UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

· U C ·
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

MARCO AURÉLIO RODRIGUES

UM CONCEITO PLURAL:
a ἄτη na tragédia grega

ARARAQUARA – S.P.
2015

MARCO AURÉLIO RODRIGUES

UM CONCEITO PLURAL:
a ἄτη na tragédia grega

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara e Programa de Pós-Graduação em Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários e Estudos Clássicos (cotutela).

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do Drama e Mundo Antigo.

Orientadores: Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos e Profa. Dra. Maria de Fátima Sousa e Silva.

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2015

MARCO AURÉLIO RODRIGUES

UM CONCEITO PLURAL: a ἄτη na tragédia grega

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara e Programa de Pós-Graduação em Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários e Estudos Clássicos (cotutela).

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do Drama e Estudos Clássicos.

Orientadores: Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos e Profa. Dra. Maria de Fátima Sousa e Silva.

Bolsa: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES

Data da defesa: 31/07/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos
Faculdade de Ciências e Letras(FCL)
Universidade Estadual Paulista

Orientadora (cotutela): Profa. Dra. Maria de Fátima Sousa e Silva
Faculdade de Letras (FLUC)
Universidade de Coimbra.

Membro Titular: Prof. Dra. Susana Marques Pereira
Faculdade de Letras (FLUC)
Universidade de Coimbra.

Membro Titular: Prof. Dr. Ricardo de Souza Nogueira
Faculdade de Letras da UFRJ
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Membro Titular: Profa. Dra. Filomena Yoshie Hirata
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH)
Universidade de São Paulo

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Imagem de Capa:
Máscara mortuária de Agamêmnon, artefato em ouro, 1550-1500 a.C., Museu Arqueológico Nacional de Atenas, Grécia. Técnica de carvão sobre papel, 2015.

À minha família,
por tudo e para sempre.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus pais e irmãos: Mario Nival Rodrigues, Edna Scarpini Rodrigues, Milena Maria Rodrigues, Mário Sérgio Rodrigues e Matheus Eduardo Rodrigues pela confiança e paciência comigo ao longo de todos estes anos.

Agradeço também aos meus familiares que sempre demonstraram orgulho e incentivaram meu trabalho. Em particular à minha avó Cezarina Lopes Scarpini, minha tia Elza Scarpini, minha tia Érgia Pereira de Moraes e meu tio Aparecido Pereira de Moraes.

Ao meu orientador e amigo Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos, pela confiança em meu trabalho e pelas lições valiosas que carrego para o resto de minha vida.

À minha orientadora Profa. Dra. Maria de Fátima Sousa e Silva que, em Coimbra, além de todo esforço para que eu me sentisse em casa, pontuou questões importantes, deu-me motivação e demonstrou confiança em minha capacidade.

À Profa. Dra. Filomena Yoshie Hirata por certa vez ter me indagado sobre a ἄτη e, dessa forma, ter feito com que eu me interessasse pelo estudo do conceito. Mas, além disso, por toda gentileza e amabilidade dedicadas a mim ao longo de meu percurso.

Aos meus amigos da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, pelos cafés, risadas e conversas. Em particular agradeço a Stefano Stainle, Emerson Cerdas, Gabriele Morais e Lucas Zaffani dos Santos. “De modo geral”, agradeço ao amigo Gesiel Prado e, de modo muito especial, agradeço às minhas queridas irmãs de coração: Cristiane Passafaro Guzzi, Marcela Magalhães, Márcia Regina Rodrigues e Mariana Bravo de Oliveira.

Aos professores-amigos da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara, em especial à Profa. Dra. Juliana Santini, minha amiga e “porto seguro”, ao Prof. Dr. Brunno Vinícius Gonçalves Vieira e ao Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, amigos e estimados conselheiros.

Aos funcionários da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara pela gentileza, presteza, amizade e paciência que tiveram comigo nos últimos meses de elaboração da tese. Em especial a Ana Paula Meneses Alves, Camila Domingos Peres Serrador, Elaine Martiniano Teixeira, José Luis Avelino, Luciana Viana Dias, Luiz Gustavo Gonçalves, Marcela Rodrigues dos Santos Bassi, Sandra Pedro da Silva e Silva Helena Oliveira.

Aos funcionários da Pós-Graduação, em especial a Rita Enedina Benatti Torres, Clara Bombarda, Lidiane Mattos Maurício Garcia, Alzira Aparecida Gomes da Silva Castanharo, Ana Luisa F. S. Borges, Leda Regina Santiago de Oliveira e Natália de Melo Castilho, por terem sido sempre tão gentis comigo e demonstrarem excelente competência na execução de seus trabalhos.

Aos funcionários da Gráfica da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara pelo profissionalismo e simpatia. Em especial a Dario Guilherme Pessoa de Azevedo, Janaina Claudia Torres Barbosa e

Aos funcionários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, principalmente pela amizade que tornava os dias de trabalhos mais leves e prazerosos. Em especial a Lourdes Rodrigues de Oliveira Derissi, Maria Lúcia Militão da Silva, Iraci Maria Norato Barbosa, Keli Serrano e Larissa Aparecida.

Aos funcionários da Universidade de Coimbra e do Instituto de Estudos Clássicos, em especial a Filipa Morão Machado, Neusa Silva, Marta Teixeira Anacleto e Maria Marmé que, com muita gentileza e profissionalismo, acompanharam o processo de cotutela.

Aos meus amigos de Araraquara, pessoas que acreditaram no meu esforço, torceram por mim e nunca me desampararam. Agradeço, principalmente, ao meu estimado amigo Pedro Luis Fagá Celli, incentivador do meu trabalho e companheiro de tantas jornadas.

Aos meus amigos de Portugal, de modo muito particular a José Carlos Duarte Rodrigues Avelãs Nunes, amigo que, embora distante e também nos momentos finais de sua tese de

doutoramento, sempre se mostrou disponível, atento e um excelente ouvinte. Agradeço também por ele ter resolvido compartilhar com o mundo seu talento e ter se oferecido para desenvolver, com muito bom gosto, a capa de minha tese.

Aos meus amigos e professores do 2nd Ancient Greek Drama Summer School pelos vinte e três dias de lições, aprendizados e amizades inesquecíveis. Agradeço especialmente a Marios Kallos, por todo carinho, atenção, companheirismo e amizade.

Agradeço, por fim, a Capes pela bolsa PDSE de um ano, que me possibilitou uma experiência única em Coimbra-Portugal, além da bolsa de doutorado dos últimos quatro anos.

“Se nós agora ou mais tarde prestamos atenção às palavras da língua grega, penetramos num domínio privilegiado. Lentamente, vislumbramos em nossa reflexão que a língua grega não é uma simples língua como as europeias que conhecemos. A língua grega e, somente ela, é *lógos...*o que é dito na língua grega é, ao mesmo tempo e de modo privilegiado, aquilo que em dizendo se nomeia. [...]”

(HEIDEGGER, 1956, p.06)

RESUMO

Na primeira metade do século XX, E. R. Dodds não apenas estimulou novas perspectivas com o livro *The Greeks and the irrational* (1953), como tornou-se referência aos futuros estudiosos ao discutir o conceito de ἄτη na *Ilíada*. Extremamente complexo, o vocábulo ἄτη designa, em primeira instância, um estágio de cegueira do pensamento humano e, mais tarde, a própria desgraça consumada. Suzanne Saïd (1978), acrescenta que, posteriormente, na tragédia clássica, o conceito passaria a fazer referência a toda sorte de infortúnios. Foi R. Doyle (1984) quem fez a análise do conceito em todas as tragédias clássicas, apenas tentando estabelecer seus diferentes sentidos. Dessa forma, a presente tese tem por objetivo defender que o conceito de ἄτη, ao longo da tragédia clássica grega, no século V a.C., passa por mudanças, assumindo diferentes acepções de acordo com o contexto apresentado, podendo, inclusive, ter perdido seu sentido original, aquele que a épica e toda a literatura anterior registravam. Para além disso, ao estar unido a outros termos, o conceito de ἄτη ganha novos contornos e significados diferentes, o que impede que sua tradução seja fixada em um único campo semântico. Daí a proposta, também, de pontuar que sua tradução respeite o uso adequado feito em cada uma das tragédias por seus autores. Para tanto, a tese perpassa todas as tragédias clássicas de Ésquilo Sófocles e Eurípides em que o vocábulo está presente (vinte e oito), nas quais o termo indica mudança ou acréscimo de valor semântico, fato este que será fundamentado na análise da transformação de pensamento do homem grego que, ao longo do século V, passou por mudanças extremas, desde a fundação da democracia e a vitória contra os persas, até o fim da Guerra do Peloponeso, com a queda do poderio ateniense e o desenvolvimento do pensamento racional.

Palavras-chave: tragédia grega, ἄτη, Ésquilo, Sófocles, Eurípides

ABSTRACT

In the first half of the twentieth century, E. R. Dodds not only stimulated new perspectives through the book *The Greeks and the irrational* (1953), but also has become the benchmark for future scholars to discuss the concept of ἄτη in the *Iliad*. Extremely complex, the word ἄτη means in the first instance a blinding stage of human thought and, later, the very accomplished disgrace. Suzanne Saïd (1978) adds that later in classical tragedy, the concept would refer to all sorts of misfortunes. It was R. Doyle (1984) who analyzed the concept in all classical tragedies, just trying to establish its different meanings. Thus, this thesis aims to defend that the concept of ἄτη, along the classical Greek tragedy in the fifth century BC, undergoes changes, assuming different meanings according to the context presented, and may even have lost its original meaning, that the epic and all previous literature recorded. In addition, being united with other terms, the concept of ἄτη achieves new contours and different meanings, which prevents its translation to be fixed at a single semantic field. Hence the proposal, also, to point out that the translation respects the proper use made in each of the tragedies by their authors. Therefore, the argument permeates all the classic tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides in which the word is present (twenty-eight), in which the term indicates change or addition of semantic value, a fact that will be based on the analysis of the transformation of thought of the Greek man, along the fifth century, underwent extreme changes from the foundation of democracy and the victory against the Persians, until the end of the Peloponnesian War, the fall of the Athenian power and the development of rational thought.

Keywords: Greek tragedy, ἄτη, Aeschylus, Sophocles, Euripides

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **13**

1. O CONCEITO DE ATH **22**
1.1. O Mito 22
1.2. Mito e Tragédia 33
1.3. O mito da Ἄτη 40
1.4. A expressão do divino 42
1.5. A etimologia e semântica da palavra 46
1.6. O erro trágico e a falta trágica 50

2. ANTECEDENTES LITERÁRIOS **54**
2.1. A poesia épica 54
2.1.1. O tratamento mítico da Ἄτη: a deusa malévola 55
2.1.2. Influência sobre o líder 71
2.1.3. Influência sobre outras personagens 78
2.1.4. Influência de ἄτη sobre as mulheres 85
2.2. A poesia didática 93
2.2.1. O tratamento mítico de Ἄτη: a filha de Ἔρις 95
2.2.2. Vítimas da ἄτη 100
2.3. Poesia Lírica e os primórdios da historiografia 103
2.3.1. A tétrade: ὄλβος – κόρος - ὕβρις – ἄτη 105

3. A ATH NA TRAGÉDIA GREGA **130**
3.1. A abordagem inovadora de alguns temas tradicionais ... 141
3.1.1. A guerra entre os gregos 142
3.1.2. As mulheres gregas 146
3.2. A ἄτη e o contexto bélico 150
3.3. A ἄτη e o contexto feminino 234
3.4. A ἄτη e contextos diversos 329

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS **383**

5. BIBLIOGRAFIA **396**
5.1. Edições, traduções e comentários 396
5.2. Estudos e referências 400

6. ÍNDICE REMISSIVO **414**

INTRODUÇÃO

Da mesma forma que as duas Grandes Guerras Mundiais transformaram a sociedade atual e, ainda hoje, é possível sentir os impactos que tais eventos tiveram na comunidade internacional, os acontecimentos bélicos na Antiguidade não eram diferentes. Se por um lado as guerras antigas moldaram, de certa forma, a organização espacial do mundo, por outro, foram as principais responsáveis por sólidas mudanças de pensamento, significativas para a reflexão do homem moderno.

Não é uma tarefa fácil eleger os momentos precisos em que as grandes mudanças sociais ocorrem; todavia, no século V a.C., as Guerras Médicas, entre persas e gregos, resultaram em transformações profundas, que fizeram os helenos olharem para as suas próprias atitudes e para as dos outros de forma a conseguir distingui-las e estabelecer padrões e posturas em relação aos demais habitantes do mundo, os βάρβαροι. O fato é que a postura que os gregos passam a assumir, a partir de então, contribui para a formação de sua identidade e resulta, em pouco tempo, na configuração daquilo que chamamos de Grécia. em pouco tempo, na configuração daquilo que chamamos de Grécia. No entanto, essa mesma consciência de uma identidade comum não foi suficiente para evitar, em décadas subsequentes, um outro conflito, com contornos de guerra civil, que desta vez fraturava os helenos: a Guerra do Peloponeso.

Valores sociais outrora presentes em Homero e Hesíodo passam a agregar novos significados na sociedade grega; muitos deixam um plano de expressão mítica e referente a um modelo arcaico de organização social, para serem incorporados ao novo ideal de mundo dos helenos, nas diferentes πόλεις. Para Adkins (1972, p. 59), ἀρετή, que significa “virtude”, “mérito” próprio do herói, lidera inúmeras outras noções como τιμή “honra”, ἀγαθός “bom”, δίκαιος “justo”, τύχη “fortuna” “boa

sorte”, que estavam presentes na sociedade grega. No início do século V a.C., poetas líricos como Baquílides e Píndaro, seguidos pelo tragediógrafo Ésquilo e, mais tarde, por Sófocles e o historiador Heródoto, passariam a valorizar e retomar, em suas criações, conceitos já estabelecidos, porém, a partir de pressupostos culturais diversos.

Justamente por causa dessa evolução do pensamento grego, que durante o período clássico encontra amparo nos mais diversos discuros filosóficos e retóricos, é que palavras como ἀρχή “princípio”, “origem” e φύσις “natureza”, “qualidade natural”, “propriedade constitutiva”, que possuem uma proximidade de significados, assumem distintas acepções dentro do contexto em que serão empregadas, estando vinculadas à ideia que o filósofo pretende transmitir através delas. A esse respeito, Moura Neves (2004, p. 25) esclarece que, para Tales (625/4-548/6 a.C.), por exemplo, sendo a água o princípio de todas as coisas, ela é a própria ἀρχή. Por sua vez, Anaximandro (610-547 a.C.) irá empregar a noção de φύσις, pois o sentido de ἀρχή não corresponde ao “princípio” ao qual se refere o filósofo.

Sendo assim, à medida que o pensamento exige do homem, a tradição da linguagem já presente na épica homérica e na poesia de Hesíodo vai se adequando às novas correntes, quer elas filosóficas ou retóricas. Em consequência, tais quais suas sociedades, as línguas também sofrem transformações ao longo dos anos. Sobre esse assunto, discorre Yaguello (2001, p. 279):

> Na língua se inscreve a passagem do tempo. Lentamente, inexoravelmente, a língua evolui. Mas, a cada instante de sua evolução, a língua, enquanto permanece viva, isto é, falada, realiza um sutil equilíbrio entre ganhos e perdas. Ela não é nem jovem nem velha, mas constantemente renovada. [...]

O título de βασιλεύς “rei” “governante” e sua carga semântica, por exemplo, que remonta à época micênica, passa a denominar uma nova forma de governante que não mais condiz com aquele soberano deificado de outrora. Acrescenta Vernant (2009, p. 45) que “à imagem do rei, senhor de todo poder, substitui-se a ideia de funções sociais especializadas, diferentes umas das outras e cujo ajustamento cria difíceis problemas de equilíbrio.” À medida que novos ajustes ocorrem, a sociedade passa a apresentar funções sociais mais delineadas, até mesmo rigorosas que, com a efervescência do pensamento religioso no século VI, tornam mais profunda a reflexão moral e política. Nesse âmbito, a ὕβρις, o “excesso” ou “desmedida”, por exemplo, em oposição a δίκη “justiça”, instaura-se no espaço político. O homem que almeja riqueza ou poder de forma descontrolada, ou seja, o homem ὑβριστής, precisa passar por um processo de reequilíbrio e, assim, sua arrogância será extinta.

Entretanto, se algumas noções são acrescidas de novas definições, outras como σωφροσύνη “prudência” ou “temperança”, sofreram uma renovação. Segundo Vernant (2009, p. 92), em Homero, o termo não possui um valor específico, é o bom senso, que os deuses restituem a quem o perdeu. Todavia, mesmo passando por um sentido religioso, a σωφροσύνη assume uma significação moral e política distinguida em duas correntes: uma relacionada aos aspectos da salvação individual e outra que está ligada à vida pública, uma forma positiva de política. Assevera Vernant (2009, p. 97) que o papel dos Sábios em traduzir na arte valores sociais da vida grega, passou a apresentar noções novas e modificadas em diversas camadas da vida pública:

> […] Envolvidos nas lutas civis, preocupados em pôr-lhes um termo por sua obra de legisladores, é em função de uma situação social de fato, no quadro de uma história marcada por um conflito de forças, um choque de grupos, que os Sábios elaboraram sua

> ética e definiram de maneira positiva as condições que permitem instaurar a ordem no mundo da cidade.

O desenvolvimento de um pensamento moral, de uma nova forma de encarar os outros e a si próprios, continuará nessa linha de raciocínio. Outras mudanças, provenientes do século VI, como a instituição dos Festivais Teatrais, trouxeram o espaço oportuno para os homens estabelecerem suas identidades por meio da poesia, da música, por meio de um novo ambiente que surgia e, agora, tornava-se comum a todos, o espaço da πόλις.

A tragédia e a comédia tornaram-se, ao longo do século V, o centro do debate de questões próprias da cidade democrática grega. O uso do tema mítico, a par do tema "histórico", inspirado na realidade imediata, tornava-se o veículo condutor para os poetas exporem também uma nova forma de pensamento.

Toda essa evolução cultural tem sido motivo, entre os estudiosos contemporâneos, de inúmeras e oportunas reflexões.[1] Dentre diversas expressões do pensamento grego presente na tragédia, o conceito de ἄτη mereceu atenção especial no século XX. Seu cuidado deve-se ao fato de a palavra, que aparece na literatura grega, pela primeira vez, em Homero, tanto na Ilíada como na Odisseia, ter uma recorrência frequente dentro da tragédia[2], perdendo pouco a pouco seu uso na literatura posterior. Por isso esta tese doutoral pauta-se, principalmente, na frase de Doyle (1984, p. 01) "any study of ἄτη must have Greek tragedy as its center"[3].

Na tragédia grega, o termo passa por uma expansão de significado. Como esta tese pretende demonstrar, é perceptível que o conceito de ἄτη deixa de possuir a mesma relevância de

---

[1] Vide: PELLING, C. **Greek Tragedy and the Historian**. Oxford: Clarendon Press, 2001. MCCOSKEY, D. E.; ZAKIN, E.(orgs.) **Bound by the City: Greek**

[2] O conceito de ἄτη não possui nenhuma ocorrência nas comédias de Aristófanes.

[3] "qualquer estudo sobre ἄτη deve ter a tragédia grega como seu núcleo." Todas as traduções, salvo quando devidamente referidas, são de minha lavra.

Homero a Eurípides. Segundo Saïd (1976, p. 76), após a tragédia, o termo assume um sentido ainda mais enfraquecido e passa a designar “um temor próprio do homem supersticioso”. Esse fato ganha maior vigor no drama euripidiano, cujo pensamento recebe contornos racionais mais evidentes e influenciados pela contemporaneidade da reflexão socrática.

A noção de ἄτη, exposta por Ésquilo, torna-se muito próxima à apresentada por Homero e Hesíodo. Entretanto, para Dodds (1963, p. 38), o termo deixa de significar apenas um “estado de espírito”, para ser aplicado também aos desastres decorrentes da ação da ἄτη sobre o homem.

Essa percepção concreta do termo ἄτη possui contornos mais definidos em Sófocles, cujo mote político é evidente. Sendo assim, instaura-se uma nova forma de se conceber o vocábulo. É o que será chamado ao longo deste trabalho de uma noção “subjetiva” e “objetiva” para o termo.

O que é perceptível na obra de Sófocles, por exemplo, é que a ἄτη não possui mais o elo profundo de uma responsabilidade “vertical”, face à divindade e ao destino, que marcava a existência do homem em Ésquilo. Não se trata mais de uma “Justiça” que se legitima pela punição de um ato, justificada pela ἄτη. No drama de Sófocles, é possível perceber que os “erros” familiares, morais e sociais, e a ἄτη tornam-se apenas mais um dos muitos pesares que se abatem sobre o ser humano. Muito embora Atena, por exemplo, interfira nas ações de *Ájax*, suas ações pautam-se em seus próprios atos e escolhas, o que reflete uma condição “horizontal” nas atitudes do ser humano, ou seja, transferir a responsabilidade de um ato para os deuses, e as desgraças decorrentes disso, não são mais ações que se justificam.

A mudança que ocorre entre os dois poetas, Ésquilo e Sófocles, ainda é sutil perto do valor que o vocábulo ἄτη assume em Eurípides, muito embora já estejam no autor da Oresteia as evidências destas transformações.

Em Eurípides, a palavra ἄτη é atestada apenas 34 vezes em todas as suas tragédias remanescentes, sendo que em algumas o vocábulo não aparece, diferentemente das 38 vezes em que encontramos o termo nas 7 tragédias de Ésquilo. Segundo Romilly (1980, p. 86), as diferenças entre as tragédias, desde Ésquilo até Eurípides, são gritantes. Para a helenista, além das mudanças que envolvam a dinâmica de cena e a escolha do enredo, os universos psicológicos e sociais são outros.

No mundo de Eurípides (c. 480-406 a.C.) a guerra entre "compatriotas" é um fato real, a tragédia passa a vivenciar um princípio de decadência e o homem passa a tentar compreender o mundo de maneira lógica, mais racional, sem a preocupação constante de que os deuses são agentes modificadores do ambiente. Agora, novas forças regem a vida humana e, nesse âmbito, a τύχη, "sorte, "fortuna" ou "acaso", se sobressai como agente influenciador das ações. A esse respeito, Werner (2004, p. LII) esclarece:

> Dos poetas trágicos, Eurípides é o que mais se preocupa com a ingerência da *tykhe* nos negócios humanos. Em *Troianas*, também o comportamento dos deuses não é independente de seus mecanismos. Aos homens nada resta senão assumir determinada postura em face dos acontecimentos. É necessário saber lidar com a *tykhe*. [...] É a onipresença da *tykhe* que acaba revelando Odisseu e Helena como "vilões" dotados de um certo caráter positivo, já que não procuram impor algo imortal nos negócios humanos intrinsecamente mortais: eles conseguem preservar suas vidas apesar das ameaças que sofreram; eles navegam procurando as sinuosidades próprias do trajeto da *tykhe*.

De fato, há mudanças consideráveis entre as tragédias de Ésquilo e Eurípides. No entanto, não é possível deixar de citar o importante trabalho de Aélion (1983), pois em uma análise apurada do sentido de ἄτη nas tragédias, já se torna evidente que há muito de Ésquilo na obra de Eurípides. Dessa forma, conclui Aélion (1983, p. 399):

> Il [Euripide] est aussi l'hériter d'Eschyle, parce qu'il a voulu, comme lui, utiliser les vieux mythes comme une source de méditation sur la condition humaine. Nos analyses ont montré, il est vrai, que sa méditation se développe dans une autre direction que celle d'Eschyle. Euripide n'est pas le poète d'une vérité, il ne parvient pas à trouver ce qui donne un sens à la vie humaine. Mais il ne s'est pas résigné à rester dans l'ignorance et l'obscurité.[4]

A consideração de Aélion reflete justamente o que se poderá encontrar na análise do conceito de ἄτη nas tragédias de Ésquilo e Eurípides. Embora houvesse outra espécie de preocupação, principalmente sobre a relação entre homem e divindade e um processo de desenvolvimento do pensamento racional, a preocupação com a condição humana torna-se o elo fundamental entre os dois poetas. Como ficará claro na análise das tragédias, será possível perceber que até mesmo o contexto em que se insere a ἄτη nos dois poetas respeita, com frequência, um mesmo grupo de palavras e qualificativos.

Portanto, estabelecer a relação entre os três tragediógrafos é, também, conceber os processos pelos quais o vocábulo passou e compreender o sentido que o conceito de ἄτη assumiu em cada uma das tragédias, para depois passar a um sentido globalmente mais restrito.

No entanto, não é uma tarefa fácil demonstrar os motivos que fizeram o termo ganhar novas acepções ao longo do século V a.C. Como ponto de partida, pode-se pensar, por exemplo, no que diz Vernant (2008, p. 07) em relação à tragédia:

---

[4] Ele [Eurípides] é o herdeiro de Ésquilo, porque gostaria, como ele, utilizar os velhos mitos como fonte de reflexão sobre a condição humana. Nossas análises mostraram, é verdade, que sua reflexão se desenvolve em uma direção diferente da de Ésquilo. Euripides não é o poeta de uma verdade, ele não consegue encontrar o que dá sentido à vida humana. Mas ele não se resigna a permanecer na ignorância e escuridão.

> A tragédia surge na Grécia no fim do século VI. Antes mesmo que se passassem cem anos, o veio trágico se tinha esgotado e, quando no século IV, na *Poética*, procura estabelecer-lhe a teoria, Aristóteles não mais compreende o que é o homem trágico que, por assim dizer, se tornara estranho para ele.

Esse homem trágico, ao qual se refere Vernant, é o espectador do teatro de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, mas, também, é o próprio personagem das peças, fato esse que leva ao reconhecimento da cidade diante do espetáculo encenado. Ora, se esse homem trágico acaba por, gradativamente, desaparecer, é importante estabelecer que relação o conceito de ἄτη possuía com esse homem e a nova forma de encarar o mundo, própria do século V.a.C.

No primeiro capítulo, denominado **O CONCEITO DE ATH**, explora-se, de modo geral, as diversas possibilidades de tradução para o conceito, principalmente as definições dadas pelos dicionários e algumas questões ligadas ao mito.

No segundo capítulo, denominado **ANTECEDENTES LITERÁRIOS**, procurou-se elencar os principais momentos da Literatura, predecessores da tragédia, nos quais o conceito de ἄτη apresenta importantes acepções e torna-se parte de uma intrincada rede do pensamento humano que justifique, em parte, a evolução e uso do vocábulo no drama.

No terceiro capítulo, **A ATH NA TRAGÉDIA GREGA**, foco principal desta tese doutoral, é realizada a análise de todos os 118 passos nos quais ocorre o conceito de ἄτη nas tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, respeitando três contextos básicos: bélico, feminino e diversos.

Em relação ao âmbito bélico, procurou-se elencar as tragédias em que o conceito de ἄτη estabeleça forte ligação com os problemas decorrentes da guerra; é por isso que tragédias como *Ifigênia em Áulis*, cujo foco central é a personagem Ifigênia, não pertencem ao contexto feminino, mas a ἄτη empregada na peça refere-se de forma crucial ao sofrimento

de Agamêmnon e ao sacrifício da filha para a vitória dos gregos em batalha.

Por sua vez, uma tragédia como *Hécuba*, analisada no subcapítulo correspondente às tragédias de contexto feminino, mesmo que a Guerra de Tróia seja o principal motivo de todo o desenvolvimento da narrativa, a presença do conceito de ἄτη está intimamente ligada às paixões das mulheres.

No subcapítulo correspondente aos diversos contextos, procurou-se listar as peças cujos mitos fazem referência a episódios isolados, como é o caso de *Édipo Rei*, em que o conceito de ἄτη é utilizado em um âmbito que não corresponde exatamente a uma guerra, nem está relacionado às figuras femininas, mas aponta para o sofrimento íntimo do próprio herói.

Sendo assim, tal divisão implicou considerações importantes e na percepção de que o conceito de ἄτη também se molda de uma carga de sentido diferente de acordo com a personagem envolvida. Mais do que isso, tornou-se possível encontrar a razão principal para toda a mudança ocorrida no conceito de ἄτη ao longo da tragédia clássica: as inferências de um processo que envolvem a responsabilidade do homem, o elo entre o divino e o humano e, principalmente, o reconhecimento de sua posição no mundo e liberdade de escolhas.

1. O CONCEITO DE ATH

1.1. O Mito

Para que seja possível analisar o conceito de ἄτη na tragédia grega, é importante entender em que posição a palavra se desenvolve e quais os limites que se pode alcançar com sua análise. Para tanto, uma primeira necessidade é a de esclarecer algumas teorias sobre o mito e seu entendimento na antiguidade clássica.

Aqui, o que se pretende é apenas recordar algumas correntes de pensamento, principalmente no século XX e, dessa forma, entender em que posição o mito da ἄτη pode se desenvolver na tragédia grega em total coerência com o drama proposto em cena.

Muito além de histórias fantásticas, como o senso-comum costuma definir o mito, ele tampouco é um texto sagrado, embora seja moldado de elementos que constituem o pensamento religioso. O mito é mais do que isso, ele se encontra no cerne da sociedade grega e, portanto, é natural que inúmeros estudiosos desenvolvam teorias a esse respeito. Acerca dessa discussão, Dowden (1994, p. 38) tece um esclarecedor comentário, indicando as preocupações atuais e em que ponto situam-se os estudos sobre o assunto:

> Se não é história, nem entretenimento, nem religião, o que é então? Este é o impasse do qual as distintas teorias do mito procuram nos tirar. A mitologia grega é enriquecida e ao mesmo tempo complicada pelas tentativas de autores modernos de nos convencer sobre uma determinada concepção do mito. No entanto, não existe escapatória a esse dilema. Kirk [...] sem dúvida está certo ao dizer que nenhuma teoria isolada pode explicar todos os mitos gregos. Mas, sem adotar judiciosamente uma teoria sobre cada questão, compreendendo o que ela pode explicar e onde pode falhar, simplesmente não saberemos o que estamos fazendo. Não existe nenhuma

> abordagem do mito isenta de teoria, e é mera ilusão supor os mitos, tal como qualquer outro tipo de dado empírico, de certo modo fornecerão suas próprias explicações, desde que se tenha suficiente paciência na pesquisa. Todas as explicações são hipóteses emanadas na esperança de que auxiliem a compreensão do mundo. Em nenhum outro tema isto se aplica de modo tão claro como quanto à mitologia. Um livro sobre as mudanças na maneira de abordar a mitologia grega ainda está por ser escrito. [...]

Inserido no âmago de toda e qualquer sociedade, o conceito de mito, muitas vezes, remete-nos imediatamente ao mundo greco-romano. Isso se deve ao fato de que, ainda hoje, ecoam em nossa sociedade reminiscências daquele período. Não é para menos que expressões reconhecidas atualmente como “presente de grego” e “tendão de Aquiles”, bem como o adjetivo “hercúleo”, remetam à mitologia grega.

No entanto, recorda Vernant (1999, p. 171), que, nos dias atuais, o Ocidente possui uma tradição de pensamento que coloca o mito em uma dupla oposição, de um lado ao real, visto que o mito é considerado ficcional e, de outro, ao racional, já que o mito é considerado absurdo.

Cassirer (2006, p. 55), por sua vez, explica que o mito é parte integrante da vida do homem, desde o nascimento da comunicação. Ao desenvolver sua teoria, o filósofo expõe que o mundo linguístico e o mundo mítico, em seus processos evolutivos, tornam-se cada vez mais articulados e intrínsecos:

> Este vínculo originário entre a consciência lingüística e a mítico-religiosa expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as informações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer. Em todas as cosmogonias míticas, por mais longe que remontemos em sua história, sempre volvemos a deparar com essa posição suprema da Palavra.

Se para o homem contemporâneo ainda estão presentes esses traços, fica-nos clara a dimensão que o mito possuía na Grécia

antiga. Veyne (1983, p. 32), apresenta um interessante argumento que, de forma simples, traça um parâmetro da experiência que o mito representava para os gregos:

> Partamos do fato de que todas as lendas, guerra de Tróia, Tebaida, ou expedição dos argonautas na sua totalidade passem por autênticas; um ouvinte da *Ilíada* estava portanto na posição em que está hoje um leitor de história romanceada. Esta última se reconhece no fato de que seus autores encenam os fatos autênticos que relatam; se descrevem os amores de Bonaparte e Josefina, irão transformá-los em diálogos, pondo na boca do ditador corso e de sua amada palavras que literalmente não têm nenhuma autenticidade; seus leitores sabem disso, fazem brincadeiras a respeito e nem pensam nisso. Nem por isso esses mesmos leitores verão esses amores como uma ficção: Bonaparte existiu e realmente amou Josefina; esta confiança total lhes basta e não irão esmiuçar o detalhe que, como se diria em exegese neo-testamentária, é apenas "redacional". Os ouvintes de Homero acreditavam na verdade total e não se privavam do prazer da narração do conto de Marte e Vênus.

É importante ressaltar que se, ainda hoje, encara-se um romance histórico quase como que factual em suas falas, esse processo para os gregos possuía uma dimensão muito maior. Trata-se de uma sociedade que possuía uma rica tradição oral e, no princípio, o mito transmitido pelos ancestrais continha uma carga de veracidade gigantesca, podendo ser ampliado ou reduzido conforme fosse passado adiante.

Atualmente, entende-se o mito como uma narrativa que pode ou não conter estratos de verdade e que, em sua maioria, esteja ligada a um pensamento religioso. Acrescenta Burkert (1991, p. 19) que "mitos são estruturas de sentido" e que sua construção, por não ser estática, pode se apresentar em diversas formas, tais como a poesia, a prosa, etc.

Essas estruturas de sentido foram analisadas, na década de 60, pelo estruturalista Lévi-Strauss. Para o autor (2008, p. 223), as construções míticas, embora possam englobar uma variedade infinita de histórias e relações, seguem um mesmo

padrão, nas mais variadas sociedades. Essa importante reflexão leva o antropólogo a pensar sobre um interessante aspecto do mito, marcado também por outros autores:

> Um mito sempre se refere a eventos passados, “antes da criação do mundo”, ou “nos primórdios” – em todo caso, “há muito tempo”. Mas o valor intrínseco a ele atribuído provém do fato de os eventos que se supõe ocorrer num momento do tempo também formarem uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro. (LEVI-STRAUSS, 2008, p. 224)

Sendo assim, se com Homero e Hesíodo estabelecem-se padrões mítico-históricos, o que temos no período clássico, século V a.C., são as retomadas daquelas narrativas já consagradas pelo povo, porém de forma dramatizada, ou seja, revestidas de uma nova intenção e contadas de acordo com o pensamento da época. O que se mantém são os mitemas (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 226), as menores partículas do mito revestidas de sentidos que incorporam novos fatos, criando novas histórias mitológicas.

A teoria estruturalista de Lévi-Strauss, dessa forma, propõe que as diferentes versões do mito podem mostrar mudanças em suas ordenações superficiais, mas as estruturas de base serão sempre as mesmas. Todavia, para Kirk (1973, p. 66), Lévi-Strauss equivoca-se em alguns momentos de sua análise por pensar, em grande parte, apenas nos mitos gregos e deixar de lado toda uma gama de mitos de outras sociedades que não se enquadram em sua análise estrutural. Além disso, continua o autor (1973, p. 64), em partes, o antropólogo procura rechaçar certas teorias, em especial a de Durkheim[5], de que os mitos

---

[5] Émile Durkheim é considerado um dos pais da Sociologia. Seus estudos acerca do mito procuraram demonstrar que o mito é uma projeção da vida do homem em sociedade; DURKHEIM, E. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Kirk (1973, p. 65) corrobora Durkheim visto que, por exemplo, se pensarmos nos mitos que se relacionam ao ato de cozinhar e as funções dentro do ambiente do lar, esse fato remonta a uma sociedade que acabava de dominar o fogo e a

refletem representações ou ideias coletivas de um grupo social, porém, suas próprias análises acabam por retomar uma perspectiva de que os mitos referem-se às dificuldades da vida social e econômica.

O vocábulo μῦθος, traduzido também como "palavra", a princípio possui uma frequência maior que a de λόγος, o termo que designaria de forma mais específica "discurso", "palavra"(jamais em sentido gramatical), a partir do final do século VI a.C. Essa dissociação entre os dois termos marca um importante processo do pensamento grego. No final do século VI a.C., mais ou menos dois séculos após a passagem para a escrita dos poemas homéricos e do processo de cunhagem da moeda, uma nova reflexão sobre o mundo no qual se estava inserido e, principalmente, a organização política, passaram a estimular de forma contundente uma nova dimensão da reflexão helênica. A vida do homem não estava mais somente ligada à subsistência, mas a uma nova forma de reagir diante do mundo.

Na Ilíada, μῦθος e os seus derivados aparecem em sua acepção primordial, ou seja, como "palavra", através da presença do verbo μυθήσασθαι:

> [...] 'Ἰδαῖ' Ἕκτορα ταῦτα κελεύετε **μυθήσασθαι**: αὐτὸς γὰρ χάρμῃ προκαλέσσατο πάντας ἀρίστους.[6]
>
> [...] Ideu, a Heitor obrigai a **dizer essas palavras**: pois foi ele que convocou os melhores para o combate.(*Il*., VII.284-285, grifo nosso)

Segundo Chantraine (2009, p. 691), μῦθος pode, além de designar um discurso, referir também uma intenção, um

---

estrutura da vida matrimonial. Nessa linha de raciocínio pode-se pensar no caso de *Medeia*, de Eurípides. Muito do que se encontra na tragédia diz respeito ao papel social do homem e da mulher dentro de um determinado grupo.

[6] As traduções do grego são de minha lavra, exceto quando devidamente referenciadas. Privilegia-se em toda a tese doutoral o uso das edições de Oxford, salvo quando mencionado. Homer. **Homeri Opera in five volumes**. Edited by David B. Monro e Thomas W. Allen. Oxford: Oxford University Press. 1994.

pensamento ou mesmo uma história. Dessa forma, na *Odisseia*, uma de suas composições - μυθολογεύω - já apresenta os traços do conceito ligado a uma narrativa, mesmo que verdadeira:

> [...] τί τοι τάδε **μυθολογεύω;**
> ἤδη γάρ τοι χθιζὸς **ἐμυθεόμην** ἐνὶ οἴκῳ
> σοί τε καὶ ἰφθίμῃ ἀλόχῳ: ἐχθρὸν δέ μοί ἐστιν
> αὖτις ἀριζήλως **εἰρημένα μυθολογεύειν.**
>
> [...] Mas por que **contar-te esta história**?
> Já a **falei** ontem, em tua casa,
> e à tua vigorosa esposa. É desgosto para mim
> **contar** novamente aquilo que já **foi** com clareza **dito**.
> (*Il.*, XII.450-453, grifo nosso)

As duas únicas ocorrências do verbo μυθολογεύω "contar" "narrar" em *Odisseia* estão justamente no passo em questão (*Od*. XII.450, XII.453). Tal fato é de extrema importância visto que os versos pertencem ao canto que privilegia o fim da narrativa para os Feácios, dos feitos de Odisseu no reino de Circe. O que Odisseu está fazendo é justamente contando as histórias, ainda que vivenciadas por ele e seus homens, mas que já pertecem a um plano anterior, passado.

Cabe ressaltar que, ao se referir àquilo que havia contado, Odisseu utiliza o verbo μυθέομαι "falar" (*Od*. XII.450), cuja raiz está ligada a μῦθος. No entanto, ao dizer que não caberia ficar repetindo o que já havia sido "dito com clareza" εἰρημένα (*Od*. XII. 453), o herói faz uso do verbo ἐρῶ "dizer" que é substituído no dialeto ático pelos verbos φημί, λέγω e ἀγορεύω, todos com o sentido de "falar", "dizer", "falar em assembleia", respectivamente. Dessa forma, há uma clara diferença entre aquilo que Odisseu narra e o fato de ter proferido aquelas palavras diante da corte.

Sendo assim, no final do século VI a.C., com o advento da especulação racional proposta pelos filósofos da Iônia, foi necessário diferenciar o trato que uma narrativa, em que elementos poderiam ou não fazer parte de uma verdade racional,

receberia para que não fosse confundida com as palavras proferidas por aqueles que buscavam a verdade, a palavra proferida de forma objetiva. A esse respeito, pontua Vernant (1990, p. 453):

> Na religião, o mito exprime uma verdade essencial; é saber autêntico, modelo de realidade. No pensamento racional, inverte-se a relação. O mito já não é senão a imagem do saber autêntico, e seu objeto, a *génesis*, uma simples imitação do modelo, o Ser imutável e eterno. O mito define o domínio do verossímil, da crença, πίστις, por oposição à certeza da ciência.

Nesse âmbito, o conceito de λόγος, segundo Chantraine (2009, p. 601), passa a designar não apenas a palavra, a explicação, mas a razão imanente. Não são poucas as referências ao termo na tragédia clássica. Em Sófocles, por exemplo, toda alusão a um discurso enunciado e ao diálogo entre as personagens amplia o uso do termo λόγος:

> Νεοπτόλεμος[7]
> ἀλλ᾽ ἔρχεταί τε καὶ φυλάξεται στίβος.
> σὺ δ᾽, εἴ τι χρῄζεις, φράζε δευτέρῳ **λόγῳ**.
>
> NEOPTÓLEMO
> Mas ele já vai e o rastro será vigiado.
> Tu, se queres, revela uma segunda **ordem**.
> (*Ph.*, 48-49, grifo nosso)

Λόγος pontua de forma clara que Neoptólemo refere-se expressamente às “palavras proferidas”, no caso, uma “ordem”, ou seja, a um processo de enunciação imediata e que corresponde justamente ao uso corrente da “palavra” como meio de comunicação entre os homens. No entanto, é preciso ressaltar que o uso de λόγος, durante o período clássico, também está relacionado à “intriga” da peça, bem como ao “argumento” do debate retórico; o fato é que, o vocábulo agora

---

[7] SOPHOCLIS. **Sophoclis Fabulae**. Edited by H. Lloyd-Jones, N. G. Wilson. Oxford: Clarendon Press, 1990.

transita entre o sentido ficcional e o racional, mas consolida μῦθος, por sua vez, em um patamar distinto e não imediato de enunciação.

Sendo assim, o que se apreende é que μῦθος, nesse período, corresponde, sem dúvida, a uma instância narrativa que perpassa gerações e está ligada aos valores que a *pólis* admite como importantes no convívio dos homens. Esse conceito abrange os elementos que transitam entre o político, o social e o religioso e refletem as regras que mantêm a harmonia dos ambientes nos quais estão inseridos. A esse respeito, discorre Vernant (1999, p. 175):

> Não se trata mais de vencer o adversário enfeitiçando-o ou fascinando-o com a potência superior do verbo de que se dispõe; trata-se de convencê-lo da verdade levando-se pouco a pouco o próprio discurso interno, segundo sua própria lógica e de acordo com seus próprios critérios, a coincidir com a ordem das razões expostas no texto que lhe é submetido. Desse ponto de vista, tudo o que dava à palavra falada seu poder de impacto, sua eficácia sobre outrem, se acha dali em diante rebaixado à classe do *mythos*, do fabuloso, do maravilhoso, como se o discurso só pudesse ganhar na ordem do verdadeiro e do inteligível perdendo ao mesmo tempo na ordem do agradável, do emocionante e do dramático.

Quando o grego canta as façanhas em Tróia, tem-se um dos primeiros registros escritos dos antepassados dos gregos e é, a partir deste ponto, que o homem possui a possibilidade de transmitir, para as gerações futuras, ideias mais elaboradas sobre os acontecimentos do passado.

É, por exemplo, em Homero, que encontramos o primeiro registro mítico da história de Héracles, personagem que, de forma indireta, sofreu com a influência da deusa Ἄτη. Este fato, por sinal, desencadearia os acontecimentos que levarão a deusa a passar a agir diretamente na vida de um outro Héracles, o que passa a encarnar a experiência do homem comum.

As construções míticas, dessa forma, têm sua primeira organização a partir das epopeias de Homero. Para Snell (1975, p. 60), mais do que Hesíodo, é Homero o grande responsável por dar aos gregos os seus deuses e cunhar os princípios do pensamento e da religião grega. Todavia, com Hesíodo, tempo depois, embora não tenha sido o único em seu período a tratar do assunto[8] surge a necessidade de se catalogar a cosmogonia grega, ou seja, elencar os deuses e sua natureza para que o homem também pudesse se situar no mundo no qual estava inserido.

As histórias míticas não tratam somente dos seres fantásticos presentes na religião grega. Se por um lado, os deuses permeiam boa parte das histórias e são responsáveis por façanhas gigantescas, por outro lado, os homens também aparecem como protagonistas de miraculosos feitos e atitudes. Ou ainda, caso não sejam dignos de tais proezas, estão cristalizados no pensamento do homem grego por conta da tradição.

A presença humana no mito grego é algo natural, visto que o grego vê no mito parte de sua própria história. Todavia, o que transforma o mito e o eleva a outro patamar de discussão é a presença dos deuses e as relações que se estabelecem entre humanos e divinos. Dizer que a religião e o pensamento social caminhavam, por muito tempo, lado a lado não é satisfatório. Dessa forma, Otto (2005, p. 207-208) esclarece que, sendo o divino a perfeição, o humano nada mais pode ser do que o reflexo disso e os gregos possuíam uma relação íntima com essa noção:

> Para os gregos, as formas divinas não são, como para outros povos, meros signos secundários e sem

---

[8] *Vide*: KÕIV, M. A note on the dating of Hesiod. **The Classical Quarterly**, vol. 61, n. 02, pp. 355-377, 2011. WALCOT, Peter. **Hesiod and the Near East**. Cardiff: University of Wales Press, 1966. GRIFFIN, J; BOARDMAN, J; MURRAY, O (orgs.). **Greek Myth and Hesiod.** The Oxford History of the Classical World. Oxford: Oxford University Press (1986).

> correspondência com a verdade divina; nesta religião natural e não-dogmática, elas são em si mesmas os profetas autorizados. Os deuses se colocam diante dos poetas em ações e palavras; aos artistas plásticos, eles se apresentam diretamente diante de seus olhos. As obras dos grandes mestres das artes plásticas costumam provocar a mais forte impressão no espectador. Mas este nem por isso acha fácil explicar com clareza tais impressões. Pelo contrário, assim bem se previne de julgar as representações dos deuses gregos segundo histórias agradáveis e frívolas como as que vieram a ser narradas em época tardia. Pois aquelas imagens respiram uma elevação e uma grandeza que devem acordar-se com veneração e que somente nos antigos cânticos e nas invocações ora jubilosas ora pavorosas das tragédias encontram outras semelhantes. Caso se consiga captar o sentido dessa elevação e dessa grandeza, estará respondida a pergunta a respeito de como o espírito grego divisou a perfeição do homem e, com isso, igualmente a imagem da divindade.

Assim sendo, pode-se supor que em um estágio inicial, muitas atividades do âmbito social dos gregos estivessem ligadas pelo pensamento religioso. O homem grego reconhece-se na figura divina e também sabe de sua diminuta posição diante das divindades; embora tenha noção de suas capacidades enquanto homem, ele sabe de suas limitações.

Heródoto, por exemplo, já imbuído do espírito dos filósofos da Iônia, marca claramente o que ele distinguiria de uma construção mítica para um fato concreto. Para o historiador, os fatos que podem ser comprovados fisicamente pertenciam à “idade dos homens”, ou seja, fatos históricos que o tempo não conseguiu apagar e que ainda eram “palpáveis” na história dos gregos. É por essa razão que, no prólogo de *Histórias*, o próprio Heródoto fala em “exposição das informações” ἱστορίης ἀπόδεξις (Hdt. I.1) como uma espécie de compromisso com a enunciação de relatos verídicos. Como ressalta Rocha Pereira (2002, p. XIX), a própria palavra ἱστορία, pertencente à família de ἴστωρ “juiz de uma contenda” “testemunha”, está ligada etimologicamente ao verbo οἶδα “eu sei porque vi”.

No entanto, o autor não deixa de falar sobre os outros acontecimentos, como a presença de Minos de Cnosso que, em outros tempos, havia dominado os mares:

> [...] Então Oretes, que se encontrava na Magnésia, terra situada sobre o rio Meandro, enviou a Samos um lídio chamado Mirso, filho de Giges, para levar uma mensagem, conhecendo de antemão a mentalidade de Polícrates. Entre os Gregos, tanto quanto sabemos, Polícrates foi de facto o primeiro que sonhou dominar os mares, se exceptuarmos o caso de Minos de Cnosso e de algum outro que antes dele tenha sido senhor dos mares; mas da chamada "idade dos homens", o primeiro foi realmente Polícrates, que tinha fortes esperanças de vir a governar a Iónia e as ilhas. [...] (Hdt. III.122)[9]

Mesmo que faça referência a uma história pertencente à tradição, a preocupação de Heródoto no prólogo demonstra a consciência do autor diante de eventos que fossem controlados pelo testemunho, visto que seus relatos buscavam a αἰτία "motivo" (Hdt. I.1) da guerra entre gregos e persas e, portanto, fatos verídicos.

Um dos estudos mais proeminentes nos últimos anos é o trabalho de Calame (2009), em que o helenista francês discute as relações míticas desde os poetas antigos até a estrutura elaborada por Apolodoro, no século II a.C. Em seu livro (2009, p. 266), o autor conclui que se o mito é um discurso ficcional, não é possível dissociá-lo de um "regime de verdade" estabelecido de acordo com os paradigmas sociais e culturais e que se modificam de acordo com a intenção poética ou literária de uma obra, que se justifica por seu distanciamento espaço-temporal.

Logo, pode-se pensar no mito como uma estrutura de sentidos real, em algum momento do passado, que é revestida de elementos diversos conforme a passagem do tempo e a intenção

---

[9] HERÓDOTO. **Histórias. Livro VI**. Introd. versão do grego e notas de José Ribeiro Ferreira e Delfim Ferreira Leão. Lisboa Edições 70, 2000.

própria de um período. Para Calame (2009, p. 266), essas construções são afetadas por circunstâncias históricas e sociais, o que permite que sejam reproduzidas novamente de acordo com o que se pretende ressaltar em um determinado momento.

Não é difícil traçar um paralelo com nossa própria sociedade. Se pensarmos na figura de Jesus Cristo, podemos estabelecer uma relação parecida com o que acontece na tragédia grega em relação aos mitos. Repousando em um período distante da história do homem, a tradição cristã constantemente recria as passagens de sua Paixão[10], mesmo sendo uma parte da história que é de conhecimento de todos, cristãos ou não. Portanto, ir a uma encenação ou assistir a um filme da vida e morte de Jesus sempre despertará uma nova descoberta e, é claro, de acordo com o ponto de vista impresso pela direção, um novo olhar sobre os acontecimentos. No filme *A Paixão de Cristo*, de Mel Gibson, é exatamente isso que acontece. O diretor, além de tentar recriar a linguagem do período, tenta transmitir ao espectador um novo impacto visual, superestimando as cenas de tortura e sofrimento. Trata-se de uma obra única nos últimos tempos, pois, apesar da história já ser conhecida, um aspecto antes nunca abordado deu novo fôlego à leitura cristalizada da história retratada.

1.2. Mito e Tragédia

O conceito de ἄτη se insere em uma tradição que merece ser recordada e, assim sendo, que possa dar os parâmetros necessários para que se compreenda como surge o mito que vigora por trás do complexo vocábulo ao qual esta tese se dedica. Destarte, é possível compreender a complexidade que

[10] Denomina-se Paixão, com letra maiúscula, o sofrimento de Jesus Cristo na Cruz. (HOUAISS, 2008, p. 2105)

envolve o conceito de ἄτη e sendo, de certa forma, intrínseco ao desenvolvimento da tragédia grega, como ele se incorpora ao processo de desenvolvimento do drama.

Tratava-se de um novo período na história de toda a Grécia e é preciso entender em que medida o drama trágico vem para se aliar a essa nova sociedade. Relativamente a isso, disserta Vernant (2008, p. 04):

> O momento da tragédia é, pois, aquele em que se abre, no coração da experiência social, uma distância bastante grande para que, entre o pensamento jurídico e social de um lado e as tradições míticas e heroicas de outro, as oposições se delineiem claramente; bastante curta, entretanto, para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e para que o confronto não deixe de efetuar-se.

Esse embate, no entanto, entre um pensamento da cidade e a tradição oral e familiar, é combinado de forma magistral pelos trágicos gregos. De certo modo, há uma nova forma de se encarar a realidade e questioná-la, por outro lado, as histórias passadas de geração em geração reforçam a tradição, quando utilizadas como motivo para o desenvolvimento do drama. Se, por um lado, a experiência de encenar assuntos históricos pudesse gerar a histeria pública e falhar em seu objetivo,[11] mesclar os relatos tradicionais com as novas ideias e reflexões da cidade só reforçaria, no palco, a evolução deste πολίτης.

Não obstante, não é tarefa fácil lidar com temas conhecidos e que, seguindo apenas a tradição, poderiam soar enfadonhos. É por isso que não é unicamente por uma herança arqueológica que a tríade trágica é formada por Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Analisados individualmente, cada qual serviu à tragédia de forma peculiar, inserindo no mito os elementos necessários

---

[11] A respeito da *Queda de Mileto*, citada em *Histórias* por Heródoto, tratar-se-á em momento oportuno.

para atrair o público e atingir o sentimento de tensão e exaltação, marcando etapas relevantes no desenvolvimento da história e do gênero trágico.

Por conta do que já foi dito, não é difícil compreender o porquê do uso do mito como mote da tragédia clássica. Assim como a cultura cristã renova dramaticamente as passagens da vida de Jesus Cristo, incorporando a ela elementos que respeitem a intenção de cada uma das representações, os mitos eram, pelos autores trágicos, revisitados constantemente em suas peças.

É a tragédia de Ésquilo *Persas*, a mais antiga peça conservada, que já aponta para o conhecimento do autor sobre o mito, sua estrutura e os elementos que o distanciavam da realidade. Se Frínico foi multado por sua apresentação da *Queda de Mileto*, o mais correto seria que nenhum outro autor buscasse amparo em um relato histórico que pudesse causar identificação temporal para o público. No entanto, não é o que acontece. Embora *Persas*, das trinta e duas tragédias clássicas que chegaram completas até os dias de hoje, seja a única cujo tema baseia-se em uma passagem recente da história dos gregos, ela é posterior à peça de Frínico e demonstra todo o potencial e conhecimento do autor em relação ao mito, fato este que o possibilita desenvolver uma tragédia sobre um evento recente com elementos próprios do mito, quer eles sejam o intervalo espaço-temporal, uma riqueza de detalhes imagéticos, a interpretação simbólica e universalista ligada aos fatos, aspectos do maravilhoso em relação à corte persa ou mesmo a presença de uma figura fantástica (o espectro do rei). Dessa forma, o tragediógrafo proporciona o distanciamento apropriado entre a veracidade histórica e a identificação com os espectadores.

A tragédia e a comédia tornaram-se, ao longo do século V, o centro do debate de questões próprias da cidade democrática grega. O uso do tema mítico, embora não único, tornava-se o

veículo condutor para os poetas exporem, também, uma nova forma de pensamento. A trama desenvolvida pelo autor acaba por explorar diferentes aspectos dos mitos.

Vidal-Naquet (1999, p. 233) discorre que, na tragédia, “é preciso que a cidade ao mesmo tempo se reconheça e se questione”. Esta preocupação, no caso de Ésquilo, faz com que o homem enquanto indivíduo passe inteiramente a segundo plano. O vencedor da batalha de Salamina não é um grego em particular, mas a comunidade como um todo. O mesmo ocorre com Agamêmnon; embora a tragédia a que dá título relate os momentos finais da vida do comandante grego, destacando o drama familiar, é o coletivo que se evidencia, em um debate acirrado sobre as questões que envolvem o público e o democrático em relação à justiça.

E é justamente no momento em que o autor precisa justificar os acontecimentos ocorridos entre os antepassados que a presença de conceitos, como o de ἄτη, satisfaz a necessidade dos tragediógrafos em buscar no pensamento grego a identificação com a audiência. Por conseguinte, se em Ésquilo a composição mítica é trabalhada com elementos visuais que saltam aos olhos e uma linguagem primorosa, em Sófocles atinge-se um novo patamar de experimentação. O autor ousa em transformar o mito conhecido, acrescentando elementos que alterem sua estrutura. Dentre suas tragédias conservadas, o mito de Édipo é o que merece maior atenção e sem dúvida que a leitura que fez do mito tebano o definiu para toda a posteridade. O autor ousa em transformar o mito conhecido, acrescentando elementos que alterem sua estrutura. Dentre suas tragédias conservadas, o mito de Édipo é o que merece maior atenção e sem dúvida que a leitura que fez do mito tebano o definiu para toda a posteridade. No entanto, a interpretação estabelecida por Sófocles deste mito tradicional não inibiu outras releituras. Será talvez Sófocles o autor que em

definitivo coloca “o Homem” no centro do seu pensamento dramático.

Segundo Grimal (1993, p. 128), diferentemente do que acontece na versão tradicional do mito, a versão imortalizada por Sófocles teria sido posteriormente modificada por Eurípides e, ainda, na forma épica da lenda, a morte de Jocasta não teria impedido o herói de continuar seu reinado, inclusive sem que ele tivesse se tornado cego.

Girard e Ouellet (1980, p. 181) também atentam a essa questão. Para os autores, Sófocles é quem transforma o drama mítico em drama trágico, eliminando e inserindo informações que lhe fossem convenientes. A esse respeito, corrobora Vernant (1999, p. 54) afirmando que Sófocles omite, também, a questão da diferença de idade entre Jocasta e Édipo. Logo, a maleabilidade no tratamento de informações pormenorizadas flexibiliza o sentido final de cada versão dramática.

Aristóteles, embora não tenha presenciado a efervescência da tragédia clássica, como conhecedor e classificador dos primeiros gêneros literários, faz uma ressalva extremamente pertinente à composição da tragédia:

> É, pois, necessário ter presente o que já por várias vezes dissemos, e não fazer uma tragédia como se ela fosse uma composição épica (chamo composição épica à que contém muitos mitos), como seria o caso do poeta que pretendesse introduzir numa só tragédia todo o argumento da *Ilíada*. Na epopeia, a extensão que é própria a tal gênero de poesia permite que as suas partes assumam o desenvolvimento que lhes convém, enquanto nos dramas o resultado do desenvolvimento seria contrário à expectativa. Que bem o mostraram todos os poetas que quiseram incluir em uma tragédia todo o argumento da *Ruína de Tróia*, em vez de uma só parte, como o fez Eurípides [na *Hécuba*], ou toda a história de Níobe, contrariamente ao que fez Ésquilo. Todos esses poetas falharam ou foram mal

> sucedidos nos concursos, e o próprio Agatão falhou pelo mesmo defeito. (*Poética*, 1456ª 11)[12]

O que Aristóteles quer deixar claro ao seu leitor é que a Tragédia e a Épica são dois gêneros distintos e, portanto, se ocupam de matérias de abrangência diferentes para suas composições. No entanto, se a tragédia não necessita de um relato extenso e se dedica a trechos específicos de uma história muito maior, isso se deve, também, ao conhecimento que o público detinha do mito grego. É o que ocorre, para citar apenas uma tragédia como exemplo, com *Antígona* de Sófocles.

