode-se supor que a ideia de criar um poema que contemple a morte de Agamêmnon seria uma influência dos poemas líricos na tragédia de Ésquilo, mesmo que não se saiba até que ponto o tragediógrafo foi influenciado. Porém se sabe que o fragmento do poema *Oresteia* de Estesícoro sobre o sonho de Clitemnestra, já mencionado anteriormente, foi reconstituído a partir das *Coéforas* de Ésquilo. Essa cena só aparece na versão esquiliana da encenação do assassinio de Clitemnestra, não estando presente nem na *Electra* de Sófocles, nem na *Electra* de Eurípides, que abordam a mesma parte do mito, o matricídio perpretado por Electra e Orestes. Contudo, esse fato pode anunciar uma aproximação entre o poema lírico de Estesícoro e a poesia trágica de Ésquilo, pois esta é a única a manter o sonho no enredo.

Os textos a serem analisados pertencem a princípio a gêneros distintos: dois são poemas épicos, *Iliada* e *Odisseia*, e um é tragédia, *Agamêmnon*. A diferenciação de gênero já permite uma visão diferente da personagem estudada, embora sejam ambas imitação de homens superiores, como se vê na *Poética*⁸⁴ (1449b, 9-10) de Aristóteles. A poesia épica grega possui um caráter coletivo, moral, político e histórico (HAVELOCK, 1996, p.276). Diante disso, o Agamêmnon homérico será construído principalmente com essas características. Na *Iliada*, Agamêmnon é o chefe das tropas

⁸⁴ ἡ μὲν οὖν ἔποποιία τῆ τραγωδία μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρου λόγου μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· (A Epopeia e a Tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso).

gregas e o chefe dos homens. Ele aparece como um ser supremo e mais valoroso do que os outros guerreiros. Por meio dos epítetos, percebe-se o valor do rei de Argos, como já foi mostrado anteriormente. Já na *Odisseia*, Agamêmnon aparece na lembrança das personagens, porém não mais como um herói, mas sim como um homem de morte vergonhosa. Ele surge duas vezes no poema como uma alma do Hades, que lamenta ter tido uma morte sem glória. Embora as duas epopeias homéricas tenham a mesma proposta diante da sociedade grega, a personagem Agamêmnon é mostrada de maneira distinta: na *Iliada*, um chefe glorioso, e na *Odisseia*, um homem desditoso. Com isso, pode-se dizer que a tragédia de Ésquilo quer mostrar essa passagem do rei Agamêmnon, de chefe glorioso a um homem desditoso, ou seja, do triunfo presente na *Iliada* à derrocada presente na *Odisseia*. Essa mudança é própria da tragédia como afirma Aristóteles na *Poética* (1451a, 13-16):

ὡς δὲ ἀπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους.

Dando uma definição mais simples, podemos dizer que o limite suficiente de uma Tragédia é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade.

Então essa mudança na tragédia *Agamêmnon* pode ser concebida como uma junção das duas personagens Agamêmnon da poesia homérica, que na *Iliada* é glorioso e na *Odisseia*, desditoso. É essa mudança do herói ao homem comum, que alimenta a tragédia. Esse fato liga a audiência à personagem, pois a humanização do herói o aproxima da realidade local.

Ésquilo, assim como os outros tragediógrafos do séc. V, vai compor suas tragédias com base nos mitos e ao escolher o mito de Agamêmnon utilizou-se provavelmente das fontes homéricas, como afirma Serrano (2003, p.119): “Esquilo ha conseguido perfilar la grandeza de un personaje directamente heredado de la épica homérica”⁸⁵. Para Havelock (1996, p.275), o drama ático é como se fosse uma extensão dos poemas épicos, ele conserva o caráter didático, mas tem uma identidade particular. Dentro dessa identidade particular, a personagem Agamêmnon de Ésquilo diferencia-se das personagens homônimas da poesia homérica, mas também se assemelha em algumas características.

No *Agamêmnon* de Ésquilo, encontram-se nuances da personagem homônima da *Iliada* de Homero em alguns versos, como quando o Coro no párodo anapéstico menciona quem eram os chefes gregos:

⁸⁵ Ésquilo conseguiu perfilar a grandeza de um personagem diretamente herdado da épica homérica.

Μενέλαος ἄναξ ἠδ' Ἀγαμέμνων,
διθρόνου Διόθεν καὶ δισκίπτρου
τιμῆς ὄχυρόν ζεῦγος Ἀτρειδᾶν, (Es., Ag., v.42-44)

o rei Menelau e Agamêmnon,
estrênuo par de Atridas honrado
por Zeus com dois tronos e dois cetros,

Ainda no párodo lírico, o Coro mais uma vez lembra a dupla de Atridas e seu poder:

κεδνὸς δὲ στρατόμαντις ἰδὼν δύο λήμασι δισσοῦς
Ἀτρεΐδας μαχίμους ἐδάη λαγοδαίτας
πομπούς τ' ἀρχάς· (Es., Ag., v.123-125)

dois Atridas
de dupla índole, belicosos, vorazes de lebre,
condutores do império,

A mesma referência de Ésquilo, mostrada nos exemplos acima, a Agamêmnon como Atrida, junto com o seu irmão, Menelau, aparece algumas vezes na *Iliada* de Homero, como nos versos: Ἀτρεΐδης Ἀγαμέμνονι καὶ Μενελάω⁸⁶ (*Il.*, VII, v.374), δ' Ἀτρεΐδης Ἀγαμέμνονι καὶ Μενελάω⁸⁷ (*Il.*, VII, v.470), pois na *Iliada*, é mais frequente a presença de Agamêmnon Atrida dissociada da presença do irmão, o epíteto Atrida é utilizado para os dois reis quer estejam sós ou em par. Isso pode mostrar que, no poema épico, Agamêmnon, ao aparecer inúmeras vezes sozinho, é mais forte e valoroso do que a personagem homônima da tragédia, que aparece em par com o irmão.

No primeiro exemplo de Ésquilo, Agamêmnon e Menelau aparecem como honrados por Zeus (Διόθεν), o mesmo vínculo divino está presente na *Iliada* como nos versos seguintes: Ἀγαμέμνονα δῖον⁸⁸ (*Il.*, IV, v.223) e Ἀγαμέμνονι δῖω⁸⁹ (*Il.*, XVIII, v.257). Mais uma vez o adjetivo atribuído ao rei na poesia épica é compartilhado com o irmão na poesia trágica, designando um menor valor da personagem da peça.

Na tragédia, quando o Arauto chega ao palácio dos Atridas, ele anuncia a chegada de Agamêmnon e o chama de rei (monarca) – βασιλέα (*Ag.*, v.521) e de rei (chefe) – ἄναξ (*Ag.*, v.523 e 530). Os dois adjetivos também qualificam Agamêmnon na *Iliada*, como rei (monarca):

⁸⁶ Os Atridas Agamêmnon e Menelau. (tradução nossa)

⁸⁷ Os Atridas Agamêmnon e Menelau. (tradução nossa)

⁸⁸ O divino Agamêmnon. (tradução nossa)

⁸⁹ O divino Agamêmnon. (tradução nossa)

αἰδομένω βασιλῆα⁹⁰ (*Il.*, I, v.331) e τοῦ βασιλῆος ἀπηνέος⁹¹ (*Il.*, I, v.340) e como rei (chefe): ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων⁹² (*Il.*, III, v.267) e ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων⁹³ (*Il.*, XI, v.254). Mais adiante na tragédia esquiliana, o Coro, no início do terceiro episódio, também chama Agamêmnon de βασιλεῦ, assim como o Arauto mencionou nos versos anteriores. E por fim, Agamêmnon só será novamente lembrado como rei (monarca) no canto de lamentação do Coro, após a morte dele, no verso: ἰὼ ἰὼ βασιλεῦ βασιλεῦ⁹⁴ (*Ag.*, v.1489 e 1513). Na *Iliada*, também encontra-se outro adjetivo para qualificar o rei, como chefe poderoso, em κρείων Ἀγαμέμνων⁹⁵ (IV, v.204 e 311), esse adjetivo não foi encontrado na tragédia de Ésquilo, talvez porque a indumentária do ator e/ou a sua performance, já indicassem a audiência o poder e a força de Agamêmnon, como se pode verificar na qualificação do rei a partir das palavras de Clitemnestra:

λέγοιμ' ἄν ἄνδρα τόνδε τῶν σταθμῶν κύνα,
σωτῆρα ναὸς πρότονον, ὑψηλῆς στέγης
στῦλον ποδῆρη, μονογενὲς τέκνον πατρί,
καὶ γῆν φανείσαν ναυτίλοις παρ' ἐλπίδα,
κάλλιστον ἦμαρ εἰσιδεῖν ἐκ χεῖματος,
ὄδοιπόρῳ διψῶντι πηγαῖον ῥέος.
τερπνὸν δὲ τἀναγκαῖον ἐκφυγεῖν ἅπαν. (*Ag.*, v.896-902)

eu diria este homem cão do estábulo,
salvador cabo do navio, coluna firma
do alto teto, filho único para o pai,
terra à vista para marujos inesperada,
sereno dia a contemplar após tormenta,
água da fonte para o sedento viajor,
prazeroso escapar a toda coerção.

Agamêmnon não aparece na tragédia só como rei, mas também como um homem religioso e temente aos deuses. Ele mesmo tenta passar essa imagem:

πρῶτον μὲν Ἄργος καὶ θεοὺς ἐγχωρίους
δίκη προσειπεῖν, τοὺς ἐμοὶ μεταιτίους (*Ag.*, v.810-811)

Primeiro Argos e os Deuses regionais
é justo saudar,

τούτων θεοῖσι χρῆ πολύμνηστον χάριν
τίνειν, ἐπεὶ περ χάρπαγὰς ὑπερκόπους (*Ag.*, v.821-822)

⁹⁰ Mostrando respeito ao rei. (tradução nossa)

⁹¹ O hodiendo rei. (tradução nossa)

⁹² Chefe dos homens, Agamêmnon. (tradução nossa)

⁹³ Chefe dos homens, Agamêmnon. (tradução nossa)

⁹⁴ Ió, ió, rei, rei. (tradução nossa)

⁹⁵ O poderoso Agamêmnon. (tradução nossa)

Por isto é preciso dar mêmores graças
aos Deuses, muitas,

νῦν δ' ἐς μέλαθρα καὶ δόμους ἐφροστίους
ἐλθῶν θεοῖσι πρῶτα δεξιῶσομαι,
οἵπερ πρόσω πέμψαντες ἤγαγον πάλιν. (*Ag.*, v.851-853)

Agora ao palácio e morada de Héstia
irei e saudarei primeiro os Deuses
que me enviaram e reconduziram.

Já na *Iliada*, Agamêmnon aparece exercendo o papel religioso na função de chefe das tropas gregas, como quando Zeus lhe envia um sonho enganador, para que os gregos voltassem ao combate, então, diante disso, Agamêmnon faz uma oferenda a Zeus, no canto II (v.402-403), e ao presidir os funerais de Pátroclo, no canto XXIII (v.49-53). Mas também Agamêmnon, como chefe das tropas gregas, escuta a previsão de Calcante sobre a peste que assola o acampamento grego e segue o conselho do adivinho, no canto I (v.68-120). E no *Agamêmnon* de Ésquilo, também se encontra uma previsão de Calcante acerca do destino dos Atridas na guerra de Troia, no párodo lírico (v.114-159): nessa peça não fica claro a recepção do prenuncio.

Além disso, o Agamêmnon trágico tem medo de comparar-se aos deuses e ser punido por isso, mas, mesmo assim, Clitemnestra o conduz para essa desmedida, quando manda estender um tapete púrpuro para o rei entrar no palácio. Ele aceita a opulência oferecida pela esposa:

ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοι ταῦθ', ὑπαί τις ἀρβύλας
λύοι τάχος, πρόδουλον ἔμβασιν ποδός.
καὶ τοῖσδέ μ' ἔμβαίνονθ' ἀλουργέσιν θεῶν
μή τις πρόσωθεν ὄμματος βάλοι φθόνος.
πολλή γὰρ αἰδώς δωματοφθορεῖν ποσὶν
φύροντα πλοῦτον ἀργυρωνήτους θ' ὑφάς.

Se isto te agrada, descalce-me logo
os sapatos, servis anteparos dos pés,
e ao pisar nestas púrpuras dos Deuses
não me atinja de longe a inveja do olho.
Grande é o pudor de arruinar o palácio
pisando opulência e tecidos preciosos. (*Ag.*, v.944-949)

A tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo também vai se influenciar pela *Odisseia* de Homero. E a primeira influência já aparece no prólogo recitado por um Vigia, um servo que, mandado por Clitemnestra, aguarda os sinais do retorno do rei:

καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τὸ σύμβολον,
αὐγὴν πυρὸς φέρουσαν ἐκ Τροίας φάτιν
ἀλώσιμόν τε βάξιν· ὧδε γὰρ κρατεῖ

γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ. (Es., *Ag.*, v.8-11)

Agora aguardo o sinal do lampejo,
a luz do fogo a trazer voz de Troia
e notícia da captura, tal é o poder
do viril coração expectante da mulher.

A mesma personagem também aparece na *Odisseia*, no canto IV (v.526-527), quando Menelau conta a Telêmaco como foi a recepção de Agamêmnon em seu palácio. Mas o Vigia de Homero é mandado por Egisto e não por Clitemnestra, como ocorre na tragédia.

O principal tema abordado em relação às duas obras é a morte de Agamêmnon. Na tragédia grega, a morte do rei é relatada duas vezes: a primeira, por meio da previsão de Cassandra, e a segunda, quando Clitemnestra conta como matou o marido. Já no poema homérico, a morte de Agamêmnon é lembrada pelas personagens e pelo próprio rei, depois de morto no Hades, que se recorda da sua morte ingloriosa. E a parte referente à previsão da morte do rei feita por Cassandra na tragédia, não aparece na *Odisseia*. Nesse poema épico, Cassandra aparece quando Agamêmnon, ao encontrar Odisseu no Hades, diz-lhe que Clitemnestra matou a consorte perto de seu corpo (XI, v.422-423). A referência à morte de Cassandra também surge na *Pítica XI* de Píndaro, ao mencionar que Cassandra vai para o Hades com Agamêmnon (v.30-31), e na peça de Ésquilo, quando Clitemnestra anuncia que matou a profetisa (*Ag.*, v.1440-1441). Assim como a morte do rei, Cassandra também prevê a sua morte (*Ag.*, v.1258-1260). Na tragédia, a previsão de Cassandra acerca da morte do rei tem o papel dramático de descrever mais minuciosamente como tudo acontecerá, como se pode observar nos versos já citados anteriormente, e preparar a audiência para o que está por vir. A Cassandra como personagem trágica representa um momento de transição. A profetisa aparece em cena para mostrar a mudança trágica, a passagem do herói da felicidade para a infelicidade, por isso logo após a sua previsão se dá a morte do rei. Essa característica é própria do estado transitório vivido por Cassandra, que oscila entre o humano (natureza própria) e o divino (natureza profética)⁹⁶.

No quinto episódio da tragédia, Clitemnestra narra como matou o seu marido, explica que usou uma rede para imobilizá-lo e o atingiu com três golpes certos. Essa descrição do assassinio só aparece na tragédia, não estando presente no poema épico. Os detalhes relatados da morte do rei são essenciais para o teatro, porque Agamêmnon vai morrer por trás das “cortinas”. As mortes na tragédia grega do séc. V normalmente não eram encenadas, mas sim contadas por uma personagem. No momento em que Clitemnestra descreve como matou o rei, tem-se o clímax da tragédia, ao

⁹⁶ Mais informações acerca de Cassandra em IRIARTE, Ana. “Cassandra trágica”. In: *Quarderns de filosofia: Enrahonar* n° 26, 1996, p.65-80. Acessado pelo site: <http://ddd.uab.cat/pub/enrahonar/0211402Xn26p65.pdf> em 28 de janeiro de 2013.

contrário do que acontece na épica, na qual não há um único momento importante e sim muitos. Assim a Clitemnestra trágica conta como matou o rei:

ἔστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις.
 οὕτω δ' ἔπραξα - καὶ τάδ' οὐκ ἄρνήσομαι -
 ὡς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνεσθαι μόρον.
 ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,
 περιστιχίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν,
 παίω δέ νιν δῖς· κὰν δυοῖν οἰμωγμάτοιν
 μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καὶ πεπτωκότε
 τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονός,
 Ἰδου, νεκρῶν σωτῆρος, εὐκταίαν χάριν.
 οὕτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσῶν,
 κάκφυσιῶν ὄξειαν αἵματος σφαγῆν (Ag., v.1379-1389)

Fiquei onde bati, com fatos consumados.
 Fiz de tal modo (e isto não negarei)
 a não escapar nem a evitar a morte.
 Inextrincável rede, tal qual a de peixes,
 lanço-lhe ao redor, rica veste maligna.
 Firo-o duas vezes e com dois gemidos
 afrouxou os membros ali mesmo e prostrado
 dou-lhe o terceiro golpe, oferenda votiva
 a Zeus subterrâneo salvador dos mortos.
 Assim caído expele o seu espírito
 e ao jorrar agudo jacto de sangue

οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς
 πόσις, νεκρὸς δὲ τῆσδε δεξιᾶς χερὸς,
 ἔργον δικαίας τέκτονος. (Ag., v.1404-1406)

eis aí Agamêmnon, meu
 esposo, e morto, façanha desta mão
 destra, justo artífice.