A tragédia, que conta o sofrimento da irmã de Etéocles e Polinices, em profundo conflito entre os ditames da cidade e os valores familiares da tradição, começa *in medias res*[13], o que demonstra que os espectadores já eram familiarizados com aqueles contextos. Diferentemente de uma história detalhada do mito, para além das marcações presentes nas falas das personagens, que situam a plateia sobre início da ação, há também que se levar em consideração os vários monólogos de abertura como, por exemplo, a fala da nutriz no início de *Medeia* (*Med*. 1-48), estes têm por função sintetizar os dados do mito e contextualizar os espectadores sobre o momento concreto em que a ação inicia-se.

É conhecida, em contrapartida, a preferência de Sófocles pelas cenas dialogadas de abertura, que substituem o tradicional monólogo. Em *Antígona*, nos primeiros versos, é a própria heróina quem lamenta para Ismênia e introduz o fato de elas estarem sofrendo pela herança herdada de Édipo. Nos versos seguintes, Antígona falará sobre o enterro de seu irmão

---

[12] Tradução de Filomena Yoshie Hirata em: HIRATA, F. Y. **A hamartía aristotélica e a tragédia grega**. In: Anais de Filosofia Clássica, vol. 2, n. 3, Universidade de São Paulo, 2008.

[13] Segundo Moisés (1974, p. 287) trata-se de uma convenção própria da poesia épica clássica, que preconizava que a ação do poema deveria começar pelo meio, no pressuposto de que o trecho inicial não só carecia de interesse para o leitor como poderia perfeitamente ser narrado mais tarde.

Polinices, que se encontra morto e jogado ao relento; no entanto, detalhes da história de seu pai e da batalha entre os irmãos não são descritos, indício que confirma o conhecimento do público da saga dos Labdácidas.

Há que se recordar ainda, o efeito causado pelos cantos corais que, em muitos momentos, retomam questões pertinentes ao mito como forma de rememorar a audiência e, é claro, sublinhar informações que sejam oportunas ao drama. É o caso, por exemplo, do coro de anciãos de Maratona em *Heráclidas* (*Heracl*. 232-235), em que o canto coral se compadece da aflição de Iolau e dos filhos de Héracles, lembrando a linhagem das crianças e a heroicidade do pai.

Para se ter uma ideia da potência da criação de um autor, de acordo com Asheri (2006, p. 60), a imagem que Ésquilo criou de Xerxes e seu império, através de *Persas*, foi tamanha que ainda foram sentidos na sociedade os efeitos de sua criação. Segundo o historiador, inúmeros detalhes da vida de Dario e outros comandantes aquemênidas serão deixados de lado, ao longo dos anos, em detrimento da imagem tirânica e incômoda de Xerxes. A imagem construída por Ésquilo de Dario, em contrapartida, fez com que o rei fosse inocentado e inclusive idealizado quando comparado ao filho. O incêndio de templos jônicos seria, por muito tempo na própria Pérsia, erroneamente atribuído a Xerxes, fato este que se deve, em parte, à imagem construída por Ésquilo.

Portanto, é possível perceber como os autores lidarão com o mito dentro da tragédia. A arte de cada um deles será explorada em toda sua magnitude, porém, sem esquecerem da tradição. Esta tradição possibilita leituras plurais e, mais do que isso, permite que as preocupações do período possam ser inseridas dentro do discurso do drama para a identificação direta do espectador com os antepassados gloriosos. Além de um resgate do passado fica evidente, também, o impacto que o

drama instaurava na sociedade, até mesmo perpetuando imagens construídas no ambiente do teatro.

1.3. O mito da Ἄτη

Antes de começar a pensar propriamente no conceito de ἄτη e as implicações existentes nesse complexo vocábulo, é necessário entender em que momento da narrativa mítica ele se insere. É possível, logo pela análise do mito, já entender o porquê de o termo estar sempre ligado a questões malignas ou que remetam a uma punição ao homem. Moreau (1986, p. 152) denomina como “demônios infernais” àqueles presentes na obra de Ésquilo que propagam a violência e a desordem no mundo dos homens. Dentre estes demônios, encontra-se a Ἄτη que, para o autor (1986, p. 158), pode ser definida com uma frase: “Le démon caressant est un démon maléfique”.

A frase de Moreau contém em seu significado uma gama de explicações pertinentes ao funcionamento do conceito de ἄτη na tragédia grega. É possível perceber o motivo pelo qual o vocábulo passeia de forma tão ampla dentro do curto espaço de tempo que o drama trágico foi produzido na Grécia antiga. Para um teatro que luta entre dois pólos, o de mobilizar e de intrigar seu espectador, nada mais normal que, constantemente, as personagens envoltas em conflitos tenham na ἄτη a justificativa ou os argumentos que os impeçam de cometer erros.

Grimal (1993, p. XXXV) ressalta a dificuldade em se alcançar para os mitos uma única via de explicação coerente, que não esbarre em algum momento em conflito com outras versões. Posto isto, assevera o autor:

> A mitologia helénica resulta da acção de influências ainda mais diversas, entre as quais o papel dos elementos indo-europeus parece bastante

> limitado. Foi em todo o caso recoberto por contribuições decisivas oriundas do mundo semita e, mais vagamente, dessas civilizações “mediterrâneas” de que começamos a ver os estratos sucessivos nessa encruzilhada que foi sempre o Mediterrâneo oriental. Nesta espantosa síntese, é difícil discernir a parte que pertence a cada um. As lendas formam-se, evoluem, tornam-se matéria literária ou “histórica”, mudam de carátēr à medida que os centros de difusão se deslocam de ilha em ilha, de continente em continente, passando da Síria para Creta, de Rodes para Micenas, de Mileto para Atenas. Não é de estranhar que, nestas condições, se assista a uma fusão de tradições, de contos, de mitos, cada um referente a um episódio ou a um momento, e misturando-se todos na confusão total.

Dessa forma, o que fica evidente nos manuais de mitologia é que os mitos expostos são uma síntese das versões mais recorrentes ao longo da tradição. Mesmo se considerarmos a questão da livre criação poética dos autores para os mitos inseridos na tragédia grega, o fato de existirem outras variantes ratifica a escolha do autor quando da criação de seu drama.

Deste modo, Grimal (1993, p. 52) apresenta, no verbete referente à ἄτη, a seguinte versão para o mito:

> Personificação do Erro. Divindade leve e ágil, seus pés só poisam sobre a cabeça dos mortais, sem que eles se apercebam. Aquando do juramento de Zeus, em que este se comprometeu a dar a supremacia ao “primeiro descendente de Perseu que ia nascer” e submeteu desse modo Héracles a Euristeu, foi Átē quem o enganou. Zeus vingou-se, precipitando-a do Olimpo. Áte caiu na Frígia, sobre uma colina que recebeu o nome de Colina do Erro. Foi ali que Ilo construiu a cidadela de Ílion (Tróia). Zeus, precipitando Átē do alto do céu, cortou-lhe para sempre a possibilidade de residir no Olimpo. É por isso que o Erro constitui a triste partilha da humanidade.

Homero, no Canto XIX da *Ilíada*, faz uma detalhada narrativa dos acontecimentos que antecedem o nascimento de Héracles e a influência que a deusa Ἄτη teve no seu destino, motivando seu

desterro[14]. É, dessa forma, Homero o primeiro a apresentar aos gregos ou, pelo menos, a registrar os motivos que levaram a deusa Ἄτη a se instalar entre os homens. Nota-se que o poder da deusa não mede vítimas, desrespeitando até mesmo o pai dos deuses, visto que sua única finalidade é causar a confusão mental em seu escolhido.

Hesíodo, por sua vez, sendo um dos primeiros a teorizar sobre a Cosmogonia grega, relata o nascimento da deusa Ἄτη, justificando a que família ela pertence e, portanto, confirmando sua origem obscura. Para Roisman (1983, p. 494), "Hesiod's innovation is not in the perception of *átē* but in her function and sphere of operation".

No contexto de Hesíodo é interessante notar como a Ἄτη, uma das filhas de Νύξ "Noite", une-se a outras divindades, todas com aspectos negativos[15]. Sendo assim, a partir de Hesíodo, uma nova face da deusa vai se delimitando e, mesclando-a com a noção apresentada por Homero, chegamos ao conceito vigente na tragédia.

1.4. A expressão do divino

No século XIX, Hermann Usener, conceituado filólogo alemão, já tinha uma preocupação que voltou a chamar a atenção dos estudiosos apenas no final do século XX. Segundo Cassirer, Usener desenvolveu a teoria de que a camada mítica mais antiga que se possa distinguir é a dos "deuses momentâneos". Essa teoria configura-se como uma necessidade do homem de exteriorizar suas impressões na forma de deidades. Continua Cassirer (2006, p. 34):

---

[14] *Vide infra*, pp. 58-60.
[15] *Vide infra*, pp. 93-94.

> Usener mostrou, como exemplos da literatura grega, o quanto ainda era vivo entre os helenos do período clássico este sentimento religioso básico e primitivo, e como volveu a ser eficaz algumas vezes. “Por causa desta vivacidade e excitabilidade do sentimento religioso qualquer conceito, qualquer objeto que por um instante dominasse todos os pensamentos, podia ser exaltado, independentemente, da hierarquia divina: Inteligência, Razão, Riqueza, Casualidade, o Instante Decisivo, Vinho, a Alegria do Festim, o Corpo de um Ser Amado...Tudo o que nos vem repentinamente como envio do céu, tudo o que nos alegra, entristece ou esmaga, parece um ser divino para o sentimento intensificado. Até onde pode remontar nosso conhecimento dos gregos, contam eles para expressar tais experiências com o conceito genérico de daimōn.

O conceito de ἄτη, assim sendo, por sua natureza primitiva, estabelece dentro do mito uma relação, ora de influência, ora de ação concreta e física na vida do grego, aspecto que será discutido mais adiante. No entanto, a relação entre o significado e a ação torna-se intrínseca e, por diversos momentos, o conceito vocabular confunde-se com a figuração do divino, como se efeito e causa não possuíssem uma relação de completa distinção.

Todavia, a discussão é mais profunda do que possa parecer. Otto (2006, p. 110) dedica atenção a essa questão, especulando sobre um ente de natureza impessoal que passaria para o nível pessoal. Para tanto, conclui:

> Na verdade, não há personificação e sim, apenas, despersonificação – assim como inexiste mitificação, mas tão somente desmitificação, e tampouco faz sentido, segundo a célebre sentença de Schelling, indagar como o homem teria chegado a Deus, quando antes só caberia indagar como é que d’Ele pôde se afastar. (2006, p. 111)

Dessa forma, corroborando a teoria de Otto, podemos afirmar que o conceito da deusa Ἄτη precede o conceito que depois dará origem aos termos que serão usados para classificar qualquer influência sofrida por intermédio da ação divina. Esse tipo de pensamento, assim sendo, sugere uma perspectiva interessante:

por mais que o vocábulo se apresente em seu sentido abstrato, ele está intimamente ligado a uma perspectiva divina, fator que será decisivo para compreender os motivos que levam ao distanciamento de sentido, para o termo, entre as obras de Ésquilo e Eurípides.

Se em Homero, por exemplo, a quantidade de personificações são inúmeras, passando depois pela esquematização cosmogônica realizada por Hesíodo, o teatro, no século V a.C., possui uma nova responsabilidade e, sendo uma arte visual, qualquer que fosse a hipótese poderia se materializar. Destarte, acrescenta Webster (1954, p.12):

> Art must also be regarded as one of the forces which helps to keep personification alive. The artist and the dramatist must personify if they want to represent something immaterial instead of restricting themselves to showing its effects on visible things.[16]

No entanto, uma questão, que deve ser esclarecida, é a diferença entre a personificação e a deificação ou, como denominamos, expressão do divino. A personificação mostra-se uma prática recorrente na literatura grega desde os tempos de Homero. A construção de imagens fortes, aliadas quase sempre ao discurso metafórico, possibilitava ao autor passear livremente com elementos que lhe eram caros naquele momento e precisavam ser, ao máximo, enfatizados. Essas situações, em que a ênfase dada à personificação ultrapassa os limites da humanização de um ente inanimado, resultam na deificação. Dessa forma, como esclarece Webster (1954, p. 15), geralmente, as deificações aparecem com termos relacionados a um conceito ético.

---

[16] A arte também deve ser considerada como uma das forças que ajuda a manter a personificação viva. O artista e o dramaturgo devem personificar, caso eles queiram representar algo imaterial, ao invés de se restringirem a mostrar seus efeitos sobre as coisas visíveis.

Não é para menos que, segundo Moreau (1985, p. 155), o vocábulo ἄτη seja extremamente ambíguo. Para o autor torna-se muito difícil estabelecer a distinção entre a abstração e a abstração personalizada (ou seja, o demônio). E, se levarmos em conta sua carga semântica, é possível entender porque, em muitos momentos, não basta apenas que o vocábulo se apresente como pura abstração, faz-se necessária sua presença física e perturbadora.

Essa relação ambígua é delicada até mesmo para o editor do texto grego grafar o termo. A esse respeito, Duchemin (1980, p. I) faz um apontamento pertinente:

> Le passage de l'entité, fruit de l'abstraction émanent de la réflexion humaine, à l'être perçu comme une divinité, présente et agissante, animée de tous les pouvoirs d'un statut surnaturel, est, aux différentes époques et au sein de différentes groupes humains, malaisé à cerner. [...] L'éditeur [...] est souvent mal à láise pour choisir entre le substantif, simple nom commun, commençant par une minuscule, et le nom propre désignant une personnalité divine, et auquel il convient, dans nos habitudes, de mettre une majuscule. Ce problème, qui n'existait pas pour les Grecs, existe pour nous et, nous obligeant à préciser, il témoigne à merveille, par surcroît, de la ligne continue qui en réalité unit, sans vraie ligne de démarcation, les deux faces d'un même vocable.[17]

Posto isto, podemos concluir que o entendimento da presença ou ação da divindade depende da forma como se analisam os trechos que fazem referência ao vocábulo. Este aspecto é de

---

[17] A passagem da entidade, fruto da abstração que emana da reflexão humana, ao ser que é percebido como uma divindade, presente e ativa, animada pelos poderes todos de um estatuto sobrenatural, é, em diferentes épocas e no seio de diferentes grupos humanos, difícil de delimitar [...]. O editor [...] sente frequentemente desconforto em escolher entre o substantivo, simples nome comum, iniciado por uma minúscula, e o nome próprio que designa uma personalidade divina, à qual convém, pelos nossos hábitos, pôr uma maiúscula. Esse problema, que não existia para os Gregos, existe para nós e, obrigam-nos a precisar, o reflexo perfeito, além disso, da linha contínua que em realidade unia, sem uma verdadeira demarcação, as duas faces de um mesmo termo.

extrema importância para a compreensão do sentido que o dramaturgo pretendia atingir com sua composição.

1.5. A etimologia e semântica da palavra

Quando uma palavra é traduzida de inúmeras formas diferentes, para um mesmo verso, é de se pensar o que ocorre em relação à sua etimologia. O que ocorre com o termo ἄτη não é uma exceção na tradução de um texto que, além da língua, indissociavelmente apresenta também uma leitura particular do tradutor.

Dodds, na introdução de seu livro (1963), elege o conceito de ἄτη como um dos temas para sua discussão inicial sobre a questão do irracional na Grécia antiga. O autor vem sendo retomado, desde então, como parâmetro inicial de uma discussão acerca dos conceitos de ἄτη. Sua contribuição deve-se ao fato de ter feito relevantes apreciações que, inclusive, apontam para uma profunda discussão sociológica em voga nos dias atuais. Diz Dodds (1963, p. 03): “for early Greek justice cared nothing for intent, it was the act that mattered”, ou seja, para um senso de justiça primário, entre os gregos, o ato consumado é que, de fato, tem relevância.

Por essa importância de um ato consumado, para Dodds (1963, p. 17), os gregos já possuíam uma noção, que mais tarde seria debatida entre os antropologistas, de “culturas da culpa” (*guilty-cultures*), em contraposição às “culturas da vergonha” (*shame-cultures*). Segundo o autor, a noção de ἄτη alimenta uma sociedade baseada no sentimento de vergonha, ou seja, que transfere para um fato externo aquelas sensações que lhe são insuportáveis. Benedict (1972, p. 188) discute a diferença básica entre o mundo oriental e o ocidental, a qual se fundamenta na cultura grega:

> Nos estudos antropológicos de culturas diferentes, é importante a distinção entre as que profundamente enfatizem a vergonha ou a culpa. Uma sociedade que incute padrões absolutos de moralidade e orienta-se no sentido do desenvolvimento de uma consciência por parte do homem é uma cultura de culpa por definição, no entanto, alguém pode numa sociedade dessas, como a dos Estados Unidos, padecer ainda mais na vergonha quando se auto-acusa de grosserias que nada têm de pecados. [...] Onde a vergonha constitui outra sanção importante, não se experimenta alívio quando se divulga uma transgressão, ainda que seja a um confessor. [...] As culturas de vergonha, portanto, não prescrevem confissões ainda que aos deuses. Dispõem mais de cerimônias para boa sorte do que para expiação.

Sendo assim, será possível compreender porque os heróis de Homero e Ésquilo, mesmo deixando claro uma percepção de que foram tomados pela ἄτη, acabam por não conseguir se livrar de uma dependência auto-punitiva, do sentimento de constrangimento diante do mundo. No entanto, esses heróis transferem para uma força maior os atos que eles próprios não conseguem suportar sozinhos, embora tal estratégia não surta o efeito de expurgação necessária ao alívio da consciência.

Não são poucas as definições que a noção de ἄτη admite nos mais variados contextos e ao longo dos anos. Segundo Dodds (1963, p. 05), em Homero, é impossível contabilizar os acontecimentos atribuídos à ἄτη, ou ligados ao verbo ἄσασθαι "saciar-se", "exceder-se". No entanto, o autor deixa explícito que de forma alguma, como acontece na tragédia, o conceito será atribuído a um desastre, sempre ocorrendo como um "state of mind – a temporary clouding or bewildering of the normal consciousness".

Para Saïd (1978, p. 75-76) existe uma dificuldade em traduzir a palavra que, muitas vezes, está ligada a uma condição de erro, mas também passa a designar toda sorte de infortúnios. Completa Dawe (1968, p. 95) que o sentido mais comum de ἄτη é ruína, destruição, desastre, infortúnio.

Todavia, a palavra pode admitir, para o autor, um sentido mais restrito, mais especializado.

Prieto (1965, p. 197), por sua vez, com um trabalho dedicado a Eurípides, faz menção ao contexto geral em que se insere o vocábulo e, em particular, sua presença no tragediógrafo:

> 1. Engano, erro, desvario, alucinação, extravio da razão ou dos sentidos, funesta obnubilação do julgamento que conduz à ruína e à morte – tal é a deusa, *Ἄτη*, companheira perene da humanidade, cujo pé, alado e breve, roçando um instante apenas a fronte dos mortais, os precipita no irreparável. O vocábulo ἄτη figura na obra de Eurípides mais de trinta vezes, nos vários casos gramaticais. Só três vezes, porém, na acepção de alucinação, desvario enviado pela divindade. E em nenhum caso se pode identificar com uma esperança traiçoeira. A esperança, contudo, é que, nalguns passos, se pode identificar com a ἄτη.

A acepção de ἄτη dada por Magnien e Lacroix (1969, p. 258) entende o termo como a “cegueira”, a “confusão”, a “perturbação” que resulta na perda do controle pelo homem. Reitera e acrescenta Chantraine (2009, p. 3) que o verbo ἀάω, que significa “conduzir ao erro”, por contração do nominativo ἀάτη, dá origem à palavra ἄτη, vocábulo pouco corrente na prosa ática, porém de grande presença na tragédia, em que significa o “erro”, a “ruína”, o “dano causado”. Na poesia, principalmente Alceu de Mitilene faz uso da forma αὐάτα.

Liddell e Scott (1996, p. 270) definem o vocábulo ἄτη como “bewilderment, infatuation, caused by blindness or delusion, sent by the gods, mostly as the punishment of guilty rashness”. Entretanto, Dodds (1963, p. 07) se opõe à definição dada pelos autores por entender que a ἄτη é o próprio ato, ou seja, *the rashness*, e não a punição divina por conta do ato imprudente do homem.

O sentido de “ofuscação” parece recorrente em todos os autores, em uma tentativa de equilibrar o primeiro sentido de cegueira, sem confundi-lo com a cegueira física. Beekes (2010,

p. 162), dessa forma, também apresenta para o termo os sentidos de “dano” e “penalidade”. Algumas traduções de tragédias esquilianas para a língua espanhola optam por uma tradução por *ofuscamiento*, o que, no caso de *Persas*, foi uma solução satisfatória encontrada pelo autor.[18]

De acordo com Malta (2006, p. 13) uma definição pertinente, tanto na tragédia como na poesia épica, seria a de “perdição”, ou seja, o resultado de alguém ter se perdido (no sentido figurado). E continua discorrendo sobre o assunto:

> [...] sabemos que, aqui [Brasil], esse sufixo “-ao”, assim como em destruição e construção, indica não só o resultado, mas também a própria ação; assim sendo, a palavra “perdição”, a rigor, para além do seu uso corriqueiro, indica tanto a conseqüência quanto o ato de alguém se perder – e dessa forma pode servir de equivalente, tanto quanto isso é possível, para *áte* grega, indicando, ao mesmo tempo, a deusa (a causa), a desrazão do homem e a destruição daí recorrente. [...]

No entanto, como ficará claro nas análises, há uma clara distinção entre sofrer a ação da deusa ou uma punição divina e apenas padecer de algum outro mal. Os trágicos demarcaram de forma clara, principalmente Eurípides, quando, de fato, o conceito de ἄτη refere-se ao dano causado e não à influência maligna.

As traduções em língua portuguesa, em sua maioria, mesmo em Ésquilo que se aproxima de forma mais clara da noção homérica de um “*state of mind*” (DODDS, 1963, p. 05), não costumam utilizar o vocábulo “cegueira” e suas variações. Essa tendência encontra-se mais nitidamente nas traduções de língua espanhola e italiana. No entanto, como acontece na tradução de *Troianas* de Eurípides, por Werner (2004), o tradutor possui a preocupação em padronizar, mesmo respeitando os mais diferentes sentidos, todas as ocorrências de ἄτη, como

---

[18] *Vide*: ESQUILO. **Persas**. Introducción, traducción y notas de Pablo Cavallero. Buenos Aires: Editorial Losada, 2007.

“desgraça”, nas seis vezes que o termo aparece na tragédia. Esse feito é raro, pois com um campo semântico amplo, a tendência é que o conceito apresente diversas acepções em um único drama, como acontece na tradução de Torrano (2009) e Oliveira (2006).

1.6. O erro trágico e a falta trágica

Destacam-se, dentre os muitos textos que discutem o conceito de ἄτη na tragédia grega, aqueles que procuram demonstrar a relação que existe entre um erro trágico (ἄτη) e uma falta trágica[19] - ἁμαρτία. Aspecto de grande importância para Aristóteles, é na *Poética* que o filósofo discute, dentro da tragédia, como o conceito de ἁμαρτία é parte essencial no drama:

> Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna - caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância -, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhes todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O mito não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz o sentimento de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, o terror, o respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão.

---

[19] Há uma confusão na definição dos dois termos, que parecem designar somente a *hamartía* como falta ou erro trágico. Quem faz uma distinção é Suzanne Saïd (1978). Hirata (2008) também faz uso do termo “falta trágica” quando se refere à ἁμαρτία.

> Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há-de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo ou Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (*Poética*, 1452 b 30-1453 a 12).[20]

Como se pode perceber, a ἁμαρτία acontece por uma falta cometida pelo herói em algum momento, falta esta que se aproxima da noção de ἄτη simplesmente por serem dois conceitos que se apresentam como marcadores de um revés na tragédia. No entanto, é importante ressaltar que, sutilmente, eles se distinguem entre si, fato este que se explicita na força e na forma como esses seres são atingidos.

Dentre os estudiosos, Saïd (1978) procurou demonstrar que o erro trágico é um estágio inicial daquilo que viria a ser denominado "falta trágica". Para a autora (1978, p. 76) não é possível compreender o conceito de ἁμαρτία sem fazer uma apresentação da noção de ἄτη. Isso acontece, principalmente, porque "le malheur (*átē*) se charge de culpabilité, tandis que la faute (qu'on l'appelle *hamartía* ou *amplakía*) prend l'allure d'um desastre."

Este aspecto, apontado por Saïd, esclarece duas confusões na hora de se analisar os dois conceitos. Pensando, primeiramente, em relação à ἄτη, é perceptível que ela desperta no homem a culpa, por um erro cometido por ação divina ou não, que o deixa, muitas vezes, sem mesmo entender os motivos dos acontecimentos posteriores. Em segundo lugar, a ἁμαρτία, dessa forma, torna-se uma falta humana, motivada por erros que não competem a uma instância divina, mas ao próprio homem.

---

[20] Tradução de Filomena Yoshie Hirata em: HIRATA, F. Y. **A hamartía aristotélica e a tragédia grega**. In: Anais de Filosofia Clássica, vol. 2, n. 3, Universidade de São Paulo, 2008.

Essa tênue diferença entre os dois conceitos é o que marca a discussão entre os estudiosos. Para Dawe (1968), o maior obstáculo é compreender como um conceito excludente do papel dos deuses, que é o da ἁμαρτία, pode se encaixar em uma arte (tragédia) sobre figuras heróicas que caem na desgraça por forças divinas e irresistíveis. E é justamente realizando essa investigação que o autor conclui a evolução de um conceito para outro, como se a ἄτη representasse os primórdios da noção de ἁμαρτία, que surgiria posteriormente. Acerca da questão da responsabilidade divina e humana, que caracteriza a principal diferença entre os dois conceitos, discorre Dawe (1968, p. 100):

> The division of responsibility between men and gods has long been properly understood to be an irresolvable problem in Homer: or to speak more realistically, it has long been understood that the Homeric poets did not recognize any contradiction between assigning responsibility for a particular event to the gods in one line and to men in the next.[21]

Logo, para o autor, uma ausência de diferenciação entre uma responsabilidade humana e uma divina é o que faz com que não haja a necessidade de outro termo que compita com a ἄτη na justificativa do erro ou falta trágica. A ausência da ἁμαρτία em Homero e nas primeiras tragédias de Ésquilo, reflete uma necessidade posterior de separar o erro cometido pelo homem por ação dos deuses e aquele que é motivado por ações puramente humanas.

Por sua vez, Golden (1978, p. 12), amparado pelos estudos de Bremer (1969), contraria a aproximação da ἄτη com a ἁμαρτία por acreditar que se trata de duas esferas antagônicas. Para o

---

[21] A divisão da responsabilidade entre homens e deuses tem sido propriamente entendida há muito tempo como um insolúvel problema em Homero: ou para falar de forma mais realista, foi entendido há tempos que os poetas homéricos não reconhecem qualquer contradição entre atribuir responsabilidade de um evento em particular para os deuses em uma linha e para os homens na próxima.

autor, se o conceito de ἄτη é causado por uma ação externa (divina) ao homem, a ἁμαρτία, por sua vez, é motivada por uma ação interna, ou seja, de ordem humana. Essa explicação corrobora a tese de Bremer (1969) de que há uma mudança de pensamento na formação do homem grego e, portanto, uma mudança de cultura.

No entanto, não é que Dawe discorde por completo dessa afirmação. Se isso ocorresse, o autor não citaria em seu trabalho a forte colaboração que Adkins (1960) realiza ao discutir a ἁμαρτία justamente como uma parte do processo evolutivo do pensamento do homem grego que, tomando consciência de sua posição no mundo, assume sua culpabilidade diante dos acontecimentos trágicos.

Sendo assim, a visão de Dawe também se aproxima da perspectiva apontada por Dodds (1963) da diferença entre uma *Shame-Culture* em contraposição a uma *Guilt-Culture*. Embora Dodds não entre no mérito da relação entre ἄτη e ἁμαρτία, ao discutir os dois conceitos antropológicos, o autor estabelece a relação da mudança de pensamento que posteriormente faria com que o conceito de ἄτη se tornasse cada vez menos popular.

Destarte, Saïd (1978, p. 142) conclui que não se pode deixar de perceber a relação intrínseca entre os dois conceitos, e que a única forma de compreender claramente as diferenças entre ἄτη e ἁμαρτία é realizando um estudo da responsabilidade que se exprime entre os trágicos.

Ao longo da análise das passagens em que a presença do conceito de ἄτη se constata, será possível entender de forma mais clara o debate proposto pelos autores.

2. ANTECEDENTES LITERÁRIOS

Quando a tragédia grega alcança seu auge no século V a.C., já havia na Grécia uma tradição oral e literária que não pode ser ignorada. Não é para menos que, ao discorrer sobre o conceito de ἄτη inserido no drama, é sempre necessário que se recorra a Homero, Hesíodo ou, ainda, a outros poetas anteriores, por exemplo Píndaro e Sólon, como modelos de comparação ou mesmo de diálogo existente entre dois períodos distintos de cultura. É dessa forma que é possível, também, traçar uma marca do processo de mudança do conceito de forma sincrônica.

2.1 A poesia épica

É na *Ilíada* e na *Odisseia*, séculos antes do nascimento do drama, que se encontra o testemunho fundamental para a reflexão acerca das questões relativas ao pensamento grego. Questões que envolvem os valores pelos quais se rege o herói arcaico e a postura do homem diante dos percalços da guerra e de sua própria vida em sociedade são insistentemente delineadas na poesia homérica, bem como, de forma densa e coesa, é possível compreender como os deuses e os homens agem no mundo grego antigo e, mais do que isso, como essa relação pode afetar determinantemente o destino do ser humano; ou seja, enfatizam muito mais valores do que apenas a bravura dos homens gregos em sua busca por reparação ao rapto de Helena, a mais bela grega.

A esse respeito, por exemplo, Lourenço (2012, p. 10) sublinha que a *Ilíada*, embora pareça tratar exclusivamente da questão bélica entre gregos e troianos, começa justificando pela μῆνις, ou seja, “a cólera” de Aquiles diante da desfeita de Agamêmnon em lhe tirar Briseida, sua escrava e concubina, a

narrativa que se propõe fazer.

Justamente por isso, dentre os estudos realizados acerca do conceito de ἄτη no pensamento do homem grego antigo, muitos são os autores que dedicam particular interesse à noção na poesia épica. O tema bélico e a assiduidade constante de diversos heróis que permeiam a tradição mítica tornam o espaço épico propício à presença da ἄτη. Nos poemas homéricos, há uma gama de ocorrências que podem ser apreendidas nas diversas passagens, mais na *Ilíada* do que na *Odisseia*, e, além disso, é possível encontrar os traços principais da complexidade que envolve a interpretação do conceito.

Lourenço aponta, na introdução de sua tradução da *Ilíada*, a opção por uma e não por outra tradução para ἄτη. Essa ressalva demonstra a dificuldade do estudioso diante do conceito:

> [...] E num momento que mais tarde Agamémnon qualificará de "desvario" ou "obnubilação" (utilizo em desespero de causa, estas duas traduções da introduzível palavra grega "áte", consoante as exigências do contexto pendem mais para o campo semântico da insânia ou da cegueira)[...] (2012, p. 11)

Como será visto, o que Lourenço chama de "desespero de causa" é o que Dodds (1953), cujo primeiro capítulo do livro *The Greeks and the Irrational* tornou-se referência no assunto, desenvolve acerca de um conceito que possui um vasto campo semântico para um único verbete, sentidos que ora se complementam ora se opõem.

2.1.1. O tratamento mítico da Ἄτη: a deusa malévola

É já na *Ilíada*, nos Cantos IX e XIX, que o conceito de Ἄτη apresenta-se como divindade. Em ambas as situações, trata-se de discursos diretos destinados a alertar o homem sobre a

deusa que, presente entre os humanos, tem o poder de confundir os sentidos e para a qual o homem não possui escolha.

No Canto IX, após a vantagem troiana no embate contra os gregos, Agamêmnon começa a entender todos os sinais que são narrados desde os versos iniciais da epopeia acerca da obcecação que o acometeu ao não honrar Aquiles, retirando-lhe Briseida. No entanto, quando o rei chega à conclusão de sua ἄτη é o velho cavaleiro Fênix quem intercede por ele diante de Aquiles, oferecendo-lhe honras para que o herói retornasse à guerra. Diante da recusa de Aquiles, Fênix alerta o herói sobre seu θυμὸν μέγαν "espírito presunçoso" (*Il.* IX.496) e as consequências dessa atitude:

ἀλλ᾽ Ἀχιλεῦ δάμασον **θυμὸν μέγαν**: οὐδέ τί σε χρὴ
νηλεὲς ἦτορ ἔχειν: στρεπτοὶ δέ τε καὶ θεοὶ αὐτοί,
τῶν περ καὶ μείζων **ἀρετὴ τιμή** τε **βίη** τε.
καὶ μὲν τοὺς θυέεσσι καὶ εὐχωλῇς ἀγανῇσι
500λοιβῇ τε κνίσῃ τε παρατρωπῶσ᾽ ἄνθρωποι
λισσόμενοι, ὅτε κέν τις ὑπερβήῃ καὶ **ἁμάρτῃ**.
καὶ γάρ τε **Λιταί** εἰσι Διὸς κοῦραι μεγάλοιο
χωλαί τε ῥυσαί τε παραβλῶπές τ᾽ ὀφθαλμώ,
αἳ ῥά τε καὶ μετόπισθ᾽ **Ἀτης** ἀλέγουσι κιοῦσαι.
505ἡ δ᾽ **Ἀτη σθεναρή** τε καὶ **ἀρτίπος**, οὕνεκα πάσας
πολλὸν ὑπεκπροθέει, φθάνει δέ τε πᾶσαν ἐπ᾽ αἶαν
βλάπτουσ᾽ ἀνθρώπους: αἳ δ᾽ ἐξακέονται ὀπίσσω.
ὃς μέν τ᾽ αἰδέσεται κούρας Διὸς ἆσσον ἰούσας,
τὸν δὲ μέγ᾽ ὤνησαν καί τ᾽ ἔκλυον εὐχομένοιο:
510ὃς δέ κ᾽ ἀνήνηται καί τε στερεῶς ἀποείπῃ,
λίσσονται δ᾽ ἄρα ταί γε Δία Κρονίωνα κιοῦσαι
τῷ **Ἀτην** ἅμ᾽ ἕπεσθαι, ἵνα **βλαφθεὶς** ἀποτίσῃ.
ἀλλ᾽ Ἀχιλεῦ πόρε καὶ σὺ Διὸς κούρῃσιν ἕπεσθαι
τιμήν, ἥ τ᾽ ἄλλων περ ἐπιγνάμπτει νόον ἐσθλῶν.

Por isso Aquiles, controla teu **espírito presunçoso**:
em nada é necessário para ti ter um coração impiedoso, os próprios deuses são
maleáveis, eles que são os maiores em **excelência**, **honra** e **força**.
500E assim os homens suplicam com sacrifícios e orações amáveis,
desviam a atenção com odores de libação
caso alguém falte ou **transgrida**.
Pois, as **Preces** são filhas do grande Zeus,
mancas, enrugadas e estrábicas dos dois olhos,
elas esforçam em perseguir, seguindo logo atrás da **Obcecação**.
505A **Obcecação** é **forte** e **veloz**, as ultrapassa de longe

> sobre a terra, **incapacitando** os homens.
> Mas elas aplacam as feridas por trás.
> Aquele que teme, permanecendo próximo às filhas de Zeus,
> elas muito ajudam e ouvem-lhe a prece;
> 510mas contra aquele que as despreza e renega,
> elas, indo, imploram a Zeus Crónida
> que o persiga a **Obcecação**, para que o **incapacitado** seja punido.
> Assim, Aquiles, destina tu que a honra siga as filhas de Zeus,
> pois ela curva toda mente dos homens de bem.
> (*Il.* IX.496-514, grifo nosso)[22]

O discurso de Fênix a Aquiles, *a priori*, impõe ao leitor algumas questões importantes acerca dos motivos que levam um homem a ser tomado pela Obcecação (Ἄτη). Em suas palavras, o velho cavaleiro explica a importância de se dedicar às Λιταί "Preces" que aproximam os homens de Zeus. É ele quem estabelece a primeira relação que se concretizará no Canto XIX, com o discurso de Agamêmnon, no qual será reposto o vínculo entre o rei e Aquiles.

Estabelecida a relação entre as potências que comandam e ativam os sentidos e comportamentos humanos, Fênix alerta o herói acerca das forças que regem a vida terrena, ressaltando que até mesmo os deuses acabam por ser atingidos por elas. No entanto, três elementos citados por Fênix valorizam a excelência que Aquiles transmite desde o começo da obra homérica. Se, por um lado, Aquiles é o herói que, por perfeição, apresenta ἀρετή, τιμή e βίη, os deuses, por outro lado, são os expoentes máximos dessas virtudes, o que reforça a condição humana do herói e a sua necessidade de ponderação

---

[22] As três edições consultadas apresentam ἄτη em letra maiúscula, evidenciando a figuração divina do conceito. São elas: HOMER. **Iliad. Volume I: books I-XII**. Translated by A. T. Murray. London: Loeb Classical Studies, 1924. HOMÈRE. **Iliade. Tome II: chants VII-XII**. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1947. HOMER. **Homeri Opera in five volumes**. Translated by David B. Monro e Thomas W. Allen. Oxford: Oxford University Press. 1994. Ressalte-se que a edição de 1920 de Oxford apresentava tais versos com ἄτη em letra minúscula, o que leva a crer que a reedição implicou, também, em uma reavaliação do sentido proposto na passagem.

diante das adversidades; para além da excelência, Aquiles possui um "θυμὸν μέγαν" (*Il*. IX.496), uma tendência muito humana para ultrapassar a justa medida, que é preciso sempre dominar.

Como solução para a desvantagem humana, Fênix esclarece que os sacrifícios e as orações afastam ou mesmo "encobrem" a falta e a transgressão cometidas pelos homens. Por isso, são as soluções de que o herói necessita para encontrar novamente seu próprio equilíbrio. Com sabedoria, Fênix, de fato, entra na questão principal de sua fala, ou seja, lembrar a Aquiles a função das Preces, filhas de Zeus, e a existência da deusa Ἄτη, cujo papel o herói conhece muito bem, visto que é Aquiles quem nomeia por ἄτη (*Il.* I.412) a transgressão de Agamêmnon, causa de sua cólera.

O caráter de Ἄτη também propicia o entendimento de que se trata de um processo de reconhecimento tardio, visto que a forma pela qual a deusa atinge os homens é σθεναρή e ἀρτίπος (*Il*. IX.505). Adiante, o sábio cavaleiro esclarece que o resultado da ação da Ἄτη sobre a pessoa que se deixa influenciar é a "incapacidade", que se não compensada com a piedade, acarreta em um castigo.

A "incapacidade", na qual se encontra o homem tomado por ἄτη, é marcada pelo verbo "βλάπτω" (*Il*. IX.507,512), que Chantraîne (2009, p. 177) define como "enganar", "impossibilitar", desde que venha acompanhado de um complemento; caso contrário, é utilizado para expressar "pausar a marcha" ou "frear um cavalo". Esta definição é significativa pois, em um poema de temática bélica, o verbo não se desvincula do contexto geral e, além disso, eleva a uma outra esfera a potência do conceito, igualando o ser humano à

mesma condição de um animal conduzido ou de um indivíduo comandado.[23]

Doyle (1984, p. 11) sublinha que, em Homero, há uma particular característica ligada à presença da Ἄτη: a deusa está, sempre, no encalço daqueles que são rebeldes, fato que explica a necessidade de Fênix em ressaltar que, mesmo sendo acometido pela Ἄτη, ainda assim há salvação para o homem, desde que ele reconheça e volte-se ao caminho do comedimento.

Quando traduzido por "transgredir" (*Il*. IX.501), o verbo ἁμαρτάνω, da mesma raiz de ἁμαρτία, produz uma interessante discussão que, futuramente na tragédia, será elemento crucial da responsabilidade humana. Na *Ilíada*, os deuses estão em constante movimentação e agem diretamente sobre os homens, inclusive convivendo com eles. Dessa forma, pensar em uma "transgressão" exclusivamente humana é, como salienta Adkins (1960, p. 48), uma fase do processo evolutivo do pensamento do homem grego antigo que, tomando consciência de sua posição no mundo, assume sua culpabilidade diante dos acontecimentos trágicos.[24]

Se as lições apreendidas por decorrência da ação da ἄτη refletem de modo crucial na obra homérica, não é de se estranhar que o próprio Agamêmnon, no Canto XIX, na passagem mais importante e esclarecedora sobre o conceito, seja ele mesmo a narrar o porquê da existência de tão maligna força entre os homens. Vale ressaltar que a fala de Agamêmnon vem em extrema concordância com aquilo que é dito por Fênix a Aquiles, no Canto IX. A esse respeito, Doyle (1984, p. 11) dedica especial atenção a este tópico, principalmente por encontrar um ponto crucial de intersecção entre Aquiles e Agamêmnon na fala de Fênix: "[...] *the point is that Phoenix*

---

[23] De acordo com Houaiss (2008, p. 660), denomina-se cavalo em religões afro-descendentes brasileiras (Candomblé e Umbanda) a pessoa responsável por receber uma entidade.

[24] Este assunto será retomado quando da discussão da tragédia.

recognizes the same type of phenomenon in Achilles as there is in Agamemnon."

85[...] πολλάκι δή μοι τοῦτον Ἀχαιοὶ μῦθον ἔειπον
καί τέ με νεικείεσκον: ἐγὼ δ᾽ οὐκ αἴτιός εἰμι,
ἀλλὰ **Ζεὺς** καὶ **Μοῖρα** καὶ ἠεροφοῖτις **Ἐρινύς,**
οἵ τέ μοι εἰν ἀγορῇ **φρεσὶν** ἔμβαλον **ἄγριον ἄτην,**
ἤματι τῷ ὅτ᾽ Ἀχιλλῆος γέρας αὐτὸς ἀπηύρων.
90ἀλλὰ τί κεν ῥέξαιμι; θεὸς διὰ πάντα τελευτᾷ.
πρέσβα Διὸς θυγάτηρ **Ἄτη,** ἣ πάντας **ἀᾶται,**
οὐλομένη: τῇ μέν θ᾽ **ἁπαλοὶ πόδες**: οὐ γὰρ ἐπ᾽ οὐδει
πίλναται, ἀλλ᾽ ἄρα ἥ γε κατ᾽ ἀνδρῶν κράατα βαίνει
βλάπτουσ᾽ ἀνθρώπους: κατὰ δ᾽ οὖν ἕτερόν γε πέδησε.
95καὶ γὰρ δή νύ ποτε Ζεὺς **ἄσατο,** τόν περ ἄριστον
ἀνδρῶν ἠδὲ θεῶν φασ᾽ ἔμμεναι: ἀλλ᾽ ἄρα καὶ τὸν
Ἥρη θῆλυς ἐοῦσα δολοφροσύνῃς ἀπάτησεν,
ἤματι τῷ ὅτ᾽ ἔμελλε βίην Ἡρακληείην
Ἀλκμήνη τέξεσθαι ἐϋστεφάνῳ ἐνὶ Θήβῃ.
100ἤτοι ὁ γ᾽ εὐχόμενος μετέφη πάντεσσι θεοῖσι:
‘κέκλυτέ μευ πάντές τε θεοὶ πᾶσαί τε θέαιναι,
ὄφρ᾽ εἴπω τά με **θυμὸς** ἐνὶ στήθεσσιν ἀνώγει.
σήμερον ἄνδρα φόως δὲ μογοστόκος Εἰλείθυια
ἐκφανεῖ, ὃς πάντεσσι περικτιόνεσσιν ἀνάξει,
105τῶν ἀνδρῶν γενεῆς οἵ θ᾽ αἵματος ἐξ ἐμεῦ εἰσί.
’τὸν δὲ **δολοφρονέουσα** προσηύδα πότνια Ἥρη:
‘ψευστήσεις, οὐδ᾽ αὖτε τέλος μύθῳ ἐπιθήσεις.
εἰ δ᾽ ἄγε νῦν μοι ὄμοσσον Ὀλύμπιε **καρτερὸν ὅρκον,**
ἦ μὲν τὸν πάντεσσι περικτιόνεσσιν ἀνάξειν
110ὃς κεν ἐπ᾽ ἤματι τῷδε πέσῃ μετὰ ποσσὶ γυναικὸς
τῶν ἀνδρῶν οἳ σῆς ἐξ αἵματός εἰσι γενέθλης.
’ὣς ἔφατο: Ζεὺς δ᾽ οὔ τι **δολοφροσύνην** ἐνόησεν,
ἀλλ᾽ ὄμοσεν **μέγαν ὅρκον,** ἔπειτα δὲ πολλὸν **ἀάσθη.**
‘ Ἥρη δ᾽ ἀΐξασα λίπεν ῥίον Οὐλύμποιο,
115καρπαλίμως δ᾽ ἵκετ᾽ Ἄργος Ἀχαιικόν, ἔνθ᾽ ἄρα ᾔδη
ἰφθίμην ἄλοχον Σθενέλου Περσηϊάδαο.
ἣ δ᾽ ἐκύει φίλον υἱόν, ὁ δ᾽ ἑβδομος ἐστήκει μείς:
ἐκ δ᾽ ἄγαγε πρὸ φόως δὲ καὶ ἡλιτόμηνον ἐόντα,
Ἀλκμήνης δ᾽ ἀπέπαυσε τόκον, σχέθε δ᾽ Εἰλειθυίας.
120Αὐτὴ δ᾽ ἀγγελέουσα Δία Κρονίωνα προσηύδα:
‘Ζεῦ πάτερ ἀργικέραυνε ἔπος τί τοι ἐν **φρεσὶ** θήσω:
ἤδη ἀνὴρ γέγον᾽ ἐσθλὸς ὃς Ἀργείοισιν ἀνάξει
Εὐρυσθεὺς Σθενέλοιο πάϊς Περσηϊάδαο
σὸν γένος: οὔ οἱ ἀεικὲς ἀνασσέμεν Ἀργείοισιν.
125’ὣς φάτο, τὸν δ᾽ ἄχος ὀξὺ κατὰ **φρένα** τύψε βαθεῖαν:
αὐτίκα δ᾽ εἷλ᾽ **Ἄτην** κεφαλῆς **λιπαροπλοκάμοιο**
χωόμενος **φρεσὶν** ᾗσι, καὶ ὤμοσε **καρτερὸν ὅρκον**
μή ποτ᾽ ἐς Οὐλυμπόν τε καὶ οὐρανὸν ἀστερόεντα
αὖτις ἐλεύσεσθαι **Ἄτην,** ἣ πάντας **ἀᾶται.**
130ὣς εἰπὼν ἔρριψεν ἀπ᾽ οὐρανοῦ ἀστερόεντος
χειρὶ περιστρέψας: τάχα δ᾽ ἵκετο ἔργ᾽ ἀνθρώπων.
τὴν αἰεὶ στενάχεσχ᾽ ὅθ᾽ ἑὸν φίλον υἱὸν ὁρῷτο
ἔργον ἀεικὲς ἔχοντα ὑπ᾽ Εὐρυσθῆος ἀέθλων.
ὣς καὶ ἐγών, ὅτε δ᾽ αὖτε μέγας κορυθαίολος Ἕκτωρ
135Ἀργείους ὀλέκεσκεν ἐπὶ πρυμνῇσι νέεσσιν,

οὐ δυνάμην λελαθέσθ᾽ **Ἄτης** ᾗ πρῶτον **ἀάσθην.**
ἀλλ᾽ ἐπεὶ **ἀασάμην** καί μευ **φρένας** ἐξέλετο Ζεύς,
ἂψ ἐθέλω ἀρέσαι, δόμεναί τ᾽ ἀπερείσι᾽ ἄποινα:

85[...] Muitas vezes os Aqueus me fizeram este discurso e
também me censuraram: eu não sou responsável,
mas **Zeus**, a **Moira** e a **Erínia** que caminha na obscuridade,
que, em assembleia, lançaram-me no **coração** a **selvagem obcecação**,
no dia em que eu mesmo arranquei de Aquiles a recompensa.
90Mas o que poderia ter feito? A divindade realiza tudo.
Honrada **Obcecação** filha de Zeus **obceca** a todos,
funesta: os **pés** dela são **sutis**. De fato, não toca a superfície
da terra, mas caminha acima da cabeça dos homens,
incapacitando a humanidade. Ela enreda, ora um ora outro.
95De fato, já um dia ela **obcecou** Zeus, mesmo que digam
entre os homens ser ele o melhor dos deuses: mas também ele,
Hera, **sendo mulher**, **enganou-o com astúcia**,
no dia em que Alcmena estava destinada a gerar
a força de Héracles na bem-murada Tebas.
100Em verdade, ele feliz falou a todos os deuses:
“Ouvi-me todos os deuses e todas as deusas,
para que eu diga o que meu **espírito** no peito ordena.
Hoje, à luz do dia, Ilitia, das dores do parto, trará um homem,
ele que comandará todos os moradores ao redor,
105da raça dos homens, eles que são do meu próprio sangue.”
A ele, disse a rainha Hera **enganando**:
“vais mentir, não cumprirás a consumação da palavra.
Mas agora, vamos, promete-me, ó Olímpio, um **forte juramento**,
que de todos os que o cercam ele será o senhor,
110o homem que, neste dia, cairá aos pés de uma mulher,
da raça dos homens, eles que são do seu sangue.”
Assim ela falou; e Zeus não percebeu qualquer **astúcia**,
mas fez **grande juramento**, fortemente **obcecado**.
Hera saiu, descendo rapidamente do pico do Olimpo,
115depressa chegou a Argos dos aqueus onde soubera que estava a vigorosa esposa de Esténelo, filho de Perseu.
Ela que estava grávida do filho querido, que no sétimo mês esperara.
Mas Hera o trouxe à luz antes do mês correto.

E atrasou o parto de Alcmena, impedindo as Ilitias.
120E ela mesma, sendo a mensageira, falou a Zeus Crónida:
“Zeus pai, dos raios luminosos, colocarei uma palavra no teu **coração**:
já nasceu um bravo homem que será governante dos Argivos.
É Euristeu, filho de Esténelo, filho de Perseu, sua raça.
Não é vergonha ele ser o rei dos Argivos.”
125Assim falou, e a ele uma dor aguda acerta o **coração**.
Logo, agarrou a **Obcecação** pela cabeça de **cachos oleosos**
colocada a ira no **coração** e prometeu um **forte juramento**,
que nunca mais ao Olimpo e ao céu estrelado
de novo voltará a **Obcecação**, ela que **obceca** a todos.
130Assim tendo dito, atirou-a violentamente do céu estrelado, tendo-a
rodopiado com a mão e logo ela chegou às ocupações dos homens.
Por causa dela sempre lamentava, quando via seu filho querido
engajado no vergonhoso fardo dos trabalhos de Euristeu.
Eu também, quando de novo o grande Heitor de luzido elmo
135matava os argivos junto à popa dos navios, não fui forte o suficiente
para me esquecer da **Obcecação**, que primeiro me **obcecou**.
Mas depois de **obcecado** e de Zeus ter me tirado **o juízo**, de novo,
estou disposto a fazer o bem, e a dar incontável compensação.
(*Il*. XIX.85-138, grifo nosso)

É notório, na passagem acima, que o rei Agamêmnon, fazendo uso do mito de Héracles e igualando-se a Zeus, procura demonstrar a todos, e principalmente a Aquiles, que o pai dos deuses também foi “obcecado”, tal como ele, mesmo em toda sua divindade. Dessa forma, o governante cria para si a empatia de que, em sua humanidade, estaria mais volúvel às tramas divinas e, justificando-se, deixa claro sua intenção de reatar os laços com Aquiles, oferecendo-lhe honras.

Agamêmnon (*Il*. XIX.85-86), antes de narrar os acontecimentos no plano divino em relação ao nascimento de

Héracles, inicia seu discurso já com a justificativa de que, em muitos momentos, os Aqueus o alertaram sobre o caminho a seguir; entretanto, o que parece ser um reconhecimento por parte do rei, é a justificativa para que ele esclareça que nada poderia fazer diante da ação divina.

Ao colocar a responsabilidade por sua ἄτη em Zeus, Moira e Erínia (*Il*. XIX.87) Agamêmnon difere de Fênix, pois acrescenta três novas divindades que enfatizam sua condição de incapaz diante de sua "obcecação". Para Edwards (1991, p. 246), não há uma explicação plausível para o acréscimo das divindades. Assim comenta:

> Agamemnon does not explain the reasons why the three divinities dispatched Ate against him; probably we are to think he would agree with Akhilleus, that Zeus wanted death to come to many of the Greeks, and Zeus's reasons are often obscure.[25]

Como poderá ser visto em outras instâncias, questões que envolvem a figura de Zeus são complexas e exigem atenção. Este cuidado deve-se, primeiramente, ao fato de que o conceito de ἄτη transite em uma linha tênue entre uma causa humana e divina. Aqui, interessa que, embora pareça que não existam elementos na *Ilíada* que caracterizem a "obcecação" de Agamêmnon como divina, trata-se de uma nítida capacidade de persuasão do governante para que a assembleia grega se compadeça de sua situação.

Para tal efeito retórico, Agamêmnon, primeiramente, invoca Zeus que, além de figura suprema do Olimpo, é quem enviou a Ἄτη para o ambiente terreno, conforme a narrativa que o rei desenvolve como argumento. Em segundo lugar, embora Agamêmnon não explicite quais motivos o fazem aludir a Moira e a Erínia,

---

[25] Agamêmnon não explica a razão do porque de três divindades lançarem *Áte* contra ele; provavelmente nós somos levados a pensar que ele concordaria com Aquiles, que Zeus quis que a morte viesse a muitos dos Gregos, e as razões de Zeus são frequentemente obscuras.

os papéis das duas divindades dentro do panteão grego por si só já trazem os indícios para tal uso. Segundo Grimal (1993, p. 364) as Moiras são entidades responsáveis pelo destino dos homens e, portanto, a cada um cabe sua parte na vida, na felicidade e, inclusive, na desgraça. Geralmente, a noção vem expressa no plural, aludindo às três irmãs (Cloto, Átropo e Láquesis), no entanto, o fato de a palavra estar no singular Μοῖρα aponta para a necessidade de Agamêmnon de enfatizar que se trata do destino que cabe, exclusivamente, a ele.

As Erínias, por sua vez, ressalta Grimal (1993, p. 169), são entidades primitivas, nascidas do sangue de Urano que, análogas às Moiras, tendem a enlouquecer suas vítimas e desviá-las do caminho correto. Em relação ao potencial das entidades, esclarece Grimal (1993, p. 169):

> Desde os *Poemas Homéricos*, a sua função essencial é a vingança de um crime. Castigam particularmente as faltas cometidas contra a família. [...] Protectoras da ordem social, castigam todos os crimes susceptíveis de a perturbar, punindo também o excesso, a *hybris*, que tende a levar o homem a esquecer-se da sua condição de mortal. Proíbem os adivinhos e os profetas de revelar o futuro com demasiada precisão, impedindo-os assim de tirar o homem da incerteza em que se encontra, para ele se não tornar a assemelhar demasiado aos deuses. Por elas se exprime a concepção fundamental do espírito helénico a respeito de uma certa ordem do mundo, que deve ser protegido das forças anárquicas.[26]

Dessa forma, aliar Zeus a outras duas entidades de forte cunho destruidor é, para Agamêmnon, realçar ainda mais seu discurso e alimentar no grupo de militares a compaixão com sua condição. É imprescindível salientar que Agamêmnon é um governante e, agora, tem consciência dos prejuízos que a ἄτη acarretou em sua trajetória.

---

[26] O assunto será retomado quando da discussão da peça *Eumênides* de Ésquilo. Segundo Grimal (1993, p. 168), as Erínias também são chamadas de Eumênides (Benevolentes), nome que tem o intuito de as lisonjear e de evitar, por conseguinte, a sua cólera temível chamando-lhes um nome odioso.

Gagarin (2007, p. 27), em relação aos discursos presentes em Homero, salienta que sua eficiência pouco difere entre o conteúdo e o estilo. Trata-se de uma cultura em que nenhum grego poderia ser um líder sem dar o mínimo de atenção ao discurso. Assim sendo, em um momento derradeiro da guerra, em que o homem se vê à mercê do exército inimigo, nada mais coerente ao líder que aliar, às entidades maléficas, os prejuízos, fazendo com que os gregos se apiedassem e ficassem ao seu lado.[27]

O conceito de ἄτη, com inicial minúscula (*Il*. XIX.88), lançada no espírito do rei Argivo, é denominada por ele próprio como uma ἄγριος ἄτη, ou seja, uma "selvagem" ou "violenta obcecação". O adjetivo ἄγριος cumpre, dessa forma, dois papéis: ao passo que qualifica a ação da ἄτη é, também, uma referência a uma potência antiga, de origem divina, que há muito já perturba os homens e os deuses.

Sendo assim, Agamêmnon (*Il*. XIX.91-94), como fez Fênix, descreve-a da forma como ela se perpetuaria na tradição, como uma entidade que vaga por entre os homens e seus pés sutis não são sentidos, indicando que o homem é tomado por essa "turvação dos pensamentos" sem que se dê conta disso no momento de seus atos. Como dito anteriormente, trata-se de uma clarividência tardia, motivo pelo qual o discurso de Agamêmnon se justifique (*Il*. XIX.89), em que o governante admite ter sido abalado pela entidade e, assim, negado a Aquiles sua devida recompensa.

O rei dos Argivos narra (*Il*. XIX.95-133), como argumento de defesa, fazendo uso de um exemplo mítico, de que forma o grande Zeus também foi tomado pela Obcecação, devido à astúcia

---

[27] Em relação a um discurso retórico existente na épica, *vide*: KNUDSEN, R. A. **Homeric Speech and the Origins of Rhetoric**. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2014. KENNEDY, G.A. **The art of persuasion in Greece**. Princeton 1963. COLE, T. **The Origins of Rhetoric in Ancient Greece**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991. KARP, A. Homeric Origins of Ancient Rhetoric. **Arethusa**, n. 10, pp. 237-258, 1997.

de Hera. Embora não sejam dados maiores detalhes sobre a motivação de Hera, fica-nos claro pelo relato, tal como pela tradição, que não eram do agrado e da concordância da deusa as traições do pai dos deuses, o que, evidentemente, era o bastante para que ela o enganasse em seus planos para Héracles, filho da relação de Zeus com a mortal Alcmena.