A morte de Agamêmnon na peça de Ésquilo tem um único assassino, a sua esposa, Clitemnestra, como se verifica nos versos acima; isso também acontece na *Pítica XI* de Píndaro, na qual Clitemnestra, além de ser apontada como assassina do marido e de Cassandra, também aparece demonstrando os seus questionamentos sobre o assassinio. Nesse poema, Clitemnestra e os seus questionamentos tomam a maioria dos versos destinados ao mito do Atrida, e a respeito disso afirma Fialho (2012, p. 49): “O fulcro do crime é Clitemnestra, já longe da tradição do ciclo épico troiano, e nem sequer a rainha é posta a par de Egisto no seu gesto mortífero”. A força da Clitemnestra trágica a torna capaz de matar sozinha o marido e a coloca no foco do assassinio, assim como ocorre na Clitemnestra de Píndaro. Aliás a rainha aparece como protagonista da morte do rei a partir da poesia lírica, pois nos poemas homéricos e nos poemas épicos do ciclo troiano, ela compartilha essa culpa com o amante, Egisto, como assim propõe Serrano (2003, p.106):

A partir de la épica se comienza a producir una paulatina inversión de la responsabilidad criminal. Estesícoro presenta una heroína más decidida hasta que finalmente en Píndaro (*Pítica XI*) Clitemnestra cobra un gran protagonismo, se convierte en la ejecutora del crimen (17-22) frente a Egisto que comienza a perder su papel principal en la historia.⁹⁷

Na *Odisseia*, o rei aparece como assassinado pela esposa e pelo amante dela, Egisto, como já foi mostrado, nas palavras de Atena, no canto III (v.234-235), e nas palavras do espectro de Agamêmnon, nos cantos XI (v.408-412) e XXIV (v.96-97). E no poema *Retornos*, os dois também aparecem como executores dos crimes, nos versos já mencionados acima. Com isso, pode se deduzir que Ésquilo, ao escolher o assassino de Agamêmnon, foi influenciado pelo poema lírico de Píndaro ao invés dos poemas épicos.

Mas, mesmo que os assassinos na tragédia e no poema épico não sejam os mesmos, o autor do plano de morte do rei foi Egisto, e nisso os dois poemas concordam. Na tragédia, assim fala Egisto:

καὶ τοῦδε τάνδρὸς ἠψάμην θυραῖος ὦν,
πᾶσαν ξυνάψας μηχανὴν δυσβουλίας. (*Ag.*, v.1608-1609)

e estando fora pus a mão neste homem
ao tramar todo o ardil do conluio.

Na *Odisseia*, a descrição do plano de Egisto é mais detalhada do que na tragédia, como se observa na fala de Menelau, mostrando que o poema épico concede um maior destaque ao plano de vingança e seus executores do que ao rei Agamêmnon e à sua morte, pois esse teve uma morte sem glória:

χύντο χαμαὶ χολάδες, τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψε.
Τὸν δὲ Θόας Αἰτωλὸς ἀπεσσύμενον βάλε δουρὶ
στέρνον ὑπὲρ μαζοῖο, πάγη δ' ἐν πνεύμονι χαλκός·
ἀγχίμολον δὲ οἱ ἦλθε Θόας, ἐκ δ' ὄβριμον ἔγχος
ἐσπάσατο στέρνοιο, ἐρύσσατο δὲ ξίφος ὄξύ,
τῶ ὅ γε γαστέρα τύψε μέσην, ἐκ δ' αἶνυτο θυμόν.
τεύχεα δ' οὐκ ἀπέδυσε· περίστησαν γὰρ ἑταῖροι
Θρήϊκες ἀκρόκομοι δολίχ' ἔγχεα χερσὶν ἔχοντες,
οἳ ἔ μέγαν περ ἔόντα καὶ ἴφθιμον καὶ ἀγαυὸν
ᾤσαν ἀπὸ σφείων· ὃ δὲ χασσάμενος πελεμίχθη. (*Hom., Od.*, IV, v.526-535)

De guarda o ano todo ficara;

⁹⁷ A partir da épica se começa a produzir uma paulatina inversão da responsabilidade criminal. Estesícoro apresenta uma heroína mais decidida até que finalmente em Píndaro (*Pítica XI*) Clitemnestra desempenha um grande protagonismo, torna-se a executora do crime (17-22) frente a Egisto que começa a perder o seu papel principal na história.

não lhe escapasse a chegada, lembrando da força ineptuosa.
 Ei-lo que o vai revelar no palácio ao pastor de guerreiros.
 Quando isso soube, forjou, logo, Egisto malévolo plano;
 vinte indivíduos escolhe no povo, dos mais audaciosos,
 e os deixa ocultos, mandando aprontar noutra parte um banquete.
 Por sua vez, com cavalos e carros, maldosos projetos
 a ruminar, convidou Agamémnone, rei poderoso,
 que, sem saber do fim próximo, leva e trucida, tal como
 na manjedoura uma rês é abatida, durante um banquete.

Por outro lado, essa descrição presente na *Odisseia* em alguns aspectos se difere da descrição feita por Clitemnestra em *Ésquilo*, como menciona Serrano (2003, p. 53):

Ofrece Homero en este pasaje la segunda versión de la muerte del Atrida, distinta de la que recogerá Esquilo en la Orestía. Invitándolo a un banquete Egisto mata a Agamenón y a sus hombres, cayendo también en la lucha los hombres de Egisto, no se nombra a Clitemnestra en ningún momento.⁹⁸

As partes referentes ao banquete preparado a Agamêmnon por Egisto e a morte dos guerreiros do rei juntamente com ele, não aparecem na tragédia esquiliana. Além da ausência de Clitemnestra, tão presente na peça.

Também através desses versos homéricos, pode-se perceber que, além de preparar o plano de vingança, Egisto é a personagem mais ativa na execução da morte do rei, como afirma Serrano (2003, p.105-106):

En la épica homérica Egisto está dotado de una importante responsabilidad como artífice del crimen de Agamenón y Clitemnestra aparece en un segundo plano desde el principio, habiendo sido seducida y engañada por el hijo de Tiestes.⁹⁹

E outro tópico relevante é a comparação da morte do rei a um sacrifício de animais, como foi mencionado nos versos homéricos acima, que também está presente na tragédia de *Ésquilo*, nas palavras de Clitemnestra:

τοῦ κατὰ χθονός,
 Ἄιδου, νεκρῶν σωτήρος, εὐκταίαν χάριν. (Es., *Ag.*, v.1386-1387)
 oferenda votiva
 a Zeus subterrâneo salvador dos mortos.

⁹⁸ Nesta passagem Homero oferece uma segunda versão da morte do Atrida, distinta da que fora retirada da *Oresteia* de *Ésquilo*. Convidando-o para um banquete, Egisto mata Agamêmnon e seus homens, caindo também na luta os homens de Egisto, não se nomeia Clitemnestra em nenhum momento.

⁹⁹ Na épica homérica Egisto está dotado de uma grande responsabilidade, como artífice do crime de Agamêmnon e Clitemnestra aparece em segundo plano desde o início, tendo sido seduzida e enganada pelo filho de Tiestes.

Já com relação à morte vergonhosa mencionada na *Odisseia* até pelo espectro de Agamêmnon, ela é julgada diferentemente pela Clitemnestra de Ésquilo:

[οὔτ' ἀνελεύθερον οἶμαι θάνατον
τῷδε γενέσθαι.] (Es., *Ag.*, v.1521)

Não creio que teve indigna morte,
não é injusto ter dolorosa morte.

Clitemnestra justifica que a morte de Agamêmnon não é indigna porque ele está pagando pelos males que fez e assim o considera digno do Hades, pois o rei cometeu muitos erros no passado e por isso deve morrer. Somente a Clitemnestra trágica julga que a morte do rei é digna dele. Na *Odisseia*, não só nas palavras do espectro de Agamêmnon, mas também na fala das outras personagens, que mencionam a morte do rei, encontra-se referência à morte vergonhosa de Agamêmnon, como quando, no canto XXIV, no Hades, Agamêmnon conversa com Aquiles, e esse lembra os feitos do rei em Troia, mas lamenta a morte sem glória:

νῦν δ' ἄρα σ' οἰκτίστῳ θανάτῳ εἴμαρτο ἀλῶναι. (Hom., *Od.*, XXIV, v.34)

Mas o destino te havia guardado a mais triste das Mortes.

E a mesma ideia de morte vergonhosa também está presente nas *Coéforas* e nas *Eumênides* de Ésquilo. Na primeira tragédia, Orestes, em diálogo com Electra e o Coro, lamenta por seu pai não ter morrido na guerra de Troia e por não ter deixado uma glória para os filhos:

εἰ γὰρ ὑπ' Ἰλίου
πρὸς τινος Λυκίων, πάτερ,
δορίμητος κατηναρίσθης·
λιπῶν ἄν εὐκλειαν ἐν δόμοισιν
τέκνων τ' ἐν κελεύθοις
ἐπιστρεπτόν αἰῶ
κτίσσας πολύχωστον ἄν εἶχες
τάφον διαποντίου γᾶς,
δῶμασιν εὐφόρητον (Es., *Coe.*, v.345-353)

Ah, se no sopé de Ílion
golpeado por lança de um lício
tívesses perecido, ó pai!
Legada bela glória no palácio
e nos caminhos dos filhos criada
vida a que se voltam os olhares,
terias túmulo magnífico,
em terra ultramarina,
suportável ao palácio.

Na segunda peça, Orestes também afirma que o pai teve uma morte indigna, como já foi citado anteriormente (Es., *Eu.*, v. 448-449). Assim a morte de Agamêmnon é tida como desonrosa na *Odisseia* e nas duas tragédias apresentadas acima, mostrando que Ésquilo, embora em *Agamêmnon* tenha, através de Clitemnestra, julgado a morte do rei como digna, compartilhou da imagem negativa da morte do rei ao qualificá-la como indigna nas outras duas tragédias da *Oresteia* e em ambas por meio da fala de Orestes.

Embora muitas partes referentes à morte do Agamêmnon de Ésquilo sejam parecidas com as partes presentes na *Odisseia* de Homero, a abordagem sobre a morte é diferente. Na *Odisseia*, morre o rei de Argos e chefe vitorioso da guerra de Troia, a morte do rei é indigna, ingloriosa e vergonhosa, pois para um herói guerreiro é preferível morrer na guerra e ter uma glória eterna, do que morrer velho ou pelas mãos de uma mulher, como acontece em Ésquilo. Pode-se observar essa morte gloriosa, quando, no canto XXIV, o espectro de Agamêmnon, ao conversar com o espectro de Aquiles, no Hades, conta para o último como foram as suas honras fúnebres e lembra a fama de Aquiles por ter morrido em combate:

ὥς σὺ μὲν οὐδὲ θανῶν ὄνομ' ὤλεσας, ἀλλὰ τοι αἰεὶ
πάντας ἐπ' ἀνθρώπους κλέος ἔσσεται ἐσθλόν, Ἀχιλλεῦ (Hom., *Od.*, XXIV, v.93-94)

Não se apagou com tua Morte o teu nome: porém para sempre
entre os mortais hás de fruir, grande Aquiles, renome glorioso.

Já na tragédia *Agamêmnon*, quem morre é o marido de Clitemnestra e o pai de Ifigênia. Os laços de sangue causam a morte do rei, que é provocada pelo retorno dele ao lar. Assim, o rei glorioso, vencedor de Troia, perde a sua honra ao morrer sendo vítima de um crime familiar, produto de uma maldição. Essa maldição não é mencionada nos poemas homéricos. Nesse momento, observa-se o caráter particular da tragédia, pois Agamêmnon é assassinado por causa da vingança de sua esposa, um motivo particular, contrapondo-se ao caráter coletivo da poesia épica, por isso, em Homero, a morte de Agamêmnon é vergonhosa e sem glória, pois é produto de uma causa particular.

As justificativas do assassinio de Agamêmnon feitas por Clitemnestra – sacrifício de Ifigênia, a traição com as concubinas (Criseida) e levar uma amante até o palácio (Cassandra) –, na tragédia *Agamêmnon*, são apresentadas pela esposa após a execução do marido:

καὶ τήνδ' ἀκούεις ὀρκίων ἐμῶν θέμιν·
μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην,
Ἄτην Ἐρινύν θ', αἴσι τόνδ' ἔσφαξ' ἐγώ,

[...]
 κείται, γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος,
 Χρυσηίδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἰλίω·
 ἢ τ' αἰχμάλωτος ἦδε καὶ τερασκόπος
 καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος (Es., *Ag.*, v.1431-33 e v. 1438-41)

Ouves ainda esta lei de meus juramentos,
 pela perfectiva Justiça de minha filha,
 Erronia e Erínis, a quem eu o imolei.

[...]
 Jaz quem ultrajou esta mulher,
 quem deleitava as Criseidas em Ílion,
 jaz esta prisioneira e adivinha,
 sua concubina e profetisa.

Esses argumentos demonstram uma aproximação entre a tragédia e o poema de Píndaro, pois quando Clitemnestra se questiona a respeito da execução do crime, ela suscita as justificativas da personagem trágica (Pin., *Pit.*, XI, v.22-27). A rainha lírica lembra do sacrifício de Ifigênia e das amantes de Agamêmnon (Criseida e Cassandra). Como nos poemas homéricos e nos poemas épicos do ciclo troiano, não se encontra menção a respeito das justificativas apresentadas por Clitemnestra para cometer o assassinio, pode-se concluir que, dentre as obras que sobreviveram, a *Pítica XI* de Píndaro influenciou Ésquilo na criação desses argumentos da rainha.

Além disso, nos versos citados acima, observa-se que, em *Agamêmnon*, Clitemnestra mata o marido e também mata Cassandra, consumando a profecia. Esse momento do mito está presente na *Odisseia* de Homero, quando Agamêmnon, ao encontrar Odisseu no Hades diz-lhe que Clitemnestra matou a consorte perto de seu corpo (XI, v.422-423). Na *Pítica XI* (v.30-31), Cassandra é enviada com Agamêmnon para o reino dos mortos. E na tragédia de Ésquilo, Clitemnestra afirma que a adivinha jaz do mesmo modo que o rei.

No entanto, pode-se dizer que Ésquilo não só usou os poemas homéricos para construir a sua tragédia *Agamêmnon*, mas também sofreu influências dos poemas líricos de Estesícoro e Píndaro, conforme foi apresentado anteriormente. Mas num primeiro momento, percebe-se mais claramente a presença da *Iliada* na peça através do caráter guerreiro e real de Agamêmnon. E num segundo momento, aparece a *Odisseia* ao tratar da morte do rei. Os dois poemas líricos mudam o foco do assassinato do rei para Clitemnestra. E assim, imerso em todas essas influências poéticas, pode-se dizer que Ésquilo construiu o seu *Agamêmnon*. Contudo, a tragédia esquiliana também se contaminou dos aspectos sociais da sua época, porém esse assunto não se pretende abordar nesta pesquisa.

4 CAPÍTULO 3: Agamêmnon: tradição grega e romana e recepção

O presente capítulo pretende apresentar como a tradição literária grega, após a *Oresteia* de Ésquilo, e a romana recontam o mito de Agamêmnon, o chefe dos gregos na guerra de Troia. Serão discutidas as seguintes obras: na tradição literária grega, *Ájax* e *Electra* de Sófocles, *Andrômaca*, *Hécuba*, *Troianas*, *Electra*, *Ifigênia em Táuris*, *Orestes* e *Ifigênia em Áulis* de Eurípides, *Biblioteca Mitológica* de Apolodoro e *Descrição da Grécia* de Pausânias; e na tradição literária romana, *Egisto* de Lívio Andronico, *Clitemnestra* de Ácio, *Eneida* de Virgílio, *A arte de amar* e *Metamorfoses* de Ovídio, nas *Fábulas* de Higino e nas tragédias, *Agamêmnon*, *Troianas* e *Tiestes* de Sêneca. E através das obras apresentadas tentar-se-á mostrar como Sêneca recepcionou essa tradição em sua tragédia *Agamêmnon*.

4.1 A tradição mítica grega

A tragédia *Ájax* de Sófocles, datada de 450 a.C. apresenta a morte do guerreiro Ájax. Nessa tragédia, Agamêmnon surge depois da morte do protagonista para impedir que seja concedida a honra fúnebre ao morto (Sof., *Aj.*, v.1226-1263). Mas depois o rei é convencido por Odisseu a autorizar o enterro de Ájax (Sof., *Aj.*, v.1318-1373). Nesses versos, Agamêmnon aparece como o chefe das tropas gregas, a autoridade máxima, que só cede ao enterro, quando Odisseu lembra que o ato de negar honras fúnebres é um ato impiedoso.

Já na *Electra* de Sófocles, peça de data incerta de entre 420-410 a.C., Agamêmnon já está morto, e Electra, sua filha, espera a chegada do irmão, Orestes, para vingar o assassinio do pai. No primeiro episódio, em diálogo com o Coro, ela lembra o assassinato do pai:

ὄσα τὸν δύστηνον ἐμὸν θρηνηῶ
πατέρ', ὃν κατὰ μὲν βάρβαρον αἶαν
φοίνιος Ἄρης οὐκ ἐξένισεν,
μήτηρ δ' ἡμῆ χά' κοινολεχῆς
Αἴγισθος, ὅπως δρῦν ὑλοτόμοι,
σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει·
κούδεις τούτων οἶκτος ἀπ' ἄλλης
ἢ 'μοῦ φέρεται, σοῦ, πάτερ, οὕτως
ἀδίκως οἰκτρῶς τε θανόντος. (Sof., *El.*, v.94-102).

Ela (Clitemnestra) sabe as lágrimas que chorei pelo meu desditoso pai, que, em terras bárbaras, o sanguinolento Ares não colheu, e a quem a mãe e o amante Egisto fenderam a cabeça com homicida acha, como os lenhadores fendem um carvalho.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo da *Electra* de Sófocles são do Pe. E. Dias Palmeira, conforme consta na referência bibliográfica: SÓFOCLES. *Tragédias do ciclo troiano – Ajax, Electra, Filoctetes e Os Rastejadores*. Trad. do Pe. E. Dias Palmeira. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1973.

Mais adiante, Electra, lamentando a sua vida por ser prisioneira na própria casa, continua:

Ἦ πασᾶν κείνα πλέον ἄμερα
 ἔλθοῦσ' ἐχθίστα δὴ μοι·
 ᾧ νύξ, ᾧ δείπνων ἀρρήτων
 ἔκπαγλ' ἄχθη·
 τοὺς ἐμὸς ἴδε πατὴρ
 θανάτους αἰκεῖς διδύμαιν χειροῖν, (Sof., *El.*, v.201-206).