A passagem oferece uma justificativa clara sobre a forma como a ἄτη e sua figuração divina agem no plano humano e os motivos pelos quais ela, agora, atinge os homens. Além disso, a presença de Hera não passa despercebida e sua proximidade com a Obcecação reforça o caráter manipulador da figura feminina em todo o poema. A esse respeito, O'Brien (1991, p. 122) cita as ações de Hera e Atena, e de Afrodite e Ἄτη, numa escala menor, como detentoras do poder destrutivo da divindade. Dessa forma, conclui a autora:

> We can understand readily enough why he would choose Zeus' wife rather than Zeus even though both exhibit destructive χόλος and both are parents of the war-god Ares (5.896). In an epic in which the significant reconciliation occurs between a father and son, it is natural that the father of gods and males (ἀνδρῶν) should be the primary symbol for the paternal, patriarchal, and heroic bonds. Hence the reciprocal bond between the hero's μῆνις and Zeus' plan. It is equally natural, given the cultural tendency to see the female as a metaphor for the natural world, that Hera be depicted as the psychological source of the hero's χόλος. It is also no surprise that a goddess subordinate to Zeus (Thetis) should provide the model for the hero's growth and one opposing Zeus should thwart that growth. Hera's stature to be Zeus' countersymbol derives partially from her received myths and cult praxis and partially from Homer's characterization. (O'BRIEN, 1991, p. 123)[28]

---

[28] Nós podemos entender facilmente porque é que ele escolheria a esposa de Zeus, em vez de Zeus, embora ambos exibam χόλος destrutivo e ambos sejam pais do deus da guerra Ares (5.896). Em um épico no qual a reconciliação significativa ocorre entre um pai e filho, seria natural que o pai dos deuses e dos homens (ἀνδρῶν) deva ser o principal símbolo para os laços paterno, patriarcal e heroico. Portanto, o vínculo recíproco entre μῆνις do herói e do plano de Zeus. É igualmente natural, dada a tendência cultural de ver a mulher como uma metáfora para o mundo natural, que Hera seja

A opção feita, na tradução, pelo substantivo feminino "obcecação[29]" deve-se, também, à correspondência em gênero ao substantivo feminino grego. Muitos tradutores, principalmente de língua espanhola, [30] acabam por optar por termos que correspondem ao significado, mas não realizam a relação em gênero. Este aspecto mostra-se de extrema importância para enfatizar o raciocínio de O'Brien, visto que a Obcecação compõe o núcleo de entidades femininas que canalizam as tensões destrutivas.

Curiosamente, a escolha de Homero pela narrativa de Héracles não é ao acaso. Héracles é um herói caro aos gregos. Sua trajetória é envolta em muitos sofrimentos e provações, que enfatizam o poder devastador da ἄτη e uma noção própria do pensamento grego: os reflexos que os atos podem acarretar às gerações futuras. Em relação aos reflexos causados pela obcecação, Agamêmnon prova que é um bom entendedor do assunto pois, até o Canto XIX, muitas das provações que a campanha grega contra os troianos enfrentou devem-se a seus atos.

Ao fazer um grande juramento (*Il*. XIX.108), Zeus é "fortemente enganado", ou seja, sua obcecação está no fato de não ter notado as segundas intenções que havia no pedido de Hera. Parece-nos, dessa forma, mais evidente que Zeus, em sua altivez, tenha sido "obnubilado" pelo engano da astúcia de sua esposa. A presença da expressão θῆλυς ἐοῦσα (*Il*. XIX.97) como uma condição própria da deusa Hera, corrobora esta asserção, visto que no pensamento grego antigo a mulher possui este

---

descrita como a fonte psicológica do χόλος do herói. Também não é surpresa que uma deusa subordinada de Zeus (Tétis) deva fornecer o modelo de crescimento do herói em oposição a Zeus que deve impedir esse crescimento. O estatuto de Hera em ser a "multi-simbólica" de Zeus deriva em parte de seus mitos recebidos, práxis de culto e, parcialmente, pela caracterização de Homero.

[29] A opção pela palavra obcecação não é feita indiscriminadamente. De acordo com Houaiss (2008, p. 2040), obcecação é um obscurecimento da razão, uma insistência em determinada ideia, uma pertinácia excessiva.

[30] *Vide*: ESQUILO. **Persas**. Introducción, Traducción y notas de Pablo Cavallero. Buenos Aires: Losada, 2007.

caráter manipulador. Dessa forma, o verbo ἀάω que tem por significado “conduzir ao erro”, “enganar”, “ferir”, “errar”, por estar ligado etimologicamente ao conceito, foi traduzido como em relação direta ao termo, ou seja, tal qual sua função: expressar um estado produzido pelo ato da “obcecação”.

Um importante aspecto deve ser ressaltado. Em suas ocorrências na *Ilíada*, em um total de vinte e uma vezes, o verbo ἀάω[31] apresenta-se entre a primeira e a terceira pessoa do singular, jamais fazendo referência a mais de um indivíduo. Embora em algumas passagens o verbo apareça empregado de forma isolada do conceito de ἄτη, sua presença na voz passiva (*Il*. XIX.113) e em contexto de expressão etimológica, além de confirmar este caráter desencadeador da noção, implica um interessante fato, já observado anteriormente, acerca da função da ἄτη: trata-se de uma influência de caráter individual, que tende a se tornar íntima, em diálogo com a personalidade, tendências ou emoções pessoais.

A narrativa de Agamêmnon, a propósito das consequências da ação da Ἄτη sobre homens e deuses, poderia levar a crer que a culpabilidade recai de forma mais acentuada sobre as δολοφροσύναις, “as astúcias” “as astúcias” (δολοφρονύσῃς, *Il*. XIX.97, δολοφρονέουσα, *Il*. XIX.106 e δολοφροσύνην, *Il*. XIX.112) de Hera. É importante notar que a deusa assume um caráter extremamente manipulador, sendo o elemento que completa a conexão entre a sua atitude e a ação errônea do pai dos deuses a influência da divindade Ἄτη. Destarte, é a ἄτη o grande mal que recai sobre Zeus e não a índole inventiva de sua esposa, fato este que concorre para a expulsão da filha mais velha de Zeus do Olimpo, como afirma Homero, já que ela “obceca a todos” (*Il*. XIX.91).

---

[31] As ocorrências do verbo ἀάω acontecem nos seguintes versos: V.267, V.808, VIII.237, IX.5, IX.116, IX.119, IX.537, IX.662, XI.340, XII.239, XIV.271, XVI.685, XVIII.255, XIX.91, XIX.95, XIX.129, XIX.136, XIX.137, XXI.386, XXI.395, XXII.218.

O fato de a divindade Ἄτη residir agora entre os mortais, além de justificar a facilidade com a qual os homens vêem-se sujeitos à sua ação, também acentua uma metáfora da distância que separa humanos e divinos. A deidade, ao ser eliminada do convívio dos deuses, os quais banem aquilo que lhes é nocivo, acaba por ter um único destino: o lugar da ocupação dos homens.

Nos últimos versos (*Il*. XIX.134-138) Agamêmnon retoma novamente seu discurso de vítima da Ἄτη e, assim, torna-se mais plausível ainda o diálogo que Homero constrói entre a tríade Hera-Ἄτη-Zeus e Zeus-Ἄτη-Agamêmnon. É a Ἄτη, nos dois casos, o veículo condutor das ações desastrosas que decorrem do fato de essa entidade ter agido sobre o indivíduo.

Acerca das compensações que Agamêmnon promete oferecer a Aquiles, pode-se notar um paralelo com a necessidade de sacrifícios citada por Fênix, no Canto IX. Fênix, na ocasião, ressalta o reparo necessário aos deuses por conta de uma falta ou transgressão. No caso da querela entre o governante Argivo e o Pelida, para que voltasse a existir um equilíbrio que fora rompido, Agamêmnon também oferece a Aquiles, o ultrajado, grandes reparações.

O uso do termo φρήν ou φρένες (*Il*. XIX.88, 121, 125, 127 e 137) ou seja, o diafragma (coração), local que, para os gregos, centraliza todas as motivações físicas e psicológicas, remete a essa sensação particular que o homem sente quando acometido pela ἄτη. Para Wyatt (1982, p. 262) o desconforto das emoções e sensações é justificado por uma aceleração cardíaca que para os gregos, exceto para Platão e alguns outros, estava intimamente ligada à região peitoral e não ao cérebro.

Por conseguinte, Snell (2003, p. 33) acrescenta que tanto φρήν como θυμός (*Il*. XIX.102) estão ligados às questões emocionais e que, quando os gregos do período homérico querem fazer referência às impressões intelectuais, fazem uso do

conceito de νόος “mente”, ou seja, conectam-nas ao pensamento racional.

O fato é que há uma ligação delicada entre o uso do conceito de φρήν e θυμός. É possível perceber que o conceito de θυμός alia-se com maior regularidade às questões ligadas às funções cerebrais, mais filosóficas e racionais, e daí sua tradução frequente como “alma”, “espírito”. Por outro lado, φρήν, de acordo com Doyle (1984, p.12) tem um apelo mais emocional, ligado às sensações profundas.

Em um estudo exclusivamente dedicado ao uso do vocábulo φρήν, Darcus (1977), ao analisar a ocorrência em Empédocles, pensador contemporâneo de Ésquilo, enfatiza o seu uso pelos pré-socráticos como uma forma de referência a um espaço interior, em que está alojada *the shape of the god* “o perfil divino”. No entanto, é pertinente ressaltar que Darcus (1977, p. 178) descreve φρένες “corações” como espaços em que, mesmo que existam referências às atividades intelectuais, não é possível descartar a dualidade da relação com os sentimentos, pois trata-se de regiões em que também existem as ações do amor, do ódio, e diversas outras emoções.

Aquiles é o primeiro a dirigir um discurso a Agamêmnon no primeiro Canto (*Il*. I.56-73) e, em suas palavras, reconhece ter sido tomado por uma θυμοβόρῳ ἔρις, ou seja, “uma discórdia que devora os ânimos”. Esta passagem torna-se de extrema importância para a compreensão de uma estrutura narrativa que vai além de um simples jogo de diálogos entre os dois heróis. Em todo seu discurso, o Pelida toma para si a responsabilidade por sua própria cólera ἐμεῦ ἀπομηνίσαντος (*Il*. I.63) e reconhece que o momento exige que eles acalmem o θυμός (*Il*. I.66).

Ao se referir, por sua vez, à obcecação que Zeus, a Moira e a Erínia lançaram em seu espírito, Agamêmnon (*Il*. XIX.87) responde ao discurso de Aquiles, comovido pela morte de Pátroclo. Embora ser atingido pela ἄτη fosse uma experiência

extremamente particular, com uma forte repercussão física e emocional causada por um agente exterior, que ocorre a homens nobres e não a qualquer pessoa, Agamêmnon faz uso da ἄτη como instrumento retórico para aludir à querela dos dois heróis. Diferentemente do que faz Aquiles, Agamêmnon, em certa medida, isenta-se de responsabilidade, inclusive equiparando-se às divindades, que também já sofreram os malefícios da influência da ἄτη.

Embora seja lugar-comum na *Ilíada* a presença dos deuses, poucos são os episódios cuja narrativa volta-se a uma contextualização mítica, fato este que demonstra a importância das duas passagens como momentos de extrema reflexão para a compreensão do poema. Se, por um lado, no Canto IX, é Aquiles o interlocutor de Fênix, nada mais coerente que, por outro, no Canto XIX, recaia sobre Agamêmnon a necessidade de expor os motivos que elucidam uma das principais questões abordadas no poema: o litígio entre os dois gregos.

2.1.2. Influência sobre o líder

É na *Ilíada* que se encontram os exemplos mais significativos da ocorrência do conceito de ἄτη em Homero[32]. Além da extensão do poema, maior em número de versos que a *Odisseia*, Agamêmnon e Aquiles sofrem diretamente os efeitos e consequências de seus atos influenciados pela ἄτη, ao passo que, na *Odisseia*, apenas existem cinco ocorrências do termo em

---

[32] Na *Ilíada*, a ocorrência do termo dá-se nos seguintes passos: I.412, II.111, VI.356, VIII.237, IX.18, IX.115, IX.504, IX.505, IX.512, X.391, XVI.274, XVI.805, XIX.88, XIX.91, XIX.126, XIX.129, XIX.136, XIX.270, XXIV.28 e XXIV.480. Na *Odisseia*, o vocábulo aparece em: IV.261, XII.372, XV.233, XXI.302 e XXIII.223. *Vide*: HOMER. **Iliad. Volume I: books I-XII**. Translated by A. T. Murray. London: Loeb Classical Studies, 1924. HOMÈRE. **Iliade. Tome II: chants VII-XII**. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1947. HOMER. **Homeri Opera in five volumes**. Translated by David B. Monro e Thomas W. Allen. Oxford: Oxford University Press. 1994. Embora nenhuma delas concorde com a presença da palavra ἄτη, todas fazem referência à *Il*. III.100, assunto que será discutido adiante.

toda a obra e que não afetam, em geral, o protagonista.

Dentre as incidências do conceito, a maior parte faz referência à ἄτη de Agamêmnon, aspecto extremamente evidente em toda a *Ilíada*. Na *Odisseia*, o conceito está ligado ao herói Odisseu em apenas uma passagem e, mesmo assim, trata-se de uma ocorrência de caráter superficial, isto é, sem a mesma carga de significado que a ideia possui na *Ilíada*.

É no Canto I da *Ilíada* (*Il*. I.407-412), ou seja, logo no início da obra composta por mais de quinze mil versos, que Aquiles faz referência ao "estado de cegueira" de Agamêmnon, estado este que contribui de forma significativa para que se compreendam, na evolução do poema, os motivos que provocam a disputa entre os dois heróis. Assim expõe Aquiles, à sua mãe, uma reclamação pela ofensa de que foi vítima por parte de Agamêmnon na questão das cativas, e apela para que Tétis intervenha em seu favor junto de Zeus:

> τῶν νῦν μιν μνήσασα παρέζεο καὶ λαβὲ γούνων
> αἴ κέν πως ἐθέλῃσιν ἐπὶ Τρώεσσιν ἀρῆξαι,
> τοὺς δὲ κατὰ πρύμνας τε καὶ ἀμφ᾽ ἅλα ἕλσαι Ἀχαιοὺς
> κτεινομένους, ἵνα πάντες ἐπαύρωνται βασιλῆος,
> **γνῷ** δὲ καὶ Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων
> ἣν **ἄτην** ὅ τ᾽ ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισεν.
>
> Já, tendo-lhe lembrado estes fatos, senta-te e abraça-lhe os joelhos;
> Terá ele por desejo ajudar os Troianos,
> e à extensão das popas confinar os Aqueus
> matando-os junto ao mar, para que todos desfrutassem do rei,
> o Atrida de vasto poder Agamêmnon e para que **compreenda**
> a sua **obcecação**, pois em nada honrou o melhor dos Aqueus.
> (*Il*. I.407-412, grifo nosso)

Quando Aquiles pede à mãe que interceda por ele junto ao pai dos deuses, o herói relembra que ela foi responsável pelo auxílio prestado por Briareu no Olimpo (*Il*. I.401-406), um dos

Hecatônquiros[33], remontando a um episódio em que Tétis, ao saber de um plano dos deuses Apolo, Posídon, Hera e Palas Atenas para se rebelarem contra Zeus, avisa Briareu que, prostrando-se ao lado do pai dos deuses, frustra o motim. Dessa forma, Aquiles pede à mãe que, lembrando a Zeus do auxílio dado naquele momento, interceda por ele, afim de que os deuses dêem a vitória a Tróia, pois Agamêmnon, com sua obcecação, havia desonrado "o melhor dos Aqueus", no caso, o próprio Aquiles.

O verbo γιγνώσκω (*Il*. I.411) "compreender" "tomar conhecimento" "observar" acentua a percepção que o homem possui do conceito de ἄτη. Embora Aquiles diga que Agamêmnon está "obcecado", o próprio Pelida confirma que o comandante dos Aqueus não reconhece seu estado.

Ao incitar os Mirmidões (*Il*. XVI.269-274), o poema homérico repete, nas palavras de Pátroclo, a mesma fórmula utilizada por Aquiles para se referir à ἄτη de Agamêmnon: "γνῷ δὲ καὶ Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων / ἣν ἄτην, ὅ τ᾽ ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισεν" (*Il*. I.411-412, XVI. 273-274). Embora seja um personagem de menor evidência que Aquiles e Agamêmnon, Pátroclo assume a dor do amigo e reafirma o estado de ignorância no qual se encontra o governante dos Aqueus. Não é por acaso que há uma repetição dos versos do Pelida nesta passagem. De forma inversa ao movimento de recuo de Aquiles, devido à querela com Agamêmnon, Pátroclo incita os guerreiros a avançarem contra os Troianos, consumando enfim aquela arremetida que a ἄτη de Agamêmnon, e a consequente ausência do Pelida, os impedia de concretizar.

O fato de ser o próprio Agamêmnon, no Canto XIX, a admitir

---

[33] Os Hecatônquiros são gigantes de cem braços e cinquenta cabeças. São três: Coto, Briareu ou Egeon e Giges ou Gíes. Filhos de Urano e Gaia, eles pertencem à mesma geração dos Ciclopes, etc. Como estes, auxiliaram os Olímpicos e Zeus na luta contra os Titãs. [...] (GRIMAL, 1993, p. 225). Embora Grimal não cite a passagem a qual se refere Aquiles, trata-se da ajuda prestada pelos Hecatônquiros a Zeus quando da rebelião dos deuses contra o senhor do Olimpo.

ter sido tomado por ἄτη fortalece a característica de um conceito que sobretudo atinge pessoas em posição de evidência. Não se trata, portanto, de uma transgressão de alcance comum, mas própria de personagens cuja atitude interfira, inclusive, na vida de outros indivíduos.

Outrossim, uma particularidade demonstra que um mesmo homem pode ser atingido inúmeras vezes pela ἄτη:

> ‘ὦ γέρον οὔ τι ψεῦδος ἐμὰς **ἄτας** κατέλεξας:
> **ἀασάμην**, οὐδ᾽ αὐτὸς ἀναίνομαι. [...]
>
> “Ó velho, nenhuma mentira disseste de minhas **obcecações**:
> que me deixei **obcecar**, nem eu mesmo contesto.”
> (*Il*. IX.115-116, grifo nosso)

Ao ouvir o discurso do sábio ancião Nestor, Agamêmnon admite que suas ações, tanto com Aquiles como com os planos bélicos, estavam comprometidas pelas ἆται, ou seja, “obcecações”, que o impediram de avaliar com clareza os melhores caminhos a serem seguidos. A compreensão (1.411) de Agamêmnon em suas obcecações, ou seja, seus períodos de ofuscamento da consciência e da razão, levam-no a aceitar que, sendo reparados os danos causados enquanto ele estava tomado pela ἄτη, sob influência da figuração divina, a situação regressaria ao seu estágio inicial, ou seja, de coesão entre os Aqueus.[34]

Todavia, o conceito de ἄτη é potencializado ao extremo na *Ilíada*. Não é apenas o reconhecimento por parte de Agamêmnon e o auxílio prestado por seus companheiros, como Fênix e Odisseu, que acabam por tomar partido no desentendimento entre Aquiles e o rei dos Argivos, que eliminarão os resquícios dos atos enganosos que ocorreram. Para Aquiles, por exemplo, é apenas a morte de Pátroclo que o fará entender as

---

[34] Aqui, há uma antecipação da norma que aparecerá em *Agamêmnon* de Ésquilo: πάθει μάθος, ou seja, “a aprendizagem pelo sofrimento” (*Ag*. 176). Esta passagem será explorada em pormenor nas análises trágicas.

consequências de sua inércia diante das atitudes de Agamêmnon, inércia esta que, como alude Fênix (*Il*. IX.496-514), também "obcecou" o melhor dos aqueus.

Na *Odisseia*, o líder é Odisseu, governante de Ítaca que há vinte anos partiu no auxílio de Agamêmnon contra Tróia e custa a regressar para casa. Ao longo de todo o poema, compreende-se todas as instâncias que perpassam seu caminho e os motivos que o fizeram demorar tanto para regressar. No entanto, diferentemente da *Ilíada*, até mesmo por sua constituição e tema, há apenas uma referência ao conceito de ἄτη em toda a narrativa tocante exclusivamente a Odisseu.

A passagem na qual Odisseu refere-se à sua ἄτη não diferencia-se da *Ilíada* unicamente pelo contexto. De fato, a própria utilização da noção ganha um novo significado, ampliando o campo semântico do conceito:

> Ζεῦ πάτερ ἠδ᾽ ἄλλοι μάκαρες θεοὶ αἰὲν ἐόντες,
> ἦ με μάλ᾽ εἰς **ἄτην** κοιμήσατε νηλέι ὕπνῳ.
> οἱ δ᾽ ἔταροι μέγα ἔργον ἐμητίσαντο μένοντες.
>
> Zeus pai, e vós outros deuses bem-aventurados que sois eternos.
> Para minha **decadência** me adormecestes com sono impiedoso,
> Restando os companheiros a cometer uma tremenda ação.
> (*Od*. XII.371-373, grifo nosso)

Odisseu e seus companheiros acabam de sair da ilha de Eeia, morada da feiticeira Circe que, após ter sido subjugada por Odisseu, orientou-lhe sobre os percalços futuros e a possibilidade de chegarem a Ítaca, desde que não devorassem os bois e ovelhas da ilha de Trinácia, animais sagrados.

Dessa forma, no Canto XII, há uma aproximação da *Odisseia* em relação à *Ilíada* no que diz respeito ao exercício do juramento. Por muitos momentos no primeiro poema, principalmente no Canto XIX, quando Agamêmnon narra a obcecação de Zeus, fala-se em καρτερὸς ὅρκος "poderoso

juramento”, o mesmo expediente utilizado por Odisseu (*Od*. XII.298) para pedir que seus companheiros de viagem não comessem os bois e ovelhas da ilha de Trinácia.

A passagem em que Odisseu culpa Zeus e os outros deuses por o terem feito adormecer e, portanto, não ver que seus companheiros desrespeitaram o juramento, embora com contextos bem distantes daqueles presentes na *Ilíada*, reforça a necessidade de aliar a ἄτη a uma justificativa divina. Não se trata, portanto, de uma deusa autônoma que influencia o senso de julgamento de Odisseu, mas de um instrumento para a concretização dos desígnios estabelecidos pelas divindades.

Ademais, torna-se pouco sustentável denominar de “obcecação”, na passagem, o poder pelo qual Odisseu é tomado em decorrência de seu sono e da quebra do juramento feito com seus companheiros, por advertência de Circe. Dessa forma, um novo campo semântico começa a se construir em torno do conceito de ἄτη.

Para Doyle (1984, p. 18), trata-se da única passagem, de toda a *Odisseia*, em que o conceito de ἄτη significa claramente “ruína”. É impossível discordar do autor, visto que, em todo o Canto XII, Odisseu parece reconhecer os “sintomas” de algo maligno que estava por vir. Há duas passagens que ilustram a situação (*Od*. XII.294-296, XII.320-324): nos primeiros versos (XII.294-296), Eurílocо critica Odisseu por seu cansaço e o de seus companheiros. Ao ser questionado sobre a necessidade de navegar durante a noite, ao invés de repousarem e se alimentarem na ilha, o herói consegue enxergar que aquela situação era propícia para que as condições estabelecidas por Circe fossem rompidas, o que implica no pedido de juramento aos companheiros. Já no segundo passo (XII.320-324), após aceitarem o juramento e dormirem, quando a alvorada se aproximou, novamente Odisseu reforça as condições aos seus companheiros, o que demonstra o temor do herói.

Daí o peso com o qual a palavra ἄτη (*Od*. XII.372) é empregada. O fato de se cumprir o juramento era mais do que apenas não desonrar o deus Sol e seu rebanho, mas fazia parte das escolhas que o herói e seus companheiros deveriam adotar para voltarem para casa.

Odisseu e seus companheiros já vinham de alguns feitos preditos por Circe e, graças à sua ajuda, conseguiram escapar com vida. Por conseguinte, ao perceber que o gado não estava mais incólume, o herói entende que seu destino e o dos outros estava traçado. Dessa forma, ἄτη, grafada com inicial em letra minúscula, portanto não se tratando da ação da divindade, é o motivo concreto que caracteriza a "decadência" como destino dos viajantes.

No entanto, há que se notar que o vocábulo "decadência", escolhido para tal passagem, cumpre mais de uma função: primeiramente, o termo mantém o conceito de ἄτη no campo objetivo, ou seja, não se trata propriamente do ato falho dos companheiros de Odisseu, mas das consequências que tal ato acarretarão; em segunda instância, o termo "ruína" denota uma passagem de degradação e morte, o que anunciaria o fim para o rei de Ítaca, daí a escolha pelo termo "decadência[35]", pois não se trata mais de um período de bonança, mas tampouco é o fim para o herói. Odisseu torna-se vítima de uma ação coletiva, não é ele quem comete o sacrilégio contra os animais sagrados e, portanto, é o único a reconhecer o poder da ἄτη que se instaurará entre sua tripulação. Dessa forma, ao reconhecer as consequências que estão por vir, é perfeitamente justificável, como na *Ilíada*, que haja tempo para a reparação.

---

[35] Segundo Houaiss (2008, p. 916), decadência é o ato ou efeito de se caminhar em sentido à ruína, algo que está começando a se degradar. Já ruína (2008, p. 2482) é a decadência total, o estágio final sem volta de um processo de destruição. Dessa forma, há uma sutil diferença entre as duas palavras que não pode ser ignorada. Dizer que a ἄτη é uma "ruína", semanticamente é incoerente com o pensamento de que a própria ἄτη possibilita uma reparação. Dessa forma, "decadência" refere-se a um estágio de degradação final mas que está em andamento, não sendo definitivo.

2.1.3. Influência sobre outras personagens

O conceito de ἄτη na *Ilíada* não atinge unicamente Agamêmnon e Aquiles, mas ocorre também sobre outros dois personagens de estatuto inferior: Dólon e Pátroclo. Da mesma forma, na *Odisseia*, também há duas passagens que fazem referência a outros personagens: Melampo e Eurítion. Todavia, como será visto, a ἄτη na *Ilíada* é parte integrante do contexto imediato em que estes personagens estão inseridos. Tanto a influência da divindade, como a sua repercussão nos comportamentos humanos fazem parte da própria ação, ou seja, são características que delineiam a história da guerra entre gregos e troianos.

A única menção ao conceito de ἄτη em todo Canto X da *Ilíada* é feita justamente por Dólon, espião troiano, que dá nome ao Canto conhecido como "Dolonia", morto por Diomedes, quando este e Odisseu, durante a noite, fazem o reconhecimento do campo de batalha troiano.

Ao ser interceptado por Diomedes e Odisseu, Dólon revela o motivo que o levou a espionar as naus dos gregos:

> 'πολλῇσίν μ' **ἄτῃσι** παρ'ἐκ **νόον** ἤγαγεν Ἕκτωρ,
> ὃς μοι Πηλεΐωνος ἀγαυοῦ μώνυχας ἵππους
> δωσέμεναι κατένευσε καὶ ἁρματα ποικίλα χαλκῷ,
>
> "Com muitos **enganos** logrou Heitor levar-me para longe da **razão**,
> ele que me prometeu os cavalos de casco não fendido do altivo Pelida, assim como seu carro embutido de bronze.
> (*Il*. X.391-393, grifo nosso)

Assim como afirma Doyle (1984, p. 16), é nitidamente Heitor quem Dólon responsabiliza por suas ἆται. Curiosamente, além de ser a única passagem em toda a literatura pré-dramática em que um humano é dado como o motivador da transgressão, o espião

troiano também refere-se ao conceito no plural, o que não é comum para apenas um motivo aparente.

Esta passagem alude a algumas questões importantes. É interessante perceber que, sempre, em toda a *Ilíada*, o conceito de ἄτη não é referido de forma gratuita mas, ao longo da narrativa, muitos são os elementos que dão os indícios para que tal ato se justifique. Heitor propõe aos troianos (*Il*. X.303-312) qual deles estaria disposto a tal ato, espiar o campo inimigo, sabendo dos riscos que se apresentavam. No entanto, a oferta do filho de Príamo nada tem a ver com os bens de Aquiles. É, pois, Dólon (*Il*. X.314-316) quem se manifesta e, ao introduzir sua figura, torna-se perceptível ser ele um homem rico, o que não justificaria a necessidade de aceitar a proposta de Heitor e, muito menos, reivindicar os espólios do Pelida como pagamento.

Embora a passagem refira-se à "ilusão" que Heitor propôs a Dólon, de um dia ter algumas das riquezas pertencentes a Aquiles, a tradução por "enganos[36]" define de forma mais clara a "esperança vã" de Dólon e, mais do que isso, como poderá ser visto na próxima seção, distingue o caráter passional da noção no verso.

Dodds (1963, p. 19), em uma tentativa de minimizar a ação de Heitor sobre Dólon, justifica-a por uma condição de "inspirado pelos deuses", fato que o faria exercer sobre os homens certo tipo de influência, positiva ou negativa. Por outro lado, Doyle (1984, p. 21) acredita ser essa visão um tanto distorcida, já que Heitor em nenhum outro momento possui sua personalidade vinculada à ἄτη. Entretanto, cabe ressaltar que não se pode negar a existência de uma oposição de forças divinas entre Aquiles e Heitor, e, para além disso, Heitor

---

[36] De acordo com Houaiss (2008, p. 1148), engano refere-se ao ato do homem cometer um deslize voluntário ou não, um erro de percepção dos sentidos, um devaneio, uma ilusão. Dessa forma, engano contempla justamente duas vertentes importantes: é a ilusão, ausência de percepção, própria da ἄτη, mas é, também, a compreensão posterior da obcecação. Este aspecto será de extrema importância dentro da tragédia.

possui uma posição infinitamente superior à de Dólon, aspecto que contribui para que o exercício da influência sobre o subordinado possa se concretizar.

No entanto, "ἐπίορκος" (*Il*. X.332) "perjuro" é a forma pela qual Heitor promete os bens de Aquiles a Dólon. Sendo assim, as próprias "esperanças" dadas por Heitor a Dólon são "enganos", reconhecidos pelo espião no momento em que ele identifica os riscos de sua atividade no campo inimigo. Ademais, o próprio nome do personagem, Dólon, remete etimologicamente à palavra δόλος, isto é, àquele que é "engenhoso", "enganador", aspecto irônico que ressalta, por um lado, seu caráter pouco confiável em seu discurso aos dois generais gregos e, por outro, aquele que se torna o próprio "enganado", cuja ambição o trai.

Pátroclo é, por sua vez, um outro personagem que dá nome ao Canto XVI, a Patroclia, um dos ápices da *Ilíada*, a partir do qual começam a se resolver as questões pendentes que prejudicam o andamento do avanço dos gregos contra os troianos. De fato, trata-se de um Canto trágico, em que o amigo estimado de Aquiles, vestido como o herói grego, acaba por morrer pelas mãos de Heitor:

> λῦσε δέ οἱ θώρηκα ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων.
> τὸν δ' **ἄτη φρένας** εἷλε, λύθεν δ' ὑπὸ φαίδιμα γυῖα,
> στῆ δὲ ταφών: [...]
>
> Afroxou-lhe a armadura o soberano Apolo, filho de Zeus.
> Assim tomou-lhe o **coração** a **obcecação** e partiu-lhe os membros:
> Ficou ereto, atordoado. [...]
> (*Il*. XVI.804-806, grifo nosso)

A passagem apresenta o exercício de Apolo como grande influenciador para o fim trágico que Pátroclo teria na guerra. No entanto, de forma sutil, indica que Pátroclo não observava os elementos que denunciavam o risco que estava enfrentando em batalha. Apolo (*Il*. XVI.707-709) deixa claro ao amigo de

Aquiles que não caberia a ele dar fim à guerra de Troia. Dessa forma, Pátroclo demonstra conhecer os perigos (*Il*. XVI.710-711), mas não retrocede o suficiente, a ponto de sair de perto da ira do deus, que incita Heitor contra ele.

De fato, a presença do conceito de ἄτη caracteriza a ausência de percepção de Pátroclo que, não tendo julgado com clareza, vestiu a armadura de Aquiles e partiu para o combate. Em um Canto que culmina na morte de um personagem com significativo poder de alterar toda a narrativa, é válido notar a potência que um único termo engloba no pensamento do homem grego. A desobediência de Pátroclo aos desígnios divinos, aliada à sua imprudência, acaba por gerar sua ἄτη destrutiva.

Dessa forma, cabe salientar que, mesmo alertado pelos deuses e reconhecendo os sinais que o deveriam fazer retroceder, Pátroclo torna-se um exemplo de como a persistência da ἄτη acaba por ser própria da natureza humana, mantendo-se atuante mesmo no momento mais derradeiro da vida do homem.

Melampo e Eurítion são os dois personagens sobre os quais a ἄτη recai na *Odisseia*. Como já dito anteriormente, as duas passagens parecem apenas relembrar os efeitos que essa força tem sobre o homem. Trata-se de dois relatos míticos e instrutivos, que acrescentam novos aspectos ao conceito.

O Canto XV da *Odisseia* trata do retorno de Telêmaco, alertado por Atena sobre a necessidade de voltar para casa, onde os pretendentes de sua mãe Penélope cada vez mais se apropriavam do espaço e pressionavam a decisão da rainha. Quando se preparava para embarcar na nau, Telêmaco encontra um desconhecido, Teoclímeno, personagem que passará a orientá-lo com sua capacidade de profetizar e analisar os sinais de presságios. Ao longo da narrativa sobre a origem de Teoclímeno é que a história de Melampo, um seu antepassado, ganha contornos:

> [...] ὁ δὲ τῆος ἐνὶ μεγάροις Φυλάκοιο
> δεσμῷ ἐν ἀργαλέῳ δέδετο, κρατέρ᾽ ἄλγεα πάσχων
> εἵνεκα Νηλῆος κούρης **ἄτης** τε βαρείης,
> τήν οἱ ἐπὶ **φρεσὶ** θῆκε θεὰ δασπλῆτις **Ἐρινύς**.
>
> [...] Porém Melampo permanecia no palácio de Fílaco, preso
> com fortes correntes, sofrendo desmedidas dores
> por causa da filha de Neleu e da pesada **obcecação**
> que no **coração** lhe pusera a deusa, a severa **Erínia**.[37]
> (*Od*. XV.231-234, grifo nosso)

Pela narrativa superficial, é possível compreender que a história de Melampo apenas ilustra a origem de Teoclímeno, este sim parte integrante da narrativa de retorno de Telêmaco a Ítaca (Canto XV). No entanto, é claro que a história do adivinho acometido pela "obcecação" refere-se justamente ao fato de, mesmo sendo profeta e sabendo qual seria seu destino, insistir em realizá-lo. A história de Melampo, porém, não influencia diretamente na narrativa mas, de certa forma, é passível de ser interpretada como paralela à busca de Telêmaco.

Três elementos presentes na passagem contribuem para a continuidade de um dos padrões estabelecidos até o momento para a presença de ἄτη, sendo eles: o conceito de ἄτη, propriamente dito, o vocábulo φρήν e a influência da deusa Ἐρινύς. Quanto à ἄτη, não há dúvidas que se trata de uma "obcecação", visto que Melampo, mesmo tendo previsto que teria problemas, acaba por aceitar ajudar seu irmão. Por se tratar

---

[37] Segundo Grimal (1993, p. 340) Melampo possuía o dom da profecia, utilizado em um dos trabalhos que realizou com seu irmão Bias, que desejava se casar com Pero, filha de Neleu. Como eram muitos os pretendentes à mão de Pero, Neleu decidiu que sua filha se casaria com quem trouxesse para ele o gado de Fílace, que era guardado por um cão que a todos afastava. Bias pediu ajuda a seu irmão Melampo, que previu que seria preso ao tentar roubar o gado e ficaria encarcerado por um ano. De fato, isto aconteceu, e, próximo do final do período, Melampo ouviu os vermes que comiam a madeira falando que eles já tinham comido quase tudo; ele pediu para ser transferido de cela, e, quando a cela desabou, Melampo ganhou a admiração de Fílace.

de um impulso de Melampo e de sua sensibilidade em ajudar o irmão, é natural que a parte do corpo envolvida fosse aquela responsável pelas emoções mais viscerais, ou seja, o coração. No entanto, a curiosa repetição está no fato de, mais uma vez, a responsável pelo estado de "obcecação" do homem ser a deusa Erínia, como já havia ocorrido anteriormente[38]. Além disso, nota-se que se trata de uma ἄτη βαρεῖα "pesada obcecação" aspecto que reforça, mais uma vez, a incapacidade do homem diante de tal poder, pesado, que o torna impotente, sujeito a uma punição.

De qualquer forma, o que passa a se tornar cada vez mais evidente é que, mesmo que os deuses envolvidos, humanos ou outros elementos, sofram modificações, há sempre um padrão de repetição estabelecido, ou seja, as divindades envolvidas são, em sua maioria, arcaicas; o coração e o espírito tendem a se complementar no processo de recepção e concretização da ἄτη; e por fim, categoricamente, o campo de atuação é sempre individual.

Segundo Grimal (1993, p. 340), Melampo seria presenteado posteriormente com inúmeras recompensas, mesmo tendo permanecido preso por um ano. Dessa forma, a busca de Telêmaco, em breve, teria uma reviravolta e era preciso que ele passasse por todos os obstáculos, buscando Odisseu, para finalmente ver as resoluções benéficas que o aguardavam.

A passagem referente ao centauro Eurítion é mais delicada e apresenta o conceito de ἄτη ligado ao excesso da bebida alcóolica, aspecto que nunca havia sido abordado até o momento:

> οἶνος καὶ Κένταυρον, ἀγακλυτὸν Εὐρυτίωνα,
> **ἄασ**' ἐνὶ μεγάρῳ μεγαθύμου Πειριθόοιο,
> ἐς Λαπίθας ἐλθόνθ': ὁ δ' ἐπεὶ **φρένας ἄασεν** οἴνῳ,
> **μαινόμενος** κάκ' ἔρεξε δόμον κάτα Πειριθόοιο:

---

[38] *Vide supra*, pp. 58-59.

> ἥρωας δ᾽ ἄχος εἷλε, διὲκ προθύρου δὲ θύραζε
> ἕλκον ἀναΐξαντες, ἀπ᾽ οὔατα νηλέϊ χαλκῷ
> ῥῖνάς τ᾽ ἀμήσαντες: ὁ δὲ **φρεσὶν** ᾗσιν **ἀασθεὶς**
> ἤϊεν ἣν **ἄτην** ὀχέων ἀεσίφρονι **θυμῷ**.
>
> Foi o vinho que ao Centauro, ao ilustre Eurítion, **obcecou**, no palácio do magnânimo Pirítoo,
> quando chegou junto dos Lápitas; e quando o **vinho** lhe **obcecou o coração**, **enlouqueceu** e praticou atos terríveis na mansão de Pirítoo.
> A indignação apoderou-se dos heróis, que o arrastaram
> Para fora de portas, e lá lhe cortaram as orelhas
> E as narinas com o bronze cruel. E ele, **atingido no coração**, continuou o seu caminho, levando
> com ele a **obcecação** no **espírito** sem juízo.
> (*Od*. XXI.295-302, grifo nosso)

De acordo com esses versos, é οἶνος "vinho" o veículo causador da ἄτη que se apodera do espírito de Eurítion. Segundo Grimal (1993, p. 187) trata-se de um famoso centauro que, justamente como aparece na *Odisseia*, é um dos responsáveis pelo rapto da noiva de Pirítoo, provocando a guerra entre os Centauros e os Lápitas.

É a primeira vez na literatura grega antiga, fato que irá se repetir nos poetas posteriores, que o conceito de ἄτη, ao invés de ter sua gênese em um deus, é gerado por outro elemento. No entanto, é imprescindível notar que o sentido do termo, na passagem, não deixa dúvidas sobre seu caráter de perturbação do θυμός. Primeiramente, Eurítion é tomado pela ἄτη em seu φρήν, o que indica a perturbação sentimental e, apenas posteriormente, é que a ἄτη se instaura em seu θυμός, como uma marca da punição que o centauro carregaria.

Novamente, trata-se de uma história paralela à narrativa, contada por Antínoo, como forma de mostrar a Odisseu, que na altura estava transfigurado em um idoso, o que poderia acontecer a ele se não contivesse seu ímpeto diante dos pretendentes de Penélope.

Tanto Dodds (1963, p. 05) como Doyle (1984, p. 08) acreditam que a passagem, por uma ligação já discutida em relação ao vocábulo φρήν, implica a ação de um agente

demoníaco, em que o vinho possui algo de sobrenatural. Esta ligação com φρήν é delicada, a mesma que ocorre a Pátroclo (*Il*. XVI.804-806) e, portanto, visceral e devastadora.

2.1.4 Influência de ἄτη sobre as mulheres

É notável que existam duas passagens que façam referência a ἄτη que envolva diretamente a mulher em toda a épica homérica. Na *Ilíada* não se encontra nenhuma referência a uma ἄτη propriamente feminina, o que se justifica pelo ambiente sobretudo masculino que caracteriza todo o poema. As duas acepções, ambas referentes a Helena, estão presentes unicamente na *Odisseia*, o que não é de se espantar, visto que, desde a antiguidade, reconhece-se o caráter mais universal da obra; portanto, não havia nada que impedisse que um assunto complexo fosse explorado para além do universo masculino.

Ao encontrar Telêmaco na casa de Menelau, embora seu discurso seja muito diferente daquele existente na *Ilíada*, Helena revela o desejo de apaziguar os ânimos dos gregos que muito sofreram na guerra, além de elevar o caráter de Odisseu. Helena manifesta assim, em seu discurso, sua posição como objeto de um jogo divino, colocando em Afrodite a responsabilidade por sua paixão:

> ἔνθ᾽ ἄλλαι Τρῳαὶ λίγ᾽ ἐκώκυον: αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ
> χαῖρ᾽, ἐπεὶ ἤδη μοι κραδίη τέτραπτο νέεσθαι
> ἀψ οἶκόνδ᾽, **ἄτην** δὲ μετέστενον, ἣν Ἀφροδίτη
> δῶχ᾽, ὅτε μ᾽ ἤγαγε κεῖσε φίλης ἀπὸ πατρίδος αἴης,
> παῖδά τ᾽ ἐμὴν νοσφισσαμένην θάλαμόν τε πόσιν τε
> οὔ τευ δευόμενον, οὔτ᾽ ἄρ **φρένας** οὔτε τι εἶδος.
>
> Neste momento começaram a chorar as Troianas; mas se exaltou
> o meu espírito, pois meu coração já desejava voltar para o lar. E lamentei **a ilusão**, imposta por Afrodite,
> quando me levou para lá da amada terra pátria,

> deixando a minha filha, o tálamo matrimonial e o marido,
> a quem nada faltava, quer em **espírito** ou beleza.
> (*Od*. IV.259-264, grifo nosso)

Há de se considerar novamente que o passo não permite aproximar a ἄτη de Agamêmnon e Aquiles às motivações que levaram Helena para Tróia. Trata-se de uma nova acepção para o conceito que, segundo Doyle (1984, p. 15), o aproxima do campo semântico da “ilusão” ou “engano” motivado pelas paixões. Em concordância com Doyle, a palavra “ilusão” em língua portuguesa tem um significado extremamente apropriado para esta nova forma de conceber o conceito, visto que, de acordo com Houaiss (2008, p. 458), trata-se de uma “promessa de prazer, felicidade, durabilidade etc. que se revela decepcionante, dolorosa ou efêmera; esperança vã; decepção, desilusão”.

Embora Helena não faça menção à deusa Ἄτη, sua “ilusão” segue o mesmo padrão das ocorrências anteriores. Trata-se, mais uma vez, de uma ação composta por uma tríade: Afrodite-ἄτη-Helena. Esta tríade faz referência a uma passagem mítica muito conhecida dos gregos. Segundo Grimal (1993, p. 408), várias são as histórias míticas acerca da existência de Páris, entretanto, a que é constantemente reproduzida por todos os mitógrafos, desde a antiguidade, trata da escolha da mais bela deusa do Olimpo, que Páris fez entre Atena, Hera e Afrodite. Como prêmio por ter escolhido Afrodite, Páris teria o amor da mais bela mulher de seu tempo, Helena.

É evidente que Helena se apropria do ocorrido com Páris para se vitimizar em relação aos convidados de Menelau, incluindo Telêmaco, justificando assim a guerra que o afastara do pai durante anos. Dessa forma, a ἄτη, embora com uma nova variante, acaba por se referir à mesma função das passagens anteriores, ou seja, afastar o homem de sua plena razão, ocasionando grandes males.

Em alusão a esse episódio, quando os deuses olham para a

atitude de Aquiles ultrajando o cadáver de Heitor, Posidão, Hera e Atena não se sensibilizam, pois recordam a escolha de Páris por Afrodite:

> ὣς ὁ μὲν Ἕκτορα δῖον ἀείκιζεν μενεαίνων:
> τὸν δ᾽ ἐλεαίρεσκον μάκαρες θεοὶ εἰσορόωντες,
> κλέψαι δ᾽ ὀτρύνεσκον ἐΰσκοπον ἀργεϊφόντην.
> ἔνθ᾽ ἄλλοις μὲν πᾶσιν ἐήνδανεν, οὐδέ ποθ᾽ Ἥρῃ
> οὐδὲ Ποσειδάων᾽ οὐδὲ γλαυκώπιδι κούρῃ,
> ἀλλ᾽ ἔχον ὥς σφιν πρῶτον ἀπήχθετο Ἴλιος ἱρὴ
> καὶ Πρίαμος καὶ λαὸς Ἀλεξάνδρου ἕνεκ᾽ **ἄτης**,
> ὃς νείκεσσε θεὰς ὅτε οἱ μέσσαυλον ἵκοντο,
> τὴν δ᾽ ᾔνησ᾽ ἥ οἱ πόρε μαχλοσύνην ἀλεγεινήν.
>
> Deste modo, na sua fúria, Aquiles ultrajava o divino Heitor.
> E compadeceram-se os deuses bem-aventurados ao verem
> o que acontecia e pediram ao matador de Argos de vista arguta
> a roubar o cadáver. Isto agradou a todos os outros,
> menos a Hera e a Posídon e à virgem de olhos esverdeados,
> que estavam como quando primeiro lhes era odiosa a sagrada Ílion
> e Príamo e seu povo, por causa da **ilusão** de Alexandre
> que ofendeu as deusas quando elas vieram à sua cabana,
> ao exaltar aquela que lhe favoreceu sua grave luxúria.
> (*Il*. XXIV.22-30, grifo nosso)

O uso de ἄτη na passagem é, evidentemente, o mesmo que atinge Helena. Trata-se da ação implícita de Afrodite como o agente propagador do engano passional do herói. A esse respeito, Doyle (1984, p. 14) alia uma outra passagem a este último exemplo, em que Helena fala da Ἀλεξάνδρου ἄτη, ou seja, “da ilusão de Alexandre”:

> ἀλλ᾽ ἄγε νῦν εἴσελθε καὶ ἕζεο τῷδ᾽ ἐπὶ δίφρῳ
> δᾶερ, ἐπεί σε μάλιστα πόνος **φρένας** ἀμφιβέβηκεν
> εἵνεκ᾽ ἐμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἕνεκ᾽ **ἄτης**,
>
> Mas agora entra e senta-te nesta cadeira, ó cunhado,
> já que a ti com excesso o sofrimento tomou o **coração**,

> por eu ser uma cadela e pela **ilusão** de Alexandre,
> (*Il*. VI.354-356, grifo nosso)

Dessa forma, torna-se claro que, ao se tratar da ἄτη, suas manifestações podem ocorrer nas mais diversas esferas, quer sejam de ordem sentimental, social ou política. A relevância da questão, no entanto, está no fato de que o contexto e as personagens envolvidas é muito diferente.

No entanto, em uma primeira instância, a ἄτη relacionada a uma causa feminina pode levar a crer que ela não ocorra no âmbito da percepção masculina. Todavia, depois da proposta de Heitor de um embate direto entre seu irmão e Menelau, é o próprio Menelau quem reconhece a ἄτη de Alexandre (Páris) como uma "ilusão" passional:

> 'κέκλυτε νῦν καὶ ἐμεῖο: μάλιστα γὰρ ἄλγος ἱκάνει
> **θυμὸν** ἐμόν, **φρονέω** δὲ διακρινθήμεναι ἤδη
> Ἀργείους καὶ Τρῶας, ἐπεὶ κακὰ πολλὰ πέπασθε
> εἵνεκ' ἐμῆς **ἔριδος** καὶ **Ἀλεξάνδρου ἕνεκ' ἀρχῆς**:
>
> Ouvi-me agora vós também: angustia uma dor
> grande ao meu **espírito**. **Percebo** que devem se separar
> já Argivos e Troianos, pois já padecestes muitas desgraças
> devido à minha **discórdia** e ao **início de Alexandre**.
> (I*l*. III.97-100, grifo nosso)

De caráter extremamente controverso, a passagem acima é discutida por estudiosos, desde a antiguidade, quando Zenódoto (333/323-260 a.C.) e Aristarco (216-144 a.C.) divergiram sobre o uso da expressão Ἀλεξάνδρου ἕνεκ' ἄτης, pois Aristarco defendia o uso da expressão Ἀλεξάνδρου ἕνεκ' ἀρχῆς, ou seja, "ao início de Alexandre", uma menção clara ao roubo de Helena, motivo de toda a guerra.

Segundo Kirk (1985, p. 277), Aristarco argumenta não utilizar ἄτη, na referida passagem, por entender que Menelau, assim, estaria diminuindo a responsabilidade de Páris por seu ato. Além disso, o uso do conceito de ἄτη implicaria uma certa simpatia por parte de Menelau a Páris.

Contudo, é preciso acentuar que tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* são poemas que possuem suas origens na oralidade e, portanto, dentre as marcas desta prática está a repetição de fórmulas por ambos os poemas. Fato este que sustenta a utilização de Ἀλεξάνδρου ἕνεκ᾽ ἄτης, visto que esta mesma construção voltaria a ser utilizada em mais dois momentos ao longo da narrativa (*Il*. VI.356 e XXIV.28).

Além disso, como já visto em outras passagens, principalmente no que se refere à ἄτη de Agamêmnon, de forma alguma a identificação deste ato resulta em uma compaixão ou afinidade entre as personagens. O que acontece, de fato, é o auxílio dos companheiros de batalha ao governante, como é o caso de Fênix, mas existe, de todo modo, uma reprovação pendente de ressarcimento.

Ao se referir à querela com Alexandre (*Il*. III.100), Menelau afirma a sua ἔρις "discórdia", enquanto deixa claro que é o raptor de Helena quem foi tomado por ἄτη. Esta diferença, embora pareça sutil, é de extrema importância para que se tenha a consciência de que, mesmo estando em guerra e exitindo uma motivação única para ambos os lados (Helena), os guerreiros lutam por influência de potências diferentes. Menelau não está em guerra por conta da ἄτη, não se trata de um homem iludido pela paixão, mas de um homem de orgulho ferido, cuja ἔρις causada por Alexandre o fez sair da Grécia. Por sua vez, Alexandre está em guerra porque seu desatino levou-o à ἄτη.

As noções colocadas em jogo dentro do poema homérico, mais uma vez, demonstram como não são conceitos utilizados ao acaso. Em nada poderia Menelau ter sido tomado por ἄτη, pois teve sua esposa roubada, não foi o irmão de Agamêmnon que violou uma justa medida, mas Páris que, sofrendo de uma "ilusão passional", provocou a discórdia entre ambos.

Se os conceitos não são utilizados de forma gratuita, tampouco as personagens da *Ilíada* são construídas sem que se

ateste em todas elas uma profundidade de caráter que há séculos intriga os estudiosos. No entanto, figuras como Paris merecem especial atenção por sua trajetória e os elementos que o caracterizam. Não se trata apenas de uma personagem que difere do irmão Heitor ou dos outros caracteres masculinos apenas por sua transparente fragilidade e covardia, mas de um homem cujo próprio mito denuncia uma escolha que se refletiria em seu futuro.

De acordo com Walcot (1977, p. 34), o mito de Paris e a escolha realizada pelo herói em favor de Afrodite, o que resultaria em uma ofensa contra Hera e Atena, refletem justamente os prêmios que ele negou: a conquista da Ásia e da Europa e a experiência como um grande guerreiro, dádivas oferecidas pelas deusas respectivamente. Tal informação é de extrema importância, pois a própria caracterização do príncipe troiano demonstra que Homero conhecia o mito e imbui Paris justamente do caráter galanteador da deusa do Amor em detrimento das habilidades que o diferem por completo dos heróis bélicos da trama.

Dessa forma, não é curioso, como dito anteriormente, que a ἄτη de Paris seja uma "ilusão passional", pois ela reforça três aspectos extremamente importantes para o desenvolvimento da epopeia homérica: é a alavanca inicial de toda a motivação da guerra entre gregos e troianos, impõe um contraste entre o caráter de Paris e o de Menelau e, mais do isso, reforça a própria tradição, como quando Heitor repreende o próprio irmão (*Il*. III.30-40) ou é deixada clara a rivalidade de Hera e Atena contra os troianos e proteção dos gregos (*Il*. I.207-209).[39]

No final da *Odisseia*, no Canto XXIII, Penélope é acordada por sua ama para descobrir que Odisseu já se encontrava em

---

[39] A respeito da figura mítica de Páris em Homero, há dois interessantes artigos de John A. Scott: Paris and Hector in Tradition and in Homer. **Classical Philology**, vol. 8, N. 2, pp. 160-171, 1913. The Choice of Paris in Homer. **The Classical Journal**, vol. 14, n. 5, pp. 326-330, 1919.

casa e pronto para vê-la. Trata-se quase do desfecho de toda a obra e, portanto, de um dos momentos mais esperados: o encontro do marido com a esposa.

Com medo de que o homem em sua casa não fosse Odisseu, Penélope com grande astúcia pede à ama que retire o leito do quarto, no que é repreendida por Odisseu que sabia exatamente como havia sido feita a cama e que não se podia removê-la sem cortar a oliveira. A mulher do herói de Ítaca, emocionada, pede perdão ao marido, lembrando-se de Helena:

> αἰεὶ γάρ μοι **θυμὸς** ἐνὶ στήθεσσι φίλοισιν
> ἐρρίγει μή τίς με βροτῶν ἀπάφοιτο ἔπεσσιν
> ἐλθών· πολλοὶ γὰρ κακὰ κέρδεα βουλεύουσιν.
> οὐδέ κεν Ἀργείη Ἑλένη, Διὸς ἐκγεγαυῖα,
> ἀνδρὶ παρ᾽ ἀλλοδαπῷ ἐμίγη φιλότητι καὶ εὐνῇ,
> εἰ ᾔδη ὅ μιν αὖτις ἀρήϊοι υἷες Ἀχαιῶν
> ἀξέμεναι οἶκόνδε φίλην ἐς πατρίδ᾽ ἔμελλον.
> τὴν δ᾽ ἦ τοι ῥέξαι θεὸς ὤρορεν ἔργον ἀεικές:
> τὴν δ᾽ **ἄτην** οὐ πρόσθεν ἐῷ ἐγκάτθετο **θυμῷ**
> λυγρήν, ἐξ ἧς πρῶτα καὶ ἡμέας ἵκετο πένθος.
>
> É que o **espírito** no meu peito sentia sempre um arrepio quando
> pensava que aqui poderia chegar algum homem que me ludibriasse
> com palavras. Muitos só deliberam no mau ganho.
> Helena, a Argiva, filha de Zeus, nunca se teria deitado
> em amor com um homem estrangeiro, se soubesse
> que os filhos guerreiros dos Aqueus a trariam
> novamente para casa, para a amada terra pátria.
> Porém uma divindade levou-a a cometer um feito vergonhoso;
> E ela antes não ponderou no **espírito** a **obcecação**
> amarga, da qual viria para nós o lamento.
> (*Od*. XXIII.215-224)

Homero coloca na voz de uma mulher o discurso que evoca toda a desgraça que levou à Guerra de Tróia e, de fato, dá continuidade ao processo iniciado na *Ilíada*, fazendo referência a momentos que os homens viveram na guerra por causa de Helena. A figura comedida de Penélope, também, justifica o fato de terem se passado anos sem que ela tenha cedido às propostas dos pretendentes.

A esse respeito, Doyle (1984, p. 16) tece uma importante

consideração:

> In Penelope’s view, therefore, the proximate cause of their suffering was Helen`s initial, ill-considered infatuation. Penelope knew the power of such infatuation and, for this very reason, was on her guard not to be “beguiled by the words” of suitor.

De fato, Penélope vê na mais bela grega todo o motivo que levou os homens à guerra de Tróia. Fato este que entra em plena concordância com a exposição de Helena no Canto IV. Além disso, é relevante notar que o discurso de Penélope acarreta uma discussão profunda sobre a ἄτη, já explorada nas palavras de Fênix na *Ilíada*, a respeito do comedimento e honra aos deuses. Penélope mostra-se uma mulher centrada, fiel ao marido e, mais do que isso, perspicaz em relação aos estratagemas que propõe como forma de manter-se ilesa às investidas dos pretendentes. Sua imagem em nada condiz com uma aproximação do conceito de ἄτη; pelo contrário, a sua condição ao longo da narrativa a aproxima das deusas Atena e Hera e da astúcia, própria da figura feminina e competitiva com a de Odisseu.

Retomando a questão da oralidade, principalmente marcada pela repetição de um modelo, tanto na *Ilíada* como na *Odisseia*, o canto XXIII é uma verdadeira ode à figura de Penélope. Com um caráter extremamente dialógico, o Canto repete por sete vezes (*Od.* XXIII.10, 58, 80, 104, 173, 256, 285) uma mesma fórmula enfática: τὴν δ᾽ αὖτε προσέειπε περίφρων Πηνελόπεια “a ele deu resposta a prudente Penélope”, o que salienta o caráter desta mulher, περίφρων, ou seja, “prudente”.

Considerando que a preposição/prefixo περί, em seu primeiro sentido, significa “em torno” e φρήν, como já visto, exprime, primordialmente, o substantivo “coração”, local de referência sentimental e o primeiro a ser tocado pela ἄτη, uma mulher como Penélope é qualificada justamente como aquela que “protege o coração”, em outras palavras, é sensata.

A despeito de Penélope ser uma mulher sensata, esta

característica não a distancia da figura de Helena que, mesmo sendo referência para a rainha, é tida em toda a *Ilíada* como uma mulher com um traço dúbio de personalidade[40]. Mesmo que perdure por toda a tradição clássica uma discussão sobre o caráter de Helena, ao se comparar a ela, Penélope reforça que a única diferença entre as duas é o fato de a primeira ter sido ludibriada pelas palavras de um homem, motivo que ofuscou seu pensamento.

2.2. A poesia didática

Contemporâneo de Homero[41], Hesíodo é um autor que legou obras de caráter muito distinto das épicas. O agricultor-poeta é o primeiro a teorizar sobre a Cosmogonia grega, na *Teogonia*, estabelecendo uma lógica e origem para os deuses que compunham o imaginário religioso e cultural do homem grego. Para além disso, em *Trabalhos e dias*, mais do que a expressão literária de suas insatisfações pessoais em relação ao irmão Perses, o autor constrói um panorama geral da vida social que, naquele momento, tornava-se imprescindível ao homem público.