Ó dia mais execrável de quantos vivi! Ó noite, ó dor horrível daquele banquete nefando, em que meu pai recebeu uma morte infame de um duplo braço!

Apreensiva com a vida reclusa no palácio dos Atridas e insatisfeita com a indiferença da irmã Crisótemis, em relação a morte do pai, Electra enfrenta a mãe, Clitemnestra, e esta afirma:

Πατὴρ γάρ, οὐδὲν ἄλλο, σοὶ πρόσχημ' αἰεὶ
 ὡς ἐξ ἐμοῦ τέθνηκεν· ἐξ ἐμοῦ, καλῶς
 ἔξοιδα· τῶνδ' ἄρνησις οὐκ ἔνεστί μοι· (Sof., *El.*, v.525-527).

O teu pai – e nenhuma outra coisa te serve de pretexto – afirmas que morreu às minhas mãos. Sim, às minhas mãos, bem sei, nem me é possível negá-lo.

Clitemnestra justifica o assassinio com o crime cometido por Agamêmnon, pois ele sacrificou a própria filha, Ifigênia, em honra da deusa Ártemis, para que os ventos fossem favoráveis à navegação rumo à Troia. Nessa tragédia, Sófocles detém-se na morte de Agamêmnon, motivo pelo qual a sua filha Electra, acompanhada de Orestes, deseja matar a própria mãe para vingar o assassinio do pai. E Agamêmnon não aparece, como personagem, nessa peça, somente há menção à morte dele.

Do mesmo modo, a *Electra* de Eurípidés, datada de 413 a.C.¹⁰¹, apresenta poucas referências à morte do rei. No prólogo, em que há um diálogo entre Electra e seu marido, ele menciona a morte do chefe dos gregos:

ἐν δὲ δώμασιν
 θνήσκει γυναικὸς πρὸς Κλυταιμῆστρας δόλωι
 καὶ τοῦ Θυέστου παιδὸς Αἰγίσθου χερί. (Eu., *El.*, v.8-10).

Em casa, porém,
 é morto por ardil da mulher Clitemnestra
 e pelas mãos do filho de Tiestes, Egisto.¹⁰²

¹⁰¹ Datação mais consensual entre os pesquisadores, pois há muita polêmica acerca desse assunto. Para mais informações: SACCONI, Karen Amaral. *Electra de Eurípidés: estudo e tradução*. São Paulo: FFLCH-USP, 2012. Dissertação de Mestrado. p. 18-19.

¹⁰² Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo da *Electra* de Eurípidés são de Karen Amaral Sacconi, conforme consta na referência bibliográfica: SACCONI, Karen Amaral. *Electra de Eurípidés: estudo e tradução*.

A morte de Agamêmnon também é mencionada nessa peça por Orestes (Eu., *El.*, v. 85-86). Electra, mais uma vez, lamenta o assassinato do pai (Eu., *El.*, v. 122-124 e v.163-166). E por fim, antes do relato da morte de Clitemnestra, o Coro lembra a morte do rei:

παλίρρους δὲ τάνδ' ὑπάγεται δίκη
 διαδρόμου λέχους, μέλεον ἅ πόσιν
 χρόνιον ἰκόμενον εἰς οἴκους
 Κυκλώπειά τ' οὐράνια τεῖχε' ὀ-
 ξυθήκτωι βέλους ἔκανενταύτόχειρ,
 πέλεκυν ἐν χεροῖν λαβοῦσ'. (Eu., *El.*, v. 1155-1160)

A justiça refluí e acusa esta mulher
 por seu leito errante. Pois ela, quando o esposo desventurado
 voltou depois de muito para casa,
 para as muralhas ciclópicas e celestes,
 ela matou com o gume afiado da espada na própria mão,
 na mão tinha um machado.

Assim como a *Electra* de Sófocles, a peça homônima de Eurípides lembra apenas a morte de Agamêmnon através das falas das personagens. A morte do rei é o principal argumento para que Electra e Orestes matem a própria mãe e Egisto.

E anteriormente à *Electra* de Eurípides, foram encenadas três tragédias do mesmo tragediógrafo, que trazem o mito de Agamêmnon: *Andrômaca*, *Hécuba* e *Troianas*. Na *Andrômaca*, datada de 429-425 a.C., Andrômaca é ameaçada de morte por Hermíone, mas com a ajuda de Peleu ela consegue escapar. Como a tragédia pertence ao ciclo troiano, há menção à morte do chefe dos gregos, como se observa no quarto estásimo:

βέβακε δ' Ἀτρείδας ἀλόχου παλάμαις,
 αὐτά τ' ἐναλλάξασα φόνον θανάτου
 πρὸς τέκνων ἐπηῦρεν. (Eu., *And.*, v. 1028-1030)

Há perecido o Atrida às mãos da esposa
 e ela pagou o crime com a morte:
 recebeu de seus filhos o castigo do deus.¹⁰³

As outras referências a Agamêmnon presentes nessa peça estão ligadas à paternidade de Orestes, que aparece na peça para ajudar Hermíone a fugir da punição de tentar matar Andrômaca.

Na *Hécuba*, datada de 425-424 a.C., Agamêmnon aparece como personagem da peça,

São Paulo: FFLCH-USP, 2012. Dissertação de Mestrado.

¹⁰³ Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo da *Andrômaca* de Eurípides são de José Ribeiro Ferreira, conforme consta na referência bibliográfica: EURÍPIDES. *Alceste, Andrômaca, Íon, As Bacantes*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira, Manuel de Oliveira Pulquério, José Ribeiro Ferreira, Maria Alice Nogueira Malça, Maria Manuela da Silva Álvares e Maria de Fátima Morais Machado. Lisboa: Verbo, 1973.

quando, após o sacrifício de Políxena, ele encontra Hécuba junto a um cadáver, o do seu filho Polidoro. Hécuba pede ao rei que a ajude a vingar a morte de seu filho. Logo, Agamêmnon encontra Polimestor, o assassino de Polidoro, com os olhos feridos pelas mãos das mulheres troianas chefiadas por Hécuba, mas o rei argivo nega hospitalidade ao assassino e este, antes de ir embora, amaldiçoa o chefe grego, como se vê no diálogo com Hécuba:

Πο. καὶ σὴν γ' ἀνάγκη παῖδα Κασσάνδραν θανεῖν.
 Εκ. ἀπέπτυσ'· αὐτῷ ταῦτα σοὶ δίδωμ' ἔχειν.
 Πο. κτενεῖ νιν ἢ τοῦδ' ἄλοχος, οἰκουρὸς πικρά.
 Εκ. μήπω μανείη Τυνδαρίς τοσόνδε παῖς.
 Πο. καὐτόν γε τοῦτον, πέλεκυν ἐξάρασ' ἄνω. (Eu., *Hec.*, v.1275-1279)

Pol.: E é necessário que morra tua filha, Cassandra.
 Héc.: Cuspo fora: que o mesmo valha para ti.
 Pol.: A esposa desse aí, acre guardiã da casa, matá-la-á.
 Hec.: Que a Tindarida nunca enlouqueça desse modo.
 Pol.: E também matará esse aí, erguendo uma machada.¹⁰⁴

Nos versos acima, pode-se observar que há uma referência à morte de Agamêmnon na peça. Apesar das palavras maléficas de Polimestor, Agamêmnon aparece como um homem virtuoso ao negar ajuda a Polimestor, que matou Polidoro, o seu hóspede.

Nas *Troianas*, datada de 415 a.C., Hécuba preocupa-se com o destino de sua prole, após a queda de Troia. Em conversa com a sua filha Cassandra, a jovem revela à mãe uma profecia de Apolo:

εἰ γὰρ ἔστι Λοξίας,
 Ἐλένης γαμεῖ με δυσχερέστερον γάμον
 ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ.
 κτενῶ γὰρ αὐτὸν κἀντιπορθήσω δόμους
 ποινὰς ἀδελφῶν καὶ πατρὸς λαβοῦσ' ἔμοῦ.
 ἀλλ' αὐτ' ἐάσω· πέλεκυν οὐχ ὑμνήσομεν,
 ὅς ἐς τράχηλον τὸν ἐμὸν εἴσι χιτέρων,
 μητροκτόνους τ' ἀγῶνας, οὓς οὐμοὶ γάμοι
 θήσουσιν, οἴκων τ' Ἀτρέως ἀνάστασιν. (Eu., *Tr.*, v.356-364)

se Lóxias existe,
 desposar-me-á, em bodas mais difíceis que as de Helena,
 o senhor do aqueus, o glorioso Agamêmnon.
 Matá-lo-ei e agora eu saquearei casas,
 buscando vingar meus irmãos e meu pai.
 Mas deixa estar: não cantaremos a machada
 que na nuca, minha e de outros, penetrará,
 as lutas matricidas que minhas bodas

¹⁰⁴ Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo da *Hécuba* de Eurípides são de Christian Werner, conforme consta na referência bibliográfica: EURÍPIDES. *Dois tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. Trad. e introd. de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

causarão e a derrocada da casa de Atreu.¹⁰⁵

O trecho acima mostra a união de Cassandra com Agamêmnon e as consequências dessas núpcias, a morte dos dois. Nessa peça, Agamêmnon tem a sua imagem vinculada à de Cassandra, portanto, mostra-se como aquele que escolheu a mênade como presa de guerra, mas também é lembrado como o chefe dos gregos por Taltíbio (v.413-414).

Na *Ifigênia em Táuris*, datada de 414-411 a.C., Ifigênia está em Táuris e não foi sacrificada em Áulis pelo próprio pai. Orestes aparece nessa cidade e os irmãos se encontram. A jovem pergunta ao estrangeiro, ao saber que era grego, notícias sobre o final da guerra de Troia e questiona Orestes sobre o destino de Agamêmnon:

If. Ἀτρέως ἐλέγετο δὴ τις Ἀγαμέμνων ἄναξ.
 Or. οὐκ οἶδ' ἄπελθε τοῦ λόγου τούτου, γύναι.
 If. μὴ πρὸς θεῶν, ἀλλ' εἴφ', ἴν' εὐφρανθῶ, μένε.
 Or. τέθνηχ' ὁ τλήμων, πρὸς δ' ἀπώλεσέν τινα.
 If. τέθνηκε; ποῖαι συμφορᾶι; τάλαιν' ἐγώ.
 Or. τί δ' ἐστένασας τοῦτο; μῶν προσῆκέ σοι;
 If. τὸν ὄλβον αὐτοῦ τὸν πάροιθ' ἀναστένω.
 Or. δεινῶς γὰρ ἐκ γυναικὸς οἴχεται σφαγεῖς. (Eu., *If. Tau.*, v.545-552)

If.: É chamado de Agamêmnon, o soberano filho de Atreu.
 Or.: Não sei. Deixe desse falatório, mulher!
 If.: Não, pelos deuses! Diga-me, ó estrangeiro, para que eu me console.
 Or.: Está morto, o infeliz, e com ele pereceu alguém.
 If.: Morto? De que forma? Ah, como sou infeliz!
 Or.: Por que este lamento? Acaso isso lhe interessa?
 If.: Lamento pela riqueza de outrora.
 Or.: Pereceu de forma terrível assassinado por mulher.¹⁰⁶

Como se pode observar, a morte de Agamêmnon é lembrada nessa peça, quando Ifigênia questiona o estrangeiro sobre os seus familiares. Também, nessa tragédia, Agamêmnon aparece como o pai de Orestes e de Ifigênia.

No *Orestes*, datado de 408 a.C., após o assassinio de Clitemnestra e Egisto, Orestes adoece e é condenado à morte pelos argivos incitados por Tíndaro. Mas, perturbado pelo perigo iminente, Orestes, com ajuda de Electra e Pílates, parece matar Helena e também ameaça a vida de Hermíone. No último episódio, o deus Apolo surge e apazigua o conflito. Nessa peça, a morte de Agamêmnon é lembrada em alguns momentos, já no prólogo Electra menciona a sua origem e a

¹⁰⁵ Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo das *Troianas* de Eurípides são de Christian Werner, conforme consta na referência bibliográfica: EURÍPIDES. *Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. Trad. e introd. de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

¹⁰⁶ Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo da *Ifigênia em Táuris* de Eurípides são de Marcelo Bourschied, conforme consta na referência bibliográfica: BOURSCHEID, Marcelo. *Ifigênia entre os Tauros, de Eurípides – introdução, tradução e notas*. Curitiba: UFPR, 2012. Dissertação de Mestrado.

morte do pai:

ὁ δὲ Κλυταιμῆστρας λέχος
ἐπίσημον εἰς Ἑλληνας Ἀγαμέμνων ἄναξ·
ὦι παρθένωι μὲν τρεῖς ἔφυμεν ἐκ μιᾶς,
Χρυσόθεμις Ἴφιγένειά τ' Ἡλέκτρα τ' ἐγώ,
ἄρσην δ' Ὀρέστης, μητρὸς ἀνοσιωτάτης,
ἢ πόσιν ἀπείρωι περιβαλοῦσ' ὑφάσματι
ἔκτειεν· ὦν δ' ἕκατι, παρθένωι λέγειν
οὐ καλόν· (Eu., *Or.*, v. 20-27)

E o outro, o príncipe Agamêmnon, ficou com o leito de Clitemnestra, famigerada entre os gregos. Três donzelas nasceram a este, de uma só mulher – Crisótemis, Ifigênia e eu, Eletra, bem como o varão Orestes –, nascidas da mãe ímpia da que matou o marido, depois de o lançar numa teia inextrincável.¹⁰⁷

No segundo episódio, Menelau chega ao palácio dos Atridas e conta como soube da morte de seu irmão:

Ἀγαμέμνονος μὲν γὰρ τύχας ἠπιστάμην
[καὶ θάνατον οἴωι πρὸς δάμαρτος ὤλετο],
Μαλέαι προσίσχων πρῶιραν· ἐκ δὲ κυμάτων
ὁ ναυτίλοισι μάντις ἐξήγγειλέ μοι
Νηρέως προφήτης Γλαῦκος, ἀψευδῆς θεός,
ὅς μοι τόδ' εἶπεν ἐμφανῶς κατασταθείς·
Μενέλαε, κεῖται σὸς κασίγνητος θανών,
λουτροῖσιν ἀλόχου περιπεσὼν πανυστάτοις. (Eu., *Or.*, v.360-367)

Sim, de Agamêmnon conheci o destino e a morte que o vitimou às mãos da esposa, quando em Málea acostou o meu navio: pois anunciou-me, de entre as ondas, o adivinho dos homens do mar, o intérprete de Nereu, Glauco, deus que não enganam. Tornando-se visível, eis o que ele me disse: “Menelau, teu irmão jaz morto, abatido às mãos da esposa, no banho derradeiro”.

E ainda nesse episódio, Tíndaro lembra a façanha da filha, Clitemnestra, embora não aprove a sua atitude:

ἐπεὶ γὰρ ἐξέπνευσεν Ἀγαμέμνων βίον,
κάρα θυγατρὸς τῆς ἐμῆς πληγείς ὑπο,
αἴσχιστον ἔργον (οὐ γὰρ αἰνέσω ποτέ) (Eu., *Or.*, v.496-498)

Pois quando Agamêmnon expirou, ferido pela minha filha na cabeça, a mais vergonhosa das ações – pois jamais a aprovarei.

Desse modo, por meio da morte do rei é apresentado o mito de Agamêmnon na tragédia

¹⁰⁷ Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo do *Orestes* de Eurípides são de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva, conforme consta na referência bibliográfica: EURÍPIDES. *Orestes*. Introd., trad. e notas de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: Editora UNB, 1999.

Orestes de Eurípides. Nas citações mostradas, verifica-se a visão de três personagens – Electra, Menelau e Tíndaro – acerca da morte do rei, e se encontra uma unidade nas falas, ao atribuírem a Clitemnestra o assassinio do chefe dos gregos.

Na *Ifigênia em Áulis* de Eurípides, peça datada de 405 a.C., Agamêmnon participa como personagem do início ao fim da tragédia. Ele inicia a tragédia arrependido por ter mandado Odisseu ir buscar Ifigênia em Argos, para que a jovem fosse sacrificada em honra à deusa Ártemis:

Κάλχας δ' ὁ μάντις ἀπορίαι κεχρημένοις
 ἀνεῖλεν Ἰφιγένειαν ἣν ἔσπειρ' ἐγὼ
 Ἀρτέμιδι θῦσαι τῇι τόδ' οἰκούσῃ πέδον,
 καὶ πλοῦν τ' ἔσεσθαι καὶ κατασκαφᾶς Φρυγῶν
 θύσασι, μὴ θύσασι δ' οὐκ εἶναι τάδε.
 κλυῶν δ' ἐγὼ ταῦτ', ὀρθίωι κηρύγματι
 Ταλθύβιον εἶπον πάντ' ἀφιέναι στρατόν,
 ὡς οὔ ποτ' ἂν τλᾶς θυγατέρα κτανεῖν ἐμήν. (Eu., *If. Aul.*, v. 89-96)

Então Calcas, o adivinho, vendo o nosso embarço,
 pronunciou um oráculo: Ifigênia, que eu gerei,
 devia ser imolada a Ártemis, que esta região habita;
 a expedição e a ruína dos Frígios, só com o sacrifício;
 sem o sacrifício, nada disto seria possível.
 Ouvindo eu estas coisas, mandei Taltíbio em clara proclamação
 desmobilizar todo o exército,
 pois jamais ousaria matar a minha filha.¹⁰⁸

Menelau, por causa disso, discute com o irmão e, por fim, encoraja-o a imolar a própria filha. Nesse contexto, temos um duelo entre o dever do chefe das tropas gregas, que deve sacrificar Ifigênia para que os ventos sejam favoráveis à navegação rumo a Troia, e o dever de pai, que não deve matar a filha. O rei, por toda a tragédia, titubeia na sua decisão, mas pressionado pelos gregos acaba decidindo por imolar Ifigênia. Nas palavras do guerreiro, observamos o seu sentimento paternal e por vezes ainda chora por ter que sacrificar a sua filha.