Em suas obras, a preocupação de Hesíodo em lidar com aspectos públicos e éticos do pensamento do homem grego antigo, como já se poderia supor, elenca uma gama de conceitos que, ao mesmo tempo que reafirmam a visão de Homero, acrescentam novas perspectivas e apontam para uma crescente

---

[40] Em relação à figura de Helena, *vide*: BRANDÃO, Junito de Souza. **Helena: o eterno feminino**. Rio de Janeiro: Vozes, 1989. AUSTIN, N. **Helen of Troy and her Shameless Phantom**. London: Cornell University Press, 1994. HUGHES, B. **Helena de Troia: deusa, princesa e prostituta**. Rio de Janeiro: Record, 2009. BLONDEL, R. **Helen of Troy: beauty, myth and devastation**. New York: Oxford University Press, 2013.

[41] Embora essa ainda seja uma discussão atual que, segundo Rocha Pereira (2005, p. 07), progride desde a antiguidade; muitos estudiosos apoiam-se na afirmação de Heródoto (Hdt. II.53), que diz terem sido os dois autores anteriores ao historiador em 400 anos.

evolução de uma estrutura lógica e racional da religião e da vida em sociedade.

Em obras que falam e refletem sobre noções próprias da sociedade grega em formação e discutem a convivência entre homens, bem como a organização de uma identidade religiosa, seria de se estranhar que não existissem menções ao conceito de ἄτη. Como ressalta Roissman (1983, p. 491), a atenção dada ao conceito de ἄτη em Hesíodo é negligenciada por muitos estudiosos, em detrimento dos estudos que se referem à noção em Homero. Para tanto, a autora cita as obras de Dodds (1963), Dawe (1967) e Bremer (1969) que nada ou pouco dizem em relação ao poeta da *Teogonia*, *Trabalhos e dias* e *O escudo de Héracles*[42].

Sendo assim, embora Roissman (1983, p. 496) conclua que, efetivamente, a noção de ἄτη somente ganharia novos contornos nas obras posteriores a Homero e a Hesíodo, ela não deixa de manifestar sua preocupação com as novas nuanças que podem ser extraídas das obras *Teogonia* e *Trabalhos e dias*. A esse respeito, Doyle (1984, p. 23) reitera que, ao mesmo tempo que são similares, as aplicações do conceito de ἄτη também tornam-se dissimilares dos contextos de ocorrência em Homero:

> [...]The central similarity is that for Hesiod *áte* has the same basic meaning as it has for Homer, but – and this is one key area of development – Hesiod extends that basic meaning. Hesiod differs from Homer in two respects: he makes no explicit mention of a daemonic agency in connection with human *áte* (the Hesiodic world is not the Mycenaean civilization of the Homeric poems), and he does not link *áte* with *frén*, *thumós* or *nóos*.[43]

---

[42] A autoria de *O escudo de Héracles* ainda hoje é alvo de discussão. Ver WEST, M. L. Hesiod. In: **The Oxford Classical Dictionary**. Editado por N. G. L. Hammond e H. H. Scullard. 2.ed. Oxford: Clarendon Press, p. 511, 1970. No entanto, convém citá-la como sendo de Hesíodo, conforme a tradição. Há apenas uma referência a ἄτη (*Sc*. 93) e que tem um sentido similar às que aparecem em Homero.

[43] […] A principal semelhança é que para Hesíodo a *áte* tem o mesmo sentido básico que em Homero, mas - e esta é uma peça chave de desenvolvimento - Hesíodo expande o significado básico. Hesíodo difere de Homero em dois aspectos: ele não faz nenhuma menção explícita de uma influência demoníaca

Se por um lado, o homem da Grécia antiga se identificava com os conceitos apresentados por Homero, por outro, é a obra de Hesíodo, portanto, que o aproxima destas noções, transpondo para a atualidade, no caso de *Trabalhos e dias*, os aspectos que constavam apenas do imaginário e de um passado longínquo. No entanto, já em sua *Teogonia*, a posição na qual a figuração divina da ἄτη se instaura requer atenção por dois motivos essenciais: sua diferente linhagem e potência de atuação. Para Roisman (1983, p. 494), "Hesiod's innovation is not in the perception of *átē* but in her function and sphere of operation".

2.2.1. O tratamento mítico de Ἄτη: a filha de Ἔρις

Mesmo aferindo a superioridade de *Trabalhos e dias* em relação a *Teogonia*, quer seja pela estrutura do poema ou mesmo pelo desenvolvimento do assunto, Lourenço (2004, p. 31) ressalta a importância que a *Teogonia* teve em toda a antiguidade clássica. Muito embora sua excelência esteja ligada aos questionamentos relacionados ao fazer poético, o fato de *Teogonia* ter influenciado até mesmo o mundo romano demonstra que o conteúdo desse material não foi ignorado pelos gregos e que este texto teve grande circulação.

Embora a obra seja constituída de exaustivos catálogos de nomes de deuses e suas descendências, Hesíodo não constrói um poema de forma indiscriminada; pelo contrário, as divindades acabam por se agrupar de modo a constituírem um todo coeso e pertinente aos seus campos de atuação.

---

em conexão com a *áte* do homem (o mundo de Hesíodo não é a civilização micênica dos poemas homéricos), e ele não faz ligação da *áte* com *frén*, *thumós* ou *nóos*.

Ao estabelecer a linhagem provinda de Νύξ “Noite”, Hesíodo aponta Ἄτη como uma das filhas de *Éris* “Discórdia”:

Νὺξ δ᾽ ἔτεκεν **στυγερόν** τε **Μόρον** καὶ **Κῆρα μέλαιναν**
καὶ **Θάνατον**, τέκε δ᾽ **Ὕπνον**, ἔτικτε δὲ φῦλον Ὀνείρων:
δεύτερον αὖ Μῶμον καὶ Ὀιζὺν ἀλγινόεσσαν
οὔ τινι κοιμηθεῖσα θεὰ τέκε **Νὺξ ἐρεβεννή**,
215**Ἑσπερίδας** θ᾽, ἧς μῆλα πέρην κλυτοῦ Ὠκεανοῖο
χρύσεα καλὰ μέλουσι φέροντά τε δένδρεα καρπόν.
Καὶ **Μοίρας** καὶ **Κῆρας** ἐγείνατο νηλεοποίνους,
Κλωθώ τε Λάχεσίν τε καὶ Ἄτροπον, αἵτε βροτοῖσι
γεινομένοισι διδοῦσιν ἔχειν ἀγαθόν τε κακόν τε,
220αἵτ᾽ ἀνδρῶν τε θεῶν τε παραιβασίας ἐφέπουσιν:
οὐδέ ποτε λήγουσι θεαὶ δεινοῖο χόλοιο,
πρίν γ᾽ ἀπὸ τῷ δώωσι κακὴν ὄπιν, ὅς τις **ἁμάρτῃ**.
Τίκτε δὲ καὶ **Νέμεσιν**, πῆμα θνητοῖσι βροτοῖσι,
Νὺξ ὀλοή: μετὰ τὴν δ᾽ **Ἀπάτην** τέκε καὶ **Φιλότητα**
225**Γῆράς** τ᾽ **οὐλόμενον**, καὶ **Ἔριν** τέκε **καρτερόθυμον**.
Αὐτὰρ **Ἔρις** στυγερὴ τέκε μὲν **Πόνον ἀλγινόεντα**
Λήθην τε **Λιμόν** τε καὶ **Ἄλγεα δακρυόεντα**
Ὑσμίνας τε **Μάχας** τε **Φόνους** τ᾽ **Ἀνδροκτασίας** τε
Νείκεά τε **ψευδέας** τε **Λόγους Ἀμφιλλογίας** τε
230**Δυσνομίην** τ᾽ **Ἄτην** τε, συνήθεας ἀλλήλῃσιν,
Ὅρκον θ᾽, ὃς δὴ πλεῖστον ἐπιχθονίους ἀνθρώπους
πημαίνει, ὅτε κέν τις ἑκὼν **ἐπίορκον** ὀμόσσῃ.

“**Noite** pariu **Sina horrenda**, **Sorte Negra**
e **Morte**, pariu **Letargia** e pariu a raça de **Sonhos**.
Em seguida, **Desonra** e **Desgraça dolorosa**.
com nenhum intervalo, engendrou-os a deusa **Noite sombria**.
215As **Hespérides** que vigiam as belas maçãs de ouro
para além do ilustre Oceano e carregam as árvores de frutas.
E gerou as **Moiras** e as **Sortes**, punidoras impiedosas:
Cloto, Láquesis e Átropos que aos mortais
ao nascer oferecem carregar o bem e o mal;
220elas perseguem os erros de homens e deuses
e jamais repousam as deusas de ódio terrível,
até que dêem o castigo àquele que erra.
Pariu ainda **Vingança** miséria dos homens mortais,
a **Noite destrutiva**. Depois pariu **Falha** e **Afeição**
225e **Velhice maldita** e pariu **Discórdia** intransigente.
Não obstante, a abominável **Discórida** pariu **Fadiga dolorosa**,
Deslembrança, **Fome** e **Dores lamentáveis**,
Lutas, **Batalhas**, **Assassínios** e **Chacinas**,
Brigas, **Mentiras** e **Disputas**,
230**Desordem** e **Decadência** conviventes umas das outras,
e **Promessa**, que à maioria dos homens terrenos
leva ao fracasso quando alguém intencionalmente perjura.

(*Th.* 211-232, grifo nosso)[44]

Os versos de Hesíodo dispõem-se de forma a transmitir muito mais do que apenas a geração na qual se insere a deusa Ἄτη. Trata-se, de fato, de uma alternância complexa de divindades obscuras, com exceção das Ἑσπερίδες "Hespérides" que transitam entre os dois universos, o dia e a noite.

Em um primeiro momento, Νύξ é a responsável por gerar deuses de aspecto mais universal e componentes das estruturas da vida terrena. Dessa forma, gera Sina horrenda, Sorte negra, Morte, Letargia, a raça dos Sonhos, Desonra e Desgraça dolorosa, as últimas duas deusas já como um preâmbulo aos sentimentos humanos. Entretanto, é interessante a forma como os versos se organizam, colocando as Hespérides (*Th*. 215-216), divindades antigas ligadas ao período da tarde, como intermediárias entre os aspectos que se localizam em uma esfera mais ampla e as mais específicas pois, em seguida, Noite gera as Moiras e as Sortes (*Th*. 217), detentoras do poder sobre a vida do homem na Terra.[45]

Após gerar as Moiras e as Sortes, deusas particularmente ligadas ao plano terrestre, a deusa Noite gera Vingança, além de parir Falha e Afeição, juntamente com a Velhice maldita e Discórdia (*Th*. 223-225). O panorama que se cria, dessa forma, é de uma espécie de "afunilamento de ideias", que tendem a se estreitar; de fato, a partir do nascimento da Discórdia, dá-se uma nova geração de males ainda mais específicos e diretamente relacionados às atividades humanas.

Discórdia (*Th*. 226-227), dessa forma, é a criadora das deusas Fadiga dolorosa, Deslembrança, Fome e Dores Lamentáveis, um primeiro conjunto que agrupa aspectos negativos do homem enquanto indivíduo isolado. Em seguida, Hesíodo cita as deusas geradas por Discórdia em uma esfera um

---

[44] Hesiod. **Theogony**. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, 1914.
[45] Nesta passagem, o verbo ἁμαρτάνω aparece como sendo a causa da punição das "Deusas de ódio terrível".

pouco mais ampla, ainda em torno dos homens, mas próprias da vida coletiva: Lutas, Batalhas, Assassínios *e* Chacinas e Brigas. Por fim, agrupa novamente um grupo de quatro deusas: Mentiras, Disputas, Desordem e Decadência, todas que encerram uma dupla orientação: são deusas que transitam entre o coletivo e o particular, ou seja, sob a influência dessas divindades o homem age de forma particular, mas seu reflexo é coletivo.

Uma observação importante acerca da linhagem de Νύξ remete para o papel da figura feminina, característica que merece atenção, principalmente porque, tal como na *Ilíada*, aspectos negativos estão intimamente relacionados com a figura da divindade. A esse respeito, Lamberton (1988, p. 81) faz o seguinte apontamento:

> Night's first offspring are, not surprisingly, Death, Sleep and Dreams, intimately associated with the Fates and with various manifestations of doom. The sexual politics of Hesiod are obtrusive here. It is a female, Night, that stands at the source of the evils of the universe (conceived as the bitterly felt limitations set to our own existence), and it is one of her female offspring, Eris (Strife) that – still parthenogenetically – produces the string of specifically human ills, including Labor, Famine, Suffering, Battles, Murder, Carnage, and Lawlessness.[46]

Embora não seja nenhuma novidade a misoginia de Hesíodo, pontuada também por Lourenço (2004, p. 34), evidente principalmente em *Trabalhos e dias*, o que, de fato, apresenta-se de forma crucial, tal qual acontece na *Ilíada*, é a ação de uma quantidade de divindades femininas regentes de questões

---

[46] As primeiras crias da Noite são, não surpreendentemente, Morte, Sono e Sonhos, intimamente associadas com as Parcas e com diversas manifestações de condenação. Aqui, as políticas sexuais de Hesíodo são indiscretas. É uma fêmea, Noite, que está no fonte dos males do universo (Amargamente concebidas e sentidas limitações estabelecidas para a nossa própria existência), e é um de seus descendentes do sexo feminino, Eris (Discórdia), que - ainda partenogeneticamente - especificamente produz a série de males humanos, incluindo o Trabalho, Fome, Sofrimento, Batalhas, Assassinatos, Carnificinas e Ilegalidade.

negativas. No entanto, se na *Ilíada* as deusas manipulam as situações (Hera, Atena e Afrodite são as principais detentoras desta prática), na *Teogonia*, por sua vez, as entidades aparecem como divindades primordiais e as próprias figurações dos aspectos punitivos.

Doyle (1984, p. 25) chama a atenção para o fato de aparecer, logo após a citação de Δυσνομία e Ἄτη (230), a expressão συνήθεας ἀλλήλῃσιν "conviventes umas das outras" como uma referência às filhas de *Éris* e não a uma ligação direta entre a Δυσνομία e Ἄτη. O pronome ἀλλήλων, no genitivo feminino plural, não deixa dúvidas a esse respeito. Embora o autor queira evitar uma ligação exclusiva entre a Δυσνομία e Ἄτη, não se trata de uma conexão errônea, visto que, além da proximidade no verso, uma influência da Ἄτη em nada poderia gerar uma situação de εὐνομία "ordem"; pelo contrário, onde o homem está sob influência da Ἄτη, há, inevitavelmente, a presença da δυσνομία "desordem".

Por fim, Hesíodo distingue Promessa das outras filhas da Discórdia (*Th*. 231-232), nitidamente por ser uma das mais perigosas das divindades pois, em uma sociedade cuja palavra tem valor substancial, trata-se de uma falha grave do homem incorrer em falso testemunho, aspecto que reflete, também, a querela que o autor tinha com seu irmão Perses.

Um interessante aspecto, de todo o trecho analisado, merece especial atenção: a deusa Ἔρις. Na *Ilíada* (*Il*. IV.440-443), a deusa é tida como companheira e irmã de Ares, deus da guerra, aspecto que aproxima, mesmo com origens distintas, o ambiente em que a deusa Ἄτη foi gerada e sua atuação nos processos que envolvem a guerra entre gregos e troianos. Além disso, dois aspectos merecem atenção: primeiramente, é importante ressaltar o fato de que todas as divindades que permeiam uma conotação tenebrosa têm por origem a deusa Νύξ, o que não é de se estranhar, pois a tradição ocidental, ainda nos dias atuais, tende a relacionar as questões noturnas a aspectos

negativos. Em segundo lugar, Ἔρις é uma deusa que se liga aos motivos que levaram à guerra de Tróia, responsável por incitar a desavença entre Hera, Atena e Afrodite e a escolha realizada por Páris. Embora a cosmogonia relativa ao conceito de ἄτη divirja entre Homero e Hesíodo, as narrativas acabam por dialogar, visto que, na *Ilíada*, há uma aproximação entre ἄτη e ἔρις.

2.2.2. Vítimas da ἄτη

Embora a inovação de Hesíodo em posicionar a Ἄτη como filha de Ἔρις traga à luz novos aspectos sobre o conceito, é em *Trabalhos e dias* que duas ocorrências da palavra, das quatro existentes na obra [47], merecem atenção especial pela nova abrangência de atuação e ligação que o conceito de ἄτη apresenta. Em nenhum dos casos, trata-se da ação da figuração divina, mas da possibilidade de alguém incorrer em ἄτη, devido a um descuido do próprio indivíduo:

> ὦ Πέρση, σὺ δ᾽ ἄκουε **δίκης**, μηδ᾽ **ὕβριν** ὀφελλε:
> **ὕβρις** γάρ τε κακὴ δειλῷ βροτῷ: οὐδὲ μὲν **ἐσθλὸς**
> ῥηιδίως φερέμεν δύναται, βαρύθει δέ θ᾽ ὑπ᾽ αὐτῆς
> ἐγκύρσας **ἀτῃσιν**: ὁδὸς δ᾽ ἑτέρηφι παρελθεῖν
> κρείσσων ἐς **τὰ δίκαια**: **Δίκη** δ᾽ ὑπὲρ **Ὕβριος** ἴσχει
> ἐς τέλος ἐξελθοῦσα: παθὼν δέ τε νήπιος ἔγνω.
> Αὐτίκα γὰρ τρέχει **Ὅρκος** ἅμα σκολιῇσι δίκῃσιν.
>
> Ó Perses, tu escuta **a justiça** e não alimentes **a desmedida**:
> a **desmedida** é um mal para o pobre mortal: nem mesmo o afortunado
> a pode com facilidade suportar, e por ela é esmagado,
> encontrando **as decadências**: melhor é a estrada que, por outro lado,
> leva à **justa** medida: **Justiça** triunfa sobre a **Desmedida**
> quando o resultado chega; é sofrendo que o imaturo aprende.

---

[47] *Trabalhos e dias* 216, 231, 352 e 413.

> Logo, **Promessa** corre no mesmo momento atrás das **injustas** sentenças.
> (*Op*. 213-219, grifo nosso)

A passagem acima apresenta um evidente diálogo com a ponderação que em Homero era nítida e o cuidado que o homem deve ter em lidar com sua vida. A todo o tempo, o homem grego antigo é confrontado com a necessidade de equilibrar sua vida e ponderar suas ações diante do mundo. Dessa forma, Hesíodo aponta para três divindades que merecem atenção: Δίκη "Justiça", Ὕβρις "Desmedida" e Ὅρκος "Promessa".

A preocupação de Hesíodo com a justa medida está diretamente relacionada ao conceito de ὕβρις[48]; no entanto, as ἆται aparecem como sendo as fatalidades recorrentes deste ato de descomedimento. Dessa forma, o conceito migra de posição, deixando de ser estímulo para ser a consequência das ações desmedidas do homem. Embora exista a ação das divindades, a presença do conceito de ἄτη não possui relação direta com elas; não se trata de uma ação da deusa Ὕβρις sobre o homem com a finalidade de uma ἄτη, mas uma ação que ocasiona o descomedimento que, por sua vez, leva o homem às decadências.

Embora a edição seguida apresente o conceito de ἄτη em letra minúscula[49], sua aproximação de "Promessa" retoma a linhagem à qual pertence enquanto entidade divina. Como já demonstrado, Promessa é a da linhagem última deusa de Νύξ, nascida de Ἔρις e, portanto, convivente da divindade Ἄτη. No entanto, a escolha pela edição que apresenta ἄτη grafada com

---

[48] Conceito já explorado no Primeiro Capítulo da tese e que será retomado adiante, quando da discussão sobre Sólon e Píndaro.

[49] Nesta passagem opta-se pela edição americana de Cambridge de 1914. Com relação ao uso de ἄτῃσιν em letra minúscula há praticamente um consenso, exceto pela edição de Oxford. *Vide*: As edições americana: HESIOD. The Homeric Hymns and Homerica with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White. **Works and Days**. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1914, a alemã: HESIOD. **Carmina**. Ed. Alois Rzach. Leipzig: Teubner, 1902, e a francesa HESIOD. **Théogonie - Les Travaux et les Jours – Bouclier**. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Les Belles Lettres, 1928, trazem o vocábulo com letra minúscula. Já a edição inglesa: HESIOD. **Works and days**. Edited by Martin L. West. Oxford: Oxford University Press, 1978 traz o vocábulo com letra maiúscula.

inicial minúscula aponta para um aspecto interessante dos versos. De fato, não é o conceito de ἄτη que está em evidência, mas as noções de Ὕβρις e Δίκη, divindades com personalidades opostas que se confrontam, sendo a ἄτη apenas o resultado de uma escolha errada por parte do ser humano.

A passagem reforça a coerência de Hesíodo em relação ao conceito e, de certa forma, reafirma o que na *Teogonia* se demonstra: trata-se de entidades de valor obscuro que, "conviventes umas das outras", tendem a atrair Horcos, último da linhagem e o responsável pela punição dos descontroles que a falta de uma justa medida ocasiona ao homem.

Ainda em *Trabalhos e dias*, em um catálogo de lições, em que Hesíodo assume o tom de admoestação, o conceito de ἄτη aparece com um sentido diferente daqueles apresentados até o presente momento:

> μηδ᾽ ἀναβάλλεσθαι ἔς τ᾽ αὔριον ἔς τε ἔνηφιν:
> οὐ γὰρ ἑτωσιοεργὸς ἀνὴρ πίμπλησι καλιὴν
> οὐδ᾽ ἀναβαλλόμενος: μελέτη δὲ τὸ ἔργον ὀφέλλει:
> αἰεὶ δ᾽ ἀμβολιεργὸς ἀνὴρ **ἄτῃσι** παλαίει.
>
> Nada deixes para amanhã ou depois de amanhã,
> Pois homem desleixado no trabalho não enche o celeiro,
> nem aquele que o adia; a canseira ajuda o teu trabalho;
> mas o homem demorado sempre luta contra **as falências**.
> (*Op*. 410-413, grifo nosso)

O primeiro verso (*Op*. 410) demonstra que, ao mesmo tempo em que estamos distantes de muitos dos conselhos que Hesíodo transmite, permanece em nossa cultura algumas de suas instruções. Para Ferreira (2005, p. 107), trata-se claramente do ditado popular "Não deixes para amanhã o que podes fazer hoje", sugestão propícia que, ao homem que vive de seu próprio trabalho, torna-se essencial, principalmente sendo possível estabelecer uma relação de concordância com o que o autor diz na *Teogonia* (*Th*. 226-227), acerca do primeiro grupo de filhas

geradas por Ἔρις, males próprios do homem trabalhador, empenhado.

Dessa forma, se o trecho remete novamente às lições já transmitidas por Hesíodo na *Teogonia*, não é de se estranhar que ir contra estes preceitos faça o homem incorrer em ἄτη.

Doyle (1984, p. 24), embora aceite a tradução por "ruínas", enfatiza o fato de a passagem falar sobre questões financeiras e, portanto, as ἄται teriam um sentido restrito, indicando "perda financeira". Dessa forma, opta-se pelo termo "falências" que, diferente de "ruínas", possui uma aplicação mais específica, relacionada às questões de perdas e ganhos no trabalho.

Ainda que Roissman (1983, p. 496) aproxime o conceito de ἄτη em Homero e Hesíodo, é perceptível que já se trata de dois mundos distintos: um bélico e de heróis e outro de agricultores e homens comuns. Isto posto, torna-se difícil manter uma mesma tradução da noção, como em muitos momentos propõe Doyle (1984), pois, mesmo que a ἄτη ainda pertença a uma constituição subjetiva dos declínios humanos, seus sentidos passam a receber uma carga de especificidade que não permite que apenas uma palavra dê conta de expressar todo seu campo de ação.

2.3. Poesia Lírica e os primórdios da historiografia

Dos poetas líricos que precederam à tragédia clássica, embora existam outras ocorrências do conceito de ἄτη[50], apenas

---

[50] Para as ocorrências posteriores a Hesíodo, até o início da tragédia clássica, *vide*: Sólon (*Fr*. 4.35, 13.13, 68, 75) e Teógnis de Mégara (Thgn.103, 119, 133, 206, 231, 588 e 631) em **Iambi et elegi Graeci**. Ed. M. L. West. 2 vols. Oxford: Clarendon, 1971; Alceu de Mitilene (D12.12) em **Poetarum lesbiorum fragmenta**. Edd. Edgar Lobel and Denys Page. Oxford: Clarendon, 1955; Íbico de Régio (*Fr*. 1.8), **Poetae melici Graeci**. Ed. Denys L. Page. Oxford: Clarendon, 1962; Píndaro (*O*. 1.57, 10.37, *P*. 2.28, 3.24,

duas apresentam significativo acréscimo ao desenvolvimento do conceito. Tanto em Alceu (séc. VII/VI a.C.), como em Teógnis (séc. VI a.C.) ou Íbico (séc. VI a.C.), a ἄτη é aplicada no mesmo sentido que na poesia épica e didática, restando as particularidades a apenas duas passagens: uma de Sólon (*Fr*. 13.68) e a outra de Píndaro (*P*. 2.28) que, além do diálogo com Hesíodo, aproximam-se do sentido das ocorrências no primeiro dos três tragediógrafos clássicos: Ésquilo.

Sólon foi o legislador ateniense que encontrou na elegia uma forma de expressar o seu pensamento relacionado aos conceitos políticos e sociais de seu tempo. Para Rocha Pereira (2012, p. 206), sua poesia reflete a mentalidade de alguém "[...]que sente agudamente o seu dever de mentor da *polis*".

Sua *Elegia às Musas* (Sol. *Fr*.13W) é uma lição ao homem grego em relação ao comedimento diante do mundo. Nela, Sólon alia a preocupação social a um forte sentido religioso, explorando elementos que já estavam presentes em Homero e Hesíodo, porém, distante do ambiente bélico ou agrário. Agora, o homem passa por uma nova compreensão de mundo e, ao contrário de negar suas origens, passa a aperfeiçoar os ensinamentos dos antepassados, aderindo aos contornos necessários para uma vida livre e em comunidade.

Píndaro, por sua vez, em meio à aristocracia, tornou-se o poeta das grandes façanhas humanas, principalmente ligadas aos grandes jogos e integrando nos seus epinícios mitos vinculados aos locais dos eventos ou à origem dos atletas para compor sua obra. Por isso, Romilly (1984, p. 58) faz o seguinte apontamento:

> Píndaro nada descreve dos feitos que celebra. Nada diz tampouco da vida dos vencedores. Vai direto ao significado mais elevado do feito, considerado no que este representa de universal e de simbólico

---

N. 9.21) em **Carmina cum fragmentis. I. Epinicia**. Edd. Bruno Snell and Herwig Moehler. Leipizg: Teubner, 1971.

> para a vida humana em geral. Atinge essa dimensão ligando às evocações da vitória de um lado um mito, e de outro lado uma lição de moral.

Esse simbolismo e universalidade da poesia de Píndaro reflete uma consciência vasta da importância da posição do homem no mundo. Se a *II Ode Pítica*, por exemplo, é dedicada à vitória de Hierão em 475 a.C., em uma corrida de cavalos, o poeta consegue, através do relato mítico de Ixião, elevar a poesia a outro nível, deixando os feitos de Hierão à parte, para discutir questões mais amplas e de alcance geral.

Dessa forma, Sólon e Píndaro constituem dois exemplares da produção posterior a Homero e a Hesíodo aproximando-se, cada vez mais, do universo das relações sociais como a época clássica veio a entendê-las. O universo da guerra e da subsistência passa a dar espaço ao mundo da convivência entre indivíduos, dos negócios, das diversões cívicas e do culto religioso. Por conseguinte, não é de se estranhar que, se complexos conceitos do pensamento grego possuíam já em Homero e Hesíodo uma lógica e estrutura próprias, eles ganhem novos contornos e ampliem ainda mais o seu potencial de percepção e alcance.

2.3.1. A tétrade: ὄλβος – κόρος - ὕβρις – ἄτη

Mesmo que, de forma crescente, a definição de ἄτη comece, cada vez mais, a ganhar outras acepções, é a partir da poesia de Sólon e Píndaro que uma nova percepção sobre o conceito passa a incorporar contornos mais sólidos; a noção distancia-se de uma influência vinculada unicamente aos desígnios e ação divina, para se tornar um estágio de decadência final do homem, que passa a ter um maior discernimento do seu papel social e das iniciativas que não dependem mais unicamente de uma atitude estática em relação ao mundo.

Por uma questão de ordenação lógica, mas também porque pretende-se aliar os comentários relacionados a Sólon ao *logos* de Creso em *Histórias* de Heródoto, opta-se por analisar primeiramente as passagens de Píndaro pertinentes ao processo da tétrade que envolve o conceito de ἄτη.

Bremer (1969, p. 115), ao discutir a relação entre ἄτη e ἁμαρτία, utiliza Píndaro como um exemplo da tétrade, ou seja, uma sequência lógica de elementos que passam a se repetir com certa frequência no pensamento grego e referem-se a uma das possíveis trajetórias da vida humana:

> Several times Pindar uses the word *ate* when a hero(-ine) meets disaster after doing wrong. The context, however, is un-homeric in that continual stress is laid upon the connexion between guilt and punishment. The line of thought is most fully expressed in the sequence *olbos* – *koros* – *hybris* – (*amplakia*) – *ate*: wealth and surfeit lead to wantonness; thus man commits a misdeed and meets with disaster as a heaven-ordained punishment.[51]

Para Bremer, portanto, o contexto deixa de ser homérico, pois a linha de raciocínio da tétrade evoca novos elementos. Dessa forma, não há mais uma relação entre a responsabilidade e a punição. Para o autor, a punição viria como o quarto estágio e ordenada pelo céu. Sendo assim, a tétrade ὄλβος – κόρος - ὕβρις – ἄτη, torna-se uma sequência lógica no pensamento grego para o destino do homem.

Píndaro (*P*. II.21-30), por sua vez, ao falar sobre as lições apreendidas quando da desmesura do homem em relação à fortuna, vincula a ἄτη a um ideário já existente desde Homero, o conceito como resultado de uma “ilusão amorosa”:

---

[51] Várias vezes Píndaro usa a palavra *ate* quando um herói ou heroína conhece o desastre depois de cometer um erro. O contexto, porém, não é homérico, pelo fato de a tensão contínua ser colocada em conexão entre a culpa e o castigo. A linha de pensamento é evidente na sequência *olbos* - *koros* - *hybris* - (*amplakia*) - *ate*: riqueza e saciedade levam à devassidão; assim o homem comete um delito e se encontra com o desastre, como uma punição ordenada do céu.

θεῶν δ᾽ ἐφετμαῖς Ἰξίονα φαντὶ ταῦτα βροτοῖς
λέγειν ἐν πτερόεντι τροχῷ
παντᾷ κυλινδόμενον:
τὸν εὐεργέταν ἀγαναῖς ἀμοιβαῖς ἐποιχομένους τίνεσθαι.
ἔμαθε δὲ σαφές. Εὐμενέσσι γὰρ παρὰ Κρονίδαις
γλυκὺν ἐλὼν βίοτον, μακρὸν οὐχ ὑπέμεινεν **ὄλβον, μαινομέναις φρασὶν**
Ἥρας ὅτ᾽ ἐράσσατο, τὰν Διὸς εὐναὶ λάχον
πολυγαθέες: ἀλλά νιν **ὕβρις** εἰς **ἀυάταν** ὑπεράφανον
ὦρσεν: τάχα δὲ παθὼν ἐοικότ᾽ ἀνὴρ
ἐξαίρετον ἔλε μόχθον.

Dizem que Ixião, por ordem dos deuses, isso aos mortais
diz, na alada roda,
girando em todas as direções:
Aproximando-se do benfeitor, honrem-no com gentis recompensas.
Aprendeu com clareza. De fato, ele recebeu uma doce vida
dos favoráveis filhos de Cronos, não manteve **a felicidade** muito tempo, **arrebatado violentamente no pensamento** quando apaixonou-se por Hera, que partilhou as alegrias
da cama de Zeus: mas sua **desmedida** uma presunçosa **ilusão**
incitou: logo o homem tendo sofrido
recebeu uma punição que parecia exemplar.
(Pi. *P*.II.21-30)

No entanto, embora o vocábulo só apareça em relação à sua “ilusão passional” pela deusa, o conteúdo do mito de Ixião eleva o termo a uma esfera muito mais complexa. Píndaro, ao utilizar uma figura mítica, reforça a noção de descuido do homem diante da moderação que a vida exige e, para além disso, faz uso do conceito de ἄτη para expor o fim da personagem.

Ixião, segundo Grimal (1993, p. 293), é um tessálio que reinou sobre os Lápitas e que, ao pedir a mão da filha de Eioneu, prometeu ao sogro dotes que nunca haveria de dar, ao passo que, depois do casamento, acabou ainda por assassinar o pai de sua esposa em uma câmara incendiária. Após seu crime, o remorso fez com que Ixião enlouquecesse, sendo que apenas uma purificação o faria voltar a um estado de sanidade. Todavia, ninguém conhecia este processo, visto que o crime contra um membro da própria família era algo abominável. Ao se apiedar

de Ixião, Zeus deu-lhe a purificação necessária e, em total falta de gratidão, o tessálio apaixonou-se por Hera. Ao deitar-se com um simulacro da deusa, forjado por Zeus, Ixião gerou a raça dos Centauros e, voltando do Olimpo, anunciou aos homens seu feito, pensando ter mesmo dormido com a esposa do pai dos deuses. Irritado com a atitude do mortal, Zeus atrelou o ingrato a uma roda de fogo e o atirou pelos ares. Por ter sido purificado com ambrosia, Ixião havia se tornado imortal e, vítima da vingança de seu benfeitor, passaria a girar no Tártaro por toda a eternidade.

As palavras de Ixião (*P*. II.24), como lição aos homens do agradecimento que sempre devem aos deuses, refletem a sua própria história. Condenado a girar pela eternidade, o ingrato repete a lição que aprendeu com grande sofrimento mas, além disso, suas palavras ecoam uma máxima do pensamento grego em relação ao comedimento e reconhecimento aos deuses. Estas palavras ecoam o discurso de Fênix (*Il*. IX.496-514), quando o ancião pede que Aquiles honre os deuses. Trata-se de uma lição que alerta sempre o homem para a consciência de sua condição de mortal e de sua limitação no mundo em que está inserido.

Para o poeta, três dos quatro elementos destacados por Bremer fornecem um percurso desastroso pelo qual o ser humano pode passar em sua vida. Muito embora κόρος não apareça explicitamente, Burton (1962, p. 119) alerta para a presença da expressão μακρὸν οὐχ ὑπέμεινεν ὄλβον "não manteve a felicidade por muito tempo", cujo sentido remete a um orgulho que extravasou o limite da felicidade, dando a Ixião a impressão de que poderia, novamente, exceder uma justa medida, ou seja, cair em ὕβρις.

Na sequência, Píndaro (*P*. II.25-26) alerta sobre o perigo que ὄλβος[52] pode representar para o homem. Nesse caso, o ὄλβος de Ixião era a chance de começar uma nova vida, purificado por

---

[52] O conceito de ὄλβος será retomado quando da discussão entre Sólon e Heródoto.

Zeus, ou seja, de alcançar a ventura. A gravidade do ato do rei tessálio é ressaltada pela presença do verbo μαίνομαι (*P*. II.26), cuja tradução “ser arrebatado violentamente” (*P*. II.27) implica algumas considerações, principalmente pela presença do substantivo φρήν.

É preciso considerar que a expressão “μαινομέναις φρασὶν” encontra-se no plural, fato este que, amparado por Bailly (2002, p. 941), refere-se ao homem que não foi simplesmente “arrebatado violentamente pela paixão”, mas “arrebatado violentamente pela paixão no pensamento”, já que φρήν no plural, alude não ao “coração”, mas ao lugar dos pensamentos. Além disso, relacionado com o verbo μαίνομαι temos o vocábulo μανία “loucura”, fato este que, mais uma vez, reforça o sentido de φρήν, ὕβρις e ἄτη ligados às questões de discernimento e comedimento do ser humano.

A felicidade de Ixião, desse modo, acaba por se transformar em infortúnio, pois nada havia aprendido com os acontecimentos anteriores, sendo tomado pela ὕβρις (*P*. II.28-29), ou seja, perdendo a percepção de sua posição no mundo e incitando a ἄτη por conta de sua paixão por Hera.

Neste passo, vale ressaltar que, embora a ἄτη pertença agora a uma esfera em que o próprio homem torna-se responsável por seus atos, não é possível desvincular a função dos deuses na ação punitiva. No mito, Zeus zangou-se com o atrevimento de Ixião em anunciar o feito de ter se deitado com o que ele imaginava ser a deusa. Aqui, Píndaro comprime o mito, mas não deixa de ressaltar (*P*. II.30) a punição sofrida pelo homem por seu excesso (ὕβρις) e ilusão (ἄτη).

A tradução de ἄτη (*P*. II.28) por “ilusão” deve-se a um entendimento diferente daquele dado por Bremer em relação à ἄτη como um estágio final. Mesmo que conclua o destino de Ixião, o conceito está diretamente relacionado à paixão do mortal por Hera. Dessa forma, trata-se de uma situação passional, aproximando a noção das ocorrências em Homero (*Il*.

XXIV.28, *Od*. IV.261), em que os contextos também envolvem questões amorosas. Não deixa de ser o desenlace de toda uma trama, e a presença de ἄτη nos versos de Píndaro reforça a importância do conceito. No entanto, há de se ter o cuidado em relacionar a ἄτη com o próprio castigo, visto que o homem, após sofrer a ilusão, sofrerá o castigo devido "ἐξαίρετον ἔλε μόχθον".

Por sua vez, a *Elegia às Musas* (Sol. *Fr*.13W) de Sólon, além de dialogar diretamente com a poesia de Hesíodo, devido ao seu caráter admoestativo, traça um interessante paralelo com a prosa de Heródoto, autor que é, muitas vezes, omitido em estudos relacionados ao conceito de ἄτη, mas que é de extrema importância para a compreensão das contínuas relações que o termo passa a estabelecer dentro do período clássico.

Doyle (1984, p. 2), ao descrever os motivos que o fizeram delimitar seu trabalho sobre o conceito de ἄτη apenas entre os poetas gregos de Homero a Eurípides, ressalta a ausência quase por completo, em toda a prosa grega, da presença da noção. Sua preocupação concentra-se na evolução do vocábulo entre os poetas.

Mesmo citando as duas únicas ocorrências em Heródoto (Hdt. I.32-6), que o autor chama de "rara exceção", em nenhum momento Doyle (1984) menciona a potência que o termo possui na passagem que, coincidentemente, envolve Sólon, estadista que conhecia claramente o conceito e ampliou seu âmbito de atuação.

Na *Elegia às Musas* (Sol. *Fr*.13W), primeiramente, ao fazer uso da ἄτη, nitidamente associada a ὕβρις, Sólon tem como preocupação expor seu desejo pela riqueza mas, ao mesmo tempo, ponderar sobre os malefícios que o excesso pode lhe causar:

> **Χρήματα** δ' **ἰμείρω** μὲν ἔχειν, **ἀδίκως** δὲ πεπᾶσθαι
> **οὐκ ἐθέλω**· πάντως ὕστερον ἦλθε **δίκη.**
> **πλοῦτον** δ' ὃν μὲν δῶσι θεοί, παραγίγνεται ἀνδρὶ
> ἔμπεδος ἐκ νεάτου πυθμένος ἐς κορυφήν·
> ὃν δ' ἄνδρες τιμῶσιν ὑφ' **ὕβριος**, οὐ κατὰ **κόσμον**

> ἔρχεται, ἀλλ’ **ἀδίκοις** ἔργμασι πειθόμενος
> οὐκ **ἐθέλων** ἕπεται, ταχέως δ’ ἀναμίσγεται **ἄτηι**·
>
> **Riquezas desejo** ter, mas obtê-las **injustamente**
> **não quero**: depois, vem sempre a **justiça**.
> **A fortuna** que os deuses oferecem, rígida, permanece ao lado
> do homem, desde a base ao cume.
> Porém, a que os homens honram no interesse da **desmedida**, não vai em direção
> à **ordem**, mas, persuadida por obras **injustas**,
> segue **sem querer** e, rapidamente, mistura-se à **decadência**.
> (Sol. *Fr*.13.07-13W, grifo nosso)

Neste passo, Sólon demonstra estar preocupado com um universo diferente daquele de Homero. Embora mais próximo das intenções de Hesíodo, o mundo do estadista consolidava fortes relações políticas e estreitava as funções do homem dentro de seu universo social. A esse respeito, esclarece Ferreira Leão:

> [...] Sólon não reflecte apenas para si mesmo, pois os princípios que enuncia são de aplicação universal. Por outro lado, se é menos visível, nesta composição, o envolvimento epocal, os problemas que levanta têm uma relevância directa para a vida da *polis* e, neste sentido, F 13 W pode contar-se entre as elegias políticas. (2001, p. 434)

Dessa forma, não é difícil entender o porquê de conceitos, antes deificados, passarem a ocupar funções, ainda que abstratas, mais próximas da realidade humana. Não se trata mais de justificativas divinas, mas de formulações que se tornam mais complexas e ganham sentidos concretos, que se desprendem da noção mítica para se justificarem por si só.

Uma primeira questão a ser considerada é a distinção explícita que Sólon faz entre o “desejo”, ou seja, um sentido impulsivo do homem e o “querer”, cuja noção invoca uma percepção mais racional. Os versos selecionados justamente contrapõem essas duas noções: ao falar em ἱμείρω, Sólon atesta que os χρήματα são algo que o homem cobiça, em um primeiro momento, como algo natural e que é vantajoso para a vida

terrena. No entanto, em seguida, a presença de ἀδίκως aponta para uma ideia permanente sobre as formas ilícitas de se alcançar este objetivo e, neste ponto, Sólon age com racionalidade, pois sua noção de riqueza não admite que o desejo ultrapasse a δίκη, o que infere que, mesmo havendo a possibilidade de se alcançar a riqueza por meios injustos, manter uma vida correta e consciente dos seus passos necessita do ἐθέλω, ou seja, do "querer" do mortal.

Os conceitos de πλοῦτος, ὕβρις e ἄτη não aparecem indiscriminadamente no texto de Sólon, mas referem-se a noções que acabam por se complementar. No mundo homérico, a ideia de ἄτη, mesmo que aliada a um agente que não fosse divino, como acontece com Dólon (*Il.* X), necessariamente busca um fator externo ao homem para sua ocorrência e pode ser o único elemento que atinge o ser humano. Na poesia pós-homérica, a ἄτη torna-se o estágio final de uma sucessão de erros humanos, o que justifica sua presença como o último elemento desta tríade.

Logo no início (Sol. *Fr*.13.8W), Sólon cita os χρήματα como elementos que são naturais e legítimos de serem almejados, não hesitando em confessar de forma direta o seu desejo; no entanto, é necessário perceber que, mais do que a urgência do desejo, ele ressalta a necessidade de comedimento, para que a obtenção da riqueza não ocorra ἀδίκως "de forma injusta". Assim, ao final da sentença (Sol. *Fr*.13.8), ao falar em δίκη, compreende-se que a preocupação está em encontrar uma justa medida possível entre a riqueza e a vida.

Os homens recebem πλοῦτος (*Fr*. 13.9) dos deuses e esta graça permanece ao lado do homem, ou seja, ἔμπεδος, que denuncia o estado passivo, permamente e estável da fortuna, não sendo ela, de todo, a responsável por qualquer deslize que o ganho desta dádiva provinda dos deuses. Esta passagem implica a concordância de que o homem cai em desgraça não pelo fato de possuir riqueza, mas por não saber utilizá-la de forma

coerente e comedida.

Ao fazer referência ao conceito de ὕβρις (*Fr*. 13.11), Sólon alerta para que é a união de πλοῦτος com a falta de saciedade, que ultrapassa o bom senso, a causadora da desgraça humana e, para isso, aponta (*Fr*. 12-13) o destino final daqueles que são acometidos por essa situação: o despertar da interferência da ἄτη. Com Homero e Hesíodo, a semelhança está na ação final da ἄτη, cuja atuação é decisiva e implica a compreensão de que se trata de um estágio obrigatório para o reconhecimento da falta.

A passagem em questão aponta para uma discussão a respeito do sentido de ἄτη. Para Bremer (1969, p. 114) trata-se de uma "punição", enquanto que para Doyle (1984, p. 37), corroborando Bowra (1938, p. 93), trata-se de "loucura" ou "insensatez". No entanto, ἄτη aparece na passagem com um sentido muito particular, próximo da noção que se estabelece na *Odisseia* (*Od*. XII.371-373), em que Odisseu a coloca como o início de um processo de esfacelamento da condição atual. Assim sendo, a proposta de tradução por "decadência" repete um sentido já apresentado para o conceito o que, de certa forma, vai ao encontro da proposta de Ferreira Leão (2001, p. 427), cuja opção foi o uso do termo "perdição[53]".

Tanto a tradução por "decadência" como por "perdição" (FERREIRA LEÃO, 2001, p. 427) são reforçadas pela presença da expressão οὐκ ἐθέλω "não quero" (*Fr*. 13.8) e οὐκ ἐθέλων "sem querer" (*Fr*. 13.13). Com a primeira expressão, o eu-lírico renega a obtenção de riquezas quando não conseguidas de forma justa; e, no último verso, confirma que, quando o homem não se nega a este feito, quando percebe em que estágio se encontra, já não é mais possível contrariá-las e "sem querer" caminha para a fatalidade, ou seja, para um estágio irreversível em

---

[53] Ferreira Leão (2001, p. 427) faz uso da mesma opção que Malta (2001), cuja tradução por "perdição" já foi discutida no capítulo sobre o conceito de ἄτη.

que a “decadência” ou a “perdição” se justifique.

Dessa forma, se πλοῦτος é concedido e a ὕβρις torna-se a demasia, considerar a ἄτη como uma “insensatez” é reafirmar a ὕβρις, repetindo um estágio, e não levá-lo adiante. Trata-se, de fato, de um novo patamar e, tal como em Homero e Hesíodo, o aprendizado dá-se por meio da “decadência”. Sendo assim, a ὕβρις concentra-se em um âmbito muito particular, da responsabilidade pessoal, da consciência do homem diante de uma infração cometida em determinadas circustâncias; já a ἄτη, pelo contrário, torna-se um aspecto inerente à própria condição da vida humana.

Há um interessante paralelo que se pode traçar com a *II Ode Pítica*, no que diz respeito à tradução por “decadência” para o conceito de ἄτη. Em Píndaro (*P.* II.21-30), a tradução por “ilusão” remete ao fato de Ixião ter-se apaixonado por Hera, portanto, tornar-se vítima de sua ilusão e, por não ser um infrator primário, acabar por ser punido por seu ato imediatamente. Já em Sólon, alguns versos adiante (*Fr.* 13.25W), Zeus é o responsável por supervisionar e punir aqueles que, tomados por ὕβρις, acabam por encontrar a ἄτη e, mais do que isso, o poeta pondera sobre a punição que pode não ser instantânea, mas refletir-se nas gerações futuras. Entretanto, até o momento, encontram-se exemplos de punições que, em muitos casos, possibilitaram a reabilitação do envolvido. A esse respeito, expressa Ferreira Leão:

> O motivo da *dike* conduz, em estreita conexão lógica, à referência a Zeus e à sua capacidade para avaliar os acontecimentos até às últimas consequências (v. 17) e, na devida altura, executar a sentença. [...] Todavia, a existência humana parece mostrar que o mecanismo de execução das culpas pode levar a que inocentes paguem por erros dos seus antepassados. No entanto, Sólon não acusa os deuses de, na aplicação da justiça, incorrerem noutra injustiça; ele apenas usa os dados da experiência para demonstrar a veracidade de uma lei mais ampla. (2001, p. 431)

Dessa forma, pensar em “decadência”, ao mesmo tempo que deixa a alternativa de uma regeneração do culpado, por uma punição que virá, mesmo que tardia, sustenta uma ideia que, de forma crucial, será explorada pelos autores trágicos e à qual se refere Ferreira Leão: embora Sólon não faça alusão a uma justiça que incorra em outra injustiça, é perfeitamente possível que se compreenda que a punição possa refletir nos descendentes do homem vitimizado pela ἄτη. Sendo assim, mais uma vez, a ἄτη amplia seu campo de atuação e ganha contornos de atemporalidade; não se trata de uma responsabilidade que seja apenas imediata, mas que, pela própria inerência à condição humana, ultrapassa, inclusive, gerações.

Muito embora Sólon não faça uso da palavra ὄλβος, quando se refere à “fortuna”, optando pelo termo πλοῦτος, ou seja, a “fortuna material”, é no encontro de Sólon e Creso, em *Histórias* de Heródoto, que essa aproximação ocorre e, coincidentemente, é nesta passagem que aparecem as duas ocorrências do conceito de ἄτη em toda a obra do historiador.

Concomitante à produção trágica, mesmo se tendo por objetivo algo distinto da poesia, não são poucos os elementos que na obra do *pater historiae*[54] dialogam com seu próprio período. Embora a preocupação de Heródoto seja contar um evento relativamente recente da história da Grécia, a construção de sua prosa é carregada pela marca da poesia e, principalmente, da arte que alcançava seu auge no período: o drama. Acerca disso, Immerwahr (1986, p. 70) nota que, em muitos momentos, Heródoto explora um padrão de história que tem uma rígida distinção entre o discurso e a ação. Em muitos momentos, a ação é reduzida ao mínimo, para dar lugar à especulação interpretativa.

No Livro I das *Histórias*, logo após expor os possíveis motivos que levaram gregos e persas a entrarem em guerra,

---

[54] Título dado a Heródoto por Cícero em *De Legibus* (1.5)

Heródoto concentra-se em Creso, rei da Lídia, como o primeiro adversário sério que os Gregos defrontaram no Oriente. E, a esse propósito, retrocede na genealogia dos reis, a partir de seu primeiro governante, Giges. No entanto, é nos *logoi* de Creso (Hdt. I.6-94) e Ciro (Hdt. I.95-216) que se concentra o essencial da expressividade em toda a narrativa do Livro I. Para Heródoto, Creso é o primeiro dos reis da Lídia a influenciar significativamente o avanço do Oriente em direção ao Ocidente (Hdt. I.6.2-3) e, portanto, o historiador dá grande importância à sua "história". Além disso, é como quinto descendente da dinastia Mérmnada, homem já herdeiro de uma culpa, que Creso irá cumprir o seu destino.

Por se tratar de um momento em que o conceito de História está longe daquilo que hoje concebemos como um registro fiel da realidade, não é de se estranhar que o relato construído por Heródoto para "perpetuar o passado" acabe por fazer uso de aspectos míticos que cumpram uma finalidade desejada.

Mítica ou não, Ferreira Leão (2001, p. 42) alude à importância que a passagem, na qual Heródoto narra o encontro de Creso e Sólon, tem para qualquer estudioso do historiador ou do estadista. Para o autor, não se pode ignorar, mesmo com contornos literários, que Heródoto evoca Sólon para lançar luz a um período importante da Grécia antiga, em que os seus valores estavam em profundo estado de modificação.

Retomada por Plutarco e Diógenes Laércio[55], a narrativa sobre o encontro entre Creso e Sólon sempre teve grande peso simbólico na antiguidade. A esse respeito, Ferreira Leão (2001, p. 22-23) acrescenta o papel dos Sete Sábios, ligados à figura de Creso:

---

55 *Vide*: LAERTIUS, D. **Lives of Eminent Philosophers**. R.D. Hicks. Cambridge. Harvard University Press, I.50, 1972. PLUTARQUE. **Vies.** texte établi et traduit par Robert Flacelière, Émile Chambry & Marcel Juneaux. Paris: Les Belles Lettres, *Sol*. 27.1, 1957.

> A ligação de Creso aos Sete Sábios é uma constante na literatura posterior, sendo Sardes um dos lugares onde o grupo se terá reunido. Que essa lenda já estava em formação no tempo de Heródoto, prova-o a informação, transcrita neste passo [1.29-30.1], de que os grandes sapientes da época teriam passado todos pela capital da Lídia. Esta tradição vai ao encontro da fama de que Creso gozava entre os Gregos, a que não será alheia certamente a influência délfica, facto que facilmente se compreende se aceitarmos a historicidade das oferendas magníficas feitas ao oráculo pelo soberano. [...] a primeira referência ao grupo dos sapientes aparece em Platão e, a partir dessa altura, não mais deixou de encontrar expressão em autores gregos, romanos e bizantinos. Embora os nomes variassem, Sólon está sempre entre eles, e o número das personalidades envolvidas tende também a ser fixado em sete.

Dessa forma, a presença de Sólon torna-se coerente tanto com a história que Heródoto deseja apresentar, como também com a tradição vigente em sua época. Além disso, a passagem dialoga de forma muito clara com a *Elegia às Musas*, por tratar de uma questão importante para Sólon, os bens materiais.[56]

De acordo com Immerwahr (1986, p. 28), a história de Creso, retratada por Heródoto, não possui um balanço completo de todas as ações de Creso enquanto governante, sendo que o historiador negligencia partes importantes das campanhas do rei dos Lídios, como a luta de Creso para alcançar o poder e as investidas contra as cidades da Ásia Menor. Por isso, torna-se evidente a potência simbólica que a presença de Sólon e o desenvolvimento posterior da vida do soberano possuem para o historiador. Neste passo, sobre a vida de Creso, as questões militares e de conquistas de territórios são importantes, mas a principal ênfase está em diferenciar dois modos de vida

---

[56] Tal é o simbolismo da passagem entre Creso e Sólon, que Long (1987, p.7) inclui entre as “short stories”, as narrativas de ficção intercaladas ao texto herodotiano. Para o autor, os *logoi* são estruturas formulaicas que, como em Homero e, posteriormente, na tragédia, têm uma função estratégica da oralidade que prevê a memorização. Devido às incompatibilidades históricas e temporais, do encontro entre o ateniense e o rei dos Lídios, este *logos* cumpre uma função puramente didática.

distintos: o de Gregos e Lídios.

Ao falar sobre os povos dominados pelos Lídios, Heródoto relata (Hdt. I.29.1) que Σάρδις ἀκμαζούσας πλούτῳ, “Sardes estando no auge da riqueza”, recebe a presença dos sábios da Hélade, cada um por sua razão. Dessa forma, introduz a figura de Sólon, que alega se ausentar de Atenas por querer conhecer novas terras, muito embora o historiador deixe claro que a ausência do estadista envolvia uma questão política.[57]

Ao recebê-lo em seu palácio (Hdt. I.30-31), e depois de lhe mostrar as riquezas e a grandiosidade da vida no Oriente, Creso estabelece com Sólon um diálogo, cuja profundidade é ainda hoje marcante em toda a obra do historiador. Questionado pelo rei (Hdt. I.30.3) sobre a possibilidade de já ter conhecido alguém mais feliz que Creso, Sólon afirma que Telo, provindo da distinta Atenas, havia sido um homem que gozou de uma grande vida, teve uma geração numerosa e, por fim, ainda morreu de forma gloriosa (Hdt. I.30.5). Trata-se, de acordo com Sólon (Hdt. I.30.4), de um homem ὀλβιώτατος, ou seja, o “mais feliz”, e o estadista ateniense elenca os estágios que caracterizam este homem: sua origem, sua descendência e seu estado até a chegada de uma morte gloriosa.

O nome de Telo carrega consigo uma particularidade: τέλος significa “consumação”, “resultado”, “fim”, aspecto que salienta a visão teleológica da existência, aquela em que, mais do que qualquer outra das etapas de vida, é sobretudo o desfecho que é determinante (LONG, 1987, p. 65). A esse respeito, salienta Immerwahr (1986, p. 156):

> *Tellos* is a hypocoristic form of a Greek proper name such as *Telenikos*, *Telesidromos* [...] It is of course possible that *Tellos* was his real name, but

---

[57] Segundo Heródoto (Hdt. I.29.2), Sólon estabeleceu as leis dos Atenienses e o real motivo para se ausentar da *polis* grega era para não ser obrigado a revogar alguma das leis em vigor, visto que os próprios Atenienses haviam jurado respeitá-las pelo período de dez anos, o mesmo tempo de ausência do estadista.

> it may be that Herodotus (or his source) used a hypocoristic variant of a full name, in order to make an etymological point about τέλος, end. [...] The doubling of the consonant is regular for nicknames and constitutes no obstacle to the etymology, since the ancients frequently assumed additions and subtractions of letters in making their etymologies; [...][58]

Logo, a existência de construções com a palavra τέλος e seus derivados torna-se evidente, ocorrendo neste episódio doze vezes (Hdt. I.30.4-33.1)[59]; como é sabido, os efeitos de repetição vocabular são uma constante em todo o *logos*, funcionando de reforço para o objetivo que se pretende alcançar.

Convencido, mas ainda inquieto, Creso questiona sobre quem seria o segundo em felicidade depois de Telo, imaginando agora receber uma resposta positiva a seu favor. No entanto, o sábio relata (Hdt. I.31.2-5) a história de Cléobis e Bíton, dando a eles o segundo lugar em felicidade. Segundo Sólon, os dois irmãos eram grandes atletas, provinham de uma cidade notável, Argos, e tinham uma vida próspera, até que um dia, por necessidade, tiveram que transportar a própria mãe até o templo, por conta das festividades em homenagem a Hera. Ao chegarem ao templo, os dois atletas, como que por graça divina, morreriam; todos os presentes elogiariam então o gesto dos rapazes, acreditando que, inclusive, tratava-se do auxílio da deusa, que lhes deu uma bela morte.

Como Creso não se convenceu, Sólon, então, passa a

---

[58] *Tellos* é uma forma hipocorística de um nome próprio Grego como *Telenikos*, *Telesidromos* […] É, de forma clara, possível que *Tellos* fosse seu nome real, mas pode ser que Heródoto (ou sua fonte) usou um hipocorístico variante de um nome completo, a fim de marcar um aspecto etimológico sobre τέλος, fim. [...] A duplicação da consoante é usual para apelidos e não constitui obstáculo à etimologia, visto que os antigos freqüentemente admitiram adições e subtrações de letras ao construir suas etimologias; [...]

[59] As presenças dos derivados da palavra τέλος, aludidas por Long (1987, p. 65), são as seguintes: τελευτή (1.30.4), τελευτή (1.31.3), τέλεϊ (1.31.5), τελευτήσαντα, τελευτῆσαι (1.32.5), ἐκτελέσαι (1.32.6), τελευτήσει, τελευτήσῃ (1.32.7), διατελέῃ, τελευτήσῃ, τελευτήν (1.32.9), τελευτήν (1.33.1).

esclarecer ao rei dos Lídios e sua intenção é demonstrar que a felicidade humana independe da riqueza, mas da cidade de origem, sua descendência e seu fim; pois se, segundo Sólon (Hdt. I.32.4), [...] πᾶν ἐστὶ ἄνθρωπος συμφορή, até o último momento da existência deve-se esperar para, dessa forma, avaliar a trajetória de vida do indivíduo.