A *Biblioteca Mitológica*, texto de datação incerta, é uma coletânea de mitologia grega e, embora incompleta, está dividida em três livros e um *Epítome*, nesta última parte encontramos trechos sobre o mito de Agamêmnon. Apolodoro narra o mito do rei de Argos a partir de seu casamento com Clitemnestra, e dessa união nasceram Orestes, Crisótemis, Electra e Ifigênia (Ap., *Bibl. Mit.*, Ep., 2, 16). Em seguida, tem-se Agamêmnon como chefe dos gregos, que para continuar a viagem para Troia deve sacrificar a filha Ifigênia:

Κάλχας δὲ ἔφη οὐκ ἄλλως δύνασθαι πλεῖν αὐτούς, εἰ μὴ τῶν Ἀγαμέμνονος

¹⁰⁸ Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo da *Ifigênia em Áulis* de Eurípides são de Carlos Alberto Pais de Almeida, conforme consta na referência bibliográfica: EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulide*. Intr. e trad. de Carlos Alberto Pais de Almeida. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, 2ªed.

θυγατέρων ἢ κρατιστεύουσα κάλλει σφάγιον Ἀρτέμιδι παραστῆ, διὰ τὸ μῆνιεν τὴν θεὸν τῶ Ἀγαμέμνονι, (Ap., *Bibl. Mit., Ep.*, 3, 21).

Calcante aseguró que no podrían navegar a non ser que, de las hijas de Agamenón, se presentase la más pujante en belleza como ofrenda à Artemis, pues la diosa se había irritado contra Agamenón debido a que, una vez que alanceó a un ciervo.¹⁰⁹

Depois, o rei só aparece no final da guerra de Troia. Agamêmnon recebe Cassandra como espólio de guerra (Ap., *Bibl. Mit., Ep.*, 5, 23) e, antes de iniciar a viagem de volta para casa, faz oferendas à deusa Atena. Finalmente, ao chegar a sua pátria, é assassinado por Clitemnestra e Egisto:

Ἀγαμέμνων δὲ καταντήσας εἰς Μυκῆνας μετὰ Κασάνδρας ἀναιρεῖται ὑπὸ Αἰγίσθου καὶ Κλυταιμνήστρας· δίδωσι γὰρ αὐτῶ χιτῶνα ἄχειρα καὶ ἀτράχηλον, καὶ τοῦτον ἐνδυόμενος φονεύεται, καὶ βασιλεύει Μυκηνῶν Αἰγίσθος· κτείνουσι δὲ καὶ Κασάνδραν. (Ap., *Bibl. Mit., Ep.*, 6, 23)

Agamenón, a su vuelta a Micenas acompañado de Cassandra, es asesinado por Egisto y Clitemnestra: ésta le da una túnica sin orificio ni para los brazos ni para la cabeza y, mientras se la pone, es sacrificado; Egisto se proclama rey de Micenas; también dan muerte a Cassandra.

Na *Biblioteca Mitológica*, por ser um compêndio de mitologia grega, a vida de Agamêmnon, o chefe dos gregos, encontra-se com mais informações do que em outras narrativas. Ainda que Apolodoro as recontar de modo mais resumido, o autor nos dá um panorama dos mitos gregos já conhecidos pela tradição, dentre eles o de Agamêmnon.

Na *Descrição da Grécia*, datada da segunda metade do séc. II d.C., Pausânias nos apresenta uma espécie de guia turístico da Grécia, no qual nos mostra monumentos e cidades importantes; essa obra está dividida em dez livros, de acordo com a localidade a ser descrita. O autor não só descreve o que vê, como também relata a história do monumento ou do lugar visitado. Será estudado o livro II, intitulado Corinto e Argólidas. Nesse livro, Pausânias visita o túmulo de Agamêmnon, como assim narra:

τάφος δὲ ἔστι μὲν Ἀτρέως, εἰσὶ δὲ καὶ ὄσους σὺν Ἀγαμέμνονι ἐπανήκοντας ἐξ Ἰλίου δειπνίσας κατεφόνευσεν Αἰγίσθος. τοῦ μὲν δὴ Κασάνδρας μνήματος ἀμφισβητοῦσι Λακεδαιμονίων οἱ περὶ Ἀμύκλας οἰκοῦντες· ἕτερον δὲ ἔστιν Ἀγαμέμνονος, τὸ δὲ Εὐρυμέδοντος τοῦ ἠνιόχου, καὶ Τελεδάμου τὸ αὐτὸ καὶ Πέλοπος (Pau., *Des. Gre.*, II, 16, 6).

Hay una tumba de Atreo y están las tumbas de todos a los que, cuando regresaron de Ilión, dio muerte Egisto después de ofrecerles un banquete. Los lacedemonios que

¹⁰⁹ Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo da *Biblioteca Mitológica* de Apolodoro são de Julia García Moreno, conforme consta na referência bibliográfica: APOLODORO. *Biblioteca mitológica*. Trad. de Julia García Moreno. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

viven en Amiclas se disputan la sepultura de Cassandra. Hay otra de Agamenón, otra de Erimedonte, el auriga, una única de Teledamo y de Pélope.¹¹⁰

Em seguida, fala dos túmulos de Clitemnestra e Egisto, que foram sepultados em túmulos mais distantes, fora das muralhas da cidade:

Κλυταιμνήστρα δὲ ἐτάφη καὶ Αἴγισθος ὀλίγον ἀπωτέρω τοῦ τείχους· ἐντὸς δὲ ἀπηξιώθησαν, ἔνθα Ἀγαμέμνων τε αὐτὸς ἔκειτο καὶ οἱ σὺν ἐκείνῳ φονευθέντες. (Pau., *Des. Gre.*, II, 16, 7)

Clitemnestra y Egisto recibieron sepultura un poco más lejos de la muralla; fueron considerados indignos de ser enterrados dentro, donde yacía el próprio Agamenón y los que fueron asesinados con él.

A descrição feita por Pausânias das tumbas da família Atrida pouco revela sobre Agamêmnon, embora não mencione a traição ao rei de Argos, apresenta Clitemnestra e Egisto como traidores, pois não tiveram direito à mesma sepultura que seus familiares.

A tradição mítica grega acerca do mito de Agamêmnon, após as peças de Ésquilo, pode ser dividida em tragédias e narrativas. Nas tragédias, a morte de Agamêmnon aparece em quase todas as peças, exceto no *Ájax* de Ésquilo e na *Ifigênia em Áulis* de Eurípides. Em relação à morte do rei, os assassinos foram Clitemnestra e Egisto na *Electra* de Sofócles e na peça homônima de Eurípides. E Clitemnestra aparece como a única culpada pelo assassinio de Agamêmnon na *Andrômaca*, na *Hécuba*, na *Ifigênia em Táuris* e no *Orestes* de Eurípides. Os artificios usados para matar o rei estão presentes em algumas peças, como o banquete para recepcionar o chefe dos gregos, na *Electra* de Sófocles; o machado usado como arma, na *Electra*, na *Hécuba* e nas *Troianas* de Eurípides; o banho mortífero e a rede (teia) para imobilizar a vítima, no *Orestes* de Eurípides. E somente, na tragédia *Hécuba* de Eurípides, a morte de Cassandra está ligada à morte do rei. Como se pode observar, as tragédias preservam, em sua maioria, a morte de Agamêmnon, divergindo em relação ao(s) autor(es) do assassinio e lembrando as artimanhas usadas para a execução da morte.

As duas narrativas abordam em comum a morte de Agamêmnon. Ambas concordam em relação aos assassinos do rei, Clitemnestra e Egisto. Já em relação aos artificios usados pelos assassinos, na *Biblioteca Mitológica* de Apolodoro, tem-se o uso do manto para imobilizar a vítima e, na *Descrição da Grécia* de Pausânias, tem-se a menção ao banquete oferecido em honra ao rei. E a morte de Cassandra vinculada à morte de Agamêmnon só é mencionada na obra de Apolodoro. Na *Descrição da Grécia* de Pausânias, o relato sobre a morte do chefe dos gregos mostra uma

¹¹⁰ Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo da *Descrição da Grécia* de Pausânias são de María Cruz Herrero Ingelmo, conforme consta na referência bibliográfica: PAUSANIAS. *Descripción de Grecia (libros I-II)*. Trad. De María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos, 2002.

proximidade com o mesmo relato apresentado na *Odisseia* (IV, v.526-535) de Homero, ambos mostram que os guerreiros de Agamêmnon foram mortos junto com ele ao retornarem para a pátria e também lembram do banquete servido ao rei e aos seus homens.

Contudo, a tradição grega apresentada anteriormente em relação a morte de Agamêmnon prefere a hipótese de Clitemnestra e Egisto terem assassinado o rei.

4.2 A tradição mítica romana.

O mito de Agamêmnon, na tradição mítica romana, é recontado nas tragédias *Egisto* de Lívio Andronico e *Clitemnestra* de Ácio; na epopeia, *Eneida* (I a.C.) de Virgílio; nos poemas, *A arte de amar* (I a.C. – I d.C.) e *Metamorfoses* (I a.C. – I d.C.) de Ovídio; na narrativa *Fábulas* de Higino; nas tragédias *Troianas*, *Tiestes* e *Agamêmnon* (I d.C.) de Sêneca. Observar-se-á como cada um desses textos apresenta o mito do rei argivo.

A tragédia *Aegisthus* de Lívio Andronico, datada de III a.C., narra o assassinato de Agamêmnon. O primeiro poeta de Roma reescreveu muitas tragédias gregas, que sobreviveram apenas fragmentos delas, como em *Aegisthus*, da qual só restaram oito fragmentos: “The greatest number of surviving fragments come from the *Aegisthus*. Eight fragments from this play exist, yet is unclear whether Livius used Aeschylus' *Agamemnon* or Sophocles' *Aegisthus* as a model.”¹¹¹ (ERASMO, 2004, p.11-12). Nos fragmentos 4 e 5, segundo Erasmo (2004, p. 12), tem-se o retorno de Agamêmnon para a pátria acompanhado de Cassandra:

(4) *nemo haece uostrorum ruminetur mulieri!*(Andr., *Aegh.*, frag.4)

Let no one of you rehash this to the woman!¹¹²

(5) *sollemnitusque adeo ditali laudem lubens.*(Andr., *Aegh.*, frag.5)

Solemnly and freely (he offered) praise to god.

E os fragmentos 6 e 7, conforme afirma Erasmo (2004, p.13), mostram informações acerca da morte de Agamêmnon:

(6) *... in sedes conlocat se regias:*

¹¹¹ O maior número de fragmentos sobreviventes vem de *Egisto*. Existem oito fragmentos dessa peça, ainda não está claro se Lívio usou o *Agamêmnon* de Ésquilo ou o *Egisto* de Sófocles como modelo.

¹¹² Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo do *Egisto* de Lívio Andronico são de Mário Erasmo, conforme consta na referência bibliográfica: ERASMO, Mário. *Roman Tragedy: theatre to theatricality*. Austin: University of Texas Press, 2004.

Clytemnestra iuxtim; tertias natae occupant. (Andr., *Aegh.*, frag.6)

He seats himself upon royal thrones:
Clytemnestra is next to him; their daughters occupy the thirds.

(7) *ipsus se in terram saucius fligit cadens.* (Andr., *Aegh.*, frag.7)

Falling, he dashed his wounded self onto the ground.

Por meio dos fragmentos apresentados, pode-se verificar que a peça *Egisto* de Lívio Andronico retrata a chegada de Agamêmnon ao palácio e a morte dele. No entanto, a peça, ao se intitular *Egisto*, apresenta uma focalização na personagem homônima, contrapondo à tradição trágica grega, na qual Agamêmnon era o foco principal.

Já acerca da tragédia *Clitemnestra* de Ácio, que foi encenada na inauguração do teatro de Pompeu, em 55 a.C., restaram apenas dez fragmentos e, assim como da tragédia de Lívio, pouco se sabe. Desses fragmentos, um apresenta Cassandra profetizando o dia de sua morte:

(7) *scibam hanc mihi supremam lucem et seruiti finem dari.* (Ac., *Cl.*, frag.7)

I knew that this day would be my last and an end to my slavery.¹¹³

Em um outro fragmento há uma alusão ao destino de Agamêmnon e Cassandra:

(8) *... seras potiuntur plagas.* (Ac., *Cl.*, frag. 9)

... they receive their late blows.

E segundo Tarrant (2004, p.14), a *Clitemnestra* de Ácio completaria o *Egisto* de Lívio Andronico, sugerindo que ambas vieram da mesma fonte grega:

The fragments of Accius' *Clytemnestra* supplement the outline of Livius' play to a remarkable degree, and no fragment of Accius is incompatible with what can be known about Livius' *Aegisthus*; it has been suggested that both plays depend on the same Greek source.¹¹⁴ (TARRANT, 2004, p.14)

A *Eneida* de Virgílio, poema épico datado de I a.C., dividido em doze cantos que narram a busca de Eneias por uma terra, na qual ele possa fundar uma nova Troia, também narra partes do

¹¹³ Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo do *Clitemnestra* de Ácio são de Mário Erasmo, conforme consta na referência bibliográfica: ERASMO, Mário. *Roman Tragedy: theatre to theatricality*. Austin: University of Texas Press, 2004.

¹¹⁴ Os fragmentos da *Clitemnestra* de Ácio complementa o perfil da peça de Lívio a um grau notável, e o fragmento de Ácio é compatível com o que se conhece sobre o *Egisto* de Lívio; isto foi sugerido que ambas as peças dependem da mesma fonte grega.

mito de Agamêmnon. No Canto I, quando Eneias chega ao templo de Juno e contempla as pinturas nas paredes do monumento, ele vê num dos quadros a representação pictórica dos filhos de Atreu (Virg., *En.*, v. 460-462). Já no Canto II, Eneias ao narrar os acontecimentos de Troia aos fenícios, lembra o sacrifício de Ifigênia:

*Sanguine placastis ventos, et virgine caesa,
cum primum Iliacas Danaï venistis ad oras:* (Virg., *En.*, II, v. 116-117)

Quando pela primeira vez, ó gregos, viestes para o litoral troiano, aplacastes os ventos com o sangue e a morte de uma virgem;¹¹⁵

E, no Canto XI, há uma trégua na guerra para enterrar os mortos. Durante uma assembleia para se decidir sobre a continuidade da guerra, Diomedes lembra os destinos dos gregos após o fim da guerra de Troia:

*Ipse Mycenaeus magnorum ductor Achivom
coniugis infandae prima intra limina dextra
oppetiit, devictam Asiam subsedit adulter.* (Virg., *En.*, XI, v. 266-268)

O próprio rei de Micenas, o chefe dos grandes aqueus, tombou à entrada do seu palácio, ferido pela destra da sua abominável consorte; um adúltero, à traição, derruba o vencedor da Ásia.

Como se verifica por meio desses versos, a morte desafortunada de Agamêmnon é também mencionada na *Eneida* de Virgílio. O herói grego não é muito lembrado nesse poema, pois este se dedica à glória romana.

Nos poemas de Ovídio, Agamêmnon também aparece. *A arte de amar*, poema datado de I a.C. – I d.C., dividido em três livros, cita Agamêmnon em alguns versos. No livro I, Agamêmnon é lembrado por causa de sua morte:

*Qui Martem terra, Neptunum effugit undis,
coniugis Atrides victima dira fuit.* (Ov., *Art. Am.*, I, v.333-334)

Após ter escapado de Marte na terra, de Netuno sobre as ondas, o filho de Atreu foi funesta vítima de sua mulher.¹¹⁶

No livro II, Ovídio reconta a justificativa que Clitemnestra teve para trair e matar

¹¹⁵ Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo da *Eneida* de Virgílio são de Tassilo Orpheu Spalding, conforme consta na referência bibliográfica: VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 2007.

¹¹⁶ Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo de *A arte de amar* de Ovídio são de Dúnia Marinho da Silva, conforme consta na referência bibliográfica: OVÍDIO. *A arte de amar*. Trad. de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2009.

Agamêmnon, pois enquanto ele lhe foi fiel, ela não o traiu:

*dum fuit Atrides una contentus, et illa
casta fuit; vitio est improba facta viri.
Audierat laurumque manu vittasque ferentem
pro nata Chrysen non valvisse sua;
audierat, Lyrnesi, tuos, abducta, dolores
bellaque per turpis longius isse moras.
Haec tamen audierat; Priameida viderat ipsa:
victor erat praedae praeda pudenda suae.
Inde Thyestiaden animo thalamoque recepit
et male peccantem Tyndaris ulta virum.* (Ov., *Art. Am.*, II, v.399-408)

Enquanto o filho de Atreu se contentou com uma só mulher, ela também foi casta; a falta de marido a tornou culpada. Crises, tendo nas mãos o louro e as faixas, não pôde recuperar sua filha. Lirnessiana, ela ficou sabendo do rapto que causou sua dor e prolongou vergonhosamente a guerra. Tudo isto, ela ouviu falar, mas a filha de Príamo, ela tinha visto com seus olhos, pois o vencedor, para sua humilhação, estava cativo de sua cativa. Também a filha de Tíndaro deu ao filho de Tiestes um lugar em seu coração e em seu leito, punindo cruelmente a falta de esposo.

Assim, Ovídio, no poema *A arte de amar*, menciona Agamêmnon ao rememorar a sua morte e a traição ao casamento com Clitemnestra, que culminou no assassinio dele.

Já no poema *Metamorfoses*, datado de I a.C. – I d.C., uma coletânea de mitos que mostra a transformação de homens em animais, árvores, rios e pedras, reconta a narrativa da Guerra de Troia e, nesse momento, lembra do rei Agamêmnon. No canto XII, o primeiro momento do mito é contado, o sacrifício de Ifigênia quer nas palavras proféticas de Calcante (Ov., *Met.*, XII, v. 29-31) e quer nas palavras de Odisseu, ao disputar com Ájax as armas de Aquiles (Ov., *Met.*, XIII, v. 183-187). E nesse poema, encontra-se uma parte do mito não muito citada pelo mitógrafo. Agamêmnon rouba as filhas de Ânio, que tinham o poder de transformar todas as coisas em milho, vinho e azeitonas verdes, para alimentar as tropas gregas:

*hoc ubi cognovit Troiae populator Atrides,
ne non ex aliqua vestram sensisse procellam
nos quoque parte putes, armorum viribus usus
abstrahit invitas gremio genitoris alantque
imperat Argolicam caelesti munere classem.* (Ov., *Met.*, XIII, 654-658)

Mal soube disto o filho de Atreu, o saqueador de Troia (não julgueis que nós, de algum modo, não sentimos também a vossa tormenta), recorrendo à força das armas, arrebatou-as à sua revelia dos braços do pai e ordena-lhes que abasteçam a frota da Argólida com o seu dom celeste.¹¹⁷

¹¹⁷ Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo das *Metamorfoses* de Ovídio são de Paulo Farmhouse Alberto, conforme consta na referência bibliográfica: OVIDIO. *Metamorfoses*. Trad. de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

Desse modo, Ovídio apresenta Agamêmnon nas *Metamorfoses*, principalmente como chefe das tropas gregas, ao contrário do que acontece no poema *A arte de amar*, na qual a imagem de Agamêmnon está vinculada à família, quer ele como traidor da esposa, quer como o morto pela consorte.

Na narrativa *Fábulas* de Higino, datada do séc. I a.C.¹¹⁸, apresenta Agamêmnon desde a participação na busca por Tiestes (*Fab.*, 88, 8), para que este fosse conduzido ao palácio dos Atridas, até a morte do rei. Nesse ínterim, Agamêmnon aparece como o chefe das tropas gregas rumo à guerra de Troia no episódio do sacrifício de Ifigênia:

in Aulide tempestas eos ira Dianae retinebat. (...) Is cum haruspices convocasset et Calchas se respondisset aliter expiare non posse, nisi Iphigeniam filiam Agamemnonis immolasset. (...) Quam cum in Aulidem adduxisset et parens eam immolare vellet, Diana virginem miserata est et caliginem eis obiecit cervamque pro ea supposuit Iphigeniamque. (Hig., Fab., 98, 1-4)

Pero una tempestad, desatada por la cólera de Diana, los retenía em Áulide. (...)Trás convocar a los arúspices, Calcante respondió que la única manera de aplacar a la diosa era sacrificar a Ifigenia, la hija de Agamenón. (...) Cuando la condujo a Áulide y su padre estaba a punto de sacrificarla, Diana se apiadó de la doncella, los envolvió em una oscuridad y puso una cierva em su lugar.¹¹⁹

E o mitema sobre a briga de Agamêmnon com Aquiles pela escrava Briseida na guerra de Troia, também é mencionado por Higino:

Agamemnon Briseidam Brisae sacerdotis filiam ex Moesia captivam propter formae dignitatem, quam Achilles ceperat, ab Achille abduxit eo tempore, quo Chryseida Chrysi sacerdoti Apollinis Zminthei reddidit. (...) Achilles cum Agamemnone redit in gratiam Briseidamque ei reddidit. (Hig., Fab., 106, 1 e 3)

Agamenón separó a Aquiles de su esclava Briseida, hija del sacerdote Brises, de Mísia, a causa de su espléndida belleza por la misma época em que devolvió a Criseida, hija de Crises, sacerdote de Apolo Esminteo. (...) Aquiles se reconcilió com Agamenón y éste le devolvió a Briseida.

¹¹⁸ Essa narrativa sofre com problemas de autoria e de título e como afirma Sánchez (2009, p.8): “La cuestión se remonta a la edición príncipe, realizada por Jacobus Micyllus em Basilea em 1535. Este filólogo llevó a la imprenta un códice que hasta entonces se había conservado em la Biblioteca del Monasterio de Freising y lo editó com el siguiente título: *Libro de Fábulas de Cayo Julio Higino, liberto de Augusto*. Lamentablemente, el manuscrito, el único ejemplar conservado”. (A questão remonta a primeira edição, feita por Jacobus Micyllus na Basileia em 1535. Este filólogo levou à impressão um códice que até então tinha se conservado na Biblioteca do Mosteiro de Freising e o editou com o seguinte título: *Livro de Fábulas de Caio Júlio Higino, liberto de Augusto*. Lamentavelmente, o manuscrito é o único exemplar conservado.)

¹¹⁹ Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo das *Fábulas* de Higino são de Francisco Miguel del Rincón Sánchez, conforme consta na referência bibliográfica: HIGINO. *Fábulas Mitológicas*. Trad., introd. e notas de Francisco Miguel del Rincón Sánchez. Madrid: Alianza, 2009.

Por fim, o narrador das *Fábulas* conta como foi a morte de Agamêmnon:

Tunc Clytaemnestra cum Aegistho filio Thyestis cepit consilium, ut Agamemnonem et Cassandram interficeret, quem sacrificantem securi cum Cassandra interfecerunt. (Hig., *Fab.*, 117, 1)

Entonces Clitemnestra, em companhia de Egisto, filho de Tiestes, concibiu o plano de assassinar a Agamenón e a Casandra. Lo asesinaron con un hacha mientras realizaba un sacrificio con Casandra

O mito de Agamêmnon aparecerá com maior relevância na tradição literária romana por meio das tragédias de Sêneca: *Agamêmnon*, *As troianas* e *Tiestes*. Não se sabe exatamente em que data Sêneca escreveu as tragédias, porém alguns estudiosos afirmam que as tragédias senequianas foram escritas entre os anos 40-65 d.C.¹²⁰ De acordo com essa datação, Lohner (2009, p.15) apresenta uma divisão das peças em três grupos:

Diante dos resultados obtidos, as peças foram distribuídas em três grupos: do primeiro fazem parte o *Agamêmnon*, seguido das peças *Fedra* e *Édipo* – seriam estas, por conseguinte, as primeiras composições dramáticas de Sêneca –; no segundo grupo, figuram, nesta ordem, *Medeia*, *Troianas* e *Hércules louco*, e, por fim, no terceiro, *Tiestes* e *Fenícias*. (FITCH *apud* LOHNER, 2009, p.15)

A tragédia *Tiestes* mostra a vingança de Atreu em relação a seu irmão Tiestes ao matar os sobrinhos e os servir ao pai em um banquete. Nessa peça, Agamêmnon ainda é muito jovem, mas seu pai Atreu diz que tornará os filhos cientes da vingança por ele planejada:

*Consili Agamemnon mei
sciens minister fiat et fratri sciens
Menelaus adsit.* (Sen., *Ties.*, v.325-327)

Agamêmnon será auxiliar ciente do meu plano, e Menelau, de tudo informado, ajudará seu pai.¹²¹

Apenas nesse trecho Agamêmnon é mencionado na peça *Tiestes*. Na tragédia *Troianas*, Agamêmnon aparece como personagem da peça. No segundo episódio, Pirro, filho de Aquiles, reclama ao chefe dos gregos uma recompensa à glória de seu pai, o sacrifício de Políxena, filha de Príamo e Hécuba. Mas Agamêmnon se mostra um rei cauteloso e não aceita o sacrifício da jovem:

¹²⁰ LOHNER, 2009, p.15.

¹²¹ Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo do *Tiestes* de Sêneca são de J. A. Segurado Campos, conforme consta na referência bibliográfica: SENECA. *Tiestes*. Trad. de J. A. Segurado Campos. São Paulo: Verbo, 1996.

*Regia ut virgo occidat
tumuloque donum detur et cineres riget
et facinus atrox caedis ut thalamos vocent,
non patiar. In me culpa cunctorum redit:
qui non vetat peccare, cum possit, iubet.* (Sen., *Troi.*, v.288-292)

Não permitirei que uma virgem real morra e seja oferecida como prêmio a um túmulo e regue com sangue as cinzas e que chamem de casamento ao crime atroz de um assassinio. A culpa de todos voltar-se-á contra mim. Quem não impede um crime, quando pode, o ordena.¹²²

Mesmo assim, Pirro insiste, e o rei manda chamar Calcante para resolver o impasse. O adivinho orienta os gregos a sacrificarem Políxena em honra de Aquiles. E se mostrando piedoso, Agamêmnon não tem como impedir a morte da jovem. Assim, aparece Agamêmnon na tragédia *Troianas* de Sêneca, como o chefe das tropas gregas e temente aos deuses.

A tragédia *Agamêmnon* de Sêneca se inicia com um prólogo recitado pelo espectro de Tiestes. Ele lembra a maldição familiar e os vários crimes que aconteceram naquele palácio. O espectro apresenta o rei Agamêmnon:

*rex ille regum, ductor Agamemnon ducum,
cuius secutae mille vexillum rates
Iliaca velis maria texerunt suis,
post decima Phoebi lustra devicto Ilio
adest, daturus coniugi iugulum suae.* (Sen., *Ag.*, v.39-43)

rei dos reis, Agamêmnon, chefe dentre os chefes,
a cujo pavilhão seguiram mil navios,
cobrindo com suas velas os mares troianos,
de Febo após dois lustros, dominada Troia,
aqui está, para dar à sua esposa o pescoço.¹²³

O espectro de Tiestes, já no prólogo da tragédia, anuncia a chegada do rei Agamêmnon e a sua morte executada pela esposa. No segundo ato, Clitemnestra, em diálogo com a Ama, titubeia na vingança de matar o rei. A Ama aconselha a rainha a desistir do crime, pois Clitemnestra ousa uma vingança contra um homem poderoso:

*hunc fraude nunc conaris et furto aggredi?
Quem non Achilles ense violavit fero,
quamuis procacem torvus armasset manum,*

¹²² Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo das *Troianas* de Sêneca são de Zélia de Almeida Cardoso, conforme consta na referência bibliográfica: SÊNECA, Lúcio Aneu. *As troianas*. Introd. trad. e notas de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Hucitec, 1997.

¹²³ Todas as traduções dos trechos presentes nesse capítulo do *Agamêmnon* de Sêneca são de José Eduardo dos Santos Lohner, conforme consta na referência bibliográfica: SÊNECA. *Agamêmnon*. Introd. trad. e notas de José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo, 2009.

*non melior Ajax morte decreta furens,
non sola Danais Hector et bello mora,
non tela Paridis certa, non Memnon niger,
non Xanthus armis corpora immixta aggerens
fluctusque Simois caede purpureos agens,
non nivea proles Cycnus aequorei dei,
non bellicoso Thressa cum Rheso phalanx,
non picta pharetras et securigera manu
peltata Amazon, hunc domi reducem paras
mactare et aras caede maculare impia?* (Sen., Ag., v.206-219)

Ora te empenhas em atacar com ardil e engano
quem com feroz espada Aquiles não feriu,
embora, em fúria, a mão tenha armado insolente,
nem Ájax, o mais bravo, louco a impor-lhe a morte,
nem aos dânaos e à guerra o só entrave, Heitor,
nem de Páris o dardo certo e o negro Mêmnon,
nem o Xanto que corpos e armas amontoa,
e o Simoente de águas rubras de matança,
nem Cicno, raça nêvea do equóreo deus,
nem a falange trácia, com Reso belígero,
nem, armada de pelta e machado, a Amazona
com a aljava pintada; a ele, que retorna,
vais imolar, manchando o altar com ímpia morte.

Após os argumentos da Ama, Egisto aparece e incita a amante a persistir na vingança. Mas Clitemnestra sai de cena mostrando estar em dúvidas em relação à vingança.

No terceiro ato, Clitemnestra recebe o mensageiro Eurílates, que avisa sobre a chegada do rei e conta como foi o retorno dos gregos, após o fim da guerra de Troia. E nesse relato, o mensageiro lembra a glória de morrer em batalha:

*Quid fata possunt! Invidet Pyrrhus patri,
Aiaci Ulixes, Hectori Atrides minor,
Agamemno Priamo: quisquis ad Troiam iacet
felix vocatur, cadere qui meruit gradu,
quem fama servat, victa quem tellus tegit.* (Sen., Ag., v.512-516)

Quanto é o poder dos fados! Pirro inveja o pai,
Ulisses, a Ájax, o mais jovem Atrida, a Heitor,
a Príamo, Agamêmnon; ao que jaz em Troia,
feliz o chamam, quem morrer logrou em luta,
quem a fama eterniza e o chão vencido cobre.

Logo depois Cassandra surge acompanhada do coro de mulheres troianas. A profetisa de Apolo aparece em cena lamentando a morte dos troianos. Em seguida, Cassandra entra em estado de transe. Nesse momento, a profetisa prevê a morte de Agamêmnon:

*Time, reges, moneo, furtivum genus:
 agrestis iste alumnus evertet domum.
 Quid ista vecors tela feminea manu
 destrecta praefert? Quem petit dextra virum
 Lacaena cultu, ferrum Amazonium gerens?
 Quae versat oculos alia nunc facies meos?
 victor ferarum colla sublimis iacet
 ignobili sub dente Marmaricus leo,
 morsus cruentos passus audacis leae. (Sen., Ag., v. 732-740)*

Temei, ó reis, advirto-vos, espúria raça:
 vai rasar um palácio essa cria dos bosques.
 Por que essa insana ostenta, na mão de mulher,
 a espada nua? A que homem busca, com a destra,
 trajada qual lacônia e com arma de Amazona?
 Que outra visão atraí agora os olhos meus?
 De feras vencedor, colo altaneiro, jaz,
 sujeito a infames presas, o leão marmárico:
 sofreu de audaz leoa mordidas cruentas.

Após o estado de transe de Cassandra, Agamêmnon entra no palácio e é bem recepcionado por sua esposa. Ele dialoga com a profetisa, que tenta lhe alertar sobre o perigo iminente, mas ele não entende as suas palavras (Sen., Ag., v.792-798). No quinto ato, Cassandra, ao presenciar o assassinato do rei, relata-nos como tudo aconteceu:

*Epulae regia instructae domo,
 quales fuerunt ultimae Phrygibus dapes,
 celebrantur: ostro lectus Iliaco nitet
 merumque in auro veteris Assaraci trahunt.
 Et ipse picta veste sublimis iacet,
 Priami superbas corpore exuvias gerens.
 Detrahere cultus uxor hostiles iubet,
 induere potius coniugis fidae manu
 textos amictus - horreo atque animo tremo:
 regemne perimet exul et adulter virum?
 Venere fata. Sanguinem extremae dapes
 domini videbunt et cruor Baccho incidet.
 Mortifera vinctum perfidae tradit neci
 induta vestis: exitum manibus negant
 caputque laxi et invii cludunt sinus.
 Haurit trementi semivir dextra latus,
 nec penitus egit: vulnere in medio stupet.
 At ille, ut altis hispidus silvis aper
 cum casse vinctus temptat egressus tamen
 artatque motu vincla et in cassum furit,
 cupit fluentes undique et caecos sinus
 dissicere et hostem quaerit implicitus suum.
 Armat bipenni Tyndaris dextram furens,
 qualisque ad aras colla taurorum prius
 designat oculis antequam ferro petat,
 sic huc et illuc impiam librat manum.*

*Habet, peractum est. Pendet exigua male
caput amputatum parte et hinc trunco cruor
exundat, illinc ora cum fremitu iacent.
Nondum recedunt: ille iam exanimem petit
laceratque corpus, illa fodientem adivvat.* (Sen., Ag., v.875-905)

No régio paço, lautas épulas,
qual foi o último banquete para os frígios,
celebram-se. De Ílio luz no leito o ostro
e tomam vinho no ouro do vetusto Assáraco,
e ele, deitado e altivo, em traje matizado,
de Príamo em seu corpo leva o rico espólio.
Ordena-lhe a mulher a tirar a veste imiga
e envolver-se no manto pela mão tecido
de fiel esposa. Sinto n'alma horror e tremo:
êxul e adúltero o algoz de um rei e esposo?
Veio o destino: as épulas finais verão
do soberano o sangue em Baco ver vertido.
Mortífera, amarrado, entrega-o a uma morte
pérfida a veste que o cobriu: prendem-lhe as mãos
e atam a cabeça as dobras frouxas e sem fenda.
Seu flanco, o falso homem rasga com mão trêmula,
não cravou fundo: em pleno golpe ele vacila.
Mas, como um hirto javali, na mata funda,
preso na rede, tenta, no entanto, escapar,
e, inquieto, aperta o laço, em fúria contra a rede,
aquele as dobras cegas, que vazam dos lados,
quer romper e procura, enlaçado, o inimigo.
Bipene em punho, irosa, de Tíndaro a filha,
qual popa que, no altar, as cernelhas dos touros
aponta com o olhar antes que vibre o ferro,
ela a mão ímpia, assim balança aqui e ali.
Eis! Consumado está! De estreita parte pende,
mal amputada, sua cabeça e o sangue jorra
do tronco; a face, com um frêmito, desaba.
E ainda não recuam: atacam, ele, o corpo
sem vida e o lacera; ela, ajuda o algoz.

Após a descrição do assassinio, Electra aparece em cena e pede a Estrófilo que cuide de Orestes e o leve para bem longe dali. Depois, Clitemnestra anuncia que matará Cassandra e ela também promete castigar a filha por ter escondido o irmão, Orestes. Assim, Sêneca nos conta a morte do rei de Argos (Micenas), o grande vencedor da guerra de Troia.

A tradição mítica romana acerca do mito de Agamêmnon apresenta principalmente os episódios da morte do rei e do sacrifício de Ifigênia. A morte do rei aparece, no *Egisto* de Lívio Andronico, na *Eneida* de Virgílio, na *A arte de amar* de Ovídio, nas *Fábulas* de Higino e no *Agamêmnon* de Sêneca. Na *Eneida* e na *A arte de amar*, Clitemnestra aparece como a única responsável pela morte do chefe dos gregos, já, na tragédia e na narrativa de Higino, Agamêmnon é assassinado por Clitemnestra e Egisto. E as obras citadas anteriormente trazem como motivo para a

execução do crime, a traição do rei em relação à sua esposa. Nos outros poemas – *Metamorfoses* de Ovídio e *Troianas* de Sêneca – Agamêmnon aparece como o chefe das tropas gregas, como também nas *Fábulas* de Higino.