Mais uma vez, o peso de τέλος na narrativa se faz presente. É preciso avaliar até o fim para que se tenha um juízo preciso sobre a vida do homem. No entanto, Creso pensa de forma mais imediatista e visual, não é para menos que convida Sólon a examinar seu tesouro (Hdt. I.30.1) e, com o verbo ὁράω (Hdt. I.30.2), questiona quem é o homem mais feliz que ele já tenha visto. Para Long (1987, p. 67), na discussão entre Sólon e Creso, a questão da "fortuna" é empírica da parte de Creso, mas racional da de Sólon, que a partir do imediato vai mais longe numa consideração mais extensa; ou seja, a análise que cada um das personagens faz do mundo é diferente.

É nessa altura do discurso que o conceito de ἄτη é empregado. Ao descrever a diferença entre o homem rico e o homem feliz, o sapiente diz a Creso:

> [...]' οὕτω ὦν, ὦ Κροῖσε, πᾶν ἐστι ἄνθρωπος συμφορή.
> ἐμοὶ δὲ σὺ καὶ **πλουτέειν μέγα** φαίνεαι καὶ βασιλεὺς πολλῶν εἶναι ἀνθρώπων· Pontuação ἐκεῖνο δὲ τὸ εἴρεό με, οὔκω σε ἐγὼ λέγω, πρὶν **τελευτήσαντα** καλῶς τὸν αἰῶνα πύθωμαι. οὐ γάρ τι ὁ **μέγα πλούσιος** μᾶλλον τοῦ ἐπ' ἡμέρην ἔχοντος **ὀλβιώτερός** ἐστί, εἰ μή οἱ τύχη ἐπίσποιτο πάντα καλὰ ἔχοντα εὖ **τελευτῆσαι** τὸν βίον. πολλοὶ μὲν γὰρ **ζάπλουτοι** ἀνθρώπων **ἀνόλβιοι** εἰσί, πολλοὶ δὲ μετρίως ἔχοντες βίου **εὐτυχέες.**
> '**ὁ** μὲν δὴ **μέγα πλούσιος, ἀνόλβιος** δὲ δυοῖσι προέχει τοῦ **εὐτυχέος** μοῦνον, οὗτος δὲ τοῦ **πλουσίου** καὶ **ἀνόλβου** πολλοῖσι· ὁ μὲν **ἐπιθυμίην ἐκτελέσαι** καὶ **ἄτην μεγάλην** προσπεσοῦσαν ἐνεῖκαι **δυνατώτερος**, ὁ δὲ τοῖσδε προέχει ἐκείνου· **ἄτην** μὲν καὶ **ἐπιθυμίην** οὐκ ὁμοίως δυνατὸς ἐκείνῳ ἐνεῖκαι, ταῦτα δὲ ἡ **εὐτυχίη** οἱ ἀπερύκει, ἄπηρος δὲ ἐστί, ἄνουσος, ἀπαθὴς κακῶν, εὔπαις, εὐειδής.
> εἰ δὲ πρὸς τούτοισι ἔτι **τελευτήσῃ** τὸν βίον εὖ, οὗτος ἐκεῖνος τὸν σὺ ζητέεις, ὁ **ὄλβιος** κεκλῆσθαι ἄξιος ἐστί· πρὶν δ' ἂν **τελευτήσῃ**, ἐπισχεῖν, μηδὲ

> καλέειν κω **ὄλβιον** ἀλλ᾽ **εὐτυχέα.**’
>
> Sendo assim, ó Creso, o homem é todo acaso.
> Para mim, tu mostras ser **muito rico** e rei de muitos homens. Mas sobre aquilo que me perguntas, nada ainda eu te digo, antes que eu saiba que **concluiste** bem o tempo de vida. É que o **muito rico** não é **mais feliz** do que aquele que tem para o dia, se a sorte não o acompanha em **concluir** a vida bem em meio a todas as boas prosperidades. De fato, se muitos homens **abastados** são **infelizes**, muitos de posses moderadas na vida são **venturosos**.
> O **rico infeliz** apenas em duas coisas supera o **venturoso**, enquanto este supera o **rico** e **infeliz** em muitas: aquele satisfaz um desejo e caindo-lhe diante uma **grande decadência** resiste com **mais força**, mas o outro supera-o no seguinte: se **decadência** e **desejo** não é capaz de encarar da mesma forma, é a **ventura** que o mantém ileso, saudável, sem doenças, com descendentes, em bom estado físico.
> Se, com tudo isso, ainda **concluir** bem a vida, este é aquele que procuras, é o que merece ser chamado **feliz**: mas, antes que **conclua**, espera, não o chames **feliz**, mas **venturoso**. (Hdt. I.32.4-7, grifo nosso)

Heródoto mantém, através da fala de Sólon, a mesma noção que o estadista emprega em relação ao conceito de πλοῦτος na *Elegia às Musas*. No entanto, o conceito de ἄτη, a “decadência”, está ligado com “εὐτυχία” “ventura”, na medida que Sólon indica a Creso que a existência de uma vida venturosa, fato que não impede uma “decadência”, possibilita a chance de o homem encarar a ruína com maior austeridade.

Ao fazer referência à ἄτη em relação ao homem rico, Sólon o chama de δυνατός e, ao homem com menos recursos, acrescenta que é a εὐτυχία que o mantém ἄπηρος. Dessa forma, implica a possibilidade de restauração do *status quo* inicial, um protegido pelos desejos realizados e pelos bens que possui e o outro pela sorte. Sendo assim, mesmo que a tradução possibilite o uso de “decadência”, que pressupõe um estágio final da vida humana, este sentido de ἄτη só se tornará evidente para Creso a partir dos acontecimentos posteriores à visita de Sólon.

Sólon, ao explicitar a Creso a diferença entre o homem ὄλβιος “feliz” e o εὐτυχής “venturoso” demonstra que a felicidade humana só é plenamente atiginda quando o mortal cumpre sua vida terrena, pois, antes disso, ainda pode existir qualquer motivo que o leve à “decadência” : πολλοῖσι γὰρ δὴ ὑποδέξας ὄλβον ὁ θεὸς προρρίζους ἀνέτρεψε “De fato, a muitos mostrando a felicidade, a divindade derruba por completo” (Hdt. I.32.9)

As palavras possuem um grande peso na narrativa de Heródoto. Segundo Long (1987, p. 72), Sólon não dá apenas uma lição de moral em Creso, mas realiza um pequeno estudo de *orthoepeia*, “rigor das palavras”. Muito além da discussão entre os dois personagens, o texto possibilita uma análise em outros termos relacionados por Heródoto. Trata-se de um jogo de antíteses justamente com os elementos que, para Creso e Sólon, trazem a felicidade. É notória, por exemplo, a expressão πλούσιος ἀνόλβιος que enfatiza a contrariedade de Sólon à visão de Creso, cuja felicidade lhe parecia estar intimamente ligada à riqueza.

Além disso, Sólon ampara seus argumentos nos dois exemplos que relatou ao rei sobre homens felizes. Para o estadista, mesmo que o homem rico sofra o efeito da ἄτη, o fato de poder realizar suas ἐπιθυμίαι o torna um homem mais forte; por outro lado, o homem que não possui riqueza, mas é protegido pela εὐτυχία, é graças à sua saúde, dignidade e descendência, que pode se tornar ὄλβιος.

Embora o vocábulo ἄτη não apareça mais em toda a obra de Heródoto, o conceito mantém-se vivo até o final da narrativa de Creso. Como afirma Immerwahr (1987, p. 70), o *logos* de Creso possui uma elaboração e narrativa intimamente ligadas a uma estrutura dramática. Dessa forma, o desfecho da lição transmitida por Sólon ao rei dos Lídios ultrapassa os conselhos do estadista e acaba por ser vivenciado pelo governante.

Heródoto conta que, por não ter gostado do que ouviu de Sólon, Creso o mandou embora e enfrentou grande infelicidade com a morte de seu filho, Átis. Ferreira e Silva (2002, p. 77) atentam para o fato de o nome de Átis aproximar-se do conceito de ἄτη, mas recordam o nome mítico Átis, filho e companheiro da deusa frígia Cibele, que foi morto por um javali. É certo que a história de Átis possui grande semelhança com o mito da deusa Cibele, visto que o filho de Creso também morrerá por causa da caçada do mesmo animal; no entanto, a história elenca elementos que merecem ser analisados de forma pormenorizada.

Através de um sonho (Hdt. I.34.1), Creso viu que o filho seria morto por uma ponta de ferro e, a partir de então, mandou retirar dos aposentos do jovem tudo o que fosse semelhante a tal arma, além de impedir o rapaz de realizar qualquer atividade de risco. Com a chegada de Adrasto (Hdt. I.35.1-4), um jovem refugiado em suas terras, e com o pedido dos Mísios, Creso cede que Átis o acampanhe em uma empreitada para a captura de um javali, visto que o próprio jovem argumentou com o pai que nada o poderia ferir que se parecesse com uma batalha (Hdt. I.39). Dessa forma, ele acaba atingido e morto por um dardo involuntariamente atirado por Adrasto na tentativa de capturar o animal (Hdt. I.43). Adrasto suicida-se, considerando a si próprio um desafortunado; por seu lado Creso passaria dois anos em luto até sentir a necessidade de intervir nas sucessivas expansões que os persas vinham conquistando na região (Hdt. I.46). Com a campanha que promoveu viria, desta vez, a provocar a queda de Sardes e o desabar do seu poder.

É clara, na história de Creso, a partir deste momento que iria se cumprir a principal lição que Sólon quis transmitir ao rei dos Lídios: que nenhum homem poderia se considerar ὄλβιος até que a vida acabasse, pois a qualquer momento poderia ocorrer um revés. Quando elege Telos como o homem mais feliz, Sólon enfatiza que sua descendência (Hdt. I.30.4), além de ser

formada por homens belos e bons, todos eles geraram filhos e permaneceram vivos. Portanto, gerar filhos e vê-los prosperar em sua progenitura era um dos fatores cruciais para que um homem pudesse obter a condição de ὄλβιος. Nesta etapa crucial de felicidade, Creso viria a falhar, como também no que toca ao seu fim, não uma morte gloriosa e por todos celebrada, mas a decadência e a "morte política".

Assim sendo, não é difícil compreender o porquê de Bremer (1969) estabelecer ὄλβος como o início de uma linha de racicíonio que termine em ἄτη. Mesmo que Sólon fale em εὐτυχία, a interpretação de Bremer é válida na medida em que estabelece uma posição coerente para o conceito de ἄτη. De fato, mesmo que, para o autor, seu sentido não esteja relacionado a uma "desventura" ou "decadência", continua como um estágio final pelo qual o homem, necessariamente, passa por alguma falha provada.

A palavra Ἄτυς e sua proximidade com ἄτη não acontece por acaso. Creso torna-se um homem zeloso em relação ao filho e, enquanto consegue mantê-lo sobre sua proteção, defende-o da morte, ao passo que, quando o deixa ir para a caça (Hdt. I.40.1), acaba por ser tomado pela ἄτη, tanto Creso quanto Átis que a tal o persuade, pois não reconhece naquela situação um perigo.

A fala de Creso (Hdt. I.40.1), em que cede ao filho, usa por duas vezes palavras relacionadas ao verbo γιγνώσκω. Trata-se de uma passagem irônica, pois Creso diz compreender a intenção do filho de persuadi-lo e se convence em deixá-lo ir. No entanto, Creso não reconhece, de fato, sua ἄτη, pois é neste momento que entrega seu filho ao mal contra o qual tanto o zelava. Tampouco Átis reconhece sua ἄτη pois, ao convencer o pai, usa como argumento o fato de o pai ter sonhando com μάχη e não ἄγρα (Hdt. I.39.2) e, assim, consegue a autorização para ir à caçada. Trata-se de uma negligência de Átis em relação ao sonho premonitório do pai que, como recorda Long (1987, p.

82), ironicamente, quando o mensageiro traz a notícia da morte do rapaz, não faz referência a um acidente ou caçada, mas informa sobre a sorte de Átis durante a μάχη (Hdt. I.43.3). Dessa forma, o fato de o mensageiro citar um “combate” alude exatamente ao argumento que o filho de Creso utilizou para poder estar presente na caçada.

Para além disso, a passagem torna-se emblemática pelo sentido que o conceito de ἄτη abarca. Creso era um homem que não compreendia o sentido real da felicidade, tendo nos bens materiais um refúgio. Seu bem maior, o filho Ἄτυς ou a própria ἄτη, era o que merecia extremo cuidado pois, ao ceder, ele acaba por incorrer em uma “via de mão dupla”: ganha ἄτη e perde Ἄτυς.

O sentido de ἄτη é tão amplo dentro do *logos* de Creso que, se efetivamente a palavra estivesse expressa no excerto, poderia muito bem ser traduzida por “obcecação”, tanto de Creso como de Átis, pelo não reconhecimento do provável erro. No entanto, é possível perceber que são inúmeros os atos de Creso que poderiam causar uma outra interpretação. Trata-se de um pai zeloso e, portanto, tomado por uma “ilusão” ou “vãs esperanças”, da mesma forma que, ao aceitar a ida do filho para a caçada, ocasiona sua própria “decadência”. Destarte, vale lembrar que Creso é caracterizado como um ξενοδόκος “anfitrião” generoso, que confia em um homem cuja origem é desconhecida e maldita.

Dessa forma, não é possível passar incólume ao *logos* de Creso. Tamanha é a eficácia alegórica de sua construção que mesmo Adrasto não cumpre apenas o papel de assassino do filho do rei, mas seu próprio nome remete à palavra ἄδραστος, cujo sentido é “que não escapa” ou seja, aquele que está sujeito a um destino fatal do homem.

Para Long (1987, p. 76), tanto Adrasto como Creso estavam fugindo de forças destrutivas. Dessa forma, é evidente que a ἄτη se torne, nas palavras de Sólon, um destino final daquele

que ultrapassa os limites estabelecidos para uma vida “afortunada”. A vida de Creso possuía um destino já prévio, cinco gerações atrás; por sua vez, Adrasto, com seu histórico de vida, carregava um crime que dificilmente seria apagado.

Faltava ainda a Creso cumprir a etapa final do seu percurso de vida (Hdt. I.46-91). Após o período de luto pela morte do filho, acaba por entender que deve combater os Persas e, dessa forma, acaba por selar seu próprio destino, quando os Persas invadem o império dos Lídios. Heródoto (Hdt. I.85.3-4) narra o momento em que Creso é surpreendido por um persa com a intenção de matá-lo. No entanto, é o filho mudo, mencionado uma única vez até o momento (Hdt. I.34.2) que salva Creso da morte, gritando ao persa que não matasse o pai.

Após ser levado ao encontro de Ciro e prestes a morrer queimado, Creso, diante de uma enorme pira erguida para sua morte, lembra das palavras de Sólon e grita por seu nome três vezes. Depois de interpretar o que Creso queria dizer, Ciro entende que não pode, sendo também homem, matar outro homem e poupa a vida do inimigo (Hdt. I.86).

Desde o encontro com Sólon até o destino final de Creso, Heródoto parece justamente criar uma narrativa que desfecha na compreensão dos momentos finais. Trata-se, em um primeiro momento, do encontro entre um governante e um sábio e, posteriormente, entre um rei caído e um outro que possui um natural dom da clarividência, que o leva a poupar seu inimigo e a tentar compreendê-lo. E, ao longo do processo entre o primeiro e o segundo encontro, a própria história de vida de Creso marca a diferença crucial entre um ὀλβιώτατος “o mais afortunado” (Hdt. I.30). Enquanto para Creso a riqueza material possui importância crucial, para Sólon, esta mesma riqueza não representa uma justa medida e nem mesmo a verdadeira essência do ὄλβος almejado em vida pelo homem.

Sebeok e Brady (1979, p. 16) atentam para a quantidade de significados relacionados à natureza das relações de

comunicação entre humanos, sobrehumanos e sobhumanos, no *logos* de Creso. Para além da ênfase dada em toda a narrativa às várias consultas de Creso aos oráculos, ou seja, à necessidade de comunicação com as divindades, os autores ressaltam que, é por meio da comunicação entre pai e filho e uma suposta interpretação de Átis para o sonho, que acaba por acontecer uma fatalidade. Dessa forma, a solução para toda a desgraça instaurada está no silêncio do filho mudo de Creso. Ao quebrar o silêncio, o filho do rei Lídio altera o destino do pai, que ascendia gradativamente ao final trágico.

Sendo assim, é possível relacionar o *logos* de Creso à estrutura mítica desenvolvida por Levi-Strauss (1979, apud SEBEOK, BRADY, 1979, p. 20), que ressalta a ausência de comunicação: aliada aos mecanismos do pensamento mítico e à complexidade racional, a comunicação acaba por elaborar conexões e desconexões que se alternam. Sendo assim, em um primeiro momento, o diálogo entre Creso e Sólon é ineficiente, tal qual o diálogo do governante Lídio com seu filho Átis, aspecto que somente será alterado, ironicamente, pela fala de seu filho mudo.

Entretanto, se há uma questão relacionada à comunicação, não é possível descartar uma outra relacionada ao que é visível, imediato, e à necessidade do homem de agir com cautela até que alcance o τέλος da vida. Ao falar a Creso (Hdt. I.32.9), Sólon deixa uma importante lição ao rei: πολλοῖσι γὰρ δὴ ὑποδέξας ὄλβον ὁ θεὸς προρρίζους ἀνέτρεψε "A divindade, mostrando a muitos a felicidade, prejudica-os por completo". Até então, o filho que Creso via como bom era Átis; mas quando o filho mudo passa a falar, ele assume o lugar de Átis e é graças a essa descendência que Creso sobrevive. Próximo ao fim da narrativa da vida de Creso, é através de uma fala do rei dos Lídios que se pode compreender que a narrativa na sua totalidade transmita uma lição importante sobre a riqueza do homem. Se, a princípio, a preocupação de Creso era

com as riquezas materiais, ao ter o seu destino traçado, aconselha Ciro sobre a paz (Hdt. I.87.4), pois é nela que οἱ παῖδες τοὺς πατέρας θάπτουσι “os filhos enterram os pais”.

Doyle (1984, p. 2) desconsidera a análise do conceito de ἄτη na prosa, por entender que a ocorrência do termo é mínima, aparecendo unicamente em Heródoto. Para o autor, sua escolha pelos líricos cumpre uma função coesa e orgânica. Julga-se, no entanto, que torna-se claro como Heródoto não deve ser deixado de lado na análise do conceito de ἄτη; e os motivos são inúmeros: a ocorrência do termo, as questões alegóricas, o diálogo que o autor estabelece com a Elegia às Musas, a presença de Sólon e sua relação com o termo, a construção da história do rei dos Lídios, a lição moral de Sólon e o papel dos dois filhos do monarca constituem um emaranhado de significados concretos que apenas reforçam a potência que ἄτη assume no logos.

Por outro lado, ao descrever, numa tétrade, conceitos estritamente relacionados com a ἄτη, a intenção de Bremer é apreender os elementos que, mesmo que apresentados em diferentes situações, definam uma trajetória da vida humana cruzada de diversos percalços, que dialogam entre a aspiração à felicidade e a sua natural fraqueza e tendência para o erro. No entanto, como ressalta Doyle (1984, p. 44), a tétrade simplesmente não existe em nenhum texto remanescente, o que acentua não se tratar de uma doutrina central do pensamento grego.

Apesar da subjetividade do conceito e da rede complexa de princípios com que se articula, há mesmo assim um certo consenso na sua interpretação. Logo, os primeiros poetas concordam em sua potência destrutiva e final. Além disso, os passos analisados criam um elo fundamental para o entendimento da noção de ἄτη: se por um lado, a poesia épica delineou o conceito, por outro, a lírica aumentou os limites de sua atuação e, assim, possibilitou que a ἄτη passasse a ser

explorada de forma mais consistente e ampla. E, ainda, como pode ser visto em Heródoto, a prosa corroborou esta visão.

Heródoto constrói, a partir da tradição anterior, uma composição que perpetua não apenas relatos da vida humana, mas reflete, como em um espelho, todos os gêneros vigentes na época. A construção da narrativa da vida de Creso e o destino de seus filhos é um verdadeiro exemplo do gênero que Heródoto conhecia muito bem e o que fará o melhor uso do conceito de ἄτη: a tragédia.

3. A ATH NA TRAGÉDIA GREGA

Ao ser questionado por Ésquilo, em *Rãs* de Aristófanes, representada nas Leneias em 405 a.C., acerca das qualidades que devem ser admiradas em um poeta, Eurípides (*Ra*. 1008-1010) responde que é por causa da δεξιότης "destreza" e νουθεσία "admoestação" que os poetas trágicos devem melhorar os cidadãos. Contrariando Eurípides, Ésquilo enfatiza que são em suas peças, principalmente em *Persas* (*Pers*. 472) e *Sete Contra Tebas* (*Th*. 467), que seus personagens exaltaram e incentivaram os homens a serem corajosos e a enfrentarem as lutas armadas.

Mesmo que a discussão entre os poetas trágicos proponha-se a debater a real validade dos personagens que Ésquilo e Eurípides levaram à cena, não se pode deixar de considerar a importância que os tragediógrafos, enquanto personagens de Aristófanes, dão ao fato de terem colocado em cena homens que instruiriam e melhorariam (βελτιόω, *Ra*. 1009) os espectadores.

Trata-se, claramente, de uma preocupação vigente na época. Dessa forma, para Boedeker e Raaflaub (2005, p. 111), a discussão é extremamente delicada e merece atenção, pois é evidente que a comédia e a sátira estariam diretamente ligadas às questões sociais e políticas contemporâneas; não se pode, no entanto, deixar de pensar que os atenienses, ao assistirem às representações de tragédia, não tivessem consciência de uma relevância contemporânea dos fatos apresentados em cena.

Sendo assim, se para os gregos o teatro era parte de sua experiência social, a própria constituição dos eventos teatrais dentro dos Festivais alude a um tipo de manifestação cultural que não acontecia de forma isolada. A tragédia, tal como a comédia, nasce no centro da cidade democrática e, como atesta Longo (1990, p. 15), é impossível dissociar a criação de um autor dramático do ambiente em que ele estava inserido, pois trata-se de um evento de toda a comunidade. Dessa forma, esclarece:

> The Athenians' dramatic performances were not conceivable as autonomous productions, in some indifferent point in time or space, but were firmly located within the framework of a civic festival, at a time specified according to the community calendar, and in a special place expressly reserved for this function. This place, which was the scene of the collective festival, provided a proper home not only for the dramatic contest but also for other celebrations, which were no less strictly tied to the civic system: at the City Dionysia, honors voted to citizens and to foreigners were proclaimed in the theater; the tribute from Athens' allies was exhibited in the theater; the orphans of war who had been raised at the city's expense were paraded in the theater in full panoply in the year when they reached their majority. These rituals were understood to be celebrations of the *polis* and of its ideology, and they constituted the immediate framework of the plays. The community of the plays' *spectators*, arranged in the auditorium according to tribal order (no different from what happened on the field of battle or in the burial of the war dead), was not distinct from the community of *citizens*. The dramatic spectacle was one of the rituals that deliberately aimed at maintaining social identity and reinforcing the cohesion of the group. (LONGO, 1990, p. 15-16)[60]

Sendo o espaço do teatro palco de outros acontecimentos políticos e sociais da cidade, é natural que as representações fossem consideradas mais uma destas importantes manifestações.

---

[60] As performances dramáticas atenienses não eram imagináveis como produções autônomas, em algum momento, indiferente ao tempo ou ao espaço, mas estavam firmemente localizadas no âmbito de um festival cívico, em um determinado momento de acordo com o calendário da comunidade, e em um lugar especial expressamente reservado para esta função. Este lugar, que foi o local do festival coletivo, promoveu um lar adequado, não só para a competição dramática, mas também para outras celebrações, que eram nada menos estritamente vinculadas ao sistema cívico: na Cidade Dionisíaca, honras votadas aos cidadãos e aos estrangeiros foram proclamadas no teatro; a homenagem dos aliados de Atenas foi exibida no teatro; os órfãos de guerra que haviam sido criados às custas da cidade desfilavam no teatro como troféu no ano, quando chegavam à maioridade. Esses rituais eram entendidos como celebrações da *polis* e de sua ideologia, e constituíram o enquadramento imediato das peças. A comunidade de espectadores das peças de teatro, organizados no auditório de acordo com a ordem tribal (não diferente do que aconteceu no campo de batalha ou no enterro dos mortos de guerra), não era diferente da comunidade de cidadãos. O espetáculo dramático foi um dos rituais que, deliberadamente, era destinado a manter a identidade social e reforçava a coesão do grupo.

Dessa forma, é indissociável pensar o teatro sem levar em consideração todo o ambiente no qual ele se desenvolve e a influência que atinge dentro da comunidade ateniense.

É durante a tirania de Pisístrato, entre os anos de 546 e 510 a.C., que a tragédia ganha maior relevância, tendo como data para o início das representações de tragédias em Atenas o ano de 534. Tratava-se de um novo período na história de toda a Grécia e é preciso entender em que medida o drama vem para se aliar a essa nova sociedade. Relativamente a esta questão, disserta Vernant (2008, p. 04):

> O momento da tragédia é, pois, aquele em que se abre, no coração da experiência social, uma distância bastante grande para que, entre o pensamento jurídico e social de um lado e as tradições míticas e heroicas de outro, as oposições se delineiem claramente; bastante curta, entretanto, para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e para que o confronto não deixe de efetuar-se.

Embora Pisístrato exerça sua tirania sobre Atenas em período anterior ao ápice das representações do drama clássico, são seus profundos interesses intelectuais, religiosos e uma apurada consciência política que dariam as diretrizes pelas quais os atenienses se guiariam no século V. Suas políticas fortaleceram um desejo anti-aristocrático, que reforçou a instituição e concretização da democracia.

Ao longo do século V, portanto, corroborando Vernant, as instituições passam a exercer papéis mais definidos e um novo regime causa um grande distanciamento do universo monárquico dos heróis gregos. As famílias atenienses poderosas não mais controlavam todos os assuntos da cidade, mas era necessário que outros cidadãos exercessem papéis sociais e, dessa forma, uma nova rede de relações precisava ser organizada.

Inserida principalmente no Festival das Grandes Dionisías, a tragédia fazia parte de uma estrutura rigidamente organizada, pautada por celebrações religiosas, e suas

representações aconteciam em um ambiente que ele próprio era centro de diversas práticas ritualísticas e sagradas. No entanto, Taplin (1977, p. 162) distancia, de certa forma, as representações da tragédia de uma prática religiosa, ressaltando que, para os gregos, tratava-se de um momento de descanso que, além dos eventos ligados às práticas dionisíacas, oferecia a oportunidade aos atenienses de assistirem às representações trágicas e cômicas.

De acordo com Csapo e Slater (1995, p. 103), embora não se deva subestimar o processo religioso no qual o drama estava inserido, sua prática se desenvolve em um momento em que a tirania passa a dar lugar a uma estrutura social mais democrática e com uma nova ideologia cívica instaurada. Se, por um lado, as práticas dos festivais tornam-se centralizadas no espaço urbano durante a tirania, por outro, elas criam uma nova forma de identidade, ocasionando a extinção desse regime e a concretização de um processo democrático.

Todavia, foram as reformas propostas por Clístenes acerca da reorganização administrativa e econômica das diversas tribos gregas, no ano de 503, que possibilitaram que os mais diversos festivais, tanto rurais como citadinos, incorporassem as representações dramáticas. Já as competições cômicas só seriam introduzidas depois do ano de 486.

Com a vitória contra os Persas nas Guerras Médicas em 479 a.C., as mudanças sociais, políticas e culturais em Atenas tornaram-se relativamente rápidas e, segundo Boedeker e Raaflaub (2005, p. 116) a distinção entre cidadãos e não-cidadãos tornou-se imprecisa em muitas esferas, o que possibilitou à sociedade enfatizar a participação dos cidadãos na divisão do poder político, governamental e nas demais responsabilidades.

Portanto, o drama nasce em um ambiente de profundas modificações e, ao mesmo tempo, de reordenação das estruturas sociais e redistribuição das funções dentro da *pólis*. Acerca

das responsabilidades e papéis desempenhados dentro da sociedade, Csapo e Slater (2005, p. 107), ao descreverem as cerimônias que antecediam as representações trágicas, ressaltam que as libações não eram feitas por representantes do culto dionisíaco, mas por membros do próprio Estado. Dessa forma, pode-se concluir que as diferentes esferas de atuação do cidadão grego se confundiam com os mais diversos eventos da cidade e, portanto, não é difícil entender como as encenações dramáticas também dialogassem diretamente com estas estruturas.

Para Aristóteles (*Po*. 1449b 24-28), a tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, de certa extensão e que tem por objetivo suscitar a compaixão e o terror, obtendo por efeito a catarse, ou seja, a purgação dessas emoções. É, também, a representação de ações e não de homens, sendo o resultado final a relevância de uma maneira de agir e não de ser. Assevera ainda, a importância da representação de homens considerados, por seus atos, melhores. A tragédia traz a ação de homens que passam da felicidade para o infortúnio ou o contrário, porém esse feito acontece através de uma postura assumida diante do mundo e dos deuses.

Com raras exceções, as tragédias eram elaboradas por seus autores com base nas histórias míticas. A esse respeito, pontua Taplin (1977, p. 168):

> [...] Greek tragedy almost invariably drew on stories about the distant heroic age of Greece, the period which in historical terms we now call the Late Bronze Age or “The Mycenaean Age”, those few generations of mighty exploits, turmoil and splendour, which were the setting of stories were not history, nor were they canonized in any definitive collection of “Greek myths”. Their oral transmission ‘at mother’s knee’ was no doubt subject to the huge variations which characterize nearly all such oral traditions, variations of emphasis and mood no less than of narrative content (whatever ‘deep structures’ the reductionist sage may claim to detect). It is likely, in any case, that the tragedians drew predominantly on literary

> sources. Here, too, there was almost limitless variation, a process which the tragedians themselves continued.[61]

Lesky (1999, p. 258), no início do século XX, por exemplo, via na presença do tema mítico um distanciamento considerável e importante do mundo grego contemporâneo:

> Com o mito heróico, a tragédia conquistou um âmbito temático que vivia no coração do povo como um trecho da sua história, mas que, ao mesmo tempo, assegurava, relativamente ao objeto tratado, a distância que é condição irrevogável da grandeza de toda obra de arte.

Dessa forma, se para Lesky o uso do mito dava à tragédia um distanciamento necessário para que se pudesse colocar cada peça em um patamar diferenciado do cotidiano do homem grego, para Taplin, a ausência de uma rigidez e do uso de um mito de forma canônica possibilitava ao autor inserir em sua criação elementos que dialogassem diretamente com o momento vivenciado pelos gregos. Corroboram a opinião de Taplin, assim, Boedeker e Raaflaub (2005, p. 123), mas frisando que, muito embora não fosse difícil ao espectador estabelecer uma relação entre as situações trágicas e os momentos próprios do cotidiano, não era próprio da tragédia construir este tipo de correspondência.

Posto isto, a consciência recente de um cidadão grego, a política religiosa e um já conhecido canto do culto aos heróis

---

[61] [...] A Tragédia grega, quase invariavelmente, baseou-se em histórias sobre a idade heroica distante da Grécia, o período que em termos históricos hoje chamamos de a idade tardia do Bronze ou "A idade micênica", aquelas poucas gerações de proezas poderosas, tumulto e esplendor , que foram o cenário das histórias não eram a História, nem foram canonizadas em qualquer coleção definitiva de "mitos gregos". A sua transmissão oral "no colo da mãe” foi, sem dúvida, sujeita às grandes variações que caracterizam quase todas essas tradições orais, as variações de ênfase e humor não menos que de conteúdo narrativo (quaisquer “estruturas profundas” o sábio reducionista pode reclamar em detectar). É provável que, em qualquer caso, que os trágicos desenharam predominantemente sobre fontes literárias. Aqui, também, não houve variação quase ilimitada, de um processo que os próprios trágicos continuaram.

fizeram com que a tragédia alcançasse um outro nível, tornando-se um poderoso veículo condutor da tradição, mas ao mesmo tempo permitindo aos autores a expressão de particularidades próprias da sociedade do período.

Kitto (1990, p. 15-65), ao analisar *Suplicantes* de Ésquilo, como um exemplo significativo da predominância do coro, fato esse explicado pela herança provinda da tradição da poesia lírica e que permaneceria frequente em algumas peças de Ésquilo, Sófocles e, curiosamente, ganharia ou perderia ênfase em Eurípides.

Embora cada vez mais, com a evolução do trágico, a presença do coro deixe de representar um personagem com grande importância e influência para o desenlace da trama, sua função de comentar os acontecimentos, até mesmo nas peças mais tardias de Eurípides, fazia com que a tragédia extrapolasse o anfiteatro e refletisse uma opinião coletiva, ou seja, uma resposta aos questionamentos da própria audiência.

Aristóteles, ao discorrer (*Po*. 1451b) sobre o enredo das tragédias, discute o fato de cada uma delas versar livremente sobre uma história tradicional, em que os autores acrescentavam ou extraiam informações. Dessa forma, o tragediógrafo cumpria dois papéis: uma identificação com a audiência e o uso do mito como suporte para a narrativa; esse modelo é o que Segal (1986, p. 65) denomina como “duas diferentes direções simultaneamente” presentes na tragédia. Para o autor, os questionamentos políticos, sociais e religiosos, mesmo que interpolados, são validados secretamente por uma ordenação narrativa que se ausenta da contemporaneidade.

A declaração de Segal alia-se ao pensamento de Vidal-Naquet (1999, p. 233), que vê nas representações dramáticas a necessidade da cidade de se reconhecer e se questionar diante das representações. Dessa forma, compreende-se que a tradição épica e lírica atinja seu ápice no teatro, pois o homem

continua a ter em cena seus “pontos de referência”, mas, agora, através da presença de personagens que encarnam e dão voz a esses heróis míticos; os espectadores têm então a possibilidade de visualizar as cenas que apenas faziam parte de um imaginário coletivo, mas que agora ganham vida diante de seus olhos.

Scodel (2005, p. 183), a esse respeito, ressalta aspectos cruciais para a compreensão da evolução da tragédia clássica. Para a autora é evidente que muitas das técnicas narrativas da tradição homérica foram inseridas pelos autores trágicos dentro de suas peças. No entanto, mesmo que elementos como as histórias de violências, crueldades, intrigas e transgressões sexuais fossem exploradas pelos autores épicos e líricos, os tragediógrafos inflaram e modernizaram a tradição com uma nova carga de patético e material sensacionalista. E continua:

> When poets renew familiar stories, they invite their audiences to compare their new versions with old ones, or tease them with expectations derived from familiar, epic versions. Versions from different texts have become competing accounts of the past. (SCODEL, 2005, p. 184)[62]

Embora o período que compreende a existência da tragédia clássica seja muito curto, cerca de oitenta anos, Romilly (2008, p. 28) aponta, justamente, para o dinamismo dessa arte que se mostra em constante modificação. Dessa forma, são a ação e as personagens que representam os focos dessas grandes movimentações na estrutura do drama trágico.

Tais aspectos, também, são nítidos a partir das personagens que, de Ésquilo a Eurípides, tornam-se mais sofisticados; o aprofundamento do perfil, associado à multiplicidade de figuras possibilitou a introdução de grandes diálogos e

---

[62] Quando os poetas renovam as histórias familiares, eles convidam seus públicos a comparar as suas novas versões com as antigas, ou provocá-las com as expectativas familiares derivadas, as versões épicas. As versões de diferentes textos tornaram-se concorrentes em relação às do passado.

embates retóricos mais elaborados. A esse respeito, assevera Romilly (2008, p. 40):

> Com Sófocles e Eurípides vemos personagens que começam a explicar-se, a justificar-se, até mesmo a monologar sobre aquilo que pensam e experimentam. [...] As personagens já não se contentam em agir: explicam-se.

A presença de personagens que deixam de recitar construções elaboradas, como em muitos momentos acontece na tragédia esquiliana, herança nítida da tradição épica, assimilam da poesia lírica a noção de um homem que volta-se para sua própria natureza, para seus próprios conflitos e individualidade.

De acordo com Sousa e Silva (1987, p. 201) as mudanças realizadas por Eurípides contribuem para uma nova forma de elaboração da trama:

> O problema da multiplicidade e variedade de personagens, na cena de Eurípides, tem que ver sobretudo com as alterações profundas que a estrutura e acção da tragédia sofreram com este poeta, em relação ao modo como as entendia Ésquilo. [...] Esta pluralidade de situações deu lugar ao alargamento do número de personagens e à participação maior de cada uma na condução da intriga. Naturalmente que a maior importância concedida à personagem abre caminho ao interesse pela análise psicológica, obtida pelo confronto entre vários tipos de personalidade, pelas justificações constantes que as figuras são chamadas a dar, pela necessidade de confiar os mais pequenos sentimentos ou emoções, pela própria defesa de ideias e pontos de vista.

Em consequência, o aumento no número de personagens também reflete na quantidade de personagens femininas. A esse respeito Murnaghan (2005, p. 234) salienta a inovação de Sófocles e Eurípides na introdução de papéis femininos de destaque. Em uma sociedade em que as tragédias eram compostas, encenadas e dirigidas de forma majoritária ao público

masculino, é preciso levar em consideração quais papéis exerceram estas personagens que extrapolaram o ambiente doméstico e ganharam voz diante do público. Assim ressalta a autora:

> [...] tragic women are specially associated with revenge and with its tragic excess, its unstoppable momentum and its disproportionate punishments. [...] Women's vengefulness is one sign of what was believed to be their greater susceptibility to emotion. Women are the point of entry for the dangerous feelings that can overwhelm social stability, a perspective played out in several plays of Euripides in which vengeful gods exploit human passions for their own ends. (MURNAGHAN, 2005, p. 236)[63]

No entanto, mesmo que o uso dessas personagens carregue uma carga de negatividade e elas desempenhem papéis que enfatizam qualidades negativas da mulher, a constante presença de novos caracteres que não sejam exclusivamente formados por heróis e divindades salientam uma mudança na forma pela qual as tragédias passaram a ser concebidas.

É nítido, principalmente nas tragédias de Eurípides, que as questões de cunho social dão lugar, de forma mais acirrada, aos problemas domésticos e pessoais e aos embates que discutem questões essenciais ao homem e à sua vida cotidiana. Por um lado, se mesmo em Ésquilo, que era um autor mais próximo da tradição, há mudanças consideráveis na forma de engendrar os dramas, por outro, não é de se estranhar que Eurípides tenha se apoiado no pensamento inovador dos Sofistas e transportado para o palco muitas das questões que estavam em voga em sua época.

---

[63] [...] as mulheres trágicas são especialmente associadas com a vingança e com o seu excesso de tragicidade, o seu impulso irrefreável e suas punições desproporcionais. [...] A vingança das mulheres é um sinal do que se acreditava ser a sua maior susceptibilidade à emoção. As mulheres são o ponto de entrada para os sentimentos perigosos que podem sobrecarregar a estabilidade social, uma perspectiva colocada em várias peças de Eurípides em que deuses vingativos exploram as paixões humanas para seus próprios fins.

Rãs de Aristófanes, representada em 405 a.C., é um documento vivo das diferenças e imagens que os próprios gregos tinham das figuras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides: três grandes tragediógrafos que imprimiram no coração da cidade, cada qual a seu estilo, marcas profundas e significativas.

Não é possível ignorar, por exemplo, ao próprio embate entre Ésquilo e Eurípides, em *Rãs*, sobre a caracterização das personagens. Durante grande parte do confronto entre os dois poetas, Ésquilo questiona o fato de Eurípides ter levado à cena personagens que não condiziam com uma altivez que Ésquilo via como necessária ao gênero trágico. Para além das figuras femininas, Eurípides também fora acusado de colocar em cena mendigos (*Ra*. 841-842), expondo o sofrimento a um estágio demasiado humano e distante da concepção esquiliana de exaltar o martírio dos nobres.

Sendo assim, a tragédia torna-se uma arte dinâmica e, por mais curta que tenha sido sua existência, não é possível negar que os três autores clássicos representam estágios distintos dessa evolução, que ora se complementam ora se contrariam. Enfatizando este espaço no qual a tragédia grega se desenvolve e as manifestações que são levadas à cena, Hammond (2009, p. 1) ressalta um âmbito em que homens, divindades, entidades e outros elementos passam a coexistir e cuja criação representa um ato de extrema complexidade:

> These are places which are inhabited not only by the creatures of the human and visible present, but by people of the past, by ancestors, giants, heroes, gods, witches, ghosts. And by abstract nouns which perhaps have their own autonomy and agency – Fate, Fear, Justice. At the opening of Aeschylus' *Agamemnon*, Sophocles' *Electra*, or Seneca's *Thyestes* we are made aware that the house is a richly-stored space of Family lore; some form of narrative will uncoil from inside this store-house of myth, sacrifice, murder, generational resentments, blood grudges, and dishonored gods. Something will spill out of these spaces to haunt

> the stage. Both presence and loss inflect these spaces.[64]

A opinião de Hammond reflete justamente o motivo que fará com que a existência do conceito de ἄτη apareça na tragédia. Trata-se de um dos reflexos da necessidade dos tragediógrafos em buscar no pensamento grego a identificação com o público. Mas, além disso, em representações que discutem a responsabilidade humana e divina, o livre-arbítrio do homem e as relações de convivência com os deuses e a sociedade, problemas centrais desenvolvidos por Ésquilo, Sófocles e Eurípides, um estudo acerca do conceito de ἄτη, como afirma Doyle (1989, p. 1) tem, essencialmente, na tragédia o seu foco principal.

3.1. A abordagem inovadora de alguns temas tradicionais

Dentre os temas mais comuns nas tragédias remanescentes de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, são nas histórias míticas das famílias dos Labdácidas e dos Atridas, além de parte do Ciclo Troiano referente aos Priamidas, que os autores encontraram os motes para comporem suas produções.

Para além da riqueza do material mítico, as histórias dispunham de uma vantagem crucial: todo grego conhecia, pelo menos em partes, as vidas daquelas personagens representadas no teatro e é a partir desta cumplicidade com o público que os

---

[64] Estes são lugares que são habitados, não só pelas criaturas do presente humano e visível, mas por pessoas do passado, pelos antepassados, gigantes, heróis, deuses, bruxas, fantasmas. E por agentes abstratos que, talvez, possuem a sua própria autonomia e agência - o Destino, o Medo, a Justiça. Na abertura do *Agamêmnon* de Ésquilo, da *Electra* de Sófocles, ou do *Tiestes* de Sêneca, estamos cientes de que a casa é um espaço ricamente armazenado do saber da Família; alguma forma de narrativa vai desenrolar de dentro deste armazém do mito, sacrifício, assassinato, ressentimentos, rancores, gerações de sangue e os deuses desonrados. Algo vai derramar destes espaços e assombrar o palco. Ambos, presença e perda determinam estes espaços.

autores puderam inovar, subtrair ou inserir informações para um efeito almejado.

De acordo com Vickers (1973, p. 212), a justificativa para que os autores fizessem uso dos motes já mencionados está intimamente relacionada ao fato de que eles apresentam, de forma intensa, quatro grandes campos da exposição mítica: a relação entre homens e deuses, questões ético-sociais, a preservação do οἶκος, e as consequências, boas ou más, das ações desencadeadas pelos três primeiros grupos.

Sendo assim situam-se nestes campos de atuação enredos que se desenvolvem em meio às guerras, envolvendo caracteres femininos e personagens heróicas que, em suas trajetórias, justamente se deparam com as relações com os deuses, a vida em comunidade, os problemas familiares e, por conseguinte, perpassam pela fortuna ou infortúnio.

É o infortúnio, no caso, a ἄτη que atinge os homens em decorrência das quatro espécies de relação dentro da esfera mítica, que possibilita a divisão de três grandes campos de atuação deste conceito dentro do pensamento grego.

Dessa forma, o cerno da tese doutoral dividido em contexto bélico, contexto feminino e outros contextos, agrupa as diferentes tragédias de acordo com o tema mítico, mas também respeitando o campo de atuação da ἄτη.

3.1.1. A guerra para os gregos

A guerra era um acontecimento corriqueiro ao grego. Em toda a história grega, e principalmente na clássica, os homens estavam sempre preparados para o combate, segundo Aristóteles e Platão, em obediência a um ideal simples, o de πλεονεκτεῖν “ganhar mais”. Mesmo que a Guerra de Tróia, as Guerras Médicas ou a Guerra do Peloponeso, por exemplo, tenham tido outras questões aliadas ao ganho material, a guerra sempre

impulsionou o homem grego à busca de bens, como observa Aristóteles (*Po*. 1256b): ἓν μὲν οὖν εἶδος κτητικῆς κατὰ φύσιν τῆς οἰκονομικῆς μέρος ἐστίν [...] “Portanto, um tipo de aquisição na ordem da natureza, é herança dentro da economia doméstica [...]”.

No entanto, parece que o ideal bélico ultrapassava estas fronteiras, pois Isócrates (*Pan*. 172), ao falar da guerra, invalida até mesmo as premissas de paz, confirmando a essência bélica presente no espírito do homem grego:

> [...] οὐ γὰρ διαλυόμεθα τοὺς πολέμους ἀλλ᾽ ἀναβαλλόμεθα, καὶ περιμένομεν τοὺς καιροὺς ἐν οἷς ἀνήκεστόν τι κακὸν ἀλλήλους ἐργάσασθαι δυνησόμεθα.
>
> [...] de fato, não colocamos fim às inimizades para as guerras mas as adiamos, e esperamos os momentos certos em que podemos fazer um mal fatal uns para os outros.

Para Isócrates, os tratados de paz eram em vão e temporários, pois a guerra não demoraria a sobrevir entre os povos. Dessa forma, é possível conceber uma consciência de que os momentos de paz eram intensamente vividos, pois eram raros, mas as circunstâncias da guerra, por outro lado, eram parte integrante e constante na vida do homem. Dessa forma, não é difícil entender o porquê de muitos mitos gregos versarem sobre um período anterior em que a guerra também era ponto de fundo dos heróis em questão. Para além do fator puramente identitário, a guerra propunha questões e lidava com pessoas que possuíam forte apelo dramático; não é para menos que Garlan (1991, p. 13), em relação à onipresença da consciência bélica dos gregos, ressalte:

> Eis o que deveria bastar para nos introduzir num mundo onde a violência armada regula o curso da grande história, e também da pequena, a que se desenvolve no cotidiano. Um mundo que nos parece por isso sempre situado sob o signo da insegurança e a respeito de que se perguntará, por conseguinte,

> como pôde produzir outra coisa senão ruínas e desolação.

Sendo assim, mesmo que a consciência do homem e sua vida estivessem voltadas para a guerra, não é possível isentar-se de seus resultados, que ora podem ser bons, ora catastróficos. E, em um universo anterior ao clássico, o meio mítico, em que a lei se manifestava pela reparação ou retaliação, é comum para o grego entender as grandes batalhas travadas na história e seus desfechos.

Quando a tragédia caminhava para o sucesso, na Grécia clássica, o grego experimentou a vitória contra os Persas, em 490 a.C., motivo que aguçou o espírito patriótico dos helenos; por sua vez, o espírito derrotista se manifestou em 404 a.C., quando quase cem anos depois, a Guerra do Peloponeso havia reconfigurado a forma de encarar o mundo. Tais fatos dão-se, também, porque a guerra ocupava lugar de destaque na vida do homem grego, como lembra Vidal-Naquet (2010, p. 42), representando a própria política social, com os cidadãos tornando-se guerreiros e vice-versa. Sendo assim, prossegue Vidal-Naquet:

> [...] tudo o que diz respeito à guerra, com os deuses e com os homens, se organiza numa função especializada, o guerreiro aparecendo como um tipo de homem à parte, submetido a um treinamento, um *drill*, possuindo sua fisionomia particular, seus poderes, seu modo de ação, sua ética, dotado de um estatuto social e de uma psicologia diferenciados.

Dessa forma, a figura do guerreiro e da própria guerra confundem-se com a vida do homem grego e é natural que tal situação também esteja claramente presente no mito. No entanto, como recorda Vernant (1968, p. 63), os heróis míticos, combatentes de Tróia e Tebas constituem, segundo Hesíodo, a quarta raça, em que se enquadram também os semideuses. Figuras como Agamêmnon, Aquiles, Etéocles e Polinices ocupam lugar distante daquele ocupado pelos homens

gregos do período clássico. Além disso, suas personalidades, atitudes, paixões e motivações refletem, através do mito, a diferença entre este homem que ocupa lugar de destaque e pode ser considerado um herói mítico e, no caso do drama, um herói trágico.

Ainda que venha a agir com algum requinte de crueldade ou tenha praticado algum tipo de vilania, o herói é aquele que por sua grandiosidade passa, também, por uma situação desastrosa, tão grande quanto seu próprio tamanho. No entanto, sua queda é parte de um processo que o engrandece, pois corresponde ao aprendizado da própria condição humana. É por essa razão que a ἄτη recai sobre homens que se destacam dos restantes, como é o caso de Agamêmnon, Filoctetes, Ajax e outros. No entanto, a par de figuras com esse estatuto, pode-se pensar no caso de Dólon, personagem que não possui grande destaque na *Ilíada*, mas que, por justificativas de Homero, vincula-se aos heróis por sua aristocracia, seus méritos e posição dentro do ambiente do campo bélico.

Em relação aos mitos heróicos, Vernant (2008, p. 4) tece importante consideração:

> As lendas dos heróis, com efeito, ligam-se a linhagens reais, a génē nobres que, no plano dos valores, de práticas sociais, de formas de religiosidade, de comportamentos humanos, representam para a cidade justamente aquilo que ela teve que condenar e rejeitar, contra o que teve que lutar para estabelecer-se, mas também aquilo a partir do que se constituiu e com que permanece profundamente solidária.

É, dessa forma, um retorno ao passado glorioso, aos ancestrais que, por primeiro, se organizaram a ponto de o homem reconhecer que a forma de vida, as leis, a devoção, todos estes aspectos tiveram uma origem e estão estabelecidos em algum ponto do passado. No entanto, é preciso também ressaltar o valor e a posição que os tragediógrafos concederam aos herói míticos, posicionando-os no drama de modo a

engrandecer a história narrada, conferindo-lhes uma potência de ação e carga sentimental nunca antes vista. A esse respeito, vale lembrar as palavras de Lukács (2000, p. 33), sobre a diferença entre o herói da épica e o herói que se configura dentro da tragédia:

> O herói da tragédia sucede o homem vivo de Homero, e o explica e o transfigura justamente pelo fato de tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-la com brilho renovado.

3.1.2. As mulheres gregas

É consensual entre muitos estudiosos modernos o papel da mulher na tragédia grega como uma alteração de extrema importância social e cultural para a época. Embora o debate continue em voga, principalmente quando questões arqueológicas e literárias são abordadas como, por exemplo, a famosa passagem da comédia de Aristófanes Paz (*Pax* 962-967) em que há uma referência à presença de mulheres na audiência[65]. A questão se estende, principalmente, pelo conhecimento moderno da forma organizacional da cidade grega, patriarcal e por tradição resistente à participação feminina.

Dover (1972, p. 17) postula que a situação seja bem delicada, principalmente em relação às comédias de Aristófanes, pois para as mulheres com estatus de cidadãs, era

---

[65] Para Foley (2001, p. 4) havia um número limitado de mulheres presentes e que, possivelmente, eram estrangeiras ou velhas e estavam juntamente com os metecos, estrangeiros e escravos. No entato, a autora reforça que, sem sombra de dúvidas, as representações eram direcionadas aos cidadãos. Malhadas (2003, p. 91) diz que, mesmo existindo outras evidências, ainda assim não se pode afirmar com total segurança sobre a presença do público feminino. A esse respeito, *vide*: HENDERSON, J. Women and the Athenian Dramatic Festivals. **Transactions of the American Philological Association** (1974-), vol. 121, pp. 133-147, 1991. GOLDHILL, S. Representing Democracy: Women at the Great Dionysia. In: **Ritual, Finance, Politics: Athenian democratic accounts presented to David Lewis**. Ed. Robin Osborne and Simon Hornblower. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1994.

considerado indecoroso e vergonhoso assistir às apresentações. Por outro lado, o autor assinala:

> [...] in a society which imposes great restrains on women in the presence of the opposite sex we sometimes find equally extravagant absence of restraint on the conservation of women among themselves, and if the women tended to congregate separately from their menfolk at the performance of comedies or at phalic processions and the like there is no reason why they should not have enjoyed themselves. (DOVER, 1972, p. 17)[66]

Entretanto, em relação à tragédia, é em Platão (*Lg*. II.658) que Goldhill (1994, p. 350) encontra uma justificativa para a presença das mulheres entre os espectadores, pois o filósofo alega serem as tragédias para o deleite de mulheres educadas, jovens rapazes e o público em geral. Tal referência, para o estudioso, indicaria que a tragédia atrairia a atenção das "mulheres instruídas", enfatizando a questão da educação, justamente pela razão apontada por Dover sobre o aspecto obsceno que a comédia propiciaria às mulheres e, portanto, não apropriada para este público.

Logo, para o autor, com o espaço remodelado da Atenas democrática que, por consequência exigia uma nova forma de organização e prática social, não seria impossível pensar na presença da mulher como membro participante das atividades em companhia do marido, pelo menos em alguns eventos.

Todavia, Silva (1979-1980, p. 110) acrescenta a teoria de Philip Slater, para o qual, na concepção dos homens gregos, a mulher representava um perigo de dominação, a mesma que ele, enquanto criança, havia sofrido nas mãos da progenitora:

---

[66] [...] em uma sociedade que impõe grandes constrangimentos sobre as mulheres na presença do sexo oposto, às vezes, encontramos ausência igualmente extravagante de restrição relativa à conservação das mulheres entre si, e se as mulheres tendiam a se reunir separadamente de seus homens no desempenho de comédias ou em procissões fálica, não há nenhuma razão para que elas não tivessem participado.

> O repúdio que o homem grego sentia perante a hipótese da inclusão da mulher na vida do estado tem merecido atenta reflexão por parte de numerosos pensadores modernos. É oportuno recordar aqui, como sugestiva, a teoria de P. SLATER: segundo este autor, uma organização social do tipo daquela que vigorava entre os Helenos, que sobreleva o papel masculino e segrega a mulher, recusando-lhe a possibilidade de se promover socialmente, encontra a sua justificação no receio masculino de se ver ultrapassado pelo sexo oposto. Seria esse um temor resultante da indiscutível autoridade feminina no plano familiar, que deixa na criança a noção subconsciente de que os primeiros anos da sua vida foram inteiramente regidos pelo poder materno. Da sua infância, uma vez atingida a emancipação da idade adulta, o homem guardaria a lembrança da autoridade doméstica da mulher como uma ameaça que, a estender-se para fora dos limites da sua casa, o reduziria à dependência de uma criança.

Não é difícil encontrar exemplos, mesmo no período homérico, para o qual alguns autores se voltam crentes de que a representação feminina era mais valorosa e a autoridade da mulher mais marcante. No entanto, pouco depois de Homero, Hesíodo é o primeiro a narrar o mito de Pandora, no qual a mulher é a justificativa e o meio pelo qual Zeus entrega os piores males aos homens. Além disso, dentre os conselhos que o poeta dá ao irmão Perses, não é difícil encontrar algo do tipo: “ὃς δὲ γυναικὶ πέποιθε, πέποιθ᾽ ὅ γε φηλήτῃσιν.”, ou seja, “homem que em mulher confiou, confiou em ladrões.” (*Op.* 375).

No entanto, presente ou não como espectadora da ação trágica, por outro lado, sua participação na cena, principalmente se levada em consideração a quantidade de personagens femininas que chegaram até os dias atuais, é extremamente relevante. A esse respeito, Bouvrie (1985, p. 24) alega que a partir do momento em que o mito passa a ser usado como mote histórico, não há alternativa ao poeta do que fazer uso das figuras femininas em suas peças. Além disso, continua a helenista:

> Those who view the characters of drama as a reflection of real life often stress the author's ability to capture the essence of female psychology. […] Assumptions about the essential characteristics of the female psyche underlie judgements about the author´s creativity. Especially Euripides hailed as the unsurpassed expert on the female soul and the pioneer of modern psychological tragedy. But Sophocles and Aeschylus too are admired for their perception of the female psyche.[67]

O comentário de Bouvrie alude para a importância que existia, também, na representação teatral. Para a autora, não era possível descartar as personagens femininas pois, tal como no mito, elas possuíam, muitas vezes, papéis centrais ou mesmo fundamentais para a trama.

Sendo assim, se já na *Ilíada* a mulher também pode ser influenciada pela ἄτη, na tragédia ela está ainda mais à mercê deste fenômeno e, em uma esfera em que o conceito ganha maiores campos de atuação, a caracterização de personagens femininas possibilita a evocação de outros elementos sentimentais e sociais que a composição dos heróis masculinos não permitiria.

De acordo com Foley (2001, p. 8), a discrepância entre a atuação social da mulher na comunidade e sua força de caráter dentro da tragédia é ainda hoje alvo de discussão entre os estudiosos. No entanto, para a autora, a tragédia justamente lida com uma oposição binária entre o público e o privado que, em cena, encoraja a discussão entre o masculino e o feminino, entre a natureza e a cultura, o ambiente do lar e o público.

Não é para menos que as áreas de atuação feminina dentro da tragédia grega compreendam justamente aspectos como a morte, o

---

[67] Aqueles que vêem os personagens do drama como um reflexo da vida real, muitas vezes enfatizam a capacidade do autor para capturar a essência da psicologia feminina. [...] As suposições sobre as características essenciais da psique feminina fundamentam julgamentos sobre a criatividade do autor. Especialmente, Eurípides, saudado como o especialista insuperável sobre a alma feminina e o pioneiro da tragédia psicológica moderna. Mas Sófocles e Ésquilo também são admirados por sua percepção da psique feminina.

casamento e herança, além das discussões de envolvem uma escolha ética. Foley, assim, justifica:

> Moreover, women historically played the role not only of physically lamenting the dead but of expressing and even acting on views that from Homer on challenged public ideology about death and glory. Tragedy conveniently puts such dissent into female mouths yet, as the century wore on, also made a point of curtailing or limiting it.[68]

Alterando, diminuindo ou mesmo imputando à figura feminina um olhar diferente ao longo do processo de desenvolvimento da tragédia, o fato é que a mulher possui um olhar mais livre dentro dos códigos restritos de ética pública dos gregos, possibilitando um maior conhecimento das complexidades da vida, dando voz às indagações que, por seu próprio caráter, soariam estranhas se feitas por um homem.