4.3 A recepção de Sêneca em *Agamêmnon*.

Após os relatos acerca do mito de Agamêmnon na tradição literária grega apresentados anteriormente, incluindo os textos do capítulo anterior, e na tradição literária romana, pode-se observar que Sêneca se utilizou de alguns desses textos para criar a sua peça, mas também não sobreviveram todos os textos que serviram de fonte para o tragediógrafo, como afirma Lohner (2009, p.111): “Por outro, em vista da perda quase total da poesia trágica latina anterior à de Sêneca, muito pouco se pode averiguar sobre o vínculo desta obra com modelos nacionais.” E mesmo que Herrmann (1924, p. 312) afirme que havia tragédias de antecessores, nas quais Egisto era o foco da peça:

Il est difficile de savoir si ce changement d'orientation vient de Livius Andronicus ou d'Accius, dont les tragédies avaient Egisthe pour centre.¹²⁴

Com base nas duas citações, observa-se que fica difícil resgatar essa influência das tragédias latinas nos dramas senequianos, mas, mesmo assim, alguns estudiosos afirmam que há alguma correspondência entre as tragédias *Egisto* de Lívio Andronico e a *Clitemnestra* de Ácio, com o *Agamêmnon* de Sêneca:

While most of the specific connections alleged between Seneca and the Republican dramatists will not bear inspection, there are clear similarities of plot between *Agamemnon* and Livius Andronicus' *Aegisthus* and Accius' *Clytemnestra*. Livius play (whose Greek is not known) coincides with Seneca's in several deviations from Aeschylus: (...) The fragments of Accius' *Clytemnestra* supplement the outline of Livius' play to a remarkable degree, and no fragment of Accius is incompatible with what can be known about Livius' *Aegisthus*¹²⁵ (TARRANT, 2004, p.13-14)

Na tradição literária grega, Agamêmnon é apresentado basicamente como o chefe das tropas

¹²⁴ É difícil saber se a mudança de orientação vem de Lívio Andronico ou de Ácio, dos quais as tragédias tem Egisto como centro.

¹²⁵ Enquanto a maioria das conexões específicas alegadas entre Sêneca e os dramaturgos republicanos não vai suportar uma inspeção, há claras semelhanças de enredo entre *Agamemnon* e *Egisto* de Lívio Andronico e *Clitemnestra* de Ácio. A peça de Lívio (cuja grega não é conhecida) coincide com a de Sêneca nas várias divergências de Ésquilo: (...) Os fragmentos da *Clitemnestra* de Ácio complementa o perfil da peça de Lívio a um grau notável, e o fragmento de Ácio é compatível com o que se conhece sobre o *Egisto* de Lívio.

gregas e como o rei assassinado por sua esposa, esses são os mitemas¹²⁶ mais mencionados pela tradição. Dentre os mitemas que narram Agamêmnon como o chefe dos gregos, o mais comum é o do sacrifício de Ifigênia. Então, pode-se afirmar que esse episódio é mais frequente na tradição, porque liga o papel de líder dos gregos ao de morto pela esposa, sendo o sacrifício da filha a principal justificativa do crime. Portanto, os mitemas, que serão analisados, são esses dois já mencionados.

Nas tragédias gregas do séc. V, Agamêmnon aparece como chefe dos gregos em *Agamêmnon* de Ésquilo, *Ájax* de Sófocles, *Hécuba*, *Troianas*, *Ifigênia em Áulis* de Eurípides; e como morto por Clitemnestra em *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides* de Ésquilo, *Electra* de Sófocles, *Andrômaca*, *Electra*, *Troianas*, *Ifigênia em Táuris* e *Orestes* de Eurípides. Em *Ájax* de Sófocles, Agamêmnon quer negar honras fúnebres ao Ájax, mas acaba cedendo aos argumentos de Odisseu. Na *Hécuba* de Eurípides, o rei ajuda Hécuba a vingar a morte do filho Polidoro, vítima de traição, e ele também nega hospitalidade ao assassino do filho de Príamo. Nas *Troianas*, Agamêmnon é lembrado por Taltíbio como o chefe dos gregos. E na *Ifigênia em Áulis*, o rei, como líder das tropas gregas, exclui o seu direito de pai e sacrifica a filha Ifigênia em honra da deusa Ártemis por ventos favoráveis para a navegação rumo a Troia.

Nas tragédias que trazem Agamêmnon como chefe dos gregos é mais frequente o adjetivo ἄναξ (chefe, rei) vinculado à imagem do rei, como se observa nos seguintes versos: Ἀγαμέμνων ἄναξ (Es., *Ag.*, v.523), Ἀγαμέμνων τ' ἄναξ (Eu., *Hec.*, v.553), Ἀγαμέμνων ἄναξ (Eu., *Tr.*, v.249), Ἀγαμέμνων ἄναξ (Eu., *Or.*, v.21), Ἀγάμεμνον ἄναξ (Eu., *If. Aul.*, v.3)¹²⁷. Os exemplos demonstram o quanto está presente nas peças o papel de Agamêmnon como rei (chefe) dos gregos na guerra de Troia.

Já nas tragédias que trazem a morte de Agamêmnon, há um consenso de que Clitemnestra e Egisto participaram do assassinio, mas o autor da execução pode variar de acordo com a peça. Na tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo fica evidente que a autora do crime é Clitemnestra, embora ela tenha contado com a ajuda de Egisto para mobilizar a vítima (Es., *Ag.*, v.1384-1387). Porém em outras peças Clitemnestra aparece como protagonista do crime, embora não fique evidente se ela sozinha teria matado o marido ou se ela e Egisto executaram o assassinio, como em *Andrômaca* (v.1028-1029), *Hécuba* (v.1287-1289) e *Ifigênia em Táuris* (v.552) de Eurípides. E nas outras tragédias, verifica-se como assassinos do rei, Clitemnestra e Egisto, como na *Electra* de Sófocles

¹²⁶ Lévi-Strauss llama mitemas a los segmentos mínimos de una narración mítica, de la misma forma que los fonemas existen en fonética o los morfemas en morfología, como unidad mínima significativa del relato mítico. (Lévi-Strauss *apud* GUAL, p. 4) (Lévi-Strauss chama de mitemas os segmentos mínimos de uma narração mítica, da mesma forma que os fonemas existem na fonética ou os morfemas na morfologia, como unidade mínima significativa do relato mítico).

¹²⁷ A tradução dos termos desse período citados em grego é o rei (chefe) Agamêmnon. (tradução nossa)

(v.97-99) e na *Electra* de Eurípides (v.8-10). Contrapondo-se às peças apresentadas de Eurípides, em *Orestes*, só há menção à Clitemnestra como executora do crime, enfocando no crime cometido pela rainha. Com isso, parece que os tragediógrafos gregos colocam Clitemnestra como a principal causadora da morte de Agamêmnon em quase todas as peças, que trazem esse mitema, exceto nas peças *Electra* de Sofócles e na de Eurípides, nas quais a culpa também recai sobre Egisto, para justificar o assassinato dele nas duas tragédias.

Nas duas narrativas mostradas, *Biblioteca Mitológica* de Apolodoro e *Descrição da Grécia* de Pausânias, as referências ao mito de Agamêmnon também retomam a participação dele na guerra de Troia e a sua morte. A *Biblioteca Mitológica*, por ter um caráter enciclopédico, tenta contar com mais detalhes dos mitos, enfocando nos principais episódios, como o sacrifício de Ifigênia e a morte do rei. Já na obra de Pausânias, só há menção à morte do rei. Nas duas narrativas, Agamêmnon é assassinado por Clitemnestra e Egisto, conforme já foi visto anteriormente.

Com isso, pode-se concluir que na tradição literária grega acerca do mito da morte de Agamêmnon paira uma variação sobre o executor do assassinio: nas tragédias do séc. V, Clitemnestra é tida como a principal executora do crime, já nas narrativas posteriores, a culpa pela morte do rei é dividida entre Clitemnestra e Egisto.

E na tradição literária romana, Agamêmnon não só é lembrado como chefe dos gregos como também pela sua morte. Como líder grego, ele aparece no *Egisto* de Lívio Andronico, na *Eneida* de Virgílio, nas *Metamorfoses* de Ovídio, nas *Fábulas* de Higino, nas *Troianas* e no *Agamêmnon* de Sêneca, nos quais é lembrado principalmente pelo episódio do sacrifício de Ifigênia, exceto na primeira obra, na qual Agamêmnon aparece conduzindo a presa de guerra, Cassandra. Já a sua morte é mencionada no *Egisto* de Lívio Andronico, na *Eneida* de Virgílio, na *A arte de amar* de Ovídio e nas *Fábulas* de Higino no *Agamêmnon* de Sêneca, nos quais o rei é assassinado pela própria esposa.

Sêneca, antes de escrever a tragédia *Agamêmnon*, teve contato, se não com todas essas obras citadas, mas com a maioria delas, principalmente as tragédias gregas. Segundo Herrmann (1924, p.312), Sêneca teria se utilizado das seguintes fontes para construir a sua peça:

On peut conclure, en ce qui concerne les sources, à une influence nette d'Eschyle, des deux *Egistes*¹²⁸ latins auxquels s'adjoignent Sophocle et Eurípide, et, pour le

¹²⁸ Segundo Tarrant (2004, p.13, nota 7), “Accius' *Aegisthus* has also been compared, but this play was probably about the return of Orestes”. (O *Egisto* de Ácio também tem sido comparado, mas esta peça foi, provavelmente, sobre o retorno de Orestes). Já Hall (2005, p.30, nota 26) atribue uma identificação entre *Clitemnestra* e *Egisto* de Ácio: “It is possible that the play is to be identified with Accius' *Aegisthus*, which included a speech in which a character spoke about the ‘might of government’, *vis imperi*, breaking men's fierce spirits (fr. 8-9), a remark that women are more easily hardened (*callent*) than men (fr. 10-11), and a reference to a man, presumably Orestes, whose ‘hand is fouled and spattered by his mother's blood’ (fr. 12). Accius also wrote an *Agamemnon's Children*

troisième épisode, des sources multiples, sans compter les emprunts habituels à Horace ou à Ovide dans les parties lyriques.¹²⁹

Contra-pondo-se à afirmação de Herrmann, Tarrant (2004, p.10) afirma que, apesar da mesma delimitação do mito, a tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo não teria servido de modelo para Sêneca na composição da sua peça homônima:

It seems incredible that the *Agamemnon* of Aeschylus could ever have been thought Seneca's source. The basic outline of the plot is similar, but this Seneca need not have derived from Aeschylus; on the other hand, characterisation, structure, and themes are all quite unrelated. The only parts of Aeschylus' play which find a parallel in Seneca are the arrival of a herald with the news of the storms and a scene in which Cassandra foresees the murder of Agamemnon and herself; even here the similarity of situation is heavily outweighed by diversity of content and treatment. Nothing in Seneca's play requires direct knowledge of Aeschylus.¹³⁰

Considerar-se-á, portanto, a grande dificuldade de indicar quais seriam as fontes usadas por Sêneca e por isso, não se pretende esgotar o tema, ao direcionar as influências sofridas por ele. E à medida que parecer necessário para justificar a recepção da peça, retomar-se-á alguns dos textos da tradição literária apresentados.

O prólogo da tragédia *Agamêmnon* de Sêneca é recitado pelo espectro de Tiestes, que lembra os crimes já vivenciados pela família Tantálida. Um prólogo distinto do prólogo de Ésquilo, que é recitado pelo Vigia do palácio. Mas a tragédia grega do séc. V costumava trazer para a cena fantasmas, como a aparição do fantasma de Dario em *Os persas* de Ésquilo (v.681-844), a aparição do fantasma de Clitemnestra nas *Eumênides* de Ésquilo (v.94-139) e a aparição do fantasma de Polidoro na *Hécuba* de Eurípides (v.1-58)¹³¹. Dentre os exemplos mostrados, somente duas aparições acontecem no prólogo das suas respectivas tragédias: a primeira é a do fantasma de Clitemnestra, que aparece no prólogo em diálogo com o Coro, reclamando a sua morte; a segunda é

(*Agamemnonidae*). (É possível que a peça é para ser identificada com *Egisto* de Ácio, que incluiu um discurso no qual um personagem falou sobre o “poder do governo”, *vis imperi*, quebrando os espíritos ferozes dos homens fr. (8-9), uma observação que as mulheres são mais facilmente endurecidas (*callent*) do que os homens (fr. 10-11), e uma referência a um homem, presumivelmente Orestes, cuja 'mão é suja e salpicada pelo sangue da sua mãe' (fr. 12). Ácio também escreveu um *Filhos de Agamêmnon* (*Agamemnonidae*)).

¹²⁹ Pode-se perceber, no que diz respeito às fontes, uma clara influência de Ésquilo, dos dois *Egistos* latinos aos quais se juntam Sófocles e Eurípides, e, para o terceiro episódio, as fontes são várias, sem contar os empréstimos habituais de Horácio ou de Ovídio nas partes líricas.

¹³⁰ Parece inacreditável que o *Agamenon* de Ésquilo jamais poderia ter sido pensado como fonte de Sêneca. O esquema básico da trama é semelhante, mas este Sêneca não precisa ter derivado de Ésquilo; por outro lado, a estrutura, caracterização, e os temas são bastante independentes. As únicas partes da peça de Ésquilo que encontra paralelo em Sêneca são a chegada de um arauto com a notícia das tempestades e uma cena em que Cassandra prevê o assassinato de Agamêmnon e de si mesma; mesmo aqui a similaridade de situação é fortemente compensada pela diversidade de conteúdo e de tratamento. Nada na peça de Sêneca requer conhecimento direto de Ésquilo.

¹³¹ Mais informações acerca da aparição de mortos na literatura grega e na romana consultar: BRUNO, Pauliane T. S. *As aparições dos mortos nas tragédias de Sêneca*. Fortaleza: UFC, 2006. Monografia de Especialização.

a do fantasma de Polidoro, que recita o prólogo sozinho, requerendo as suas honras fúnebres. Há algumas semelhanças estruturais entre o prólogo da tragédia *Hécuba* de Eurípides e o da tragédia *Agamêmnon* de Sêneca, ambas se iniciam com os personagens-fantasmas contando de onde vêm, como se pode observar respectivamente nos versos abaixo:

Ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας
λιπῶν, ἴν' Ἄιδης χωρὶς ὄικισται θεῶν, (Eu., *Hec.*, v.1-2)

Vim, o antro dos mortos e as portas da escuridão
tendo deixado, onde mora Hades, separado dos deuses

Opaca linquens Ditis inferni loca,
adsum profundo Tartari emissus specu, (Sen., *Ag.*, v.1-2)

Deixando a estância escura do deus infernal,
eis-me, da funda gruta do Tártaro enviado.

Após mostrar de onde vem, o espectro de Tiestes apresenta o espaço, no qual ele está naquele momento, o palácio dos Atridas, e fala da angústia de retornar àquele lugar. Em seguida, ele se apresenta. O mesmo não ocorre com o espectro de Polidoro, que logo depois de anunciar de onde vem, se apresenta à audiência:

uincam Thyestes sceleribus cunctos meis. (Sen., *Ag.*, v. 25)

a todos eu, Tiestes, venço com crimes.

Πολύδωρος, Ἐκάβης παῖς γεγώς τῆς Κισσέως
Πριάμου τε πατρός, (Eu., *Hec.*, v.3-4)

Sou Polidoro, nascido de Hécuba, filha de Quisseu,
e de Príamo, meu pai,

Depois da apresentação dos espectros, ambos contam as suas histórias e indicam o que irá acontecer no decorrer da peça. Nesse momento o espectro de Tiestes também descreve em detalhes o espaço cênico e a sua organização:

video paternos, immo fraternos lares.
Hoc est vetustum Pelopiae limen domus;
hinc auspicari regium capiti decus
mos est Pelasgis, hoc sedent alti toro
quibus superba sceptras gestantur manu,
locus hic habendae curiae - hic epulis locus. (Sen., *Ag.*, v. 6-11)

vejo o paterno, ou antes, o fraterno lar.
É esta a antiga entrada da casa de Pélope.

Aqui os pelasgos usam inaugurar na frente
a régia insígnia. Neste trono, altivos, sentam-se
os que brandem seus cetros sob a mão soberba.
Este o local da cúria; ali o dos banquetes.

Essa descrição parece caracterizar as peças de Sêneca, pois segundo Herrmann (1924, p.343), os prólogos de três tragédias de Sêneca apresentam um caráter descritivo:

Les premières [*Hercule Furieux, Agamemnon et Thyestes*], plus proche de ceux d'Euripide, motiveraient en quelque sorte l'action en caractérisant sommairement les protagonistes, en indiquant le lieu, le moment et la situation apparente de début de l'intrigue.¹³²

Nesses versos, o fantasma de Tiestes utiliza o verbo *uideo*, no presente do indicativo, para mostrar uma proximidade com a audiência, que assim como ele podia “vivenciar” o que estava sendo descrito. Através dessas evidências estruturais mostradas entre os prólogos mencionados, pode-se observar uma influência da poesia trágica de Eurípides na tragédia de Sêneca.

No segundo ato, Clitemnestra dialoga com a Ama e ela titubeia na decisão de se vingar do marido. Esse episódio é tipicamente senequiano, a figura da Ama, nessa peça, aparece como o *alter ego* de Clitemnestra, mostrando as suas incertezas, suas dúvidas e seus medos, como afirma Serrano (2003, p. 116): “Por primera vez el autor latino se detiene a describir minuciosamente la situación espiritual de Clitemnestra”¹³³. Ao titubear entre cometer ou não o assassinio, a rainha expõe as atrocidades cometidas pelo esposo, justificando assim a sua vingança. Ela utiliza-se de muitos versos, mostrando uma maior relevância não só a um crime, mas a todos.

*O scelera semper sceleribus vincens domus:
cruore ventos emimus, bellum nece!
Sed vela pariter mille fecerunt rates?
Non est soluta prospero classis deo;
eiecit Aulis impias portu rates.
Sic auspicatus bella non melius gerit:
amore captae captus, immotus prece
Sminthea tenuit spolia Phoebai senis,
ardore sacrae virginis iam tum furens.* (Sen., *Ag.*, v.169-177)

Ó casa que com crimes sempre vence crimes:
ventos pagos com sangue; a guerra, com assassinio!
Mas mil navios deram à vela ao mesmo tempo?
A esquadra não largou sob um deus favorável,
Áulis as ímpias nas repeliu de seu porto.