3.2. A ἄτη e o contexto bélico

Pela sua tradição épica é pelo enquadramento bélico de ἄτη que se pretende começar. O conceito de ἄτη na tragédia ocorre desde logo na peça mais antiga conservada, *Persas*; é já no párodo, em que o coro de anciãos apresenta a divindade e a forma como ela se comporta diante dos mortais:

> **δολόμητιν δ᾽ ἀπάταν θεοῦ** τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;
> τίς ὁ κραιπνῷ ποδὶ πηδήματος **εὐπετέος ἀνάσσων;**
> φιλόφρων γὰρ ποτισαίνουσα τὸ πρῶτον παράγει
> βροτὸν εἰς ἄρκυας Ἄτα,
> τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπὲρ θνατὸν ἀλύξαντα φυγεῖν.
>
> Ao **dolo fraudulento da divindade** que homem mortal escapará?

---

[68] Além disso, as mulheres historicamente desempenharam o papel não só de lamentarem fisicamente os mortos, mas de expressar e até mesmo agir em vista do que a partir de Homero desafiou a ideologia pública sobre a morte e glória. A tragédia convenientemente coloca tal dissidência na boca do sexo feminino, no entanto, à medida que o século avançava, também fez questão de reduzir ou limitar.

> Que chefe de rápido pé no salto **cai bem**?
> Pois **amistosa**, direcionando ao erro primeiramente
> a **Obcecação** acolhe um mortal em sua **rede**;
> daí em diante, não há como um mortal tendo escapado fugir.
> (*Pers*. 93-100, grifo nosso)

A edição utilizada aqui, já mencionada no início do trabalho, é a de Denis Page para Oxford de 1972. A edição realizada por Herbert Weir Smyth para Cambridge em 1926, trazia os versos dispostos da seguinte forma:

> δολόμητιν δ᾽ ἀπάταν θεοῦ
> τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;
> τίς ὁ κραιπνῷ ποδὶ πήδη-
> μα τόδ᾽ εὐπετῶς **ἀνάσσων**;
>
> φιλόφρων γὰρ παρασαίνει
> βροτὸν εἰς ἄρκυας Ἄτα,
> τόθεν οὐκ ἔστιν ὕπερθέν
> νιν ἄνατον ἐξαλύξαι.
>
> Ao dolo fraudulento da divindade
> que homem mortal escapará?
> Quem de rápido pé este
> salto favorável **salta**?
>
> Pois amistosa, acolhe
> a Obcecação um mortal em sua rede,
> de onde não é possível
> ele, ileso, escapar.
> (*Pers*. 107-114, grifo nosso)

É perceptível, pelas duas edições, que há alterações no entendimento do passo, o que interfere de forma considerável na tradução. A principal divergência é entre os verbos ἀνάσσω e ἀναίσσω (*Pers.* 110), cuja tradução na primeira versão é “ser mestre” “ser o líder” e, na segunda, em concordância com πήδημα “salto” (*Pers*. 109), a de “saltar”. Muito embora o coro questione justamente o fato de um ser humano ter um salto que ultrapassaria o “dolo”, intenção idêntica nas duas versões, na primeira (PAGE, 1972) há uma alusão à queda do homem que governa, que ocupa uma posição superior e, portanto, o impacto da desonra é maior e mais grave do que a do simples mortal.

Dessa forma, tanto uma como a outra, as edições apontam para a preocupação do coro em relação à queda de Xerxes, foco da atenção dos anciãos e vítima da influência da ἄτη.

O conceito de Ἄτη, no passo em letra maiúscula, refere-se à entidade divina, a deusa que "obceca" o homem e o deixa em um estado de "turvação do pensamento", o que significa dizer que o homem deixa de visualizar o mundo em uma perspectiva maior, podendo avaliar as consequências de seus atos e, dessa forma, acaba agindo por impulso ou mesmo por força de uma outra potência maligna que também o esteja enredando.

Já em Ésquilo, visto que esta tragédia enfoca justamente uma batalha ocorrida no mar, com imagens fortes relacionadas a questões marítimas, é possível entender um aspecto da tradição que relaciona a violência do mar com a incapacidade humana, a inconstância das ondas e a própria imensidão oculta entre as águas em um domínio que escapa ao homem[69]. Assim sendo, ἄτη apresenta-se como uma pescadora, predadora da alma humana, traço estilístico que amplifica a reflexão sobre uma potência que se molda de acordo com as situações para interagir com os humanos. O vocábulo ἄρκυς "rede" (*Pers*. 98) empenha o papel de aliar uma imagem marítima ao conceito de ἄτη, pois, entre seus significados, Liddell e Scott (1996, p. 242) justamente pontuam um sentido relacionado à rede de caça ou utilizada na prática da pesca.[70]

A palavra φιλόφρων "amistosa" (*Pers*. 97) marca uma interessante ironia esquiliana, pois estar envolto na rede da Ἄτη pressupõe que o homem esteja em uma situação ruinosa. No entanto, é preciso levar em consideração que "amistosa" ou "de

---

[69] *Vide* infra, pp. 236, 382

[70] ἄρκυς "rede" é atestado 4 vezes em Ésquilo: *Pers*. 98, *Ag.* 1116, *Ch*. 1000, *Eu.* 147. Lugar-comum na tragédia esquiliana, o autor faz uso de outra palavra que também significa "rede", no caso, δίκτυον: *Ag.* 358, 866 e 1115; *Ch*. 506 e 999; *Pr*. 1078. É, por sinal, δίκτυον que em *Prometeu Acorrentado* está relacionado à ἄτη. No entanto, há que salientar que, como ocorre em *Ag.* 1115, a rede era um objeto usual entre os gregos, principalmente pelas atividades marítimas, e ela serve de suporte para várias construções metafóricas de Ésquilo, nem sempre relacionadas à ἄτη.

forma gentil” implica considerar, também, que o homem envolto pela rede da Ἄτη só se dá conta de sua “obcecação” quando todos os malefícios que a influência maligna pode ocasionar em sua vida já se realizaram.

Por sua vez, φιλόφρων pode também aludir a uma outra imagem, principalmente se aliada ao verbo ἀναίσσω “saltar”, pois, como afirma Moreau (1985, p. 73), Ésquilo parece aproximar Ἄτη da figura de uma “cadela”, fazendo referência a uma entidade traiçoeira, que atrai o homem de forma ingênua e dócil para, por fim, “abocanhá-lo”. Destarte, ao pensar na imagem de uma cadela, o sentido de “obcecação” para ἄτη torna-se ainda mais potente, visto que o homem acaba por ser seduzido por tal deidade.

O verso 93 aponta para uma tendência de Ésquilo, em *Persas*, de aliar ἄτη a um outro conceito ao qual ele se vincule para reforçar um efeito desastroso; no caso, os anciãos falam em δολόμητιν δ᾽ ἀπάταν θεοῦ “o dolo fraudulento da divindade”. Δολόμητις, “dolo” remete ao Canto X da *Ilíada* em que o mesmo vocábulo se liga à ἄτη; ἀπάτη “fraude”, por sua vez, também está em um outro passo da *Ilíada* (Il. XIX.97), além de ser uma das filhas de Νύξ em Hesíodo (*Th*. 224). Fica assim valorizado o carácter tradicionalmente enganoso de ἄτη, que contribui para incrementar o seu efeito sobre a ‘ingenuidade’ humana. Estes aspectos despertam um interessante comentário de Torrano (2009, p. 23-24):

> A terceira estrofe e antístrofe do párodo (Pers. 93-101) apresenta a doutrina arcaica da “recusa dos Deuses” (*Theôn phthónos*), sem usar essas palavras, mas os termos equivalentes “fraudulento logro de Deus” (*dolómetin d’ápatan Theoû*, Pers. 93). Essa doutrina, bem difundida no período arcaico e bem documentada em Heródoto, aparentemente teológica, tem um caráter eminentemente político. [...] Desde Homero, nas expressões *méga eipeîn*, “falar com soberbia”, e *méga phroneîn*, “ter pensamentos soberbos”, a palavra mégas, “grande”, tem o sentido pejorativo de “soberbo”. Desde Homero, na poesia lírica e na tragédia, desenvolve-se a doutrina da

> *hýbris*, “soberbia”, que vê a grandeza excessiva como uma usurpação das atribuições divinas indevida e imprópria para a condição humana. Na tragédia e no contexto político da democracia ateniense, essa doutrina ganha um caráter eminentemente político, ao mostrar as formas de agir e não agir compatíveis com a vida e com a viabilidade política dos homens mortais no horizonte do governo do país.

Há comentadores que associam ἀπάτη a ἄτη, referindo a causa de o homem cair em desgraça a um processo de rejeição às divindades. A aproximação entre a noção de ἄτη e ἀπάτη, no entanto, enfatiza a “fraude” na qual o homem incorre por uma falta de percepção de sua relação intrínseca com o divino, mas, também, de sua ambição cega. Vale ressaltar que a aproximação de ἀπάτη a ἄτη reforça o caráter do engenho feminino, enganoso, dissimulado, que a leva a investir contra o mortal de uma certa forma habilidosa e sutil. Cometido o erro, o ser humano fica sujeito à ἄτη, na medida em que é através do sofrimento que efetivamente apreende suas falhas e pode corrigi-las.

A relação entre ἄτη e ἀπάτη enfrenta uma discussão que por muito tempo movimentou os helenistas. Enquanto F. A. Paley preocupa-se com a questão da “rede”, aludindo à possibilidade de o homem “saltar a rede”, por isso o questionamento do verso (1855, p. 167), H. D. Broadhead, em uma edição crítica de *Persas* de 1960, levanta uma importante indagação referente aos quatro primeiros e o último verso do passo em questão. Segundo Broadhead (1960, p. 61), a rede, hipoteticamente, pode ser “violada” pelo homem, visto que ainda há a possibilidade de expurgação e salvação; ou seja, não se trata de uma rede que por definitivo envolveria o homem e o levaria à desgraça total. No entanto, o que realmente interessa é que, embora os anciãos não possam afirmar que Xerxes afastou-se da divindade e está tomado pela ἄτη, a apreensão gerada pelo possível desastre eminente demonstra aos espectadores a direção dos seus pensamentos.

As próprias *uariae lectiones* justificam que o debate sobre a relação de ἄτη e ἀπάτη seja profundo. Doyle (1984, p. 50), por exemplo, refere-se aos versos 110 e 111 de *Suplicantes*, em que ἄτη é resultado das ἀπάται e, para o autor, o mesmo ocorre em *Persas*, ocasionando a interpretação de que são "fraudes" dos homens em relação aos deuses que causam a "obcecação".

Em conclusão, a relação entre θεός "divindade" e ἄτη "obcecação" é, de fato, a ligação mais importante na perspectiva do coro. A preocupação dos anciãos com a situação de Xerxes sublinha o distanciamento do rei para com as divindades, que justifica a invasão da Grécia. Dessa forma, negar o justo equilíbrio entre a condição humana e os deuses é incorrer em erro e, portanto, ser passível de uma punição; por isso a deusa Ἄτη, errante entre os homens, na espreita da falha humana, acabaria por punir Xerxes.

Ao exaltar os feitos do rei Dario, aspecto de forte cunho cultural no oriente principalmente pela glorificação da ascendência divina do governante, em detrimento dos erros cometidos por seu filho Xerxes em campanha, o coro de Fiéis canta:

> οὐδὲ γὰρ ἄνδρας ποτ᾽ ἀπώλυ
> **πολεμοφθόροισιν ἄταις**, [...]
>
> Jamais arruinou homens
> por **enganos que destroem pelas guerras**, [...]
> (*Pers.* 652-653, grifo)

Ao comparar Xerxes ao seu pai Dario, o coro de anciãos usa o adjetivo πολεμοφθόροι ἆται "enganos que destroem pelas guerras" (*Pers*. 653), fazendo uma referência aos erros cometidos por Xerxes na decisão política e no campo de batalha, ou seja, justificando suas atitudes como ἆται "enganos" (*Pers*. 653). Não é mais apenas a "turvação do pensamento" que está em causa; aqui são também a decisão política e os próprios atos realizados e suas consequências apontados como danos. Um aspecto interessante de se notar é

que, na *Ilíada*, quando Agamêmnon admite uma "selvagem obcecação"[71], muitos foram os erros cometidos até que o herói admitisse em que momento foi obcecado e todo o período em que permaneceu como tal. Enquanto obcecado, sucessivos erros foram acontecendo e, no entanto, Homero considera como uma "selvagem obcecação" o estado de espírito do chefe, justamente para ampliar o poder da influência da ἄτη sobre o herói. É certo que Agamêmnon admite, em um certo momento[72], suas várias ἆται, mas enfatiza que há uma potência inicial, uma instância em que a influência maligna foi despertada no homem e, a partir de então, muitos outros "enganos" se sucederam. Ou seja, transfere para o divino a causa primeira do seu comportamento. Em *Persas*, a responsabilidade é conferida ao soberano.

No entanto, há que se perceber que Ésquilo afirma, primeiramente, que o homem pode se envolver nas redes da ἄτη, mas não identifica um momento específico em que a potência se manifesta em Xerxes, embora a tragédia caminhe para que o espectador chegue a conclusão de que "o momento" é aquele em que Xerxes decide atacar a Grécia. Trata-se, na verdade, de uma escolha de Ésquilo, pois a especulação do coro em relação aos "enganos", ou seja, à "perturbação", que leva a um mau juízo, gera uma tensão na dinâmica da tragédia. Tal "perturbação" possui o mesmo sentido encontrado na épica: uma falha no discernimento de Xerxes causa a derrota dos persas; e, no entanto, Ésquilo associa-lhe outros factores culturais: ao mesmo tempo que a influência de ἄτη sobre Xerxes é pessoal, há também um forte apelo político, porque o rei procura executar o lema conquistador da corte persa; sendo assim, segue uma tradição de família e de política.

Dessa forma, os questionamentos dos anciãos também implicam uma preocupação governativa, e apenas um homem, além do próprio Xerxes, poderia falar sobre isso, justamente alguém

---

[71] *Vide supra*, pp. 59-63.
[72] *Vide supra*, p. 72.

que está acima da capacidade humana de visão – porque à visão de um soberano experiente, junta a perspectiva clarividente do além: o espectro de Dario.

Após a aparição de Atossa e do relato do sonho e do presságio que pressupõem o resultado a obter por Xerxes sobre a Grécia, a rainha faz libações na tentativa de receber amparo nas palavras do marido já morto. Ao aparecer em cena, o finado rei expõe sua opinião onividente sobre o assunto; é nos lamentos de Dario, que ocorre a primeira ligação de ἄτη com o conceito de ὕβρις, remetendo à tétrade já discutida anteriormente[73]. De fato, é Dario que expõe ao coro e à rainha que os atos de Xerxes atraem a ἄτη, não puramente como uma fatalidade, mas como uma consequência de um ato primordial de Xerxes, a sua desmedida:

> [...] οἳ γῆν μολόντες Ἑλλάδ᾽ οὐ θεῶν βρέτη
> ἠιδοῦντο συλᾶν οὐδὲ πιμπράναι νεώς·
> βωμοὶ δ᾽ ἄιστοι, δαιμόνων θ᾽ ἱδρύματα
> πρόρριζα φύρδην ἐξανέστραπται βάθρων.
> τοιγὰρ **κακῶς δράσαντες** οὐκ ἐλάσσονα
> πάσχουσι, τὰ δὲ μέλλουσι, κοὐδέπω κακῶν
> κρηπὶς ὕπεστιν, ἀλλ᾽ ἔτ᾽ ἐκπαιδεύεται.
> τόσος γὰρ ἔσται **πέλανος αἱματοσφαγὴς**
> πρὸς γῆι Πλαταιῶν Δωρίδος λόγχης ὕπο:
> θῖνες νεκρῶν δὲ καὶ τριτοσπόρωι γονῆι
> ἄφωνα σημανοῦσιν ὀμμασιν βροτῶν
> ὡς οὐχ ὑπέρφευ θνητὸν ὄντα **χρὴ φρονεῖν**.
> **ὕβρις** γὰρ ἐξανθοῦσ᾽ ἐκάρπωσε στάχυν
> **ἄτης**, ὅθεν πάγκλαυτον **ἐξαμᾶι θέρος**.
>
> […] Chegados à Hélade, não temiam saquear
> as imagens de deuses, nem mesmo incendiar templos.
> Altares foram ignorados, estátuas de divindades das bases
> foram arrancadas e lançadas em desordem ao chão.
> Portanto, por **terem agido mal**, não sofrem
> menos, e os outros mais hão de sofrer, e não mais
> se oculta a fonte de males, mas cresce mais.
> **Tamanho** será o **sangue derramado**
> no solo de Plateias sob a lança dos Dórios.
> Amontoados de mortos, até à terceira geração,
> sem voz, mostrarão aos olhos dos homens
> que um **mortal** não deve **ser soberbo em demasia**.

---

[73] *Vide supra*, p. 103.

> A **desmedida**, de fato, desabrochando, produz espiga de **engano**, da qual se colhe a mais **lamentável safra**.
> (*Pers*. 809-822, grifo nosso)

Em concordância com o que já foi dito, é Dario quem identifica em que ponto Xerxes efetivamente passou a ser influenciado pela ἄτη. Segundo o falecido rei, seu filho invadiu a Grécia e profanou os recintos sagrados, o que justifica o κακῶς δράω "agir mal" (*Pers*. 813); o seu erro foi o que Dario classifica como ὑπέρφευ φρονεῖν "ser soberbo em demasia" (*Pers*. 820).

A expressão τόσος πέλανος αἱματοσφαγής, "tamanho o sangue derramado" (*Pers*. 816), sustenta um importante significado: de acordo com Montanari (1999, p. 120), a palavra αἱματοσφαγής "sangue dos assassinados" é própria dos atos de libação. Sendo assim, é como se o sangue que seria derramado em Plateias fosse, ao mesmo tempo, fruto da guerra e um sacrifício aos deuses, que pedem reparação pelos atos de Xerxes e, por conseguinte, dos persas.

A metáfora agrícola foi a forma encontrada por Ésquilo para transformar em imagem a ligação intrínseca entre ἄτη e ὕβρις. O adjetivo τριτόσπορος "semeado pela terceira vez" (*Pers*. 818), traduzido como "terceira geração", já indica a construção metafórica que será introduzida pelo autor. São esses "semeados" que colherão, até à terceira geração, as desgraças ocasionadas pela guerra.

O passo possui uma simetria que não pode ser ignorada. As duas palavras em destaque, no início de versos sucessivos, são justamente ἄτη e ὕβρις, paralelismo propositado para justificar a dependência e ligação entre os dois conceitos. Dario, desde o começo de sua fala, vem sucessivamente elencando práticas de impiedade de Xerxes, esclarecendo que o chefe ὑβριστής, primeiramente, não ataca os gregos, mas desrespeita os deuses.

De extrema delicadeza, coerente à primeira aparição da divindade “amistosa”, Ésquilo elabora uma construção voltada ao processo de crescimento do trigo. Embora Moreau (1985) não faça menção a esses versos específicos, eles representam exatamente o que o autor chama de “metáforas paradoxais”, ou seja, uma recorrência na obra de Ésquilo de construções metafóricas de conteúdo negativo, elaboradas com delicadeza imagética.[74]

Doyle (1984, p. 36), ao discutir os versos, ressalta que: “although ἄτη is linked with ὕβρις, the order of their occurrence should be noted carefully [...]”[75]. A preocupação de Doyle remete ao que já foi dito sobre ἀπάτη e ἄτη, pois é preciso entender em que momento a ἄτη passa a agir na vida do mortal e Dario é quem esclarece que a ἄτη é o resultado de um deslize inicial, neste passo causado pela ὕβρις que, eclodindo no homem, o faz cair sob a influência da ἄτη.

Na analogia ao processo de cultivo do trigo, primeiramente nasce a ὕβρις “desmedida” (*Pers*. 821), e tal fato produz a στάχυς “espiga” (*Pers*. 821) de ἄτη, cujo resultado é uma πάγκλαυτος θέρος “lamentável safra”. Nota-se que ὕβρις e ἄτη pertencem ao mesmo tronco, à mesma planta, são influências malignas que levam o homem à desgraça.

A tradução de ἄτη por “engano” (*Pers*. 822) está de acordo com o sentido que os versos pretendem transmitir, ou seja, sendo o homem acometido por uma carga de presunção, ele comete “enganos” que não se justificam quando se tem plena consciência de suas atitudes. O sentido dado à ἄτη, de foro subjetivo, vai de encontro com o que diz Doyle (1984, p. 39),

---

[74] Tal metáfora paradoxal é a mesma utilizada por Sólon (*Fr*. 4W) em [...]αὐαίνει δ'ἄτης ἄνθεα φυόμενα [...] “[...] e seca as flores nascida do engano [...]”. Trata-se de passagens que fazem o uso de elementos inofensivos do universe agrícola como forma de expressar o surgimento e desenvolvimento de um fenônemo terrível.

[75] “ embora ἄτη esteja vinculada a ὕβρις, a ordem de sua ocorrência deve ser notada com precaução [...]”.

de existirem duas razões claras para a tal tradução. A primeira delas é o fato de a palavra ἄτη estar presente em um mesmo contexto que ὕβρις e, mais adiante, Dario utilizar o termo ὄλβος (*Pers*. 826); as três palavras que, como vimos, fazem parte da tétrade ὄλβος, κόρος, ὕβρις e ἄτη perfazem um contexto em que o sentido de ἄτη nunca é apresentado como uma noção concreta de "desgraça" ou "calamidade", mas refere-se a um estado de espírito como "obcecação" e "engano". A segunda razão refere-se ao que Broadhead (1960, p. 205) esclarece em relação ao argumento dos versos, em que ὕβρις, como dito, representa uma empáfia que ocasionará a ἄτη, no entanto, a "desgraça" não é propriamente a ἄτη, mas a "lamentável safra" (*Pers*. 822) que se colherá por uma desmesura que gera o "engano".

No verso 1006 ἄτη volta a ocorrer na tragédia e de novo quem se lhe refere como figuração divina é o próprio Xerxes:

> ἰὼ ἰώ, δαίμονες,
> ἔθεθ' ἄελπτον **κακὸν**
> **διαπρέπον**, οἷον δέδορκεν **Ἄτα**.
>
> Ai, ai, as divindades
> causaram inesperado **mal**
> **evidente**, como o revelou a **Decadência**.
> (*Pers*. 1004-1006, grifo nosso)

Ao retornar da guerra, o rei aceita e lamenta sua própria "obcecação". No entanto, a passagem é nítida em transmitir a noção de ἄτη em um estágio diferente das passagens anteriores. Após reconhecer sua "obcecação", Xerxes passa a lamentar o estágio decadente no qual se encontra; ἄτη não corresponde mais ao "engano", "obcecação", mas à própria "ruína", ao resultado das ações cometidas. Aqui, a ação da deusa Ἄτη agora é a "lamentável safra" (*Pers*. 822), ou seja, o fruto amargo da guerra que Xerxes deve colher.

O adjetivo διαπρέπον, associado ao verbo διαπρέπω "destacar", "pôr em evidência" (*Pers*. 1006), faz avultar a

intervenção da divindade, isto é, o mal concedido pelos deuses é iluminado pela deusa Ἄτη. Aqui é evidente que o brilho remete a uma “ofuscação”, claramente à “obcecação” de Xerxes. No entanto, mais uma vez é o contexto que possibilita a compreensão de que Ἄτη refere-se ao estágio final no qual se encontram os persas e, portanto, à “decadência”.

Estes versos possuem um aspecto curioso que vale ser ressaltado. Na edição estabelecida por Mazon (1963) o termo aparece como uma referência à deusa, ou seja, grafado com letra maiúscula. No entanto, acrescenta Doyle (1984, p. 90) que os editores germânicos optam por editar a palavra em letra minúscula, fazendo referência ao conceito inanimado e não ao seu agente. O autor, em seu trabalho, também entende como uma referência a uma causa objetiva e não a um agente pessoalizado. No entanto, seu argumento deve-se ao fato de o verbo δέρκομαι “olhar” ou “ver de forma clara”, ou ainda “brilhar”, “fazer ver de forma clara” (*Pers*. 1006), em suas recorrências, aparecer ligado com maior frequência a seres inanimados.

Sendo assim, é decisivo para a tradução o uso do advérbio οἷος “igual a” “como” (*Pers*. 1006) que, com a presença de um particípio, no caso διαπρέπον “evidente” (*Pers*. 1006), exprime a ideia de relação comparativa, o que não impossibilita a existência da figuração divina, pelo contrário, torna-a plausível (cf. *Sete Contra Tebas* 53, onde também há uma comparação com o uso do mesmo verbo)[76].

Por fim, a última ocorrência do termo ἄτη em Persas acontece no verso 1037, em que Xerxes faz ouvir seus lamentos e é amparado, e cobrado, pelos “Fiéis”:

---

[76] Entretanto, vale destacar que não é só a seres inanimados que o verbo aparece ligado, como acontece, por exemplo, no verso 53 de Sete contra Tebas de Ésquilo. No passo em questão -[...] λεόντων ὡς Ἄρη δεδορκότων. “[...] como os leões emitindo Ares pelos olhos” - há novamente uma relação com uma divindade e são leões, seres animados, que comandam a ação.

Ξέρξης
γυμνός εἰμι **προπομπῶν**.

Χορός
φίλων **ἄταισι** ποντίαισιν:

XERXES
Aqui estou despido de **escoltas**.

CORO
Pela **ruína** dos amigos no mar.
(*Pers*. 1036-1037, grifo nosso)

Προπομποί "os membros da escolta real" (*Pers*. 1036), faz referência clara às perdas que aconteceram na batalha marítima de Salamina, mas, principalmente, ao estado desolado e solitário em que se encontra o rei. Xerxes é, agora, o comandante que não possui mais a sua única fonte de segurança, autoridade e poder: os homens perdidos no mar. Dessa forma, os versos dialogam com a passagem em que o coro faz referência a Dario (*Pers*. 653) e às "perdas de guerra", em que o conceito de ἄτη também ocorre.

Nota-se que a existência de ἄτη no passo é uma referência aos danos causados pela guerra, mas a palavra estando no plural enfatiza que estas ἆται são frutos de uma ἄτη primordial que se resvalou em todos que participaram da empreitada na qual Xerxes era o comandante; ou seja, os resultados de uma ἄτη acabam por ser também ἆται. Dessa forma, é possível perceber, pelo seu sentido coletivo, como o campo semântico se amplia. Em um primeiro momento, até seria possível pensar que, sendo ἄτη a "obcecação" de Xerxes, todos aqueles que o seguiram também foram "obcecados". No entanto, versos como 653 e 1037 isentam os participantes da guerra de uma responsabilidade em relação à ἄτη, mas apenas os incluem entre as perdas causadas pela influência maligna de Xerxes. Dessa forma, o conceito de ἄτη transita entre uma esfera de causa e consequência, cuja tradução por "obcecação", evidente nos discursos de *Persas* em relação ao mal que tomou o

governante, não suporta a mesma tradução no que se refere às consequências do mal causado pela “obcecação”.

A transição entre causa e consequência é um aspecto que, curiosamente, tornar-se-á tendência na tragédia, é um dos primeiros avanços do distanciamento da ἄτη como uma “cegueira homérica”. Entretanto, é importante ressaltar que Ésquilo transita com liberdade entre um sentido concreto e outro abstrato para o termo. Para Saïd (1978, p. 109) é impossível não relacionar o herói esquiliano ao homérico:

> Cette permanence de la représentation de l' *átē* explique sans doute que Xerxès, une fois le malheur arrivé, réagisse exactement comme un héros homérique. Car, s'il reconnaît les faits, comme le faisait Agamemnon dans L'*Iliade*, et s'il admet qu'il a été pour son peuple un "fléau" (*kakón*, v. 934), il voit aussi dans sa défaite un malheur "imprévu" (*áelptos*, v. 1027) et un destin "insoupçonné" (*atekmartótatos*, v. 910) qu'il attribue à une divinité (*daímōn*) qui s'est "abattue" sur la race perse et s'est "tournée" contre lui.[77]

Dessa forma, há traços claros de uma ἄτη homérica em relação a Xerxes, mas é preciso levar em consideração que, na *Ilíada*, a responsabilidade ainda tem como foco principal o o próprio homem. Embora o coro de anciãos, a própria rainha Atossa e o espectro do rei Dario apontem para a responsabilidade de Xerxes, o êxodo da tragédia, com uma espécie de procissão fúnebre lamuriosa do coro com o comandante, reforça a participação de ἄτη e seu campo de atuação. Agora, o comandante, cantado nos versos iniciais como o grande responsável pela opulência dos persas, torna-se aquele que atingiu a todos com sua “obcecação”, uma

---

[77] Esta permanência da representação da *átē* explica, sem dúvida, que Xerxes, uma vez que tenha aparecido o infortúnio, reagisse exatamente como um herói homérico. Porque, reconhece as faltas, como também o fez Agamenão na *Ilíada*, e admite que trouxe para seu povo um flagelo (*kakón*, v. 934), e enxerga na calamidade um mal imprevisto (*áelptos*, v. 1027) e um destino incerto (*atekmartótatos*, v. 910), que ele atribui a uma divindade (*daímōn*) que se abateu sobre a raça persa e se voltou contra ele.

interessante ironia esquiliana em relação à figura de Xerxes, como ἰσόθεος φώς "criatura igual às divindades" (*Pers*. 80).

Para Lloyd-Jones (1983, p. 88), a principal questão a ser analisada em *Persas* é a relação entre ὕβρις e ἄτη, que não deixa dúvidas sobre as influências que estas duas forças exercem nos homens e suas consequências. Indo além, a tragédia esquiliana coloca em cena questões que já eram escutadas pelos gregos, através da tradição oral, mas agora as consequências tornam-se vivas diante do público, ganham forma e apresentam aos cidadãos os vitimados.

A segunda tragédia a apresentar o conceito de ἄτη intimamente ligado ao contexto bélico é *Sete Contra Tebas*, apresentada em 467 a.C.[78] e ganhadora do primeiro prêmio do festival. A peça apresenta o ataque de Polinices contra Tebas e contra o próprio irmão Etéocles, detentor do governo da cidade, e registra cinco ocorrências de ἄτη.

Sete contra Tebas é a única tragédia de Ésquilo completa remanescente de uma tetralogia composta de *Laio*, *Édipo* e o drama satírico *Esfinge*, em que ocupava o terceiro lugar no conjunto. A julgar pelos nomes das peças, Ésquilo também dedicou atenção especial aos dramas da família dos Labdácidas. Segundo Sommerstein (2002, p. 35), os papiros transmitidos da tragédia apresentam uma cena final, eliminada pela maior parte dos editores, em que Antígona anuncia que irá enterrar o irmão Polinices. Para o helenista, tal cena encerra a trilogia de forma consistente mas apresenta um problema de encenação: a necessidade da presença de um terceiro ator.

A questão, no entanto, merece maior atenção, pois a terceira parte de uma trilogia, como ocorre com *Eumênides*, por

---

[78] A data de 467 a.C. para *Sete contra Tebas* é consensual entre os estudiosos. Tanto Sommerstein (2002, p. 34) quanto Page (1972, p. 44) apresentam a mesma datação para a obra.

exemplo, traz em seu desfecho uma resolução que já havia se encadeado pelas duas tragédias anteriores, de forma alguma abrindo precedente para uma continuação. Todavia, mesmo que o trecho esteja em consonância com o mito dos Labdácidas, a discussão iniciada em 1857 por Theodor Bergk após a publicação, pela primeira vez, em 1848 por J. Franz da didascália de *Sete Contra Tebas*, sugere, segundo Flintoff (1980, p. 244), que estes versos seriam de um período próximo ao fim do século V a.C. ou início do século IV a.C., portanto, espúrios.

Muitos foram os estudiosos que se detiveram sobre este assunto no século XX[79] . Porém, se para Flintoff (1980, p. 244) o problema se encontrava a partir do verso 1005, para Lloyd-Jones (1959, p. 83), a tragédia traz dois assuntos distintos a partir de um certo ponto e os versos finais estão muito distantes do que seria o fim de uma trilogia.

É logo no primeiro estásimo, no lamento do mal que se irá abater sobre a cidade em decorrência da guerra, que o coro de mulheres tebanas canta:

πρὸς τάδ', ὦ **πολιοῦχοι**
θεοί, τοῖσι μὲν ἔξω
πύργων **ἀνδρολέτειραν**
καταρρίψοπλον ἄταν,
ἐμβαλόντες ἄροισθε
κῦδος τοῖσδε πολίταις,
καὶ πόλεως ῥύτορες < ἔστ' >
εὔεδροί τε στάθητ'
ὀξυγόοις λιταῖσιν.

Por isso, ó **deuses guardiões**

---

[79] *Vide*: LLOYD-JONES, H. The End of the Seven against Thebes. **The Classical Quarterly**, vol. 9, n. 1, pp. 80-115, 1959. DAWE, R. D. The End of Seven against Thebes. **The Classical Quarterly**, vol. 17, n. 1, pp. 16-28, 1967. BROWN, A. L. The End of the Seven against Thebes. **The Classical Quarterly**, vol. 26, n. 2, pp. 206-219, 1976. FLINTOFF, E. The Ending of the "Seven against Thebes". **Mnemosyne**, Fourth Series, vol. 33, fasc. 3/4, pp. 244-271, 1980. São os artigos de Lloyd-Jones e Flintoff que marcam a discussão entre as décadas de 60 e 80. Por um lado, Lloyd-Jones elenca significativos aspectos ao longo da tragédia que apontam para o momento final da morte dos dois irmãos. Flintoff, ao se propor a analisar a parte final, conclui que há mais semelhanças entre *Eumênides* e *Sete Contra Tebas*, ambas peças finais de trilogias, que propriamente disparidades.

> **da cidade**, lançando contra os que estão fora das
> torres **a desgraça assassina**,
> **que os desarma,**
> conquistai o renome
> para estes cidadãos;
> vós que também sois defensores **da cidade**,
> sede fiéis aos vossos santuários,
> são as nossas preces em lamentos estridentes.
> (*Th*. 312-317, grifo nosso)

Primeiramente, é interessante notar que o passo em questão atenta para um uso do conceito de ἄτη que se tornaria lugar-comum no contexto feminino da tragédia: o uso da potência maligna como imprecação contra o inimigo[80]. Dessa forma, o coro de mulheres tebanas invoca os πολιοῦχοι θεοί "deuses guardiões da cidade", para que eles enviem aos inimigos a ἀνδρολέτειρα ἄτη "assassina desgraça". A tradução de ἄτη por "desgraça" está intimamente ligada ao contexto em que o conceito se insere. O adjetivo ἀνδρολέτειρα "assassina" (um hápax) faz ressaltar o tipo específico de ἄτη invocada pelo coro naquela situação. Ademais, não parece correto face ao contexto pensar em uma imprecação que envie uma "turvação do pensamento" ou "obcecação" aos inimigos, mas até mesmo pela presença do adjetivo καταρρίψοπλος "desarmante, que desarma", enfatiza o movimento de devastação que a potência deveria exercer sobre o inimigo.

Na edição de 1926 de Cambridge, Smyth propõe uma outra lição para os versos 314 e 315, visto que se trata de uma passagem corrompida: [...]ἀνδρολέτειραν κῆρα, ῥίψοπλον ἄταν [...] "[...] ruína assassina, desgraça lançadora [...]", o que não deixa de ser uma interessante aproximação do conceito de ἄτη com κήρ "ruína", cujo elo com ἄτη remonta à poesia hesíodica[81].

Ao realizar a distribuição dos combatentes em cada uma das sete portas de Tebas, na sexta porta, Etéocles descobre que

---

[80] *Vide infra*, pp. 297-298.
[81] *Vide supra*, pp. 93-94.

quem aguarda um oponente é Anfiarau. A fala do rei tebano é um lamento pela descoberta de que se trata de um partidário de Adrasto e Polinices e herói de guerra, um homem impoluto e, ao contrário dos companheiros, sensato, sendo assim uma grande ameaça para a cidade:

> **φεῦ τοῦ** ξυναλλάσσοντος **ὄρνιθος** βροτοῖς
> δίκαιον ἄνδρα τοῖσι δυσσεβεστέροις.
> ἐν παντὶ πράγει δ' ἔσθ' ὁμιλίας **κακῆς**
> κάκιον οὐδέν, **καρπὸς οὐ κομιστέος**:
> **ἄτης ἄρουρα θάνατον ἐκκαρπίζεται.**
>
> **Ai de mim, que presságio** associa
> um homem justo a impiedosos mortais.
> Em toda ação nada é pior que
> a má companhia, **fruto esse que não deve ser colhido**:
> **a sementeira do engano produz morte**.
> (*Th*. 597-601, grifo nosso)

A ocorrência da expressão φεῦ τοῦ ὄρνιθος "Ai de mim, o presságio" já denuncia uma vez mais a preocupação e desespero de Etéocles, da divisão dos guerreiros pelas portas de Tebas. Esta emblemática divisão dos guerreiros, crucial na tragédia, já foi muito explorada pelos estudiosos de *Sete Contra Tebas*, incluindo Vidal-Naquet (1999, p. 145-146) que, em relação a esse passo específico, acrescenta uma informação importante. Para o autor, Anfiarau é a chave para todos os escudos descritos pelo mensageiro, pois, sendo adivinho, não usa nenhum emblema no escudo; οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος, ἀλλ' εἶναι θέλει [...] "de fato, não quer fingir ser valoroso, mas sê-lo [...]" (*Th*. 593). Além disso, o nome de Anfiarau sugere "o homem de dupla maldição"[82], interessante analogia com a própria história de Etéocles, maldito por causa do pai.

---

[82] Segundo Grimal (1993, p. 26-27), Anfiarau era um adivinho protegido por Zeus e Apolo. Além disso, era um guerreiro e um chefe célebre pela sua honestidade e valentia, bem como pela sua piedade. Após um ardil preparado por Adrasto, Anfiarau mesmo sabendo do resultado da investida contra Tebas, foi obrigado a ir para a batalha.

Dessa forma, a figura de Anfiarau motiva Etéocles a fazer referência ao homem sábio que está na empreitada por um objetivo desastroso e à influência que a má companhia produz dentro dessa situação, pois alia um homem tido como justo a um projeto de injustiça, ao menos pela viés de Etéocles.

No entanto, o aspecto realmente importante desta passagem, encontra-se justamente no verso que refere a ἄτη. Mesmo que haja toda uma simbologia que possa ser explorada em relação aos escudos e à disposição dos guerreiros para o combate, a fala de Etéocles remete aos versos 821 e 822 de *Persas*, em que a metáfora agrícola alude justamente ao percurso feito pela ἄτη em seu processo de destruição. Na passagem de *Persas*, Ésquilo fala em στάχυς ἄτης "espiga de engano", fruto produzido pelo plantio da ὕβρις "desmesura". Em contrapartida, neste passo de *Sete contra Tebas* 600-601, Etéocles faz referência ao καρπός "fruto" (*Th*. 600), mas acrescenta que [...] ἄτης ἄρουρα θάνατον ἐκκαρπίζεται. "[...] a sementeira do engano produz morte", uma clara referência a [...] πάγκλαυτον ἐξαμᾷ θέρος "[...] colhe a mais lamentável safra" (*Pers*. 822). Se em *Persas* poderia existir uma dúvida sobre qual o significado para "lamentável safra" produzida pela ἄτη, é em *Sete Contra Tebas* que Ésquilo, em perfeita coerência de pensamento, responde a tal pergunta.

Sendo assim, ao falar na produção de mortes, o conceito de ἄτη poderia estar ligado aos resultados das ações de guerra e, portanto, traduzido como "decadência"; mas é precisamente a alusão ao "engano", que motiva o homem justo a se aliar ao injusto e a andar em má companhia (*Th*. 598-600); a concordância com o verso de *Persas*, motiva uma tradução equivalente de ἄτη.

Acerca desse passo, Doyle (1984, p. 52) justifica o uso de *infatuation* "insensatez" pela proximidade que as palavras presentes no contexto têm em relação a outras conjunturas em que o conceito de ἄτη está presente, tal como nos Cantos IX e

XIX da *Ilíada*; estas são passagens em que a tradução está claramente relacionada a uma "obcecação".[83] No entanto, a tradução de ἄτη no passo de *Sete contra Tebas* requer, mais uma vez, uma atenção ao contexto, pois, mesmo que Doyle aproxime *infatuation* de *blindness* "cegueira", a passagem não alude a uma "obcecação", mas sim às alianças errôneas dos homens. Dessa forma, o produto destas alianças errôneas, ou seja, aquilo que é produzido pela "sementeira do engano", é θάνατος "morte" (*Th*. 601), destino que Anfiarau já havia previsto muito antes de ir para Tebas e que, nas palavras de Etéocles, ecoa como lição concreta das falhas humanas.

Ἄτη ocorre de novo em *Sete Contra Tebas* na voz do coro de mulheres tebanas, ao ouvirem de Etéocles que ele irá cumprir seu destino ao lutar contra seu próprio irmão:

> τί μέμονας, τέκνον; μή τί σε **θυμοπλη-**
> **θὴς** δορίμαργος ἄτα φερέτω: κακοῦ δ'
> ἔκβαλ' **ἔρωτος ἀρχάν**.
>
> Que desejo alimentas, filho? Não permitas que
> uma **maldição assassina, cheia de fúria,** te
> tome: **essa má**
> paixão rejeita-a desde a sua origem.
> (*Th*. 686-688, grifo nosso)

Há na passagem uma clara referência à concretização da maldição de Édipo e, dessa forma, a tradução de ἄτη no passo está em conformidade com o que irá ocorrer em outras tragédias dos Labdácidas, cujo uso de ἄτη remete de forma clara ao erro de Édipo transmitido aos filhos. Neste caso, porém, ao mesmo tempo em que ἄτη é "maldição", ela também é, na perspectiva do coro, o "engano" de Etéocles, uma espécie de "perturbação" que o coloca diante de uma clássica fusão esquiliana: do destino inerente ao homem com a própria responsabilidade, fruto de decisões pessoais.

---

[83] *Vide supra*, pp. 54-55, 58-60, 70, 72.

Dessa forma, é no próprio passo que se encontram as respostas para tal tradução do conceito. Primeiramente, é interessante o uso do epíteto com que o coro se refere à maldição θυμοπληθής δορίμαργος ἄτη "a maldição assassina, cheia de fúria" (*Th*. 687). Tal expressão possibilita múltiplas interpretações que demonstram a dimensão do alcance de ἄτη. Ao mesmo tempo em que possa ser a própria personificação do irmão no campo de batalha à espera de atingir seu adversário, a ἄτη se configura também como a "obcecação" de Etéocles em não enxergar sua condição diante dos acontecimentos. Além disso, δορίμαργος sugere o embate armado, o confronto das lanças que iguala os dois irmãos em uma mesma maldição, uma mesma perturbação, a mesma ἄτη que unifica toda a família.

Há que se ressaltar, no entanto, que a opinião do coro de mulheres tebanas, temerosas em relação à guerra, contribui para uma imagem de Etéocles como um herói perturbado, que não hesitará diante do fratricídio. Porém, ao longo da tragédia, inúmeros indícios são dados para que se apreenda de Etéocles uma imagem de sabedoria e lucidez. Trata-se de um herói que compreende seu destino, pois pertence à raça de Édipo, ao mesmo tempo em que precisa administrar a situação bélica, pois é o governante da cidade. Os versos 689-691 apontam justamente para essa consciência do herói diante da fatalidade: "toda a raça de Laio é odiada por Febo".

Esta questão da maldição da raça é tratada com veemência por Thalmann (1978, p. 140), que discorre sobre o conceito de γηροτροφία, ou seja, de uma responsabilidade carregada pelos filhos de alimentarem e protegerem os pais na velhice. Destarte, Etéocles é aquele que reconhece na maldição sua parcela de compromisso com o que é herdado por ele e pelo irmão através da família de Laio.

Em consequência do destaque dado por Doyle (1984, p. 52), o uso de θυμοπληθής "ávida" (*Th*. 686), cuja raiz θυμός ocorre com maior frequência em contextos em que ἄτη é traduzida como

"obcecação" (por exemplo no Canto XIX da *Ilíada*[84]), não é possível passar desapercebido pelos versos 687-688. Quando o coro fala em ἔκβαλε ἀρχάν "rejeita a origem" (*Th*. 688), está nitidamente fazendo alusão aos primórdios, à origem de todo mal entre os Labdácidas, fruto dos atos dos familiares que remontam a um passado anterior a Laio e, portanto, ao κακός "mal" (*Th*. 687) que gerou a disputa entre os dois irmãos, ou seja, a "maldição". Aos olhos do coro de mulheres tebanas, rejeitar a maldição desde a origem é, nesta nova fase do destino que Tebas agora vive, não enfrentar o irmão na sétima porta da cidade de Tebas.

Em concordância com o último passo, a quarta ocorrência do conceito de ἄτη, nas palavras do canto de mulheres tebanas, é justamente uma referência ao resultado da ação dos dois irmãos que acabam por morrer no campo de batalha:

> ἔστακε δ' **Ἄτας τροπαῖον** ἐν πύλαις
> ἐν αἷς ἐθείνοντο, καὶ δυοῖν **κρατή-**
> **σας ἔληξε δαίμων**.
>
> Ergue-se o **troféu** da **Maldição** nas portas
> em que foram abatidos, e os dois tendo
> **dominado**, **a divindade cessou**.
> (*Th*. 954-956, grifo nosso)

Novamente, o conceito de ἄτη na passagem refere-se à maldição dos Labdácidas; desta vez, a própria deusa "Maldição" é quem recolhe o τρόπαιον "troféu" (*Th*. 954) de sua influência sobre o homem, ou seja, a marca de sua conquista, de sua ação sobre a vida humana é justamente a concretização das imprecações do pai sobre os filhos. É interessante notar como a divindade Ἄτη é responsabilizada, talvez não a única, pelo fim desastroso da disputa entre os dois irmãos, ao mesmo tempo em que era o próprio motivo que os levaria àquele fim.

---

[84] *Vide supra*, pp. 58-60.

Um fator importante é a existência em *Sete contra Tebas* do vocábulo ἀρά "maldição", "imprecação", com doze ocorrências[85] na peça. Quando Etéocles, depois de ouvir do mensageiro os preparativos dos adversários com vista a um ataque decisivo (*Th*. 69-72), invoca Zeus e outras divindades, inclui na sua prece as deusas Ἀρά "Maldição" e Ἐρινύς "Erínia", punidora dos crimes familiares, denominada no passo como πατρὸς ἡ μεγασθενής "a poderosa [maldição] de Édipo" (*Th*. 70). Insiste-se na proximidade que Ἀρά estabelece com ἄτη, da mesma forma que a Erínia e Zeus, desde a *Ilíada* (XIX.87), já compunham um grupo de numes responsáveis pela punição humana. A intenção do governante de Tebas não é pedir sua própria proteção, mas que estas entidades defendam a cidade. No entanto, Maldição e Erínia pertencem ao âmbito familiar para Etéocles, o próprio governante sabe que são deuses que interferem na linhagem labdácida; logo, ao referi-las após as restantes divindades protetoras de Tebas, Etéocles associa com lucidez tudo o que está em jogo na peça: a cidade e a família real.

Se o coro de mulheres tebanas se opõe a Etéocles ao longo de toda a tragédia, é porque não possui a consciência que o próprio herói tem de sua família e da maldição dos Labdácidas. Neste ponto, Thalmann (1978, p. 141) corrobora a opinião de Cameron (1971, p. 56), pois ambos explicitam que a tragédia aponta para o ápice da maldição, a terceira geração (*Th*. 744-755, 812-813) que encerra a desgraça familiar. Tal aspecto, para os autores, independe do andamento futuro de Antígona e Ismene, mas foca o sentido da desgraça no papel que cabe aos irmãos, enquanto homens da linhagem de Laio, na cidade de Tebas.

Logo, de *Persas* para *Sete Contra Tebas*, Ésquilo persiste na ampliação de um campo de atuação de ἄτη. Se Xerxes sofre a influência desta potência maligna, mas ela também atinge todos

---

[85] *Th*. 70, 91 (duas vezes), 208, 491, 646, 695, 766, 787, 833, 894, 943.

os persas, de forma mais tímida, que até era passível de reparação, com Etéocles ἄτη ganha nova força e se torna, de fato, causa e consequência.[86]

A imagem construída por Ésquilo, no passo de *Sete*, de uma deusa triunfante diante de seu prêmio é extremamente expressiva. Doyle (1984, p. 54) ressalta o fato de o mensageiro citar a Λαΐου δυσβουλία "insensatez de Laio" (*Th*. 802), reforçando que o troféu, ou seja, os dois irmãos mortos pelo embate, nada mais é que o reflexo da imprudência de Laio, a ruína de Édipo, a perturbação de Polinices e a fúria de Etéocles. Mas fica claro também que o coro não consegue compreender a desgraça como o fim de uma maldição. A morte dos dois irmãos, para as mulheres, não é a concretização de algo que já estava previsto há muito, mas apenas o resultado de uma imponderação que é necessário evitar.

O verbo λήγω, "findar" "cessar", marca a interpretação do conceito de ἄτη no contexto. A divindade, ao receber seu troféu, encerra a "maldição" dos irmãos. Todavia, Lloyd-Jones (1959, p. 105) faz uma ressalva importante acerca do passo:

> The final words of this section καὶ δυοῖν κρατήσας ἔληξε δαίμων are hardly to be construed as an indication that the δαίμων has 'left off' for good. He has left off so far as Eteocles and Polyneices are concerned; but these words do not rule out the possibility that he may yet plague another generation of their family.[87]

---

[86] É interessante, por exemplo, notar o que ocorre em *Coéforas*. O coro pede a presença da ἄτη para que, através dela, Orestes consiga matar a própria mãe. Ao efetuar o ato, o que implica deduzir que Orestes atraiu a ἄτη, ou seja, ela o motivou ao matricídio, como consequência ele arcou com os efeitos dessa morte, a própria ἄτη que o atormentou; somente em *Eumênides*, com a ajuda dos deuses, será possível uma restauração da estabilidade e, enfim, o término da ação maligna da ἄτη sobre o homem. Acerca desta questão, *vide infra*, pp. 330-356.

[87] As palavras finais desta seção καὶ δυοῖν κρατήσας ἔληξε δαίμων dificilmente devem ser interpretadas como uma indicação de que o δαίμων tenha 'parado' para o bem. Ele tem parado na medida em que Etéocles e Polinices estão em causa; mas essas palavras não descartam a possibilidade de que ele ainda possa atormentar outra geração da família deles.

Tal consideração é imprescindível, caso aceite-se os versos finais[88], para entender a continuação do mito e os motivos que levarão Antígona a insistir no funeral de Polinices e a acabar cumprindo sua própria parte da "maldição". É, por sinal, na endecha entre Antígona e Ismênia que ocorre a última ocorrência do conceito de ἄτη na tragédia *Sete Contra Tebas,* em uma espécie de prelúdio de uma nova fase na história dos Labdácidas:

Ἀντιγόνη
ἰὼ ἰὼ δυστόνων κακῶν, ἄναξ.
< >

Ἰσμήνη
< >
Ἐτεόκλεις **ἀρχηγέτα.**

Ἀντιγόνη
ἰὼ πάντων **πολυστονώτατοι.**

Ἰσμήνη
ἰὼ ἰὼ **δαιμονῶντες ἐν ἄται.**

Ἀντιγόνη
ἰὼ ἰώ, ποῦ σφε θήσομεν **χθονός;**

Ἰσμήνη
ἰώ, ὅπου **τιμιώτατον.**

Ἀντιγόνη
ἰὼ ἰώ, πῆμα πατρὶ πάρευνον.

Antígona
Ai, ai, miseráveis males, senhor.
< >

Ismênia
< >
Chefe Etéocles.

Antígona
Ai, os **mais lamentáveis** de todos.

Ismênia
Ai, ai, **possuídos pela maldição**.

Antígona

---

[88] *Vide supra*, pp. 162-163.

> Ai, ai, em que lugar da **terra** os colocaremos?
>
> Ismênia
> Ai, em qualquer lugar **digníssimo**.
>
> Antígona
> Ai, ai, o seu mal irá jazer junto do **pai**.
> (*Th*. 997-1004, grifo nosso)

Nos lamentos de Antígona e sua irmã, é Ismênia quem citará, no verso 1001 a presença de ἄτη. Para Doyle (1984, p. 54) trata-se de uma passagem em que os elementos presentes no contexto dão poucos indicativos do sentido que o conceito assume no verso. Todavia, vale lembrar que a existência da palavra χθών "terra" (*Th*. 1002) está geralmente ligada aos contextos em que o conceito de ἄτη é traduzido por uma noção objetiva, como "decadência" ou "desgraça".[89]

No entanto, justamente por não estar aliado a um traço específico que denunciaria uma outra forma de sentido, é que a tradução por "maldição" é consonante com o padrão que vem sendo adotado em toda a tragédia. Ao mencionar δαιμονῶντες ἐν ἄται "possuídos pela maldição" (*Th*. 1001), com o uso específico do verbo δαιμονάω "estar possuído" "estar sob o poder de", Ismênia justamente referencia os versos analisados anteriormente (*Th*. 954-956), em que está clara a presença da divindade Ἄτη no contexto da "maldição" que atinge os dois irmãos. O que Doyle não considera na passagem é o verso 1004, em que Antígona diz πῆμα πατρὶ πάρευνον "o seu mal irá jazer junto do pai", um indício da "maldição" de Édipo que permanece ativa em seus herdeiros.

Outras duas palavras na passagem merecem destaque: πολύστονος "lamentável" (*Th*. 1000) e τίμιος "digno" (*Th*. 1003). Ambas as palavras estão no superlativo e dispostas em versos que se intercalam à presença de ἄτη, o que contribui para a ênfase naquilo que os versos pretendem sublinhar.

---

[89] *Vide infra*, p. 318.

Antígona fala em πάντων πολυστονώτατοι “mais lamentáveis de todos” colocando em relevo os dois irmãos cuja morte é um choque para os tebanos e também para as duas irmãs, principalmente para elas que sabem que aquilo nada mais é que a concretização da “maldição” do pai. Por outro lado, Ismênia fala em τιμιώτατον “digníssimo”, desta vez, em concordância com a preocupação de Antígona sob o local em que os irmãos seriam enterrados. Se as palavras de Antígona reforçam a “desgraça” ocorrida, tampouco as de Ismênia são tranquilizadoras, pois a pergunta de Antígona sobre o enterro dos irmãos é apenas o prenúncio da continuidade da “maldição”; este é um motivo que os gregos compreenderiam muito bem, visto que tinham pleno conhecimento da continuidade do mito e, agora, era apenas uma questão de aguardar a versão seguinte que seria colocada em cena sobre a filha de Édipo e sua saga para tentar dar um enterro “digno” ao irmão Polinices.

No entanto, para a avaliação do conceito de ἄτη, as palavras de Lloyd-Jones, justificando a temática da peça e a presença de Antígona e Ismênia, pontuam o que vem sendo dito até o presente momento. Independentemente de uma interpolação ou acréscimo posterior, esta cena final é coerente com o tema apresentado, inclusive em relação ao conceito de ἄτη. Logo, para o fim dos dois irmãos e continuidade da “maldição”, assim conclui o helenista:

> But even if Aeschylus represented Eteocles as the aggressor, it is clear that he derived a compensating moral advantage from his position as the defender of Thebes against the Argive invaders whom his brother had brought against her. In any case Oedipus' curse rested on both alike. What is significant is not any individual guilt incurred by either, but the inherited guilt of both as members of the accursed race. It is possible that Aeschylus made the brothers guilty in different ways. But it is most unlikely that either's total guilt outweighed the other's.

> From the point of view of the city,Eteocles was a hero and Polyneices a traitor. From that of any other members of the royal house Polyneices might well seem the less guilty of the brothers. In the eyes of the Erinys, both were equally accursed. (LLOYD-JONES, 1959, p. 85)[90]

Dessa forma, mesmo que as Erínias tenham função fundamental na história, não é possível descartar a potência que o conceito de ἄτη ganha na tragédia. Se por um lado, são as Erínias "Fúrias" que implacavelmente perseguem os filhos de Édipo, por outro, elas apenas aguardam os resultados concretos da "maldição", a verdadeira vitoriosa, a responsável por coletar entre os Labdácidas os "troféus" de suas conquistas.

No entanto, a questão mais importante elencada por Lloyd-Jones é referente à própria culpa dos irmãos enquanto membros de uma família amaldiçoada. Embora seja discutível, na versão adotada por Ésquilo, de uma responsabilidade igual entre Etéocles e Polinices, há que se levar em consideração a relação paradoxal que o próprio conceito de ἄτη propõe ao mito, dentro do contexto da tragédia. Se, por um lado, Etéocles é o governante racional e o defensor da pátria, por outro, o antagonismo de Polinices, o atacante de Tebas, não pode ser encarado como o único responsável pela catástrofe e o completo mal que se abate sobre a cidade. A "perturbação maldita" de ambas as partes, provinda também da maldição de Édipo, além da reação dos irmãos diante de um mal iminente, apoia-se em fatores que extrapolam *Sete contra Tebas* e

---

[90] Mas, mesmo que Ésquilo tenha representado Etéocles como o agressor, é claro que ele derivou de uma vantagem moral compensada por sua posição como o defensor de Tebas contra os invasores argivos que seu irmão tinha interposto contra ela. Em qualquer caso, a maldição de Édipo descansou em ambos de forma parecida. O que é significativo não é qualquer culpa individual incorrida por um ou outro, mas a culpa herdada de ambos como membros da raça maldita. É possível que Ésquilo tenha feito os irmãos culpados de diferentes maneiras. Mas é muito pouco provável que um ou outro tenha compensado a culpa total do outro.
Do ponto de vista da cidade, Etéocles era um herói e Polinices um traidor. A partir de quaisquer outros membros da casa real, Polinices bem poderia parecer o menos culpado dos irmãos. Nos olhos das Erínias, ambos foram igualmente almaldiçoados.

remontam aos eventos anteriores à própria guerra, decerto abordados nas duas tragédias anteriores da trilogia.

O motivo de que seja a quebra de um compromisso de governo alternativo, por parte de Etéocles, o que legitima o ataque do irmão espoliado, claramente adotada pela versão de Eurípides em *Fenícias* (629-630), é propositadamente deixada por Ésquilo na penumbra, de modo a abrandar a responsabilidade de Etéocles, que o poeta parece querer investir de um patriotismo e de uma clarividência genuínos face à maldição. Por outro lado, ἄτη e ὅρκος possuem uma relação muito próxima (*Il*. XIX.108, A. *Th*. 231) o que, mais uma vez, aponta para uma situação da qual os irmãos parecem não conseguir se desvincular, visto que, Polinices, ao atacar a cidade, também vai contra sua própria origem e se aproxima da "maldição". A trama de Ésquilo, assim sendo, propõe um cerco, não apenas contra a própria cidade, mas contra os irmãos.

Agamêmnon, de *458* a.C., é a principal peça em que o conceito de ἄτη é explorado em toda a sua plenitude. Se tragédias como *Antígona* fornecem interessantes aspectos de ἄτη que merecem cuidado e avaliação criteriosa, é em *Agamêmnon* que Ésquilo explora o conceito de forma tão contundente que posteriormente, em Sófocles e Eurípides, todas as nuanças discutidas refletem algo que já havia sido pensado, pelo menos de forma muito sutil, na primeira peça da *Oresteia*.