¹³² As primeiras [*Hércules Furioso, Agamêmnon e Tiestes*], as mais próximas das de Eurípides, motivaram de certa forma a ação caracterizando brevemente os protagonistas, incluindo o local, o momento e a situação aparente do início da trama.

¹³³ Pela primeira vez o autor latino detém-se em descrever minuciosamente a situação espiritual de Clitemnestra.

Sob tais auspícios não se faz a melhor guerra.
 No amor da prisioneira preso, imune a rogos,
 obteve o espólio esmínteo do ancião de Febo,
 já louco então de ardor pela sagrada virgem.

*neve desertus foret
 a paelice umquam barbara caelebs torus,
 ablatam Achilli diligit Lyrnesida
 nec rapere puduit e sinu avulsam viri.
 En Paridis hostem! Nunc novum vulnus gerens
 amore Phrygiae vatis incensus furit,
 et post tropaea Troica ac versum Ilium
 captae maritus remeat et Priami gener. (Sen., Ag., v.184-191)*

Para nunca o leito
 solitário privar de concubina bárbara,
 a de Lirnesso elege, tomada de Aquiles:
 roubou-a, sem pudor, dos braços do varão.
 O inimigo de Páris! Leva agora nova
 ferida e na paixão ferve da vate frígia,
 e após troféus troianos e arrasada Ílio,
 unido a uma cativa, genro vem de Príamo.

Os versos apresentados (v.162ss.), segundo Tarrant (1978, p. 262), mostram que “Seneca's Clytemestra in *Agamemnon*, for example, is clearly based in part on a passage in the *Ars Amatoria*”¹³⁴, como se pode observar nos versos de Ovídio:

*dum fuit Atrides una contentus, et illa
 casta fuit; vitio est improba facta viri.
 Audierat laurumque manu vittasque ferentem
 pro nata Chrysen non valvisse sua;
 audierat, Lyrnesi, tuos, abducta, dolores
 bellaque per turpis longius isse moras.
 Haec tamen audierat; Priameida viderat ipsa:
 victor erat praedae praeda pudenda suae.
 Inde Thyestiaden animo thalamoque recepit
 et male peccantem Tyndaris ultra virum.
 Quae bene celaris, si qua tamen acta patebunt,
 illa licet pateant, tu tamen usque nega. (Ov., Ar. Am., v.399-410)*

Enquanto o filho de Atreu se contentou com uma só mulher, ela também foi casta; a falta de seu marido a tornou culpada. Crises, tendo nas mãos o louro e as faixas, não pôde recuperar sua filha. Linerssiana, ela ficou sabendo do rapto que causou sua dor e prolongou vergonhosamente a guerra. Tudo isto, ela ouviu falar, mas a filha de Príamo, ela tinha visto com os seus olhos, pois o vencedor, para sua humilhação, estava cativo de sua cativa. Também a filha de Tíndaro deu ao filho de Tiestes um lugar em seu coração e em seu leito, punindo cruelmente a falta de seu esposo.

¹³⁴ A Clitemnestra de Sêneca em *Agamemnon*, por exemplo, é claramente baseada em parte em uma passagem na *Ars Amatoria*.

A Clitemnestra senequiana apresenta três motivos para se vingar do marido: o sacrifício da sua filha Ifigênia, a traição com as concubinas, Criseida e Cassandra, com quem o rei casou e a levou consigo ao palácio. Os mesmos motivos são descritos pela Clitemnestra esquiliana, que tenta justificar o assassinio após ter dado morte ao rei:

καὶ τήνδ' ἀκούεις ὀρκίων ἐμῶν θέμιν·
 μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην,
 Ἄτην Ἐρινύν θ', αἴσι τόνδ' ἔσφαξ' ἐγώ,
 [...]
 κείται, γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος,
 Χρυσηίδων μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἴλιω·
 ἢ τ' αἰχμάλωτος ἦδε καὶ τερασκόπος
 καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος (Es., *Ag.*, v.1431-33 e 1438-41)

Ouves ainda esta lei de meus juramentos,
 pela perfectiva Justiça de minha filha,
 Erronia e Erínis, a quem eu o imolei.
 [...]
 Jaz quem ultrajou esta mulher,
 quem deleitava as Criseidas em Ílion,
 jaz esta prisioneira e adivinha,
 sua concubina e profetisa.¹³⁵

Em Sêneca, Clitemnestra lembra os motivos de vingança para tentar se convencer de que deve matar o marido, por isso as justificativas aparecem antes do assassinio, isso não ocorre em Ésquilo, pois a sua Clitemnestra apresenta os motivos após a morte do rei, ao tentar formular a própria defesa para uma punição futura.

Na tragédia romana, depois de expor os motivos para a vingança, Clitemnestra conversa com Egisto, no final desse ato. A aparição de Egisto, nesse momento da peça, é uma inovação de Sêneca, como afirma Serrano (2003, p.75): “También original es la aparición de Egisto antes del retorno de Agamenón, que añade una serie de nuevos momentos a la historia de la pareja”¹³⁶. Ele aparece para convencer a rainha de que ela deve matar o marido. As falas presentes nesse ato não encontram associação com nenhum outro texto, que sobreviveu, da tradição literária grega e romana apresentada. Já as referências às justificativas de vingança aparecem após a morte do rei, como foi mencionado.

A presença de Egisto e a caracterização dele como personagem tão forte na peça de Sêneca, talvez seja uma influência das peças intituladas *Egisto* de Lívio Andronico e de Ácio (já mencionadas anteriormente), nas quais Egisto era a personagem principal, ou então uma influência

¹³⁵ Todas as traduções presentes nesse texto do *Agamêmnon* de Ésquilo é de Jaa Torrano, conforme consta na referência bibliográfica: ÉSKUULO. *Agamêmnon*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

¹³⁶ Também é original a aparição de Egisto antes do retorno de Agamêmnon, que adiciona uma série de novos momentos na história do casal.

(todavia mais difícil de ser explicada) oriunda da *Odisseia*, na qual Egisto aparece como o assassino de Agamêmnon. Sobre isso, afirma Serrano (2003, p. 55): “En la épica Egisto es el definitivo responsable de los actos contra Agamenón y de la seducción de Clitemnestra”¹³⁷.

No terceiro ato, o mensageiro, Euríbatas, chega ao palácio e anuncia o retorno do rei. Clitemnestra conversa com Euríbatas e este conta sobre o retorno dos gregos. Pode-se dividir o discurso de Euríbatas em três episódios, como afirma Tarrant (2004, p.19): “Seneca's narrative comprises three distinct episodes: the storm which overtook the Greeks on the return voyage from Troy, the death of Ajax Oileus at the hands of Athena and Poseidon, and the deceit of Nauplius”¹³⁸. Os três episódios teriam sido narrados no poema *Retornos*. Nos dois primeiros episódios, tem-se os fragmentos recuperados a partir do sumário de Proclus¹³⁹ (Proc., *Chres.*, completado por Apolod. *Epit.* 6.1-30 apud WEST, 2003, p.154):

Ἀγαμέμνων δε θνας ανάγεται, και Ὑενέδωι προσίσχει- Νεοπτόλεμον δε πείθει Θετις ἀφικομένη ἐπιμείναι δύο ημέρας και θνσιάσαι, και επιμένει, οι δέ ανάγονται, και περί Τήνον χειμάζονται- Αθηνά γάρ έδεήθη Διός τοις "Ελλησι χειμώνα επιπέμψαι- και πολλαί νήες βνθίζονται. Αρ.> εἴθ' ό περί τās Καφηρίδας πέτρας δηλονται χειμων και ή Αἴαντος φθορά τοῦ Αοκρον. <και έκβρασθέντα θάπτει Θετις έν Μνκόνωι.

A frota liderada por Agamêmnon deixa Tênedos; perto de Tenos, é surpreendida por uma tempestade enviada por Zeus, atendendo a um pedido de Atena. Em meio a essa intempérie, muitos barcos afundam. Mais tarde, a frota defronta outra tormenta junto às rochas caféridas, durante a qual o Ajax lócrio encontra a morte. Tétis prepara o seu corpo e lhe rende honras fúnebres na ilha de Miconos.¹⁴⁰

E do último episódio há apenas uma inferência, como mostra SOUSA (2008, p.55):

Náuplio e seus filhos, Palamedes, Éax e Nausimedonte, deveriam participar dos *Retornos* nos episódios da morte de Agamêmnon, como insinua Apolodoro (II, 1, 5¹⁵¹); depois, no *Epítome* (6, 7-11), conta-se que Náuplio, assim que sabe da morte de Palamedes, vai ao encontro dos gregos por mar para exigir uma indenização. Sem sucesso resolve vingar-se; para tanto, navega para as terras gregas e se empenha a favorecer alguns adultérios: o de Clitemnestra, com Egisto; o de Egíale, esposa de Diomedes, com Cometes, filho de Estênelo; o de Meda, esposa de Idomeneu, com Leuco. Não satisfeito, faz uma fogueira sobre o monte Cafareu, na costa do Eubeia, para sinalizar aos barcos gregos vindos de Troia a existência de um porto ali; enganados, são atraídos para o escolho e afundam.

Já na tragédia de Ésquilo encontra-se apenas um dos episódios mencionados, o da

¹³⁷ Na épica, Egisto é o responsável definitivo pelos atos contra Agamêmnon e pela sedução de Clitemnestra.

¹³⁸ A narrativa de Sêneca é composta por três episódios distintos: a tempestade que assolou os gregos na viagem de volta de Troia, a morte de Ajax Oileu pelas mãos de Atena e Poseidon e o engano de Náuplio.

¹³⁹ Para mais informações sobre os poemas épicos do ciclo troiano ver em: SOUSA, Francisco Edi de Oliveira. *As pinturas do templo de Juno e o ciclo troiano*. São Paulo: USP, 2008. Tese de Doutorado.

¹⁴⁰ Tradução de Francisco Edi de Oliveira SOUSA (2008, p.53-54)

tempestade. E essa tempestade narrada pelo Arauto grego, não influenciou o relato de Euríbrates, como afirma Tarrant (2004, p.19): “Seneca's account of the storm owes nothing to Aeschylus”¹⁴¹. Mas, apesar dessa informação, na mesma cena, observa-se pouquíssimas semelhanças, como a indagação de Clitemnestra ao mensageiro sobre o destino de Menelau, que está presente nas duas peças:

οὐ δ' εἰπέ, κῆρυξ, Μενέλεων δὲ πεύθομαι,
εἰ νόστιμός τε καὶ σεσωμένος πάλιν (Es., Ag., v.617-618)

Diz tu, ó arauto, e indago de Menelau,
se ele, tendo regressado, salvo outra vez

*Tu pande vivat coniugis frater mei
et pande teneat quas soror sedes mea.* (Sen., Ag., v.404-405)

Tu, revela se vive o irmão de meu esposo
e revela o local que minha irmã habita.

E também o questionamento do Coro (Ésquilo) e de Clitemnestra (Sêneca) sobre os reveses que assolaram as naus gregas, presente em ambas as tragédias:

πῶς γὰρ λέγεις χειμῶνα ναυτικῶ στρατῶ
ἐλθεῖν τελευτῆσαί τε δαιμόνων κότῳ; (Es., Ag., v.634-635)

Como dizes? Procela veio à esquadra
e deu-lhe fim, pelo rancor dos Numes.

*Quis fare nostras hauserit casus rates
aut quae maris fortuna dispulerit duces.* (Sen., Ag., v.414-415)

Fala-me que infortúnio essas naus engoliu,
que capricho do mar dispersou nossos chefes.

Com isso, dentre a tradição literária apresentada, pode-se dizer que o discurso de Euríbrates talvez tenha sofrido influência do poema épico *Retornos*, essa proximidade com o texto grego talvez não tenha chegado até Sêneca diretamente, mas através de fontes romanas anteriores. Contudo, Lohner (2009, p.182-183) afirma que as fontes de Sêneca para compor esse relato seriam de tragédias latinas:

A narrativa da tempestade, ocorrida durante o retorno dos gregos, fazia parte de uma peça posterior a Ésquilo, adaptada por Lívio Andronico, na tragédia *Aegisthus* e também por Ácio, na tragédia *Clytemnestra*. Sêneca imita os versos de Andronico no início de sua narrativa.

¹⁴¹ O relato de Sêneca sobre a tempestade não deve nada a Ésquilo.

Embora a cena da tempestade fosse bastante comum nos séculos quinto e quarto¹⁴², a junção dos três episódios – a tempestade, a morte de Ajax e o engano de Náuplio – na narrativa de Eurílates parece ser uma influência teatral do século quarto:

One or more lost tragic messenger-speeches may have combined for the first time the storm, the death of Ajax, and the treachery of Nauplius; the loose sense of dramatic relevance presupposed by such a sprawling narrative may point to a fourth-century play.¹⁴³ (TARRANT, 2004, p.21)

No Ato IV, Cassandra, em diálogo com o Coro de mulheres troianas, prevê a morte de Agamêmnon e dela mesma. A menção às visões proféticas de Cassandra são mostradas na tragédia *Agamemnon* de Ésquilo e na *Arte de Amar* de Ovídio (como já foi citado anteriormente). Porém em relação com a primeira obra, há uma inversão da ordem dos acontecimentos entre as tragédias: na grega, Agamêmnon chega ao palácio antes de Cassandra; já na romana, Cassandra aparece em cena antes de Agamêmnon, contrapondo-se a ordem normal, na qual o rei chega antes dos prisioneiros.

Alguns momentos do transe profético estão presentes nas duas tragédias, como a referência à possessão apolínica da jovem:

παπαῖ, οἶον τὸ πῦρ· ἐπέρχεται δέ μοι.
ὄτοτοῖ, Λύκει' Ἄπολλον, οἱ ἐγὼ ἐγώ. (Es., *Ag.*, v.1256-1257)

Papai! Que fogo este! E invade-me!
Ototoi! Lupino Apolo! Ai de mim!

*Quid me furoris incitam stimulis novi,
quid mentis inopem, sacra Parnasi iuga,
rapitis? Recede, Phoebe, iam non sum tua,* (Sen., *Ag.*, v. 720-722)

Por que me incitas o impulso de um novo furor?
Por que, sagrados cumes do Parnaso, insana
me rendeis? Para trás, Febo, já não sou tua.

Também se encontra nas duas peças, a metáfora dos animais felinos em relação ao rei (leão) e à Clitemnestra (leoa), como se pode ver nos versos abaixo:

αὐτῆ δίπους λέαινα συγκοιμωμένη
λύκῳ, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσίᾳ,
κτενεῖ με τὴν τάλαιναν· (Es., *Ag.*, v.1258-1260)

¹⁴² TARRANT, 2004, p.20.

¹⁴³ Um ou mais discursos trágicos perdidos de mensageiro podem ter combinado pela primeira vez a tempestade, a morte de Ajax e a traição de Nauplius; o sentido amplo de relevância dramática pressuposta por uma narrativa tão extensa pode apontar para uma peça do século IV.

Essa leoa bípene junto com o lobo
deitada na ausência do nobre leão
matar-me-á mísera.

*victor ferarum colla sublimis iacet
ignobili sub dente Marmaricus leo,
morsus cruentos passus audacis leae.* (Sen., *Ag.*, v.738-740)

De feras vencedor, colo altaneiro, jaz,
sujeito a infames presas, o leão marmárico:
sofreu de audaz leoa mordidas cruentas.

Ainda nesse ato, Agamêmnon chega ao palácio e conversa com Cassandra. A profetisa compara o rei grego a Príamo, na tentativa de lhe advertir sobre o perigo iminente. Embora esse seja o único momento, em que Agamêmnon aparece na tragédia, o rei está presente também através das outras personagens, como bem afirma Serrano (2003, p.124):

la corta aparición de Agamenón no lo priva de ser el protagonista de toda la obra, como en cierta medida ocurría en los trágicos griegos. Agamenón es la causa de las dudas de Clitemnestra, del odio de Egisto y del amor de Electra. Cuando aparece en escena recupera la grandeza del héroe épico, soberbio y orgulloso de sus actos.¹⁴⁴

E no Ato V, Cassandra, por meio do transe profético, narra simultaneamente de fora do palácio como Clitemnestra matou o seu marido. A morte de Agamêmnon é lembrada na maioria das obras, que trazem o mito do rei. A descrição da morte inicia-se com três verbos no presente do indicativo *uideo et intersum et fruor* (v.872), para Lohner (2009, p.217), esse versos representam:

eco, no texto latino, dos versos 46-47 do prólogo, tendo o efeito de evocar a figura de Tiestes. Lá o verbo *uideo* assinalava a visão prospectiva de Tiestes; agora, assinala a visão “em tempo real” de Cassandra.

Depois Cassandra descreve a imagem de Agamêmnon, vestido de Príamo, no banquete feito para ele. O banquete senequiano, segundo Serrano (2003, p.75), seria uma influência da *Odisseia* de Homero: “finalmente cae vencido por su mujer y su primo en un banquete de tradición homérica en el que le apresan entre engañosas vestiduras”¹⁴⁵. A referência ao banquete homérico encontra-se nos versos 526-535 do canto IV, uma comemoração oferecida por Egisto.

¹⁴⁴ A curta aparição de Agamêmnon não o priva de ser protagonista de toda a obra, como de certo modo acontecia nos trágicos gregos. Agamêmnon é a causa das dúvidas de Clitemnestra, do ódio de Egisto e do amor de Electra. Quando aparece em cena recupera a grandeza do herói épico, soberbo e orgulhoso de seus atos.

¹⁴⁵ Finalmente cai vencido por sua esposa e seu primo num banquete de tradição homérica, no qual o prendem em roupas enganosas.

Clitemnestra induz o marido a trocar as vestimentas e o envolve num manto que o mobilizará. Depois disso, Egisto dá o primeiro golpe e Clitemnestra o ajuda na execução do rei. A imagem do morto (v.901-903), segundo Lohner (2009, p.218), seria a mesma imagem da morte de Príamo descrita na *Eneida* de Virgílio: “esses versos latinos imitam os de Virgílio na (*Eneida* 2, 557-558), referentes à decapitação de Príamo”, como se pode observar nos versos abaixo:

*Iacet ingens litore truncus,
auolsunque umeris caput et sine nomine corpus* (Vir., *En.*, v.557-558)

Sobra a margem jaz um tronco gigantesco,
uma cabeça separada das espáduas, um corpo sem nome.