A tragédia possui quinze ocorrências do termo ἄτη; em comparação com as outras produções remanescentes do período clássico, trata-se de uma quantidade que extrapola uma média geral de ocorrências. E se, em termos estatísticos, não é mesmo assim a peça em que o conceito tem maior presença em

relação ao total de palavras[91], é a tragédia da ἄτη por excelência. O mesmo herói, que foi o primeiro na tradição ocidental a ser tomado pela influência funesta da ἄτη na *Ilíada,* é, novamente na tragédia, aquele que, diante dos olhos do espectador, sofrerá as consequências dessa mácula que os gregos conheciam tão bem através dos versos homéricos e da cosmogonia hesíodica.

A peça apresenta o conceito de ἄτη de uma forma tão ampla e relacionada de modo tão intrínseco com a família dos Atridas que, diferentemente da *Ilíada*, em poucos passos se faz menção direta aos atos de Agamêmnon e acabará por revelar um estigma que pertence à própria raça.

Na procura de respostas para os presságios sobre a situação dos combatentes de Tróia e o que esperar da ação das divindades, o coro canta à glória de Zeus, no chamado "Hino a Zeus" (*Ag*. 160-183), que se inicia com uma espécie de prece ritualística em que o próprio coro invoca os inúmeros nomes do senhor dos deuses e atesta para sua potência e onipresença. Há, além disso, uma interessante relação entre a fala do coro e a cosmogonia hesíodica; ao chamar Zeus de τριακτήρ "vencedor" (*Ag*. 171), o coro alude à sua vitória contra o pai Cronos que, por sua vez, havia destronado Urano. Tais passagens, presentes na *Teogonia* (154-210, 453-506), de acordo com Athanassakis (2004, p. 47), mostram duas entidades que foram sacrificadas por mulheres em favor de um novo reinado. Logo, é possível pensar que a alusão às origens de Zeus não seja tão gratuita, mas façam também uma referência ao próprio Agamêmnon, detentor do poder de Argos e que, em breve, seria um governante caído diante do poder de uma mulher.

As palavras do coro lembram que o poder supremo de Zeus é o responsável pelo controle da imperfeição humana e pela

---

[91] Em termos estatísticos, a ocorrência de ἄτη em *Coéforas* é mais significativa que em *Agamêmnon*, visto que o número de versos das duas tragédias diferem consideravelmente, mas a quantidade de ocorrências do vocábulo ἄτη é praticamente o mesmo.

aprendizagem que lhe é imposta (*Ag*. 174-175). Através das palavras dos cidadãos, é dita uma lição que marca de forma crucial toda a *Oresteia*, pois o πάθει μάθος, “aprendizado pelo sofrimento” (*Ag*. 177), ecoará por toda a trilogia e é uma das chaves essenciais para a compreensão de toda a saga dos Atridas.

Ao dizer que o “aprendizado pelo sofrimento” é a forma pela qual o homem reconhece a prudência, mesmo que ἀέκων “a “contragosto” (*Ag*. 181), o coro revela, também, a proximidade entre o conceito de ἄτη, uma influência maligna, que afeta a família há gerações, e o πάθει μάθος “o aprendizado pelo sofrimento”. Conforme deixa claro Lloyd-Jones (1983, p. 87), as lições transmitidas por Ésquilo em *Agamêmnon* evidenciam que o πάθει μάθος não está necessariamente relacionado ao próprio autor do ato, mas seria uma espécie de “lição” universal da justiça divina como prova de que, em algum momento, algum membro de uma família envolvida em uma transgressão poderia sofrer as consequências.

Dessa forma, corroborando Lloyd-Jones, Doyle (1984, p. 95) tece uma interessante reflexão: de um sentido que já aponta para um distanciamento da ideia primordial de influência maligna, que se estabelece apenas sobre um único indivíduo, a ἄτη acaba por se configurar de forma bastante contundente como uma espécie de πάθει μάθος; ou seja, a “desgraça” familiar é o processo de aprendizagem pelo qual os membros desta raça precisam passar para compreender que os erros, necessariamente, pedem reparação e que o conhecimento só se consegue pela dor.

É nesse ponto que, como fica evidente no último passo analisado de *Agamêmnon*[92], se Zeus é soberano, o πάθει μάθος recai, em algum momento, sobre a própria pessoa ou sobre os outros membros do clã; no exercício de seu poder, Zeus é, como

---

[92] *Vide infra*, pp. 203-204.

constata Lloyd-Jones (1983, p. 87), desde Hesíodo, é aquele que tem a Δίκη "Justiça" sentada ao seu lado (*Op*. 259) e, portanto, está sempre atento aos momentos em que a filha o lembrará de punir o culpado ou seus descendentes.

A primeira ocorrência do termo ἄτη na tragédia acontece no verso 361, por intermédio do coro de cidadãos:

> ὦ **Ζεῦ** βασιλεῦ καὶ **Νὺξ** φιλία
> μεγάλων κόσμων κτεάτειρα,
> ἥτ' ἐπὶ Τροίας πύργοις ἔβαλες
> **στεγανὸν δίκτυον,** ὡς μήτε μέγαν
> μήτ' οὖν νεαρῶν τιν' ὑπερτελέσαι
> μέγα **δουλείας**
> **γάγγαμον, ἄτης παναλώτου**·
>
> Ó **Zeus** rei e **Noite** amiga
> detentora de grandes adornos,
> Lançaste sobre as torres de Tróia
> **impenetrável rede**, tal que nem um adulto
> nem um jovem transpôs
> a grande **rede** de
> **escravidão,** da **desgraça que sujeita a todos**.
> (*Ag*. 355-361, grifo nosso)

É interessante notar, primeiramente, que o passo em que o conceito de ἄτη é apresentado no *Agamêmnon* diz muito sobre a tradição literária que influenciou Ésquilo. Em perfeita consonância com a forma que o autor entende a ἄτη, o coro faz uso, desta vez, de duas palavras com o significado de rede de caça, δίκτυον (*Ag*. 358) e γάγγαμον (*Ag*. 361), fato que, com o reforço da palavra δουλεία, "escravidão" (*Ag*. 360), explicita o significado que a rede possui para o contexto de ἄτη. Não se trata pura e simplesmente do uso de uma rede por causa de seu poder de imobilização, mas a imagem criada por Ésquilo vai além, aliando a rede ao fato de o homem se tornar subjugado, o que reforça uma impotência diante da influência maligna da ἄτη.

Curiosamente, ao falar em στεγανὸν δίκτυον "rede impenetrável", (*Ag*. 358), Ésquilo faz o mesmo uso para a palavra rede que aparece em *Prometeu Acorrentado* (1078), e que

será discutido em momento oportuno[93]. Em ambos os contextos, a ἄτη é vinculada a δίκτυον como um reforço da incapacidade do homem de escapar diante da "desgraça" que o aguarda. É exatamente este o motivo pelo qual o uso metafórico de uma "rede de escravidão" (*Ag*. 360-361) faz-se de extrema importância, pois o conceito de ἄτη em ambos os casos terá o sentido de uma "desgraça". Dessa forma, não se trata de uma "obcecação", uma rede que prende o homem e obscurece seus pensamentos, mas de uma rede que o manipula de tal forma a transformar seus atos, mesmo que o herói tenha ciência deles, em derradeira "desgraça". Ainda que o ser humano não escape a um destino de desgraça ou às forças que comandam a ordem universal, não deixa, mesmo assim, de deter um espaço de liberdade de escolha e, com ela, de responsabilidade.

Uma questão pertinente que se insere na análise do passo é o uso do conceito de ἄτη com letra minúscula em um consenso não discutido pelos editores. Embora não haja nenhuma edição de *Agamêmnon* em que o conceito de ἄτη, para este verso, seja apresentado com letra maiúscula, comentadores como Green (1943, p. 25) acabam por traduzir ἄτη como uma divindade, ou seja, a referenciam com letra maiúscula. Mesmo que o autor não comente tal uso, é perceptível o porquê da presença da figuração divina; o próprio adjetivo πανάλωτος "abrangente", traduzido por "que sujeita a todos" (*Ag*. 361), parece referenciar a uma força maligna que é mais do que apenas abstrata, mas que, de fato, envolve em sua trama, enquanto personificação de um poder maior exercido sobre o ser humano.

No início da passagem, o coro de cidadãos responsabiliza Zeus e a Noite por lançarem uma rede sobre as torres de Tróia que, inclusive, atingiu os gregos. Trata-se de uma referência aos percalços também enfrentados pelas tropas helenas durante a tomada da cidade. Zeus é o detentor da justiça divina e

---

[93] *Vide infra*, pp. 250-251.

figura que raramente é dissociada da punição que envolve a presença de ἄτη; já Νύξ "Noite" (*Ag*. 355) desperta a atenção pois, em Hesíodo (*Th*. 211-231), a divindade é a mãe da deusa Ἔρις, que por sua vez é mãe de Ἄτη. Dessa forma, as duas entidades responsabilizadas, justamente, são invocadas como detentoras de um poder superior que os próprios deuses lançaram aos homens.

No entanto, divindade ou não, a presença de ἄτη já aponta para uma crescente imagem do conceito que irá se construir ao longo de toda a trama. A primeira ocorrência (*Ag*. 361) é apenas uma demonstração de uma potência maligna que será explorada em muitas vertentes.

Logo nos versos seguintes, uma nova menção ao termo dá indicações de que a importância de ἄτη para Ésquilo em *Agamêmnon* obriga o autor, inclusive, agora de forma mais enfática, a reinventar uma cosmogonia. Trata-se do momento em que o coro irá justificar a justiça divina que se recai sobre os homens que excedem, tanto em riquezas quanto em suas próprias ações:

> [...] ὁ δ' **οὐκ εὐσεβής**·
> πέφανται δ' ἐγγόνοις
> **ἀτολμήτων ἀρὴ**
> πνεόντων **μεῖζον ἢ δικαίως,**
> **φλεόντων δωμάτων ὑπέρφευ**
> **ὑπὲρ τὸ βέλτιστον**· ἔστω δ' ἀπή-
> μαντον, ὥστ' ἀπαρκεῖν
> εὖ πραπίδων λαχόντι.
> οὐ γὰρ ἔστιν ἔπαλξις
> **πλούτου** πρὸς **Κόρον** ἀνδρὶ
> λακτίσαντι μέγαν **Δίκας**
> βωμὸν εἰς ἀφάνειαν.
>
> βιᾶται δ' ἁ **τάλαινα Πειθώ,**
> **προβούλου παῖς ἄφερτος Ἄτας.**
>
> [...] Este é o homem **não piedoso**.
> Revela-se, para os descendentes,
> como própria dos fracos, a maldição,
> por suspirarem por mais do que é justo,
> por transbordarem excessivas riquezas
> **acima dos limites**. Que o bem seja
> sem perigo, que seja suficiente

> para um coração sensato.
> Pois não há proteção
> para o homem que, em nome da **Saciedade** de **riqueza,**
> pontapeia o grande altar da **Justiça:**
> é a destruição que o espera.
>
> A **miserável Persuasão** oprime-o
> **filha intolerável** da **premeditadora Obcecação.**
> (*Ag*. 372-386, grifo nosso)

A primeira questão que os versos colocam é a existência de elementos que compõem a tétrade proposta por Bremer[94]. Κόρος "Saciedade" (que Page (1972, p. 152) opta por manter em letra maiúscula como referência à divindade), πλοῦτος "riqueza" e Ἄτη "Obcecação" reflete um panorama muito familiar ao ambiente propício para a ocorrência de uma situação desastrosa ao homem. Trata-se de uma passagem clara em que coro está a aludir o comedimento necessário ao homem; por isso, mesmo que não haja uma referência direta, as relações existentes nas construções que expressam essa necessidade do homem de ser ὑπὲρ τὸ βέλτιστον "além do que é o melhor" fazem referência à ὕβρις, arrogância, um dos processos que põe o homem sob a mira de ἄτη. A própria composição dos versos compõe uma tríade formada por Δίκη-Πειθώ-Ἄτη, em que Δίκη "Justiça" é oprimida pela "Persuasão" que não se satisfaz e leva o homem à Ἄτη.

Inegavelmente, como figuração divina Ἄτη é mãe de Πειθώ "Persuasão" (*Ag*. 385); é ela a justificativa da falta de Κόρος "saciedade" (*Ag*. 381) de Páris – se nos quisermos cingir a um caso específico -, ao raptar Helena e, assim, levar aos troianos toda a desgraça da guerra. No entanto, a ἄτη parece referenciar mais do que apenas Páris e o próprio Agamêmnon, visto que a questão da justa medida dialoga de forma contundente com as palavras de Clitemnestra, de alcance mais universal sobretudo quando se trata do ambiente de uma campanha e seus objetivos (*Ag*. 340-341); é esse tom mais amplo que as articula com as considerações do espectro de

---

[94] Vide supra, p. 103.

Dario (*Pers*. 820), em relação à falta de comedimento humano no desejo de invadir e saquear puramente por ganância.

Logo, se para Ésquilo a ἄτη é a catástrofe que se abateu sobre os troianos, aliá-la à divindade Persuasão como uma ἄφερτος παῖς "filha intolerável" (*Ag*. 386) é justificar os passos errôneos pelos quais o homem passa ao longo de sua vida; mas, mais do que isso, é reforçar um aspecto contundente da tragédia de Agamêmnon, muito bem pontuado por Doyle (1984, p. 88):

> In *Agamemnon* the connection between ἄτη and just retribution is variously presented. Thus, the priest of ruin, ἄτη, who brings destruction, ἄτη, to the house which nurtured him is given one prime characteristic: he is divinely sent. The destruction of Troy, naturally just to a Greek, is celebrated as the work of Zeus by the chorus and by Agamemnon on his return.[95]

Sendo assim, a ἄτη é um aspecto central de todos os atos responsáveis pelos acontecimentos presentes e não é de estranhar que Ésquilo aproxime entidades que os justifiquem e, de forma extremamente natural, esclareçam o percurso e atitudes dos heróis, quer da parte dos vencedores, quer dos vencidos. Dois adjetivos qualificam a figura de Πειθώ, τάλαινα "miserável" e ἄφερτος "intolerável"; τάλας é um adjetivo recorrente nos contextos em que ἄτη é apresentada e está ligado àqueles que sofrem pela intervenção dessa potência. No entanto, é ἄφερτος que desperta a atenção, pois se a Persuasão está relacionada a um convencimento, uma "intolerável Persuasão" reforça a influência de uma convicção errônea do homem, justamente a atitude de Páris em levar da Grécia a bela

---

[95] Em Agamêmnon a conexão entre ἄτη e justa retribuição são variamente apresentadas. Assim, a ministra da ruína, ἄτη, que traz destruição, ἄτη, para a casa que ele nutria é dada uma característica nobre: ela é divinamente enviada. A destruição de Tróia, naturalmente para um grego, é celebrada como o trabalho de Zeus pelo coro e por Agamêmnon em seu retorno.

Helena, como a de Agamémnon em arrasar os templos dos deuses e em cometer genocídio em nome da ambição.

O uso de Πειθώ "Persuasão" como uma entidade derivada da ἄτη, em plena metade do século V a.C., é um aspecto que vale menção. Nesta mesma época, em Atenas, há uma efervescência das teorias retóricas e é Córax, em 465 a.C., que definirá a arte retórica como "criadora da Persuasão".[96] No princípio, como afirma Reboul (2004, p. 6), a arte retórica era vista com suspeita pelos gregos, principalmente porque o ato de persuadir alguém pela palavra sugeria um domínio perigoso sobre o outro indivíduo; só posteriormente, com a ida de Górgias para Atenas,[97] é que os atenienses passaram a observá-la como uma técnica, sedutora para os ouvidos, mas de critérios éticos muito duvidosos; a verdade, manipulada pela retórica, perde diante do poder da Persuasão.

Deste modo, a "Persuasão" aliada à ἄτη, no passo, explora justamente um juízo de valores que não é visto como um uso íntegro e justo da palavra, mas que auxilia o homem a interpretar o mundo de acordo com suas próprias necessidades e interesses. A palavra que qualifica a deusa Ἄτη é πρόβουλος "premeditadora"; sendo assim, a ἄτη é "a desgraça que premedita" e, sua filha, a "intolerável Persuasão", só pode ser aquela que, por meio de argumentos falhos devido à desgraçada premeditação da ἄτη, induz o homem ao erro. Nota-se que, de uma forma mais elaborada, Ésquilo não deixa de remeter à "ilusão" de Páris, já presente em Homero[98]. No entanto, é

---

[96] *Vide*: VERRALL, A. W. Korax and Tisias. **Journal of Philology**, 9, v. 10, pp. 197-210, 1880. WILCOX, S. The Scope of Early Rhetorical Instruction. **Harvard Studies in Classical Philology**, 53, pp. 121-155, 1942. KENNEDY, G. A. **The Art of Persuasion in Greece**. Princeton: Princeton University Press, 1963. WORTHINGTON, I. **A Companion to Greek Rhetoric**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

[97] De acordo com Reboul (2004, p. 4), Górgias, em 427 a.C., foi a Atenas em uma embaixada e sua eloquência teria encantado a população, a ponto de ter prometido aos atenienses que voltaria mais vezes. Para o autor, este fato é significativo, pois a prosa argumentativa de Górgias era de grande expressividade e sua eloquência extremamente erudita.

[98] *Vide supra*, pp. 84-85.

inegável que uma nova forma de pensar o mundo, em voga na Atenas do século V a.C., propicia um raciocínio mais complexo e amplo em relação ao universo em que se inserem homens e deuses.

Como acrescenta Reboul (2004, p. 2) sobre o momento em que a arte retórica surge na Grécia, o convencimento no qual a persuasão era necessária, no meio jurídico a princípio, não avaliava o justo ou o injusto, mas estava à disposição de um convencimento que se dizia infalível para qualquer situação:

> Os retores, com seu senso agudo de publicidade, ofereceram aos litigantes e aos logógrafos um instrumento de persuasão que afirmavam ser invencível, capaz de convencer qualquer pessoa de qualquer coisa. Sua retórica não argumenta a partir do verdadeiro, mas a partir do verossímil (εἰκός).

Assim, a justificativa homérica em relação à influência maligna da ἄτη não basta mais para convencer o espectador; as ações das divindades aliadas às novas formas de raciocínio, nas quais o homem também toma parte e possui parcela significativa de responsabilidade, sofrem, em Ésquilo, uma evolução para o entendimento progressivo de que a ἄτη por si só não sustenta mais um argumento válido para fundamentar um erro humano.

Ao pedir que o arauto conte o fim da guerra de Tróia, o corifeu questiona-o sobre o desaparecimento de Menelau; o emissário, por sua vez, inicia então seu discurso sugerindo que, em um dia de bons auspícios, não é bom alimentar as más notícias, pois elas geram um “péan” das Erínias:

> ὅταν δ᾽ ἀπευκτὰ πήματ᾽ ἄγγελος πόλει
> στυγν ῶι προσώπωι πτωσίμου στρατοῦ φέρηι,
> πόλει μὲν ἕλκος ἐν τὸ δήμιον τυχεῖν,
> πολλοὺς δὲ πολλῶν **ἐξαγισθέντας** δόμων
> ἄνδρας **διπλῆι μάστιγι**, τὴν **Ἄρης φιλεῖ**,
> **δίλογχον ἄτην, φοινίαν ξυνωρίδα**·
> τοιῶνδε μέντοι πημάτων σεσαγμένον
> πρέπει λέγειν **παιᾶνα** τόνδ᾽ **Ἐρινύων**·

> Sempre que um mensageiro uma abominável calamidade à cidade,
> de rosto triste, anuncia de um exército morto em combate,
> que na cidade uma ferida comum acontece
> e que muitos homens, de muitas casas foram arrancados
> por **flagelo em dobro**, que **Ares** ama,
> **desgraça duplamente armada**, **parelha sangrenta**,
> Então, oprimido por estas calamidades
> convém que ele recite este **péan** das **Fúrias**.
> (*Ag*. 638-645, grifo nosso)

Ao discorrer sobre os dias em que a "desgraça" domina a vida dos homens, o mensageiro também expõe sua própria experiência, como aquele que é o transmissor de mau agouro, pois é o portador das notícias ruins sobre as calamidades que atingem os homens. Aqui, a figura do mensageiro ganha destaque. De fato, o portador das notícias narra sua própria trajetória na tragédia grega, pois a ele cabe trazer à cena mensagens que, ou por convenção não poderiam ser mostradas ao público (mortes, por exemplo) ou, ainda, relatos passados e de guerra; estas informações transformavam toda a trama.

De acordo com Barret (2002, p. 13), além da função de informar ou advertir sobre algum acontecimento, o mensageiro traz consigo uma espécie de quebra no ritmo da narrativa e sua linguagem é diferente das outras personagens. Em *Agamêmnon*, especificamente, um mensageiro não nomeado representa uma figura que, muito provavelmente, não era própria do mito e teria sido inserida pelo autor. Assim, as palavras do mensageiro justamente reforçam a ingrata função desta personagem dentro da peça e o que os próprios espectadores podem esperar dela: a chegada de notícias que revertam ou confirmem o *status quo*.

Ao falar naquilo que Ἄρης φιλεῖ "Ares ama", três palavras quantificam a dor humana sempre em uma base de duplo, o διπλός (Ag. 642), o δίλογχος (*Ag*. 643) e ξυνωρίς (*Ag*. 643), "duplo" "dobro" "par" e, assim, enfatizam o "ferro" e o "fogo", elementos importantes dentro do contexto bélico e que são,

também, os dois objetos amados por Ares, símbolos de sua carnificina e vontade da guerra selvagem. Assim, se o “ferro e o fogo” são os elementos que atingem o homem, eles se transformam em “flagelo em dobro”, em uma “parelha sangrenta”, mas também em δίλογχος ἄτη “desgraça duplamente armada”, atestando uma nova vertente para a ἄτη, física, visível e igualmente terrível.

O passo é concluído com uma interessante ironia que Fraenkel (1962, p. 76) denomina como “paradoxo blasfemo”, pois o arauto, ao falar em παιάν Ἐρινύων “péan das Fúrias” (*Ag*. 645), alia o péan[99] às Erínias. Dessa forma, mais uma lição é apreendida, pois se o homem passa por todas estas provações, somente as Erínias podem cantar a vitória, a glória da “desgraça” humana e, ao homem, resta o θρῆνος, ou seja, o canto de lamento repleto de gemidos e dores.

A fala do mensageiro desperta o comentário de Clitemnestra e também invoca um lado sombrio da vitória dos gregos contra os troianos. Em consequência, o segundo estásimo começa com uma rememoração por parte do coro da história de Páris e Helena e o conceito de ἄτη é empregado por duas vezes como referência aos atos do príncipe troiano:

> χρονισθεὶς δ᾽ ἀπέδειξεν ἦ-
> θος τὸ πρὸς τοκέων· χάριν
> γὰρ τροφεῦσιν ἀμείβων
> μηλοφόνοισι σὺν **ἄταις**
> **δαῖτ**᾽ ἀκέλευστος ἔτευξεν·
> **αἵματι** δ᾽ οἶκος ἐφύρθη,
> ἄμαχον ἄλγος οἰκέταις,
> μέγα σίνος πολύκτονον·
> **ἐκ θεοῦ** δ᾽ **ἱερεύς** τις **Ἄ-**
> **τας** δόμοις προσεθρέφθη.

---

[99] Além de um canto fúnebre, de acordo com Grimal (1993, p. 359), Péan ou Péon, nos cultos da época clássica, era apenas o epíteto de Apolo, “o deus que cura”. Contudo, desde os *Poemas Homéricos*, ele aparece como um deus independente. É ele quem trata de Hades quando este se fere. O deus sara os enfermos usando os poderes curativos de certas plantas medicinais. Pouco a pouco, foi-se assimilando a Apolo, sendo, pouco a pouco, suplantado por Asclépio.

> Passado o tempo ele mostrou
> o caráter em função de seus ascendentes. O favor
> retribuindo aos progenitores
> com **desgraças** aniquiladoras, de ovelhas
> de forma espontânea preparou um **banquete**.
> **A casa se manchou de sangue**,
> dor irremediável para os moradores,
> grande lesão homicida.
> **Pela divindade** um **executor** da **Desgraça**
> no palácio foi criado.
> (*Ag*. 727-736, grifo nosso)

Até o presente momento, a ἄτη é mostrada como parte indissociável da história dos Atridas. No entanto, ao relatar, por sua vez, o passado da corte troiana, o coro faz referência ao percurso de vida do príncipe troiano. Ao aludir a um δαίτη "banquete" de desgraça[100], ironiza sobre a ingratidão do filho de Príamo, que brindou o palácio com o sacrifício sangrento de "ovelhas", numa referência clara ao passado de Páris como pastor[101]. Dessa forma, as ἄται são as "desgraças" ocorridas no "banquete", ou seja, durante a própria guerra, expondo a ἄτη como o próprio ocorrido, não como justificativa para que o embate bélico tenha se realizado.

A palavra αἷμα "sangue" (*Ag*. 732), comum nos contextos em que ἄτη significa "desgraça"[102], contribui para um sentido macabro dos resultados da guerra justamente por objetivar e tornar visível uma situação que, no contexto homérico, estava intimamente ligada a uma realidade interior, individual, na qual a "desgraça" só era constatada e torturante para o

---

[100] O uso da metáfora do banquete, como causa última da destruição futura de Tróia, não deixa de sugerir, sugestivamente, um paralelo com o banquete sangrento de Atreu e Tiestes, na casa dos Atridas, também ele responsável pela desgraça futura infligida à casa real de Micenas. Assim, Ésquilo vai construindo um paralelo interessante entre o destino de vencedores e de vencidos, equiparando os trâmites de um trajecto de vida que se torna simplesmente paradigmático da vida humana no seu todo.

[101] Embora sejam várias as versões do mito de Páris, a mais comum, segundo Grimal (1993, p. 355), é a de que o filho de Hécuba e Príamo tenha sido criado por pastores, após um presságio visto pela rainha em sonhos sobre um filho que colocava fogo em toda a cidade de Tróia. Após a vitória nos jogos da cidade, ele teria sido reconhecido por Cassandra e Príamo o restituiu à família real.

[102] *Vide infra*, pp. 315, 336, 354.

próprio mortal, sem levar em consideração os efeitos dos atos do homem tomado pela ἄτη, que somente agora confundem-se.

No verso 735, em concordância com o sentido que ἄτη apresenta no verso 730, agora é a divindade Ἄτη "Desgraça" que domina o ambiente familiar troiano, aspecto que é reforçado constantemente nos passos analisados.

O passo fala da "Justiça Divina", tão forte na peça e já discutida anteriormente [103], pois a instituição de uma "Desgraça" é feita a partir da vontade de um deus, o que torna mais interessante a presença do ἱερεύς "ministro", "executor", uma espécie de força que constantemente tem como responsabilidade fazer cumprir um desígnio superior e perpetuar a "Desgraça". Trata-se, como será possível vislumbrar na *Antígona* [104], da maldição da família dos Priamidas, mas que não deixa de aludir também aos Atridas, e à perpetuação das chagas que foram iniciadas em gerações anteriores. No entanto, em *Agamêmnon*, diferentemente do que ocorre em *Antígona*, não é a própria ἄτη a "maldição", mas a influência maligna responsável pela constante punição dos homens amaldiçoados da família. Não é para menos que, como ficará mais claro nos próximos passos, exista na tragédia a presença constante das Erínias "Fúrias", pois elas vigiam de perto o trabalho de "ressarcimento" feito pela ἄτη, que transforma desgraçadamente a vida dos homens, cumprindo assim a vontade das deusas da reparação dos atos errôneos.

Tamanha é a preocupação de Ésquilo com a construção de uma imagem da "desgraça" física que ronda as famílias que, recorda Moreau (1985, p. 129), em referência às forças caóticas presentes no ambiente familiar de *Agamêmnon*, que o tragediógrafo constantemente reforça a existência desta potência maléfica com a visão fantástica de um *palais gorgé de*

---

[103] *Vide supra*, p. 99.
[104] *Vide infra*, pp. 256-269.

sang “palácio cheio de sangue”, como acontece nos verso 732: “[...] a casa se manchou de sangue[...]”.

O coro continua a cantar a história dos Priamidas e, desta vez, postula uma interessante doutrina sobre o conceito de ὕβρις:

> φιλεῖ δὲ τίκτειν **ὕβρις**
> μὲν **παλαιὰ νεά-**
> **ζουσαν** ἐν **κακοῖς** βροτῶν
> **ὕβριν** τότ᾽ ἢ τόθ᾽, ὅτε τὸ κύ-
> ριον μόλῃ φάος τόκου,
> **δαίμονά** τε τὰν ἄμαχον ἀπόλε-
> μον, ἀνίερον **Θράσος**, **μελαί-**
> **νας μελάθροισιν ἄτας**,
> εἰδομένας τοκεῦσιν.
>
> Uma **antiga desmedida** ama
> engendrar, mais tarde ou mais cedo, uma **nova desmedida**
> nos mortais que são maus,
> de tempo em tempo, quando o dia
> do nascimento vem à luz,
> **e também uma divindade** imbatível, invicta,
> **audácia** ímpia, **negro**
> **engano para a casa**,
> semelhante aos pais.
> (*Ag*. 763-771, grifo nosso)

A edição de Page para Oxford (1972), tal qual a de Mazon (1961) para Les Belles Lettres, curiosamente não apresentam ὕβρις “desmedida” (*Ag*. 763) como uma divindade, como ocorre, por exemplo, na edição de Smyth (1926) para Cambridge. No entanto, é interessante notar que há uma referência a δαίμων “divindade” (*Ag*. 768), o que possibilita a interpretação de que o coro acrescente mais uma entidade ao hall das forças malignas atuantes na família dos Atridas e, portanto, ὕβρις no verso 763, deveria estar com letra maiúscula.

O verbo τίκτω “engendrar” enfatiza a face incessante da própria ὕβρις, visto que a força antiga faz gerar uma nova potência aos mortais de má índole. Tal doutrina em relação a ὕβρις, de certa forma, remonta à tétrade proposta por

Bremer [105], pois, em uma posição que antecede a “desgraça final”, se a força desencadeadora da ὕβρις não foi forte o suficiente para gerar a ἄτη, ela se reconfigura em uma nova ὕβρις, até que o próprio homem encontre o πάθει μάθος “aprendizado pelo sofrimento”.

Não é possível descartar a ocorrência de θράσος “audácia”, “ousadia”, como um dos elementos que aproxima a ὕβρις de ἄτη, visto que o próprio sentido da palavra, de forma negativa, evoca situações de excesso do ser humano. No entanto, é preciso cautela na tradução de ἄτη para a passagem, pois ela exige uma interpretação melhor do que apenas a visualização dos elementos que estão agrupados no mesmo passo. Por sua proximidade com ὕβρις, por exemplo, em Píndaro (*P*.II 21-30), ἄτη é traduzida como “engano” por ser um dos estágios que a desmesura do homem ocasiona em sua felicidade; por outro lado, em Sólon (*Fr*.13W 07-13), ἄτη aliada a ὕβρις pela riqueza, é a própria “decadência” do ser humano[106].

Assim sendo, a tradução de ἄτη deve ser por “engano”, embora Doyle (1984, p. 41) acredite que Ésquilo acrescente um novo sentido ao conceito em contato com ὕβρις, passando a fazer referência exclusiva à “calamidade”, à “ruína” da família dos Atridas: a ὕβρις “desmedida” é um ato concreto de insolência e resultaria em uma ruína objetiva. O uso de μέλας “negro” (*Ag*. 770-771) parece aconselhar a que se traduza ἄτη por uma palavra cujo sentido seja mais subjetivo do que objetivo. Este fato ocorre porque adjetivos como μέλας apontam, na maioria das vezes, para a ἄτη como causa e, por conseguinte, particular e relacionada, principalmente, ao indivíduo.

Além disso, a ὕβρις como objetiva, ou seja, “uma atitude desmedida do homem”, não é suficiente para validar uma interpretação do conceito como “ruína” ou “desgraça”, como tem

---

[105] *Vide supra*, p. 103.
[106] *Vide supra*, pp. 105-109.

sido a tradução até o momento. A questão é, como Pulquério (1997, p. 73) salientou, complexa devido ao texto incerto e às várias interpretações que ele pode possibilitar.

Fraenkel (1962, p. 353), por sua vez, discute, justamente, a presença da expressão μελαίνας μελάθροισιν ἄτας "negro engano para a casa" (*Ag*. 769-770) em divergência com diversas traduções propostas, pois muitos tradutores optam por interpretar o dativo μελάθροισιν como locativo, "na casa do negro engano", o que diminuiria drasticamente o sentido do impacto negativo que as entidades manifestam dentro da família dos Atridas. Para o autor, ao falar em um "negro engano para a casa", apresenta-se uma situação específica em que a ἄτη pode ser considerada apenas fruto de uma situação recente; já em "na casa do negro engano" há a possibilidade de interpretação de que se trata, e de fato é o que acontece, de uma família cujo traço essencial é a "falha", o "egano" transmitido de geração em geração.

Existe ainda uma diferença entre o uso de δόμος e μέλαθρον, ambos traduzíveis por "casa", que não pode ser negligenciada. Segundo Chantraîne (1999, p. 292), a palavra δόμος refere-se às casas de modo geral, podendo referir-se, também, aos membros de uma família, já μέλαθρον (CHANTRAÎNE, 1999, p. 680) especifica primeiramente a "cobertura" da casa, o "teto", mas envolve toda a estrutura e o que nela se encontra. Dessa forma, é perceptível o porquê do uso de μέλαθρον, pois Ésquilo tende a ampliar o campo de atuação da ὕβρις e da ἄτη, explicitando que tais potências malignas não atingem a casa através de um membro específico, mas abrangem todos os moradores, envolvem toda a estrutura e os que nela residem.

Agamêmnon entra pela primeira vez em cena, saúda os cidadãos e fala sobre o que restou de Tróia, após a vitória dos gregos:

> **ἄτης θύελλαι** ζῶσι, δυσθνήισκουσα δὲ
> σποδὸς προπέμπει πίονας **πλούτου πνοάς**.
>
> **Tempestades de desgraça** vivem, enquanto moribunda
> cinza envia os densos **sopros da riqueza**.
> (*Ag*. 819-820, grifo nosso)

Antes de mais, há que se citar a forte aliteração oclusiva do verso 820; por sua característica de pronúncia, ou seja, a interrupção e abertura da passagem de ar de forma brusca, este efeito remete aos próprios sopros dos ventos, em um recurso que intensifica a carga expressiva da fala do Atrida.

O discurso de Agamêmnon, dedicado aos deuses (*Ag*. 810-854), no qual se inclui o passo em análise, apresenta uma interessante relação entre as palavras ἄτη "desgraça" (*Ag*. 819) e πλοῦτος "riqueza". Πλοῦτος já apareceu relacionada à ἄτη, em contextos anteriores[107], mas desta vez Ésquilo quebra de forma irônica, através de uma metáfora de natureza, o uso que aproximava πλοῦτος "riqueza", "bonança", de ὄλβος "felicidade". Agamêmnon fala em ἄτης θύελλαι "tempestades de desgraça" (*Ag*. 819), em referência à σποδός "cinza" (*Ag*. 820) que marca a paisagem do que restou da cidade de Tróia. No entanto, a passagem marca de forma clara a "versão do opressor", pois se as "tempestades de desgraça" pairam sobre a cidade, os πλούτου πνοαί "sopros da riqueza" (*Ag*. 820) são justamente as marcas das cinzas da opulência da cidade destruída pela frota grega.

Mais uma vez, a genialidade de Ésquilo é axiomática: se ἄτη e πλοῦτος já mantinham uma relação de complementariedade e, em outros contextos, a relação estabelecida opunha um quadro de bem-estar à influência maligna de ἄτη, no passo em questão o dramaturgo aproxima os dois vocábulos em uma complementariedade que só é positiva aos olhos do dominador, pois aos dos troianos a "riqueza" de cinzas é inversamente proporcional ao ὄλβος passado da cidade em ruínas.

---

[107] *Vide supra*, pp. 105-109.

No verso 1124, é o coro quem falará de ἄτη, ao questionar Cassandra, que pressente seu destino na cidade de Argos e clama pelo auxílio de Apolo. Trata-se de um momento crucial, pois, posteriormente, Cassandra irá imprecar contra a casa dos Atridas fazendo uso do conceito de ἄτη, vocábulo já introduzido pelo coro em seu diálogo com a profetisa de Tróia:

> ποίαν **Ἐρινὺν** τήνδε δώμασιν κέληι
> ἐπορθιάζειν; οὔ με φαιδρύνει λόγος.
> **ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφὴς**
> **σταγών**, ἅτε καὶ δορὶ πτωσίμοις
> ξυνανύτει βίου **δύντος αὐγαῖς**:
> **ταχεῖα** δ᾽ **ἄτα** πέλει.
>
> Que **Fúria** é essa que exortas
> a se erguer no palácio? As tuas palavras não me alegram.
> **No meu coração escorreu, amarelenta,**
> **Uma gota**, como quando aos trespassados pela lança
> extingue-se a vida como os raios do sol:
> e **rápida** vem a **decadência**.
> (*Ag*. 1119-1124, grifo nosso)

O passo em questão reúne típicos elementos presentes no campo de atuação de ἄτη. Se a presença de uma Ἐρινύς "Fúria" (Ag. 1119) aponta para um contexto que se tornará frequente, como acontecerá em Eurípides (*El.* 116), por outro lado, Ésquilo desconstrói uma expectativa que tenderia a relacionar a ἄτη a um processo de "obcecação", devido à presença de καρδία "coração" (*Ag*. 1121), que refere-se, na maior parte dos casos, a um processo individual (A. *Ch*. 596).

Dessa forma, tal união resulta em uma ἄτη que é o próprio fim, a própria "desgraça sem reparação" e, portanto, "decadência" do homem. Ademais, a expressão ἐπὶ δὲ καρδίαν ἔδραμε κροκοβαφὴς σταγών "Em torno do coração escorreu a amarelenta gota" (*Ag*. 1121) apresenta uma explicação que justifica ainda mais a tradução de ἄτη como um caminho sem retorno ao qual o homem está destinado. É evidente que se faz uma menção a "amarelenta gota" que escorreu pelo coração e uma lança que trespassa o peito, como uma referência a uma

“agonia”, uma situação de temor e apreensão, em paralelo com igual temor que afeta o palácio; mas Sullivan (1997, p. 62), em trabalho dedicado exclusivamente a esta questão, cita a existência na literatura grega de referências a uma “palidez do coração”, que aparece em Homero e somente será retomada em Ésquilo, cuja explicação reiteira o medo dos cidadãos pelas palavras de Cassandra sobre Agamêmnon:

> Why is fear "pale" (χλωρός)"? Irwin argues persuasively that χλωρός is related to the words for "bile": χόλος and χολή. What was thought to happen in fear may have been two things. The person becomes "pale" because, on the one hand, bile suffuses the skin. The person, therefore, becomes "sickly yellow" because of the presence of bile and because of the absence of blood on the periphery of the body. [...] At Ag. 1121 the Chorus, apparently in fear as Cassandra describes Clytemnestra's killing of Agamemnon, say: "to my kardia runs the saffron-dyed drop (κροκοβαφὴς σταγών)”. This “drop” could be blood but seems better interpreted as “bile”. It may be that in fear blood fills the heart but, attendant with this state of the heart, bile may fill the person, perhaps right up to the heart itself.[108]

Em consequência, a “palidez do coração” refere-se ao estado no qual se encontram os cidadãos de Argos, pois sendo Cassandra uma profetisa e estando aflita em relação ao seu destino e de Agamêmnon, alguma coisa haveria de ter acontecido ao seu protetor. Ésquilo, dessa forma, coloca na boca dos cidadãos uma comparação interessante entre o vencedor e o vencido: a “Fúria” que paira agora entre os Argivos é

---

[108] Por que o medo é ‘pálido’ (χλωρός)? Irwin argumenta de forma convincente que χλωρός está relacionado com as palavras para ‘bile’: Χόλος e χολή. O que foi pensado para acontecer no medo pode ter sido duas coisas: a pessoa se torna ‘pálida’ porque, por um lado, a bile permeia a pele. A pessoa, portanto, torna-se "amarela doentia" por causa da presença de bile e devido à ausência de sangue na parte periférica do corpo. [...] No Ag. 1121 o Coro, aparentemente com medo da forma como Cassandra descreve a morte de Agamêmnon por Clitemnestra, diz: ‘Em minha *kardia* escorre a gota tingida de açafrão (κροκοβαφὴς σταγών). Esta ‘queda’ pode ser sangue, mas parece ser melhor interpretado como ‘bile’. Pode ser que no medo o sangue encha o coração, mas os hospedeiros neste estado do coração, a bile pode encher a pessoa, talvez até o próprio coração.

comparada àquela que afetou os que foram trespassados pelas lanças na guerra.

Sendo assim, Cassandra justamente apontará os erros cometidos na casa dos Atridas, pois a chegada de Agamêmnon apenas encobria uma falsa comemoração de vitória, em um ambiente que possui a marca da desgraça e estava prestes a desmoronar novamente:

> καὶ μὴν πεπωκώς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον,
> **βρότειον αἷμα κῶμος** ἐν δόμοις μένει,
> δύσπεμπτος ἔξω, **συγγόνων Ἐρινύων.**
> ὑμνοῦσι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι
> πρώταρχον **ἄτην:** ἐν μέρει δ' ἀπέπτυσαν
> εὐνὰς ἀδελφοῦ τῶι πατοῦντι δυσμενεῖς.
>
> E, de fato, embebedado, para se encorajar completamente,
> com **sangue humano** um bando permanece no palácio,
> difícil de expulsar, das **congênitas Fúrias**.
> Alojadas na casa, cantam um hino
> ao primitivo **engano**: e por sua vez desprezaram
> a cama de um irmão, inimigas de quem a tenha profanado.
> (*Ag*. 1188-1193, grifo nosso)

Cassandra, no passo, enfatiza o fato de há muito tempo a casa dos Atridas estar sob a influência de esferas malignas. Novamente, Ésquilo fará uso de uma palavra, no caso κῶμος "festiva" (*Ag*. 1192), dissociada de seu sentido denotativo, para criar uma paisagem irônica da visão das próprias Fúrias. Há um evento que ocorre há tempos na família, um festival de βρότειον αἷμα "sangue humano" (*Ag*. 1192), em uma clara referência ao histórico sangrento pelo qual a casa de Agamêmnon tem passado. Embora αἷμα e a presença das Ἐρινύες "Fúrias" (*Ag*. 1193) propiciem uma interpretação do conceito de ἄτη de forma objetiva, como a "desgraça" que ronda a família que descende de Atreu, é o contexto que determina a tradução de ἄτη por "engano", visto que a referência aqui está intimamente ligada ao "festival de sangue" que "permanece no palácio", ou seja, há um "engano" cometido em outros tempos e

o que importa a Cassandra é que, no atual cenário em que se encontram, o “engano” ainda não cessou.

Mas não é apenas o “festival” que transforma o passo em uma obra-prima da construção esquiliana. A palavra πρώταρχος, “primitivo” (*Ag*. 1192), faz referência a uma ἄτη que há muito tempo vem dominando a vida dos Atridas e, mais uma vez, ironicamente, Cassandra, cujo dom é visualizar o futuro, é quem se atenta ao fato de não ser o que está no porvir as razões para preocupação e justificativas para os atos; é preciso olhar para o passado e enxergar que, desde o início da história da família, há máculas que não podem ser negadas e, pela constante presença das “Fúrias”, ainda exigem reparações.

Cassandra continua a narrar as visões ao coro e a prever a morte de Agamêmnon, quando a ἄτη, que até o momento vem sendo considerada perpétua “desgraça” que paira sobre os Atridas, é novamente confirmada:

> νεῶν δ᾽ ἄπαρχος **Ἰλίου τ᾽ ἀναστάτης**
> οὐκ οἶδεν οἷα γλῶσσα **μισητῆς κυνός**,
> λείξασα κάκτείνασα **φαιδρόνους δίκην**,
> **ἄτης λαθραίου** τεύξεται **κακῆι τύχηι**.
>
> O comandante de navios e **destruidor de Tróia**,
> não percebeu que língua de **cadela odiosa**,
> lambendo longamente com alegria, **a justiça**,
> como **secreta desgraça,** o prepara para a **má sorte**.
> (*Ag*. 1227-1230, grifo nosso)

Ao falar no “comandante de navios, o destruidor de Tróia”, Cassandra refere-se à atitude de Agamêmnon, que chegando da guerra, não percebe o ardiloso plano de Clitemnestra para matá-lo. Dessa forma, o conceito de ἄτη no passo é claramente uma alusão ao desastroso processo que estava por vir, portanto, uma “desgraça” premeditada pela rainha contra o próprio marido.

Curiosamente, há aqui uma referência a uma κακή τύχη “má sorte” (*Ag*. 1230), que juntamente com a ἄτη compõem os elementos que auxiliam Clitemnestra a elaborar um plano contra

Agamêmnon. É interessante notar que é Ésquilo quem primeiramente, mesmo em se tratando de uma “má sorte”, aproximará τύχη “sorte” do conceito de ἄτη. Tal aproximação acontecerá com frequência em Eurípides[109], cujo sentido está relacionado a uma visão de um mundo diferente daquele em que Ésquilo se inseria, mas totalmente fundamentada nele.

Ao se referir a Clitemnestra como μισήτη κύων “cadela odiosa” (*Ag*. 1228), as palavras de Cassandra remetem a um conceito já conhecido dos gregos e que, claramente, remonta à *Ilíada* (*Il.* VI.356). É Homero quem introduz a comparação de um cão a uma pessoa dissimulada, imprudente, como ocorre também no verso 373 do Canto IX, quando Aquiles diz a Odisseu que Agamêmnon não o ousaria olhar, embora ele fosse κύνεος “próprio de cão” “cínico”. Dessa forma, como afirma Chantraîne (1999, p. 604), as referências aos cães passam a designar a pessoa que age falsamente, de forma mentirosa.

Para além da comparação com uma cadela, a própria referência à γλῶσσα “língua” e λείξασα κἀκτείνασα “lambendo longamente” aponta para as palavras proferidas por Clitemnestra, que, de forma ardilosa, prepara o terreno para que possa colocar em prática uma δίκη “justiça” (*Ag*. 1229).

Dessa forma, mais uma vez Ésquilo usa da ambivalência da palavra, que possibilita uma dupla interpretação, irônica, se pensada como logro da rainha para concretizar seus planos e, de fato, justa, se levados em consideração os argumentos que Clitemnestra usará no verso 1432 (*vide infra*, p.); aí fala claramente da “Justiça” que a morte da filha Ifigênia exige.

E ao continuar seu discurso, Cassandra repete adiante (*Ag.* 1268) ἄτη, dessa vez se dirigindo às insígnias da sua condição de profetisa e, indiretamente, ao próprio deus Apolo:

> τί δῆτ᾽ ἐμαυτῆς καταγέλωτ᾽ ἔχω τάδε,
> καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρῃ στέφη;

---

[109] *Vide infra*, p. 224.

> σὲ μὲν πρὸ μοίρας τῆς ἐμῆς διαφθερῶ.
> ἴτ᾽ ἐς φθόρον· πεσόντα γ᾽ ὧδ᾽ ἀμείψομαι·
> ἄλλην τιν᾽ **ἄτης** ἀντ᾽ ἐμοῦ **πλουτίζετε.**
>
> Por que carrego estes ornamentos para **escárnio de mim mesma**,
> cetro e fitas divinatórias em torno do pescoço?
> Antes do meu destino, destruir-te-ei.
> Eu vos amaldiçoo. Estando caídos, assim redimo-me.
> **Enriquecei** outra de **desgraça** em vez de mim.
> (*Ag*. 1264-1268, grifo nosso)

No verso 1266, Cassandra refere-se aos adornos de profetisa que carrega no corpo. Ao dizer que vai destruí-los, a troiana, então, parece se livrar dos votos que a prendiam a Apolo, da mesma forma que se sente injustiçada pelo seu destino, pois sua condição de profetisa a fez ver o futuro e nada poder fazer contra ele.

Cassandra faz uso da ἄτη "desgraça" para expressar a condição na qual se encontra, um estado irônico do ser que, mesmo se antecipando ao seu destino, nada pode fazer para evitá-lo. Mais uma vez a aproximação com πλουτίζω joga com ἄτη, parecendo dialogar diretamente com os "sopros de riqueza" por contraste com as "desgraça" de Tróia. A desgraça é, de novo, o preço a pagar, fundindo vencidos e vencedores.

Doyle (1984, p. 60) justifica sua compreensão do passo pelo uso, no verso 1264, da palavra καταγέλως "escárnio", justamente porque Cassandra é ridicularizada por não ter percebido de antemão, sendo profetisa, o que a aguardava. Dessa forma, ἄτη seria o "engano" de Cassandra. No entanto, o passo é controverso, pois Doyle parece esquecer do pronome ἄλλην "outra" (*Ag*. 1268), que inicia a sentença e, juntamente com τινα, "uma", indefine "outra"; portanto, ἄλλην τιν᾽ ἄτης πλουτίζετε "enriquecei outra de desgraça" (*Ag*. 1268) não faz uma referência a um "engano" premonitório, mas ao fato da premonição pontuar o destino da profetisa de forma clara, portanto, desastrosa.

Vale ressaltar que Cassandra, em toda a tragédia, cumpre uma obrigação de escrava e, portanto, falar em “engano” como tradução para ἄτη não é coerente com a posição ocupada por ela, visto que, mesmo que há muito tivesse previsto sua morte quando chegasse em Argos, de qualquer forma, ela pertencia a Agamêmnon e tinha como obrigação estar ao lado do amo. Sendo assim, a “desgraça” de Cassandra é o seu próprio destino, marcado pela paixão de Apolo. A relação que se pode estabelecer entre a ἄτη de Cassandra e a ἄτη de Agamêmnon é de outra ordem: o elo que os une é o de serem vítimas de Clitemnestra, ela pelo infortúnio de sua condição de espólio de guerra, ele pelas razões de ascendência familiar.

É ainda através da fala de Cassandra, que novamente o vocábulo ἄτη é apresentado:

> ἥξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὖ **τιμάορος**,
> **μητροκτόνον φίτυμα, ποινάτωρ πατρός**:
> φυγὰς δ᾽ ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος
> κάτεισιν **ἄτας** τάσδε **θριγκώσων φίλοις**.
> ὀμώμοται γὰρ **ὅρκος** ἐκ **θεῶν μέγας**,
> ἄξειν νιν ὑπτίασμα κειμένου πατρός.
>
> Um outro **defensor de nossa honra** virá,
> **rebento matricida**, **vingador do pai**:
> Exilado, andarilho, estrangeiro nesta terra
> volta **colocando um fim** à **desgraça dos seus**.
> Prometeu um grande **juramento** pelos **deuses**,
> levar a cabo o apelo do pai que jaz morto.
> (*Ag*. 1280-1285, grifo nosso)

Cassandra, no passo, refere-se a Orestes, que não tardará a vir para defender a honra do pai. A palavra τιμάορος “defensor da honra” (*Ag*. 1280) significa também “vingador”, no entanto, Ésquilo faz uso de ποινάτωρ “vingador” (*Ag*. 1281) para falar da justiça que será feita por Orestes, por vontade de Apolo. Dessa forma, τιμάορος possui exatamente esse peso do filho que voltará para reparar um erro cometido pela mãe. Além disso, μητροκτόνον φίτυμα “rebento matricida” pontua, de forma clara, o outro lado da face de Orestes: ao mesmo tempo que ele é o vingador do pai, ele é o assassino da mãe. Doyle (1984, p. 60)

aproxima a passagem dos presságios de Dario, em *Persas*[110], traduzindo ἄτη como "engano", em alusão aos "enganos" de Tiestes, Atreu, Clitemnestra e Egisto[111].

É relevante que, em toda *Oresteia*, é apenas Clitemnestra quem justifica sua vingança em nome da filha Ifigênia. A preocupação de Orestes e Electra está centrada na morte do pai e não há uma tendência da parte dos dois irmãos em questionar a validade da morte do pai em relação a uma vingança justa da mãe. É Clitemnestra quem fala em "justiça", ela é a representante da figura materna contrariada com a morte da filha primogênita; por seu lado Electra e Orestes, que eram muito novos quando do início da guerra de Tróia, focam a atenção no pai, vitorioso de guerra e assassinado pela mãe. Mesmo assim, eles assumirão o posto da continuidade da desgraça familiar, cumprindo mais uma etapa da cadeia de crimes, da mesma forma que Egisto, por sua vez, também alia-se a Clitemnestra em defesa de uma vingança de seu pai Atreu.

A "justiça" que Clitemnestra tanto busca para sua filha Ifigênia é o motivo da fala da rainha no próximo passo em que ocorre a presença do conceito de ἄτη:

> καὶ τήνδ᾽ ἀκούεις ὁρκίων ἐμῶν θέμιν·
> μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς **παιδὸς Δίκην,**
> **Ἄτην Ἐρινύν** θ᾽, αἷσι τόνδ᾽ ἔσφαξ᾽ ἐγώ,
> οὔ μοι φόβου μέλαθρον ἐλπὶς ἐμπατεῖ
> ἕως ἂν αἴθηι πῦρ ἐφ᾽ ἑστίας ἐμῆς
> Αἴγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὖ φρονῶν ἐμοί·
>
> E escutas esta justeza dos meus juramentos.
> Não, pela **Justiça** consumada de minha **filha**,
> pela **Desgraça** e pela **Fúria** também, às quais eu o sacrifiquei,
> a **esperança** não pisa para mim na **casa do medo**

---

[110] *Vide supra*, p. 155.

[111] Segundo Grimal (1993, p. 55), Atreu, pai de Agamêmnon e Menelau, possui uma história de ódio e vingança com seu irmão Tiestes. A passagem mais famosa da rivalidade e crueldade entre os dois acontece quando Atreu serve a Tiestes um banquete, no qual ele não sabia estar comendo os próprios filhos sacrificados. Egisto, filho de Tiestes, é quem vingaria o pai mais tarde, matando Atreu e, posteriormente, ao se unir a Clitemnestra, ajudaria no assassinato de Agamêmnon.

enquanto acender o fogo de minha lareira
Egisto, desde antes tão leal comigo.
(*Ag*. 1431-1436, grifo nosso)

Clitemnestra prossegue com a justificação de que foi em favor da Ἄτη "Desgraça" e da Ἐρινύς "Fúria" que ela assassinou Agamêmnon. Mas, mais do que isso, é interessante observar que é em relação a Δίκη "Justiça" que a rainha realmente preocupa-se, pois se houve uma morte é para vingar um erro passado, uma mácula incurável para a mãe. Dessa forma, "Desgraça" como tradução para a divindade Ἄτη continua mantendo a linha de raciocínio que vem sendo exposta desde o começo da tragédia.

Ésquilo constrói com ironia a passagem em que Clitemnestra jura e justifica a morte de Agamêmnon em favor da filha Ifigênia; diz a rainha que não vive em um φόβου μέλαθρον "casa do medo" (*Ag*. 1434) e deposita sua ἐλπίς "esperança" na convivência com Egisto, situação esta que será dissolvida em breve com o retorno de Orestes, como previu Cassandra.

Novamente é Clitemnestra que cita a ἄτη, em versos corrompidos, mas que aludem a um questionamento pertinente a todo histórico vivenciado pela família e revela, mais uma vez, os motivos da rainha para o assassínio do marido:

οὔτ᾽ ἀνελεύθερον οἶμαι θάνατον
τ ῶιδε γενέσθαι < >
< >
οὐδὲ γὰρ οὗτος δολίαν ἄτην
οἴκοισιν ἔθηκ᾽;

Não acho que foi **indigna a morte**
que ele teve < >
< >
Pois não foi ele que **dolosa desgraça**
ao palácio impôs?
(*Ag*. 1521-1524, grifo nosso)

Embora se trate de uma passagem duvidosa, como ressalta Doyle (1984, p. 77), acerca da opção de muitos editores por eliminar os versos 1521 e 1522, não é possível negar que, aceitando-os, ἄτη está em perfeita concordância com os passos

anteriores e o pensamento das personagens em relação ao conceito.

Ao falar em ἀνελεύθερος θάνατος “morte indigna” (*Ag*. 1521), a rainha questiona a validade de seu ato, pois não considera a morte de Agamêmnon gratuita; segundo Clitemnestra, o herói argivo havia deixado apenas a δολία ἄτη “dolosa desgraça” (*Ag*. 1523) para o palácio. Ao culpar Agamêmnon, a rainha não poderia estar se referindo a outra coisa senão à morte de Ifigênia; dessa forma, “desgraça” como tradução para ἄτη é alusiva a todo o sofrimento plantado, antes da guerra de Tróia, por Agamêmnon em Clitemnestra.

A última ocorrência de ἄτη em *Agamêmnon* fecha o caminho traçado pelo conceito em toda a peça. Trata-se de uma construção de Ésquilo que, além de remeter à grande lição dos versos iniciais da tragédia, ao πάθει μάθος, “o aprendizado pelo sofrimento”[112], confirma a marca da família dos Atridas, ou seja, a ἄτη inerente a cada membro da raça:

> **ὄνειδος** ἥκει τόδ᾽ ἀντ᾽ **ὀνείδους**,
> **δύσμαχα δ᾽ ἔστι κρῖναι.**
> **φέρει φέροντ᾽**, ἐκτίνει δ᾽ ὁ καίνων·
> μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνωι **Διὸς**
> **παθεῖν τὸν ἔρξαντα**· θέσμιον γάρ.
> τίς ἂν γονὰν **ἀραῖον** ἐκβάλοι δόμων;
> κεκόλληται γένος πρὸς **ἄται.**
>
> **Ultraje** se apresenta contra **ultraje**,
> **julgar é impossível**.
> De quem **rouba roubam**, o assassino paga o preço.
> **Permanecendo Zeus** no trono **permanece a lei**
> **sofre quem agiu**. De fato, é esta a lei.
> Quem baniria do palácio a família amaldiçoada?
> Raça indissoluvelmente ligada à **desgraça**.
> (*Ag*. 1560-1566, grifo nosso)

Ésquilo constrói um interessante jogo de palavras, por exemplo com ὄνειδος “ultraje” e o verbo φέρω “roubar” (*Ag*. 1562), que fundamentam a lógica explorada ao longo de toda a tragédia, da incapacidade do homem de se esquivar de um plano

---

[112] *Vide supra*, pp. 176-177.

no qual está inserido e que, através dos atos dos próprios familiares, está maculado. Além disso, a frase δύσμαχα δ᾽ ἔστι κρῖναι "julgar é impossível" (*Ag*. 1561) justamente ratifica a impossibilidade do homem em avaliar os atos e presumir o melhor caminho a ser seguido. É por isso que, o coro fala na figura de Zeus (Ag. 1563), pois somente ele é o responsável pela δίκη "justiça" e, enquanto ele permanece como soberano dos homens e dos deuses, tudo o que ocorre possui uma reparação automática; παθεῖν τὸν ἔρξαντα, "sofre quem agiu" (*Ag*. 1564) é a lei imposta aos homens como punição por seus atos.