*Pendet exigua male
caput amputatum parte et hinc trunco cruor
exundat, illinc ora cum fremitu iacent.* (Sen., *Ag.*, v.901-903)

Da estreita parte pende,
mal amputada, sua cabeça e o sangue jorra
do tronco; a face, com frêmito desaba.

Assim Agamêmnon volta a ser comparado a Príamo através das semelhanças mostradas entre os versos dos poemas. A tragédia de Sêneca retoma os termos *caput*, *trunco* e *iacent* da poesia virgiliana (*caput*, *truncus* e *iacet*)¹⁴⁶. O verbo *iaceo* usado no presente demonstra a disposição do corpo morto e a separação deste em duas partes, *caput* (cabeça) e *truncus/trunco* (tronco), representa a decapitação do corpo presente em ambos os poemas. A imagem da separação entre a cabeça e o corpo fica mais evidente em Sêneca com o particípio passado *amputatum* (amputada) e em Virgílio com o termo *auolsum umeris* (separada das espáduas).

Agamêmnon morreu e os assassinos dilaceraram o seu corpo. Na versão de Sêneca, os responsáveis pela morte do rei são Clitemnestra e Egisto, isso representa para a tradição da poesia trágica um enfraquecimento da personagem Clitemnestra. No *Agamêmnon* de Ésquilo, Clitemnestra mata sozinha o marido, e, assim, Serrano (2003, p.107-108) a caracteriza:

Se muestra entonces como una figura terriblemente grandiosa, en el umbral del palacio salpicada con la sangre que compara con gotas de rocío, no se arrepiente ni se derrumba al contemplar sus manos manchadas por el crimen, asume su responsabilidad e intenta hacer partícipe de su actuación al daimon de la casa de Atreo, y enlazar así el resto de sus razones (Ifigenia, Casandra) con la herencia genética de la culpa.¹⁴⁷

¹⁴⁶ LOHNER, 2009, p.218.

¹⁴⁷ Mostra-se então como uma figura terrivelmente grandiosa, no umbral do palácio, salpicada com o sangue que compara com gotas de orvalho, não se arrepende nem se abala ao contemplar suas mãos manchadas pelo crime, assume sua responsabilidade e tenta envolver a sua ação no *daimon* da casa de Atreu e enlaçar assim o resto de suas razões (Ifigênia, Cassandra) com a herança genética da culpa.

Clitemnestra já perde parte da sua força nas *Coéforas* de Ésquilo, quando aparece com medo por causa da vingança dos filhos. Na *Electra* de Sófocles, Clitemnestra aparece como incapacitada de lutar diante da decisão dos filhos de vingar a morte do pai. E na *Electra* de Eurípides, a rainha se mostra mais humana e, por isso, Egisto se torna o principal foco da vingança de Electra e Orestes, como afirma Serrano (2003, p.115):

Frente a la configuración de la heroína marcada por la tradición, la figura de Eurípides sufre una humanización, se ve descargada de la dureza que hasta ahora la había caracterizado y, por lo tanto, de parte de su culpabilidad al reconocer sus errores y confesar su arrepentimiento, pese al desprecio y los reproches de Electra.¹⁴⁸

E em Sêneca, Clitemnestra, a princípio, mostra-se em dúvida quanto ao plano de vingança, mas com a ajuda de Egisto, ela participa ativamente da morte do rei, como já foi mencionado. Com isso, conclui Serrano (2003, p.116):

La decidida Clitemnestra esquilea ha perdido su entereza paulatinamente y ahora necesita más que en ninguna otra ocasión el apoyo de Egisto, que desde el comienzo se ha mantenido inamovible, duro y fuerte.¹⁴⁹

Após a cena descrita da morte, Electra aparece e entrega Orestes a Estrófio, a mesma referência a essa entrega aparece também em Higino (*Fab.*, 117, 2):

At Electra Agamemnonis filia Orestem fratrem infantem sustulit, quem demandavit in Phocide Strophio, cui fuit Astyochea Agamemnonis soror nupta.

Electra, filha de Agamenón, se levou a su hermano pequeño Orestes y lo confió a Estrofio, em la Fócide, que estaba casado com Astíoque, hermana de Agamenón.

Logo a jovem encontra a mãe e reclama a morte do pai. Clitemnestra chama Egisto e pede que ele castigue a filha e mate Cassandra. Essa cena final, segundo Tarrant (2004, p.17-18) revela uma proximidade com a tragédia republicana:

The last act of Agamemnon contains the clearest parallel to republican drama; a scene after the murder involving at least Electra and her mother (and perhaps Aegisthus and

¹⁴⁸ Diante da configuração da heroína marcada pela tradição, a figura de Eurípides sofre uma humanização, mostra-se desvinculada da dureza que até agora a tinha caracterizado e, portanto, por parte da sua culpa ao reconhecer os erros e confessar seu arrependimento, apesar do desprezo e das injúrias de Electra.

¹⁴⁹ A decidida Clitemnestra esquiliana perdeu sua totalidade paulatinamente e agora necessita mais do que alguma outra ocasião do apoio de Egisto, que desde o começo se manteve imóvel, duro e forte.

Cassandra as well) is certainly attested for Livius and Accius.¹⁵⁰

A tragédia *Agamêmnon* de Sêneca teria sofrido muitas outras influências literárias, e como já foi dito, algumas dessas não se podem recuperar. Contudo, atribui-se como as principais fontes de Sêneca foram as tragédias republicanas de *Egisto* de Lívio Andronico e *Clitemnestra* de Ácio e algumas tragédias da época de Augusto, como afirma Tarrant (2004, p.14):

Many aspects of Senecan dramatic procedure probably derive from Augustan precedent and inspiration, and the Augustans may have been responsible for the synthesis of classical myth, Hellenistic canons of form, elements of archaic diction, and great stylistic refinement which we associate with Senecan drama.¹⁵¹

Essa pesquisa não congrega todas as fontes utilizadas por Sêneca ao compor a sua tragédia, mas pretendeu-se mostrar, através das fontes que restaram, que é possível verificar uma retomada dessas feitas pelo tragediógrafo.

¹⁵⁰ O último ato do *Agamenon* contém um claríssimo paralelo com o drama republicano, uma cena após o assassinato envolvendo pelo menos Electra e sua mãe (e talvez Egisto e Cassandra também) é, certamente, atestada por Lívio e Ácio.

¹⁵¹ Muitos aspectos do processo dramático Sêneca derivam, provavelmente, precedente de Augusto e da inspiração, e os Augustanos podem ter sido responsáveis pela síntese do mito clássico, cânones helênicos de forma, elementos da dicção arcaica, e de grande refinamento estilístico que nós associamos com Sêneca drama.

5 CONCLUSÃO

Este trabalho teve o intuito de mostrar como a tradição literária grega e a romana apresentou o mito de Agamêmnon desde os poemas homéricos até a tragédia de Sêneca, focalizando a recepção do mito feita por Ésquilo na tragédia *Agamêmnon* e por Sêneca na tragédia homônima.

No primeiro capítulo, intitulado “Do mito ao teatro: oralidade e recepção”, desenvolveu-se um panorama do processo criativo da poesia grega desde Homero até o drama ático. Na Grécia, esse processo contou com uma forte influência da oralidade que com o passar dos séculos vai se enfraquecendo, por causa da revolução da escrita. Nas tragédias gregas do séc. V, ainda se encontra resquícios de oralidade. Já em Roma, o processo criativo da poesia mostra um vínculo direto com a escrita. As representações trágicas do período arcaico romano tinham uma referência textual, desta restaram apenas fragmentos. Por isso, o mito de Agamêmnon foi recriado nos diversos textos apresentados da tradição grega e da romana de maneira particular, pois esses vão recepcionar o mito de acordo com o acesso à tradição mítica/literária.

No segundo capítulo, intitulado “Agamêmnon: tradição grega e recepção”, ao apresentar a tradição literária desde Homero até Ésquilo, pode-se considerar que Ésquilo colheu muito dessa tradição para compor o seu *Agamêmnon*. A tragédia esquiliana tem traços homéricos e traços líricos. O rei Agamêmnon trágico é glorioso como o rei homônimo de Homero, presente na *Iliada*. A Clitemnestra trágica é produto de uma tradição lírica, da *Pítica XI* de Píndaro, na qual era o principal foco. Através da análise mostrada nesse capítulo, a recepção de Ésquilo para compor *Agamêmnon* deveu-se principalmente aos poemas homéricos, *Iliada* e *Odisseia*, e ao poema lírico, *Pítica XI* de Píndaro.

No terceiro capítulo, intitulado “Agamêmnon: tradição grega e romana e a recepção”, apresentou-se a tradição literária desde Sófocles até Sêneca. Essa tradição contou com uma grande distância temporal, desde o séc. V a.C. até o séc. I d.C., e com a presença de duas culturas diferentes, a grega e a romana, mas, mesmo assim, foi possível indicar algumas influências sofridas por Sêneca ao compor a sua peça. Considerou-se a perceptível a influência das obras romanas, como a *Eneida* de Virgílio, as tragédias latinas *Egisto* e *Clitemnestra*, a *Arte de Amar* de Ovídio, as *Fábulas* de Higino e outros modelos latinos, que não sobreviveram. Assim, pode-se dizer que Sêneca reescreveu o mito de Agamêmnon, no que diz respeito ao enredo, apoiando-se principalmente na tradição literária romana, mas sem desconsiderar algumas influências dos textos gregos.

Contudo o presente trabalho pretendeu mostrar que os tragediógrafos estudados, Ésquilo e Sêneca, se apropriam da tradição literária anterior a eles para construir as suas peças. Com base

nessa tradição, eles reescrevem os mitos já conhecidos e os transmitem com uma nova versão, perpetrando a cada reescritura um novo paradigma do mito de Agamêmnon.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Guilherme de & VIEIRA, Trajano. *Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ajax*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- APOLODORO. *Biblioteca mitológica*. Trad. de Julia García Moreno. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- BEACHAM, Richard. “Playing places: the temporary and the permanent”. In: McDONALD, Marianne & WALTON, J. Michael. *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre*. Cambridge: Cambridge University, 2007, p.202-226.
- BOURSCHEID, Marcelo. *Ifigênia entre os Tauros, de Eurípides – introdução, tradução e notas*. Curitiba: UFPR, 2012. Dissertação de Mestrado.
- BOYLE, A. J. *Tragic Seneca: an essay in the theatrical tradition*. New York: Routledge, 2009.
- CALAME, Claude. *Choruses of young women in Ancient Greece*. Trad. de Derek Collins and Janice Orion. Lanham: Rowman & Little Publishers, 1997.
- _____. “De la poésie chorale au stasimon tragique”. In: *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*. Volume 12, 1997. pp. 181-203.
- CAMPBELL, David A. *Greek Lyric – III – Stesichorus, Ibycus and Simonides*. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CASTIAJO, Isabel. *O teatro grego em contexto de representação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- DEBNAR, Paula. “Fifth-Century Athenian History and Tragedy”. In: GREGORY, Justina. *A companion to Greek tragedy*. Malden: Blackwell, 2005.
- DUPONT, Florence. *L'Acteur Roi – Le théâtre dans la Rome Antique*. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- _____. *L'invention de la littérature: de ivresse grecque au texte latin*. Paris: la Découverte, 1998.
- ERASMO, Mário. *Roman Tragedy: theatre to theatricality*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- _____. *Coéforas*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- _____. *Eumênides*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- _____. *Os persas*. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

EURÍPIDES. *Alceste, Andrômaca, Íon, As Bacantes*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira, Manuel de Oliveira Pulquério, José Ribeiro Ferreira, Maria Alice Nogueira Malça, Maria Manuela da Silva Álvares e Maria de Fátima Morais Machado. Lisboa: Verbo, 1973.

_____. *Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. Trad. e introd. de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Ifigênia em Áulide*. Intr. e trad. de Carlos Alberto Pais de Almeida. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, 2ªed.

_____. *Orestes*. Introd., trad. e notas de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: Editora UNB, 1999.

_____. *Teatro de Eurípides – Ifigênia em Áulis, As Bacantes, Electra*. Trad. Natália Correia. Porto: Civilização, 1969.

FANTHAM, Elaine. “Roman Tragedy”. In HARRISON, Stephen. (ed.). *A companion to Latin literature*. Malden, Oxford e Victoria: Blackwell, 2005.

FIALHO, Maria do Céu. “Do *Oikos* à *Pólis* de Agamémnon: sob o signo da distorção”. In: *Ágora Estudos Clássicos em Debate* nº 14, 2012, p.47-61. Acessado pelo site <http://revistas.ua.pt/index.php/agora/article/view/1301/1188> em 28 de janeiro de 2013.

GAILLARD, Jacques. *Introdução à literatura latina – das origens a Apuleio*. Trad. de Maria Cristina Pimentel. Mem Martins: Inquérito, 1994.

GREGORY, Justina. *A companion to Greek tragedy*. Malden: Blackwell, 2005.

GUAL, Carlos García. *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

_____. *Mitología y literatura en el mundo griego*. In: http://www.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario2/Seminario2_Grecia_GarciaGual.pdf, acessado em 29 de maio de 2011.

HALL, Edith. *Aeschylus’ Clytemnestra versus her Senecan Tradition*. 2005, p. 1-34. Arquivo In: <http://www.rhul.ac.uk/crgd/documents/pdf/papers/agamemnon.pdf> acessado em 05 de maio de 2013.

HAVELOCK, Erick A. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Trad. de Ordep José Serra. São Paulo: Editora da UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HERRMANN, Léon. *Le théâtre de Sénèque*. Paris: Les Belles Lettres, 1924.

HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HIGINO. *Fábulas Mitológicas*. Trad., intod. e notas de Francisco Miguel del Rincón Sánchez. Madrid: Alianza, 2009.

HOMERO. *Iliada*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

_____. *Odisseia*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

IRIARTE, Ana. “Cassandra trágica”. In: *Quarderns de filosofia*. Enrahonar nº 26, 1996, p.65-80.

Acessado pelo site: <http://ddd.uab.cat/pub/enrahonar/0211402Xn26p65.pdf> em 28 de janeiro de 2013.

ISIDRO, Pereira S. J. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Braga: Livraria A.I., 1998, 8ª ed.

JEBB, Sir Richard C. *Sophocles: The Plays and Fragments, with critical notes, commentary, and translation in English prose. Part VI: The Electra*. Cambridge: Cambridge University Press, 1894. In: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0025%3Atext%3Dintro>, acessado em 08 de janeiro de 2013.

LOHNER, José Eduardo dos Santos. “Introdução, Posfácio e Notas”. In: SÊNECA. *Agamêmnon*. Introd. trad. e notas de José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo, 2009.

LORD, Albert B. *The singer of tales*. New York: Atheneum, 1971.

MILLER, N.P. “The Origins of Greek Drama. A Summary of the Evidence and a Comparison with Early English Drama”. In: *Greece & Rome*, 2nd Ser., Vol. 8, No. 2. (Oct., 1961), pp. 126-137.

MOTA, Marcus. “Nos passos de Homero: performance como argumento da Antiguidade”. In: *VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, 2010.

NAGY, Gregory. *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press, 1996.

OVÍDIO. *A arte de amar*. Trad. de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. *Metamorfoses*. Trad. de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

PAUSANIAS. *Descripción de Grecia (libros I-II)*. Trad. De María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos, 2002.

PÍNDARO. *Odes*. Trad. pref. e notas de António de Castro Caeiro. Lisboa: Quetzal, 2010.

REHM, Rush. “Festivals and audiences in Athens and Rome”. In: McDONALD, Marianne & WALTON, J. Michael. *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre*. Cambridge: Cambridge University, 2007, p.184-201.

RIBEIRO, Tatiana Oliveira. *Apódexis herodotiana: um modo de dizer o passado*. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2010. Tese de doutorado.

SACCONI, Karen Amaral. *Electra de Eurípides: estudo e tradução*. São Paulo: FFLCH-USP, 2012. Dissertação de Mestrado.

SCODEL, Ruth. *An introduction to greek tragedy*. New York: Cambridge University Press, 2011.

SCULLION, Scott. “Tragedy and religion: the problem of origins”. In: GREGORY, Justina. *A companion to Greek tragedy*. Malden: Blackwell, 2005.

SÊNECA. *Agamêmnon*. Introd. trad. e notas de José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo, 2009.

_____. *Agamemnon*. Edited with introduction and commentary by J. R. Tarrant. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

_____. *As troianas*. Introd. trad. e notas de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Tiestes*. Trad. de J. A. Segurado Campos. São Paulo: Verbo, 1996.

SERRANO, Diana de Paco. “Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca”. In: *Myrtia: Revista Filología Clássica*. 2003, nº18, p.105-127. Acessado em 08 de outubro de 2011 pelo site <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=934677>.

_____. “El drama de Agamenón de Homero a nuestros días”. In: *La tragedia de Agamenón en el teatro Español del siglo XX*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003, p.50-84.

SÓFOCLES. *As Traquínias*. Trad. de Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Editora UNICAMP, 2009.

_____. *Tragédias do ciclo troiano – Ajax, Electra, Filoctetes e Os rastejadores*. Trad. do Pe. E. Dias Palmeira. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1973.

SOUSA, Francisco Edi de Oliveira. *As pinturas do templo de Juno e o ciclo troiano*. São Paulo: USP, 2008. Tese de Doutorado.

TARRANT, J. R. “Introduction” in: SENECA. *Agamemnon*. Edited with introduction and commentary by J. R. Tarrant. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, págs. 3-96.

_____. "Senecas drama and its antecedents". *Havard Studies in Classical Philology* (HSCP), nº82, pp. 213-263, 1978

THOMAS, Rosalind. *Letramento e oralidade na Grécia Antiga*. São Paulo: Odysseus, 2005.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 2007.

WEST, Martin L. *Greek epic fragments*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.