Vale notar como a Lei de Talião, que voltará a ser aludida em *Coéforas*[113], é parte de uma organização social que antecede a lógica da *pólis* e, dessa forma, depende estritamente da intervenção divina para que se reestabeleça uma ordem aceitável.

Sendo assim, o conceito de ἄτη, no último pé do último verso, aparece como a "desgraça" que é intrínseca à história dos Atridas, pois muitas foram as situações que exigem uma restauração de equilíbrio e, no entanto, foram negligenciadas ao longo dos anos pelos próprios membros da família, que acrescentaram, de geração em geração, novas máculas àquelas que já exigiam reparação. Dessa forma, "de quem rouba roubam" e "o assassino paga o preço" (*Ag*. 1562), ao mesmo tempo em que confirmam toda a tragédia e o destino da raça Atrida, antecipam e justificam os caminhos que serão traçados pelos sucessores de Agamêmnon.

É pensando em um equilíbrio, cuja responsabilidade está intimamente ligada à influência e justiça promovidas por Zeus, que Lloyd-Jones (1983, p. 94) ressalta que "Aeschylus' politics are an extension of his theology"[114]; ou seja, mesmo que se suponha que, com a morte de Agamêmnon, Clitemnestra

---

[113] *Vide infra*, p. 336.
[114] "As políticas de Ésquilo são uma extensão de sua teologia".

tenha reparado uma primeira ofensa em relação ao assassinato de sua filha Ifigênia, o poder da casa dos Atridas estava agora nas mãos de um usurpador do trono, Egisto, que precisava ser destituído e tal feito cabia a Orestes.

Depois da relevância que o conceito de ἄτη tem no *Agamémnon* dentro da questão da guerra ou das suas consequências, essa mesma perspectiva, dentre as peças remanescentes, só será novamente utilizada em *Ájax* de Sófocles.

Ájax, tragédia sofocliana de 440 ou 430 a.C.[115], é a próxima na cronologia a apresentar o conceito de ἄτη ligado a um contexto bélico. Tanto Ájax quanto Agamêmnon são os heróis da ἄτη por excelência, isto é, seus destinos estão intimamente ligados à influência maligna da ἄτη em suas atitudes e as consequências que dela resultam. Segundo Doyle (1984, p. 97) a tragédia *Ájax* possui a concatenação de dois sentidos muito importantes do conceito de ἄτη: destruição e loucura.

Aludindo à destruição e loucura de Ájax, torna-se possível recordar as palavras de Wilamowitz (1917, p. 51), que classifica a tragédia como um drama de catástrofe, em que os homens devem se conformar com seu destino previamente decidido. Até certo ponto, é interessante perceber como os limites entre a tragédia de Ésquilo e Sófocles podem, de forma decisiva, influenciar no conceito de ἄτη. Embora as palavras de Wilamowitz quase façam ressoar a tragédia de Agamêmnon, é Reinhardt (2007, p. 24) quem ressalta a diferença crucial entre os dois trágicos, ao falar sobre *Ájax* e *Níobe*[116]:

---

[115] A data precisa de representação de *Ájax* é desconhecida. Sommerstein (2002, p. 42) estabelece a data entre 440 e 430 a.C. para a primeira representação da peça.

[116] *Níobe* é uma tragédia de Sófocles da qual apenas restam fragmentos escassos. A heróina, filha de Tântano e Dione, e esposa de Anfião, rei de Tebas, ao insultar Leto, mãe de Apolo e Ártemis, teve seus filhos alvejados por flechas mandadas do céu. *Vide*: SUTTON, D. F. P.Oxy. 3653: Sophoclean Hypotheses. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, Bd. 61, pp. 15-18, 1985.

> Em Ésquilo, o declínio atinge toda a família; o esposo e o pai são acometidos pela mesma ruína... Níobe representa o destino de toda a linhagem, a qual tinha florescido excessivamente. Na obra de Ésquilo, o indivíduo não está sozinho por si mesmo, nem se apóia em si mesmo. Apenas em Sófocles o arruinado aparece como indivíduo singular, μονούμενος, separado do todo que o sustenta e o conserva.

Assim, em *Ájax*, Sófocles mostra o drama do indivíduo, do homem desolado pela perda das armas de Aquiles e revoltado com os próprios companheiros. Aqui a importância e a dramaticidade está toda focada no herói, não importando sua linhagem, mas suas atitudes e a forma como se comporta. Se Ésquilo, por exemplo, em muitos momentos trabalha com a ironia no campo das palavras, mas ligada às atitudes dos próprios homens, em Sófocles são os deuses que lidam com os homens de forma irônica, agindo e atuando de modo inexorável.

Em uma explanação de Odisseu a Atena, em que o herói justifica seus sentimentos em relação a Ájax, ocorre a primeira menção de ἄτη na peça:

> ἐγὼ μὲν οὐδέν᾽ οἶδ᾽· ἐποικτίρω δέ νιν
> **δύστηνον** ἐμπας, καίπερ ὄντα **δυσμενῆ,**
> ὀθούνεκ᾽ **ἄτῃ** συγκατέζευκται **κακῇ,**
> οὐδὲν τὸ τούτου μᾶλλον ἢ τοὐμὸν σκοπῶν.
> ὁρῶ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν
> **εἴδωλ᾽ ὅσοιπερ** ζῶμεν ἢ **κούφην σκιάν.**
>
> Eu não conheço ninguém. Compadeço-me de toda a **infelicidade** dele, ainda que me seja **hostil**, porque ele é dominado por um **engano funesto**, em nada o considerando mais do que a mim mesmo. Vejo que nós, todos nós que estamos vivos, nenhuma outra coisa somos exceto
> **Fantasmas,** ou **uma leve sombra**.
> (*Aj*. 121-126, grifo nosso)

Ao discutir com Atena sobre a situação de Ájax, ensandecido por não ter sido contemplado com as armas de Aquiles, Odisseu aponta para as questões que serão pertinentes ao conceito em toda a tragédia: da fragilidade da vida humana em geral e da

instabilidade da roda da fortuna, de que Ájax é paradigma. Ao falar do herói como δύστηνος "infeliz" (*Aj*. 122), Odisseu também fala do quanto ele é δυσμενής "hostil", ou seja, apresenta ao espectador um Ájax que, por mais infeliz que tenha sido, tornou-se agressivo e perigoso, inclusive aos amigos. Estas duas palavras, colocadas nos extremos do verso, enfatizam a dualidade que será sentida em toda a tragédia em relação ao herói: há um compadecimento de seu estado, no entanto, sua hostilidade quebra uma tentativa de auxílio dos companheiros.

É o verso 123 que, de fato, marcará o que Musurillo (1967, p. 9) definiria como os dois extremos do poder da ἄτη, pois alia a loucura de Ájax, seu "engano" à "maldade", expressa pelo adjectivo κακή, traço inerente ao ser humano e que aflora justamente por uma ausência de controle e discernimento de suas próprias atitudes.

O argumento de Wilamowitz[117] está presente já nesse passo, pois ao falar da condição humana, Odisseu classifica o homem como um εἴδωλον "fantasma" ou κούφη σκιά "leve sombra", ligando a condição humana a um estágio de presença irrisória, uma marca no mundo que é vaga e depende de uma vontade superior. Logo, torna-se muito interessante o papel de Odisseu, que destaca uma clara contradição em relação a Ájax; mesmo admitindo a hostilidade do herói, o governante de Ítaca demonstra conhecer a natureza humana, a sua dependência do divino e a sujeição à infelicidade, aspectos inerentes a qualquer ser humano.

Atormentado por suas atitudes, o coro interpela o herói Ájax, pedindo que ele reaja diante daquilo que o aflige:

> ἀλλ᾽ ἄνα ἐξ ἑδράνων
> ὅπου μακραίωνι
> στηρίζει ποτὲ τᾷδ᾽ ἀγωνίῳ σχολᾷ,
> **ἄταν οὐρανίαν** φλέγων.

---

[117] *Vide supra,* p. 202.

ἐχθρῶν δ᾽ **ὕβρις** ὧδ᾽ ἀτάρβηθ'
ὁρμᾶται ἐν εὐανέμοις βάσσαις,
πάντων βακχαζόντων
γλώσσαις βαρυάλγητ'·
ἐμοὶ δ᾽ **ἄχος** ἔστακεν.

Mas levanta-te do assento
onde por muito tempo
estás fixado, nesta ausência da batalha,
inflamando uma **desgraça que sobe aos céus**.
Dos inimigos a **desmedida**
move-se por vales arejados,
enquanto todos gargalham
com palavras que causam muita dor.
Em mim o **sofrimento** permanece.
(*Aj*. 193-200, grifo nosso)

O coro de marinheiros das naus de Ájax pedem que o herói reaja diante do que chamam, no verso 186, de θεία νόσος "loucura enviada pelos deuses", o que, segundo Doyle (1984, p. 97), possibilita a interpretação da ἄτη οὐράνιος "desgraça celestial" (*Aj*. 195) como "cegueira celestial", alegando uma ambivalência de sentido para o conceito de ἄτη que transitaria entre a "loucura" e à "ruína".

No entanto, é o contexto que denuncia o sentido que ἄτη aqui assume, pois, se levado em consideração o fato de a deusa Atena, por duas vezes (*Aj*. 59, 66), dizer que o herói possui uma νόσος "loucura", o sentido de ἄτη não está aproximado da "obcecação" ou do "engano" de Ájax, mas da "desgraça" do herói que, remetendo-se à loucura, não deixa de ser celestial.

A presença de ὕβρις "desmedida" (*Aj*. 197) auxilia a compreensão da piedade que o coro de marinheiros sente em relação ao capitão da frota por causa de sua loucura, visto que tal atitude é o que deflagra o falatório degradante sobre o herói e aumenta ἄχος " a dor" dos homens que acompanham Ájax.

É interessante a construção da metáfora da natureza, a enfatizar a grandiosidade das potências que atuam sobre o homem. Ao falar em ὁρμᾶται ἐν εὐανέμοις βάσσαις "move-se por vales arejados" (*Aj*. 198), Sófocles cria uma metáfora concreta da potência das palavras proferidas pelos inimigos de Ájax;

compara-as à força do vento que penetra por todos os espaços, ou seja, a desonra do Telamônio é conhecida por todos os homens, sem exceções.

Atena, no verso 79, questiona Odisseu: οὔκουν γέλως ἥδιστος εἰς ἐχθροὺς γελᾶν; "E não é rir dos inimigos o riso mais doce que existe?" e, dessa forma, coloca em questão uma constante de toda a tragédia: o risível em relação ao inimigo; pois este é o motivo concreto que levará Ájax ao suicídio. Dessa forma, a fama do herói, logo na primeira ocorrência de ἄτη, já é referida por Sófocles, pois ao se tornar inimigo de seus próprios companheiros, é aquele que ao longo da peça lidará com a chacota dos outros gregos, vivendo, em toda a peça, com uma ambivalência: Ájax é o que ri dos inimigos (*Aj*. 303) e o que terá todos os inimigos rindo dele.

A esse respeito, Araújo conclui:

> Na sua sandice, ele riu, mas também foi zombado – longe da loucura, ele experimenta a sensação, até então não sentida, do que significa ser o alvo do riso. Após ter findado a loucura furiosa que Atena havia lhe impingido, Ájax volta a si e percebe, finalmente, que é motivo de escárnio e de riso da parte daqueles de quem havia rido antes (v.367).

A própria dualidade do riso de Ájax reflete na ἄτη do herói. Trata-se de um nome importante em toda a campanha contra os troianos e experimenta a crueza da vida humana, o verdadeiro revés: é quem tem na risada contra os inimigos seu lema, mas também quem sofre de seu próprio modo de agir, rechaçado por todos.

Quando Ájax, no primeiro episódio, começa a recuperar sua razão, ἄτη aparece nas palavras de Tecmessa, ao descrever o estado do herói depois do encontro com a deusa Atena:

> κἄπειτ᾽ ἐνᾴξας αὖθις ἐς δόμους πάλιν,
> **ἔμφρων** μόλις πως ξὺν χρόνῳ καθίσταται,
> καὶ πλῆρες **ἄτης** ὡς διοπτεύει στέγος,
> **παίσας κάρα 'θώυξεν**·

> Depois apressou-se de volta para casa
> e a custo recupera a **razão** com o tempo;
> ao ver o abrigo repleto de **desgraça**,
> **urra batendo na cabeça.**
> (*Aj*. 305-308, grifo nosso)

A primeira palavra na passagem que se pode destacar é ἔμφρων "racional", cuja falta é a justificativa para a loucura do herói; Tecmessa vê que, com o tempo, Ájax começa a se reconhecer e a reconhecer os efeitos de seu desvario. Dessa forma, é clara a tradução de ἄτη por "desgraça" (*Aj*. 307), pois o que o filho de Télamon vê quando recupera a razão é a "desgraça" causada pelo desvario.

Neste passo, vale uma ressalva significativa em relação ao conceito de ἄτη aplicado no *Ájax*. As duas últimas ocorrências analisadas aludem ao resultado desastroso de νόσος, "loucura", do herói; dessa forma, quando Tecmessa diz que o marido παίσας κάρα 'θώυξεν "urra batendo na cabeça" (*Aj*. 308), representando um gesto expressivo (grego, mas de importação oriental) de desespero e dor, é nesse ponto que a ἄτη se configura como uma consequência concreta dos atos cometidos por Ájax.

Ao falar em uma ambivalência para o conceito nos passos em questão, Doyle (1984, p. 98) forçosamente alia ἄτη a νόσος, como se a tradução possibilitasse a interpretação de uma esfera objetiva e subjetiva para a noção. No entanto, é preciso levar em conta que os versos de Ájax, principalmente na fala de Tecmessa, sugerem que a ἄτη seja uma consequência de νόσος, que é a causa dos atos do herói. É importante considerar, também, que Atena, responsável pela "loucura" do herói, evidencia a sua ação de o enlouquecer para que ele não cometa nenhum crime contra os próprios gregos e, em suas palavras, em nenhum momento ἄτη está ligada a νόσος, pelo contrário, é νόσος que aparece unida a outra palavra com sentido ainda mais específico em relação à "loucura": μανία.

Por essa razão, mesmo que se possa pensar em uma ambivalência de sentido para a ἄτη, tanto como "desgraça"

concreta e visível aos olhos dos outros e “engano”, próprio do herói, de forma mais pessoal, é interessante como, em se tratando de um estado racional, Sófocles alie νόσος e μανία, vocábulos que possuem apenas oito e duas [118] ocorrências respectivamente. Toda referência ao estado de desorientação da razão de Ájax é citada através desses dois vocábulos, como por exemplo, no verso 59 em que Atena diz: ἐγὼ δὲ φοιτῶντ᾽ ἄνδρα μανιάσιν νόσοις ὤτρυνον [...] “eu encorajava o homem correndo de um lado para o outro, em insanas loucuras [...]”. Vale lembrar, também, que a expressão θεία νόσος “loucura enviada pelos deuses” (*Aj*. 186) aparece novamente, desta vez acompanhada da palavra μανία: θείᾳ μανίᾳ ξύναυλος “aflito com a insanidade enviada pelos deuses” (*Aj*. 611).

Sendo assim, é preciso entender o sentido e o contexto em que se insere a ἄτη. Ao falar em “engano”, por exemplo, no verso 123 do primeiro passo analisado, Odisseu claramente faz uma referência à νόσος ou à μανία de Ájax, mas não como fruto de uma imprecisão lexical que possibilita uma dupla interpretação. O emprego de ἄτη na passagem precisamente aponta para a consequência de uma “loucura”, que só poderá ser desastrosa, visto que alia “engano” e “maldade”.

É o coro que se manifesta fazendo uso de ἄτη, depois da fala de Tecmessa:

> εὔφημα φώνει: μὴ **κακὸν κακῷ** διδοὺς
> **ἄκος** πλέον τὸ πῆμα τῆς **ἄτης** τίθει.
>
> Produz sons de bons auspícios: dando ao **mal** má cura, não acrescentes mais **miséria** à **desgraça**. (*Aj*. 362-363, grifo nosso)

Segundo Doyle (1984, p. 98), seu argumento para uma possível ambivalência do conceito de ἄτη presente no verso 363

---

[118] Νόσος está presente nos versos 59, 67, 186, 271, 274, 280, 452, 635. Μανία ocorre nos seguintes versos: 217, 611.

ampara-se no comentário realizado por um escoliasta[119] que alia ἄτη à μανία e πῆμα a θάνατος, ou seja, a intenção do coro é alertar Ájax a não acrescentar ao seu estado de "obcecação" a própria morte. No entanto, é possível interpretar, também, a ἄτη "desgraça", como resultado do κακός "mal", o qual o herói não pode curar de forma errônea, ou seja, acrescentando uma calamidade que seja tão desgraçada quanto a que foi realizada até o presente momento.

Falando diretamente a Télamon, o coro apresenta a quinta ocorrência do conceito de ἄτη ainda no final do primeiro episódio:

> ὦ **τλᾶμον** πάτερ, οἷαν σε μένει πυθέσθαι
> παιδὸς **δύσφορον ἄταν**,
> ἂν οὔπω τις ἔθρεψεν
> αἰὼν Αἰακιδᾶν ἄτερθε τοῦδε.
>
> Ó **miserável** pai, que **pesado engano** de teu filho
> te resta conhecer.
> Um mal assim nunca alimentou
> um dos Eácidas antes dele.
> (*Aj*. 641-645, grifo nosso)

O coro refere-se a Télamon como τλήμων "miserável" (*Aj*. 641), palavra recorrente na tragédia, mais visível em Sófocles e Eurípides, em que passa a designar a condição própria daquele que sofre as consequências da ação da ἄτη[120].

Sendo assim, como já justificado anteriormente, se o passo possibilita uma tradução de ἄτη por "engano" (*Aj*. 642), não se trata de uma dupla significação em relação à loucura de Ájax, mas ao resultado de sua insanidade. A invocação do coro ao pai do herói não acontece nos primeiros momentos da peça, mas no instante oportuno em que, recuperada a sanidade, o herói ameaça atentar contra a própria vida, o que significa que, ao

---

[119] PAPAGEORGIOS, P. N. (ed.) **Scholia in Sophoclis trageodias vetera e codice Laurentiano denuo collato edidit**. Leipzig: Teubner, 1888.
[120] *Vide infra*, pp. 212, 268, 283, 308, 375.

citar o miserável Télamon, o coro refere-se à consequência da "loucura", ou seja, à ἄτη.

É o próprio herói salamínio, dessa vez, quem citará ἄτη em suas palavras. Após o diálogo entre Tecmessa e o mensageiro e as palavras do coro, Ájax diz:

> ἴτ', ὦ **ταχεῖαι ποίνιμοί** τ' **Ἐρινύες**,
> γεύεσθε, μὴ φείδεσθε πανδήμου στρατοῦ.
> σὺ δ', ὦ τὸν αἰπὺν οὐρανὸν διφρηλατῶν
> **Ἥλιε**, πατρῴαν τὴν ἐμὴν ὅταν **χθόνα**
> ἴδῃς, ἐπισχὼν χρυσόνωτον ἡνίαν
> ἄγγειλον **ἄτας** τὰς ἐμὰς **μόρον** τ' ἐμὸν
> γέροντι πατρὶ τῇ τε **δυστήνῳ** τροφῷ.
>
> Ide, ó velozes e punidoras **Fúrias**,
> Experimentai, não poupeis todo contingente da frota.
> E tu, ó da carruagem dirigida pelo céu abismal
> **Hélio**, quando a minha terra natal
> vires, segurando a dourada rédea
> anuncia meus **enganos** e meu **destino**
> ao velho pai e à infeliz ama.
> (*Aj*. 843-849, grifo nosso)

A invocação das Ἐρινύες "Fúrias" (*Aj*. 843) já anuncia a tentativa de reparação que Ájax pretende realizar com sua morte: a loucura e as consequências resultantes dela. Dessa forma, ao invocar o deus Ἥλιος "Hélio" "Sol", que tudo vê e tudo ilumina (*Aj*. 846), a vontade do herói é que o alcance de sua morte sirva de reparação para seus atos e, também, que seu pai e sua ama possam ter conhecimento de seus infortúnios.

Entretanto, é curioso notar a presença de Hélio em um contexto em que ἄτη é apresentada, visto que a tradição tende a ligá-la à noite e à obscuridade[121]. Dessa forma, Ájax cria um contraste, pois com sua morte e a vinda das "Fúrias" ocorrem as reparações dos atos falhos do herói e, mesmo sendo Hélio aquele que tudo observa, é, também, o momento em que o deus Sol volta a reinar absoluto sobre a terra e a iluminar a mente humana.

---

[121] *Vide supra*, pp. 93-94.

A partir deste ponto de vista, é válido acrescentar a dimensão que o conceito de ἄτη possui para Ájax. Seus "enganos", embora pertencentes unicamente ao Telamônio e não gerando a permanência de uma "loucura" em seus familiares, levantam a questão da τιμή "honra" do herói, pois não basta que sua situação seja resolvida; ao anunciar seus infortúnios e sua morte, Hélio estaria também expondo a redenção do insano, colocando Ájax no patamar de Aquiles, herói a quem ele sucedia.

A esse respeito, Winnington-Ingram (1980, p. 58) tece relevante comentário acerca da discussão entre Agamêmnon e Odisseu depois da morte de Ájax:

> Sophocles must have meant his audience to think of the Judgement at this point, because he twice uses the word *atimazein*: Odysseus says not only that it would dishonour Ajax, unjustly, to refuse him burial (1342) but also that he would not dishonour him by denying that, after Achiles, he was the best of the Argives (1339). And it was precisely the *atimia* that drove Ajax to attempt murder and to commit suicide.[122]

Sendo assim, o assunto que se instala após a morte de Ájax não é ao acaso. A palavra ἀτιμία, "a privação das honras", era também o termo usado para denominar a perda dos direitos como cidadão, processo que Sófocles, tendo tido papel político efetivo na pólis, conhecia muito bem. Ájax é o próprio ἀτιμοπενθής "aquele que sofre com a própria desonra", aquele que cumpre seu papel de cidadão, luta por sua pátria, é honrado como sucessor de Aquiles e, em segundos, destituído do cargo.

---

[122] Sófocles deve ter feito o público pensar no Julgamento neste momento, porque ele duas vezes usa a palavra *atimazein*: Odisseu diz que não só desonraria Ájax, injustamente, a lhe recusar sepultura (1342), mas também que ele não o desonraria negando que, depois de Aquiles, ele foi o melhor dos Argivos (1339). E foi justamente a *atimia* que levou Ájax à tentativa de homicídio e cometer suicídio.

Morrer é, portanto, o único jeito que o herói encontra para que se reparem os erros passados. Para Ájax, seguindo a linhagem dos heróis da Guerra de Tróia, morrer depois de Aquiles é salvar sua própria τιμή, pois nada haveria de mais degradante do que se Ájax fosse assassinado pelas mãos de seus compatriotas, injuriado e esquecido.

Ao discorrer sobre as diversas lições apreendidas na tragédia, Reinhardt (2007, p. 42) é categórico:

> É necessário tomar esse espetáculo como o que ele é: não como o desdobramento e o desenvolvimento de acontecimentos futuros, mas como efeito de estados sucessivos, como a confluência de figuras que se destacam umas em relação às outras, e cujo centro e ponto de união é o herói, não na medida em que ele age sobre as figuras ou vice-versa, mas na medida em que elas o explicam, delimitam e definem.

As palavras de Reinhardt reforçam exatamente esta necessidade de, através dos elementos que compõem o drama, entender a tragédia de Ájax, compreender sua frustração e, pelo diálogo entre Agamêmnon e Odisseu, no sofrimento de Tecmessa, na despedida do filho, no retorno de Teucro, por cada pista composta por Sófocles, alcançar junto com o herói sua redenção.

A tradução de ἄτη por “enganos” (*Aj*. 848) dialoga diretamente com μόρος “destino” (*Aj*. 848), pois a ênfase de Ájax é justamente posta nos eventos passados e nas situações causadas pela “loucura”, as quais selarão sua sina. Dessa forma, mais uma vez, ἄτη assume um sentido concreto de consequência dos atos do herói.

Ao lamentar a morte do herói, o coro insiste ainda no conceito de ἄτη:

> ὤμοι ἐμᾶς **ἄτας**, οἷος ἄρ᾽ **αἱμάχθης**,
> ἄφαρκτος φίλων·
> ἐγὼ δ᾽ ὁ πάντα **κωφός**, ὁ πάντ᾽ **ἄιδρις**,
> **κατημέλησα.** πᾷ πᾷ
> κεῖται ὁ **δυστράπελος**

> **δυσώνυμος Αἴας;**
>
> Ai, minha **obcecação**, quanto sangue verteste,
> desprotegido dos amigos.
> Eu a tudo **surdo**, a tudo **ignorante**,
> **fui descuidado**. Onde onde
> repousa o **obstinado,**
> de **maldito nome, Ájax**?
> (*Aj*. 911-913, grifo nosso)

Em suas lamúrias, o coro assume a consciência de uma insipiência em relação aos inúmeros sinais que o herói foi dando ao longo da tragédia de sua possível morte. Dessa forma, são os elementos que compõem a própria fala do coro que indicam o sentido que ἄτη assume na passagem. Não é possível ignorar, por exemplo, as palavras κωφός "surdo" e ἄιδρις "ignorante" (*Aj*. 912), além do verbo καταμελέω "descuidar" "negligenciar por completo", significados que caracterizam de forma enfática o motivo pelo qual o sentido de ἄτη revela-se como "obcecação".

O adjetivo δυστράπελος "obstinado" (*Aj*. 913), usado pelo coro para qualificar Ájax, acentua, de certa forma, uma aproximação dos marinheiros e do próprio herói, pois a "obcecação" que recai sobre o coro aproxima-se da "loucura" vivenciada pelo filho de Télamon. Isso não significa, necessariamente, que a "loucura" de Ájax fosse também sua "obcecação", mas todos aqueles que estavam presentes no campo de batalha e presenciaram as consequências dos atos do herói são ludibriados pelos "enganos" e, diante do espetáculo presenciado, acabam por ter a mente turvada em relação à integridade física do comandante das tropas.

Quando o coro declara δυσώνυμος Αἴας "maldito nome Ájax" (*Aj*. 913), há uma interessante informação que merece atenção. O nome em grego do herói é Αἴας, com um potencial que a transposição para o português obscurece. Ribeiro (1994), em sua tradução da tragédia sofocliana, mantém, por isso, em língua portuguesa o nome Aias. É o próprio herói que justifica (versos 430-431) o seu nome: αἰαῖ: τίς ἄν ποτ᾽ ᾤεθ᾽ ὧδ᾽

ἐπώνυμον τοὐμὸν ξυνοίσειν ὄνομα τοῖς ἐμοῖς κακοῖς; “aiai: quem presumiria que meu epônimo iria trazer o nome dos meus males?”, ou seja, um nome onomatopaico de lamentos. Sendo assim, chamar o nome de Ájax de maldito é apenas confirmar a sina carregada pelo herói até mesmo em sua identidade e atestar algo que muito antes já havia sido dito, mas o coro, em sua “obcecação”, negligenciou.

Teucro, irmão de Ájax, é quem lamenta a morte do herói, na próxima passagem em que aparece a palavra ἄτη:

> σίγησον· αὐδὴν γὰρ δοκῶ Τεύκρου κλύειν
> **βοῶντος ἄτης** τῆσδ᾽ ἐπίσκοπον μέλος.
>
> Cala-te. Creio ouvir o choro de Teucro
> **bradando** um canto que aponta para esta **desgraça**.
> (*Aj*. 975-976, grifo nosso)

O verbo βοάω “gritar alto” “bradar”, cujo sentido remete, segundo Liddel e Scott (1999, p. 320), a um som propagado em alto volume, é a forma com a qual o coro anuncia a entrada de Teucro, inconsolável pela morte do irmão.

Embora o passo não apresente elementos tipicamente ligados ao contexto de ἄτη, o sentido de “desgraça” é evidente, visto que o choro de Teucro refere-se à morte de Ájax, ou seja, à ἄτη que é consequência das ações do herói e, também, passa a ser a denominação da catástrofe mortífera.

A última ocorrência de ἄτη em *Ájax* acontece no estásimo que sucede ao diálogo entre Teucro e Menelau:

> τίς ἄρα νέατος ἐς πότε λή-
> ξει πολυπλάγκτων ἐτέων ἀριθμός,
> τὰν **ἄπαυστον** αἰὲν ἐμοὶ **δορυσσοή-**
> **των μόχθων ἄταν** ἐπάγων
> ἂν τὰν εὐρώδη Τροῖαν,
> **δύστανον ὄνειδος** Ἑλλάνων;
>
> Qual, pois, será o termo
> para este longo arrastar dos anos,
> que a **perene desgraça**, persistente
> **nos desgastes de batalhas**, trará

> através da ampla Tróia,
> **infeliz ultraje** aos Helenos?
> (*Aj*. 1185-1191, grifo nosso)

A expressão δορυσσοήτοι μόχθοι "desgastes de batalhas" (*Aj*. 1188) marca de forma crucial a intenção do coro de marinheiros, pois reflete o estado em que eles se encontram por causa da guerra que se eternizou e da perda de seu comandante.

Dessa forma, chamada de ἄπαυστος ἄτη "perene desgraça" (Aj. 1187-1188), a influência maligna nada mais é que um reflexo dos "desgastes de guerra", calcada principalmente na triste história de Ájax e marcada pelo passo anterior como consequência da morte do herói.

No entanto, é δύστανον ὄνειδος "infeliz ultraje" (*Aj*. 1191) que retoma uma questão importante para toda a compreensão do conceito de ἄτη na tragédia, em relação ao motivo que levou o Telamônio à morte. Quando Ájax morre e Odisseu discute com Agamêmnon sobre seu funeral, há um profundo questionamento moral acerca da necessidade, apesar da hostilidade insana do salamínio, de não se negar todos os feitos do herói durante a guerra e de lhe prestar as devidas honras.

Nesta altura, os gregos já haviam destruído Tróia e estavam prestes a voltar para casa, o que justifica um profundo sentimento de fadiga que há entre os guerreiros, para além da desgraça vivenciada por eles em todos os anos de guerra. Sendo assim, vitoriosos mas exaustos, os homens tentam ainda entender o porquê dos contínuos infortúnios que se abatem sobre os gregos. A perda do comandante da frota de Salamina é, de fato, "um infeliz ultraje" contra os Helenos, mas remonta, também, ao "ultraje" sofrido pelo herói e sua morte como uma tentativa de reparação ao próprio erro.

O passo analisado é antecedido por uma discussão entre Teucro e Menelau sobre Ájax. Dentre outras coisas, os dois divergem sobre o caráter do herói e é justamente a indignação

de Teucro que aflora pela ingratidão demonstrada pelo marido de Helena a todos os heróis que se dispuseram a lutar ao lado dele na guerra. Mais do que isso, a arbitrariedade de Menelau aponta para uma renovação do ciclo de “enganos” que pairam sobre os gregos em Tróia, pois sua atitude, mais do que apenas um embate entre a armada e a aristocracia, como pontuou Kirkwood (1958, p. 48), é a transmissão da influência de ἄτη, presente entre os guerreiros, que não cessa, pois sempre há um homem que, diante das “desgraças”, incutirá novas “desgraças”.

Curiosamente, a palavra ὄνειδος “ultraje” (*Aj*. 1191) aparece, também, na última passagem de *Agamêmnon*[123], o que reflete a preocupação constante dos heróis de guerra com a honra colocada todo o tempo à prova. Além disso, é inegável que, em *Ájax*, nome honrado entre os gregos, não seja possível estabelecer uma ligação entre a consagrada trilogia de Ésquilo e a história do infortúnio do filho de Télamon. Para além disso, o final da tragédia de Ésquilo reforça a questão da ἄτη como um potência à qual o homem está fadado, o que não deixa de ser também o grande questionamento retórico do coro de *Ájax*, visto que não há quem possa responder a tal pergunta.

Após *Ájax*, seguindo um critério cronológico, é a peça de Eurípides *Héracles*, apresentada entre os anos de 420 e 415 a.C.[124], aquela que, em contexto bélico, apresenta três ocorrências de ἄτη. A tragédia exibe interessantes discussões para a compreensão das mudanças cruciais que ocorreram no conceito de ἄτη e que dizem muito sobre o novo olhar que, desta vez, Eurípides lhe dá.

Héracles não é um herói intimamente ligado às influências da ἄτη, e tal fato é evidente na tragédia de Eurípides em que

---

[123] *Vide supra*, pp 203-204.
[124] Sommerstein (2002, p. 51) aponta o ano de 417 a.C. como provável data para a representação.

uma análise minuciosa do contexto propicia a conclusão de que a noção não possui mais o mesmo efeito de outrora, visto que outras influências malignas acabam por suprir o papel que correspondia à ἄτη. Entretanto, isso não quer dizer que o vocábulo deixe de ser empregado num campo semântico que o relacione às calamidades do homem; porém, agora, a ἄτη é apenas o efeito causado pela consumação de um ato desastroso.

As duas primeiras ocorrências de ἄτη no *Héracles* acontecem no verso 917 e dizem respeito unicamente ao evento posterior à morte de Lico, usurpador do trono de Tebas. Se a peça for considerada realmente tripartida ou bipartida[125], é como se ἄτη fosse empregada respectivamente nas duas últimas ou na última parte da tragédia.

Quando o mensageiro chega para narrar ao coro de velhos tebanos que Héracles havia matado a esposa Mégara e os filhos, o coro cita a ἄτη duas vezes no mesmo verso:

> πῶς παισὶ στενακτὰν **ἄταν ἄταν**
> πατέρος ἀμφαίνεις;
> λέγε τίνα τρόπον ἔσυτο **θεόθεν** ἐπὶ μέλα-
> θρα **κακὰ** τάδε < > **τλάμονάς**
> τε παίδων **τύχας**;
>
> Como é que contra os filhos pesarosa **desgraça, desgraça**
> do pai revelas?
> Diz por qual via se precipitavam, **vindos dos deuses,** sobre
> a casa estes **males** e **míseras**
> **sortes** dos filhos.
> (*Her*. 917-921, grifo nosso)

---

[125] De acordo com Chalk (1962, p. 7), a questão da unidade da peça é discutida há muito tempo, principalmente por comentadores como Müller (1840), Wilamovitz (1895), Verral (1905) e Greenwood (1953). Para o autor, a divisão da peça deve-se ao fato de que alguns elementos propiciam picos de tensão e possível sensação de divisão dos acontecimentos da trama, como é o caso da presença de Lissa e Íris (814) e a recuperação dos sentidos por Héracles (1088). A opinião de Chalk corrobora Kitto (1961, p. 235) que também considera a tragédia tripartida.

Tal como ocorre em *Electra* (*El*. 235)[126], a dupla ocorrência de ἄτη indica uma tendência enfática em anunciar as consequências desastrosas do evento ocorrido. É o contexto que propicia a compreensão de que ἄτη possui o sentido de "desgraça", visto que está intimamente ligado ao fato decorrente da "loucura" de Héracles, portanto, sua consequência.

A presença de θεόθεν "vindo dos deuses" (*Her*. 919), é uma referência à "loucura" de Héracles e este aspecto merece cuidadosa atenção. Segundo Kamerbeek (1966, p. 3), Eurípides inverte a ordem cronológica do mito de Héracles, inserindo a presença de Lico, um usurpador do trono de Tebas, e fazendo com que os trabalhos do herói tenham sido executados antes da morte de seus filhos, o que contraria a maioria dos mitógrafos posteriores que ainda afirmavam ter o semideus realizado os trabalhos como expiação pela morte das crianças e da esposa.

Este tipo de liberdade explorado pelo tragediógrafo possui um propósito claro: valorizar a ira de Hera. Héracles atingia seu nível máximo de reconhecimento, pois o filho de Alcmena e Zeus estava no auge de sua glória como o grande herói da Grécia e, puni-lo, cumpria justamente a principal ideia transmitida por Hera através de Íris nos versos 841 e 842: ἢ θεοὶ μὲν οὐδαμοῦ,/τὰ θνητὰ δ' ἔσται μεγάλα, μὴ δόντος δίκην. "e os deuses coisa alguma serão,/e grandes serão os mortais, se ele não for punido."

Sendo assim, θεόθεν faz referência a um "mal enviado pelos deuses", mas que nenhuma relação direta possui com a ἄτη, embora as palavras estejam presentes no mesmo contexto. Quando as deusas Íris e Lissa entram em cena, pode-se compreender que espécie de mal se apodera do herói e quem é a verdadeira responsável: Hera.

---

[126] *Vide infra*, pp. 294-295.

No diálogo das deusas, Ἶρις, mensageira dos deuses, em especial de Hera, para quem atua como uma espécie de serva fiel, e Λύσσα a deusa da “Loucura”, é possível compreender os motivos da esposa de Zeus para querer que Héracles seja tomado por um “frenesi” que o faça cometer o crime contra a esposa e os filhos. A esse respeito, Lee (1980, p. 51) pondera que os feitos megalomaníacos de Héracles são reforçados ao longo de toda a peça e, portanto, existe um crime que, perante os deuses, precisa ser reparado: a perda do equilíbrio entre homens e deuses, em que o homem necessita saber quais são os seus limites.

Há, até mesmo entre as duas divindades, Íris e Lissa, uma discussão sobre a validade da exigência de Hera, visto que a deusa reforça a Íris o quão valoroso é Héracles entre os homens e o paradoxo entre suas benfeitorias e uma punição que não se justificaria. No entanto, como acrescenta Franciscato (2003, p. 28), Héracles precisa ser reduzido a uma condição sub-humana, para que o equilíbrio entre deuses e homens seja restaurado e ele compreenda sua insignificância perante as divindades.

Lissa, figuração divina da loucura (*Her*. 865-866), incutirá no herói seu “frenesi” para o levar a perceber seus atos apenas quando ela decidir. Assim fala a deusa: ὁ δὲ κανὼν οὐκ εἴσεται/ παῖδας οὓς ἔτικτ᾽ ἐναίρων, πρὶν ἂν ἐμὰς λύσσας ἀφῇ. “Héracles não saberá, tendo matado os filhos, que destruiu aqueles que gerou, até que se livre do meu frenesi.”

Portanto, há em *Héracles* a constituição de uma nova tríade que, anteriormente, era composta por Divindade-Ἄτη-Humano e que agora se configura como Hera-Λύσσα-Héracles, significando que a Λύσσα é a grande responsável por uma “justiça” de Hera, impondo a “loucura reparadora” a Héracles.

É, dessa forma, importante que se reconheça que o conceito de ἄτη na tragédia que, em outros momentos, poderia ter servido de forma clara ao propósito da “obcecação” do herói,

não possui o mesmo efeito na versão de Eurípides. Para Doyle (1984, p. 130), embora ἄτη tenha sentido objetivo no passo, o conceito teria uma aproximação com “obcecação”, visto que Héracles é tomado pela “loucura” que lhe turvou os pensamentos. No entanto, tal aproximação força um sentido que não existe mais na tragédia, pois, como já visto, há muito o conceito de ἄτη vinha sendo utilizado de forma objetiva, como designação de uma consequência por atos que nem sempre estão ligados a uma “turvação do pensamento”.

Logo, o sentido de ἄτη na passagem refere-se unicamente ao estado catastrófico em que se encontra o herói após ter sido dominado pela “loucura”. Sua relação com o “frenesi” imposto pela deusa Lissa é estabelecida da seguinte forma: o “frenesi” é a causa da “desgraça” de Héracles e não o contrário.

Pode pensar-se que a presença do conceito de λύσσα na tragédia seja apenas para propiciar uma discussão entre as divindades sobre a validade do destino humano. No entanto, não haveria motivos para a presença de ἄτη, se ela não tivesse passado a ocupar um importante papel no pensamento do homem grego. O conceito – se já não representa mais uma potência maligna ou a ação danosa de uma entidade sobre o homem -, passa a designar um fim desastroso de qualquer dano que o homem tenha sofrido, divino ou não, e que atinge apenas o próprio indivíduo ou todos a ele relacionados.

As palavras κακά “males” e τλήμονα “míseras” (*Her*. 920) reforçam o contexto cataclísmico no qual Héracles está envolvido. No entanto, “míseras” adjetiva o substantivo τύχαι “sortes” (*Her*. 921), cujo sentido em Eurípides possui um uso que necessita de atenção, principalmente por ter sido apresentado em um mesmo cenário que o conceito de ἄτη.

Nas tragédias euripidianas a τύχη possui um papel fundamental. A mesma τύχη que em Sólon já designava o destino

do homem[127], em Eurípides abarca todos os sentidos que a palavra possui: é a “sorte”, “fortuna”, mas também pode ser o “acaso”, além de poder ser benigna ou maligna. Com quinze ocorrências em *Héracles*, o termo é fundamental para a compreensão do destino do herói e da reviravolta que justifica o fim do drama com o resgate dele por Teseu.

Acerca da presença da τύχη em Eurípides, Knox (2002, p. 146) discorre:

> As peças de Eurípides refletem o crescimento, em Atenas, de uma sensação de imprudência, de que, como diz Jocasta: “o acaso governa todas as coisas”. Mesmo na obra *Alceste*, escrita antes da guerra (438 a.C.), Eurípides interpreta profeticamente o estado de ânimo desesperado, característico dos anos de guerra, no filosofar do ébrio Héracles: “o curso do acaso – ninguém pode ver para onde irá – não é algo que possa ser ensinado, ou apreendido pela técnica [...] Desfrutai a vida, bebei, calculai que a vida deste dia é vossa – o resto pertence ao acaso”. Nas peças posteriores, este estado de espírito é ainda mais assustador. Este mesmo Héracles, numa outra obra de Eurípides, é golpeado por uma série de calamidades que desafia a expectativa humana e a explicação racional; ele rejeita a solução que essa situação terrível parece exigir, o suicídio, e decide prosseguir vivendo, mas num mundo que redefine como sujeito ao acaso inexplicável. “Agora, parece-me, devo agir como um escravo do acaso”.

Destarte, essa nova forma de explicar o mundo, regido por uma entidade ou conceito abstrato que potencializa a incerteza do homem diante de seu destino, é o motivo de uma nova forma de pensar do homem grego que, em *Héracles*, ainda estava intimamente ligada à vontade divina e não apenas ao puro acaso do universo.

Vontade divina ou não, é fato que a τύχη possibilita ao homem que se recupere de uma sorte infeliz; em *Ájax* de Sófocles, por exemplo, incapacita o herói de ver outra saída para sua ἄτη “desgraça” senão a própria morte; mas em

---

[127] *Vide supra*, pp. 118-119.

Héracles, é justamente o “acaso” que leva a situação a alterar-se por completo e agora é Teseu [128] quem precisa recuperar Héracles do possível fim.

A última ocorrência de ἄτη em *Héracles* acontece justamente num diálogo entre o herói e Teseu:

> ἥκω δ᾽ ἀνάγκης ἐς τόδ᾽: οὔτ᾽ ἐμαῖς φίλαις
> Θήβαις ἐνοικεῖν **ὅσιον**: ἢν δὲ καὶ μένω,
> ἐς ποῖον ἱερὸν ἢ **πανήγυριν φίλων**
> εἶμ᾽; οὐ γὰρ **ἄτας εὐπροσηγόρους** ἔχω.
>
> Cheguei a este extremo: nem na minha amada
> Tebas me é **legítimo** habitar; e, se permaneço,
> para qual templo ou **reunião de amigos**
> irei? Pois carrego **desgraças** não **suportáveis.**
> (*Her*. 1281-1284, grifo nosso)

A palavra ὅσιος “sagrado” (*Her*. 1282) ressalta a gravidade da situação de Héracles. Suas ἆται “desgraças”, nem ao menos podem ser εὐπροσηγόροι “suportáveis” (*Her*. 1284) tamanha é a gravidade de seus atos. O contexto, quanto ao sentido de ἄτη, é claro e reflete justamente todas as consequências das ações do herói.

Entretanto, ὅσιος diz mais ao espectador. Ao colocar a palavra em um contexto de ἄτη, obviamente Eurípides sabia que por muito tempo, mesmo que o conceito não representasse a potência de uma entidade sobrenatural, as consequências de uma grave situação, chamadas ἆται, ainda remetiam o espectador a uma profunda análise do sentido do sagrado no mundo e no destino do homem.

Dessa forma, mesmo que ἄτη não tenha, em *Héracles,* o peso divino que possuía outrora, ainda assim há elementos na tragédia que remetem à tradição e justificam o porquê de Héracles não se sentir confortável em nenhum lugar. No verso 870, Lissa invoca a presença das Κῆρες “Mortes”, divindades já

---

[128] De acordo com Grimal (1993, p. 96), a tradição sempre aponta Teseu como amigo de Héracles. Em uma empreitada para ajudar Pirítoo, que queria raptar Perséfone, Teseu foi aprisionado pelo rei do submundo. Após a punição de Hades, Teseu só foi libertado a pedido de Héracles.

mencionadas na *Teogonia* de Hesíodo[129] e que, junto com as Erínias e Ἄτη, são entidades malignas filhas da Noite. Em *Sete Contra Tebas*, por exemplo, o coro menciona Κῆρες Ἐρινύες "Mortes-Erínias" (*Th*. 1061), o que torna a aproximação extremamente pertinente ao contexto, visto que as Erínias são as responsáveis por punir os crimes consanguíneos.

Sendo assim, Héracles conhece o universo no qual está inserido, e reconhecer sua falha é também saber que há divindades punitivas que o perseguirão para que se repare a "desgraça" consumada.

É neste contexto que a φιλία "amizade" torna-se outro elemento de extrema importância para a situação do herói e elemento crucial na tragédia euripidiana. Ao dizer que não seria mais aceito em uma πανήγυρις φίλων "reunião de amigos" (*Her*. 1283), Héracles acentua sua preocupação com o mundo social no qual está inserido, no qual deixa de ser uma figura repleta de honras para se tornar *persona non grata*.

Nos versos iniciais da tragédia, Anfitrião pronuncia-se sobre a necessidade de amizades em tempos difíceis (*Her*. 55-56), e é justamente esta ideia que percorrerá toda a tragédia, principalmente porque Héracles vê-se solitário quando, por causa da "loucura", assassina a própria família.

É justamente uma certa dicotomia persistente em toda a obra que marca a chegada de Teseu, que será solidário com Héracles. Ao longo de toda a tragédia, o espectador é posto em contato com momentos que sugerem uma suposta estabilidade que logo rompe-se. Não é para menos que o drama é tido por alguns estudiosos como bi ou tripartido[130]. Dessa forma, o fim de Héracles, que parecia próximo, sofre novamente uma mudança,

---

[129] *Vide supra*, pp. 93-94.

[130] *Vide*: SHEPARD, J. T. The formal beauty of the Hercules Furens. **The Classical Quaterly**, vol. 10, n. 2, pp. 72-79, 1916. CHALK, H. H. O. ARETH and BIA in Euripides' Heracles. **The Journal of Hellenic Studies**, vol. 82, pp. 08-18, 1962.

dessa vez, justificada pela φιλία pontuada ao longo de toda a tragédia.

Como bem ressalta Rosa (2012, p. 169), Eurípides propõe um novo olhar sobre o heroísmo, humanizando o herói de tal forma que ele consiga seguir em frente mesmo sendo provado com a mais perversa das situações. E este fato só ocorre por conta dos laços de amizade que se constroem ao longo da vida. Trata-se de um novo estágio do pensamento do homem grego, em que a morte não é mais a única saída possível, mas há uma centelha de esperança.

Destarte, é perceptível que, em um universo em que as possibilidades começam a mudar e, mesmo diante da fatalidade divina, se apoiam em aspectos construídos dentro das relações humanas, um contexto em que o conceito de ἄτη é o motivo que leva o herói a se sentir impedido de exercer suas atividades na *pólis*, tanto pela relação com o "sagrado" quanto pelas relações de "amizade", remetem a uma grandiosidade do sentido do vocábulo, pois reforça o peso do conceito dentro do universo do pensamento grego; estar sob o domínio da ἄτη, como causa ou consequência, ou ainda ambos, reflete em todos os tipos de relações exercidas dentro da comunidade.

Não é de forma gratuita que Eurípides usa ἄτη nos dois passos analisados. O uso do conceito passa a reforçar que, para além de uma influência apenas divina, ele se transforma dentro da reflexão do homem grego. A mente do homem do final do século V a.C., a efervescência de ideias e as constituições sociais e políticas exigem muito mais, e a tragédia de Eurípides reflete exatamente isso.

Filoctetes, de Sófocles, apresentada pela primeira vez em 409 a.C.[131], e ganhadora do primeiro prêmio do festival, é uma das peças que mostra o quanto o autor é extremamente bem

---

[131] Esta data, apontada por Sommerstein (2002, p. 42), está de acordo com a maioria dos estudiosos, incluindo Romilly (2008, p. 185).

sucedido no trato com suas personagens, que precisam lidar com um universo que lhes é obscuro e em que se inserem tramas de interesse pessoal. Filoctetes é o herói amargurado, que se sente impotente diante da vida e, mais do que isso, renegado por seus compatriotas.

A única ocorrência do conceito de ἄτη em *Filoctetes* acontece no verso 706, quando Neoptólemo ainda tenta convencer Filoctetes a entregar suas armas:

> εἶρπε γὰρ ἄλλοτ᾽ ἀλλ <αχ> ᾷ
> τότ᾽ ἂν εἰλυόμενος,
> παῖς ἄτερ ὡς **φίλας τιθήνας**,
> ὅθεν εὐμάρει᾽ ὑπάρχοι
> πόρου, ἀνίκ᾽ ἐξανείη
> **δακέθυμος ἄτα**·
>
> Movia-se lentamente ora aqui, ora lá,
> engatinhando,
> como **criança sem ama**,
> de onde existisse facilidade de
> sobrevivência, enquanto abrandasse
> **a desgraça que devora o ânimo**.
> (*Ph*. 701-706, grifo nosso)

No passo, a ἄτη se configura como a própria “desgraça” de Filoctetes, cantada pelo coro de marinheiros. Tal “desgraça” fixa-o na dor causada pela ferida e que não o deixa ganhar serenidade. Embora se trate de uma passagem em que a interpretação do conceito de ἄτη exige mais a análise do contexto do que propriamente destas palavras que se vinculam ao passo, a forma como o coro qualifica a ἄτη de Filoctetes é a chave para a compreensão da melhor tradução para o conceito. Δακέθυμος, “devoradora do ânimo” (*Ph*. 706), alude à própria condição do herói: um homem ressentido que, por conta de sua chaga, não consegue encontrar uma solução coerente para sua própria existência e vive condicionado pela própria doença.

Ao tecer uma comparação em que evoca a imagem de uma φίλη τιθήνη “ama querida”, o coro transmite ao espectador toda a carência afetiva sofrida por Filoctetes, abandonado na ilha de Lemnos e vivendo como um selvagem. Como bem ressalta Taplin

(1978, p. 27), *Filoctetes* é uma tragédia que atraiu muita atenção justamente por não ter nenhuma morte; no entanto é impossível negar que não seja o drama das relações e da comunicação, visto que o espectador é convidado o tempo todo a discutir a validade da atitude de Odisseu e Neoptólemo, além de poder julgar a forma pela qual os heróis lidam com o guerreiro troiano ferido.

Assim, a ἄτη de Filoctetes, ao mesmo tempo que é a chaga purulenta do herói, é, também, a própria "obcecação" em um de seus sentidos primordiais. Vale ressaltar que se trata de uma tragédia em que a Guerra de Tróia é o pano de fundo e, assim sendo, é interessante perceber como o conceito de ἄτη reflete exatamente um aspecto dessa força maligna cristalizada nos poemas homéricos e transmitida pela tradição.

Há ainda que se fazer uma pequena e curiosa comparação: a semelhança que existe entre Filoctetes e o Édipo de *Édipo em Colono*. Ambos os heróis não conseguem se sentir em casa em nenhum lugar, por isso carregam uma sensação de desconfiança em relação ao mundo. Até mesmo, no caso de Édipo, o auxílio da filha Antígona para ajudá-lo a caminhar, sentar, torna-se uma tarefa humilhante. Com Filoctetes não é diferente. Sua solidão e o estágio degradante em que se encontra em nada se compara à altivez de outrora, o que reflete a análise profunda de Sófocles das características psicológicas das personagens. Mais do que isso, a questão social também está em voga e, em *Filoctetes*, novamente a τιμή é colocada em pauta mas, diferentemente de *Ájax*, o questionamento agora é ainda mais humano, pois não se trata de um atentado contra os companheiros que perturba a integridade do herói, mas uma chaga e dores que só dizem respeito ao próprio homem. É certo que, independentemente do sofrimento de Filoctetes, sua presença na guerra é indispensável para o sucesso dos companheiros, no entanto, ele não deixa de passar pelo

julgamento e exclusão dos outros, até que percebam que ele se faz necessário no campo de batalha.

Destarte, há uma ambivalência no conceito de ἄτη que o torna extremamente complexo. Não é por acaso que o coro cita a solidão do herói e a forma como ele se arrastava pela ilha. Tal alusão demonstra, também, a fragilidade vivenciada por Filoctetes, ao mesmo tempo em que ele se torna uma das peças-chave para a vitória dos gregos em Tróia.

Curiosamente, a última peça de Eurípides remanescente do período clássico é, também, a última a apresentar o conceito de ἄτη em uma única ocorrência e através da fala do herói que marca de forma crucial a presença do conceito na literatura grega: Agamêmnon. Apresentada após a morte de Eurípides, *Ifigênia em Áulis* é levada à cena, segundo Romilly (2008, p. 185), em 405 a.C[132].

Tida comumente pelos estudiosos como a tragédia em que Eurípides mais ousa em seu tema e encaminhamento da trama, *Ifigênia em Áulis* desconstrói as certezas dos espectadores. Não se trata mais da tragédia que possui uma verdade, a morte do herói.

A única ocorrência de ἄτη acontece logo no prólogo, quando Agamêmnon envia o velho servidor da casa dos Atridas para pedir que Ifigênia não compareça em Áulis:

> οἴμοι, **γνώμας** ἐξέσταν,
> αἰαῖ, πίπτω δ' εἰς **ἄταν.**
> ἀλλ' ἴθ' ἐρέσσων σὸν πόδα, γήραι
> μηδὲν ὑπείκων.
>
> Ai de mim, perdi **o bom senso**,
> Ai ai, caio em **desgraça.**
> Mas vai em apertado passo,
> não cedas à velhice.

---

[132] Doyle (1984, p. 137) propõe o ano de 406 a.C. como o mais provável para a representação da peça.

(*IA* 136-140, grifo nosso)

Agamêmnon começa por falar em γνῶμαι "pensamentos" (*IA* 133), o que já demonstra toda a diferença de entendimento que o conceito de ἄτη possui desde que foi utilizado por este mesmo Agamêmnon na *Ilíada*[133]. Trata-se, agora, de uma nova instância da percepção humana aludida pelo governante. O herói não apenas mais sente no θυμός ou φρήν uma perturbação, mas raciocina sobre o assunto, inclusive com a autonomia de entender que ele mesmo é o responsável pelos atos que o levam à "desgraça".

Na passagem, Agamêmnon diz que os "pensamentos ruíram" (*IA* 133) e, assim, ele é atingido por uma ἄτη "desgraça" (*IA* 134), o que permite a compreensão de que, por causa de suas atitudes enquanto estadista e pai, Agamêmnon se vê em "desgraça". O sentido de uma "escolha" que possa não ter sido pertinente ou que trará graves consequências é nítido. Da mesma forma que Agamêmnon pensa primeiramente na questão bélica e seu papel como líder e só depois atenta para a questão familiar, há um interessante paralelo com a figura do herói em *Agamêmnon* de Ésquilo. Mais uma vez, não é gratuito o uso do conceito de ἄτη na passagem, mas ele se apresenta em perfeita consonância com a "secreta desgraça" (*Ag*. 1270), por exemplo, que Clitemnestra prepara ao marido. Se Agamêmnon percebe o ato desastroso em pedir que Ifigênia se apresente para um suposto casamento com Aquiles, que é na verdade seu sacrifício a Ártemis, ele também reconhece que aquela atitude é sua própria ἄτη.

A ἄτη em Eurípides está conectada com o universo da sofística e as novas formas de se conceber a sociedade na qual se está inserido. A ligação do conceito com o campo semântico que se refere ao pensamento, como acontece com γιγνώσκω "conhecer", presente no verso 688 de *Hécuba*[134], mostra uma

---

[133] *Vide supra* pp. 58-60.
[134] *Vide infra*, p. 288.

verdadeira mudança entre a ἄτη que era a influência de uma força exterior que dominava o íntimo dos homens, e a que agora permanece unicamente como uma sequela, cuja responsabilidade humana é extremamente mais evidente e catastrófica.

3.3. A ἄτη e o contexto feminino

A primeira tragédia, entre as conservadas, a inserir como foco central personagens femininas é *Suplicantes*, de Ésquilo, apresentada por volta do ano de 463 a.C. [135] Além de uma tragédia com um coro formado por mulheres, as Danaides, a peça é uma verdadeira ode e exaltação à figura de Zeus, ao qual as Suplicantes invocam na busca de auxílio e amparo. Mesmo que os deuses pátrios também sejam invocados, a tragédia gira o tempo todo em torno de uma única sentença, apresentada no verso 437: δίκαια Διόθεν κράτη "Justos são os poderes enviados por Zeus".

Logo nos primeiros versos da tragédia, uma passagem corrompida e muito debatida pelos estudiosos apresenta o conceito de ἄτη. Trata-se de uma fala do coro que, segundo Doyle (1984, p. 55), apresenta questões textuais que precisam ser analisadas com cuidado. Por outro lado, a riqueza de elementos que se pode extrair de tal passagem e as conexões estabelecidas com o conceito remetem a toda uma tradição de uso do termo.

---

[135] A primeira versão do livro de H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, de 1929, propunha a data de 492 a.C.como provável para a representação da peça, pois se acreditava que *Suplicantes* era a mais antiga das tragédias preservadas. No entanto, na edição de 1961, Kitto, perante novos elementos de informação, acrescenta uma nova interpretação para a peça e restabelece sua data como sendo por volta de 464 a.C. Este fato deve-se ao papiro de Oxirrinco (2256 fr. 3), publicado em 1952, e que apontava a vitória de Ésquilo com a tragédia, durante o exercício do arconte Arquidêmides, entre os anos de 464 e 463 a.C. Sommerstein (2002, p. 89) não se compromete com um ano específico, apenas aponta que a peça teria sido escrita por volta de 460 a.C. A edição de Oxford (1972) prefere o ano de 463 a.C.

A antístrofe em questão pertence a uma fala do coro das filhas de Dânao, em que elas potencializam de forma negativa a ação dos filhos de Egito:

> ἰδέσθω δ᾽ εἰς **ὕβριν**
> βρότειον, οἷα νεάζει
> πυθμὴν δι᾽ ἀ-
> μὸν γάμον τεθαλὼς
> **δυσπαραβούλοισι φρεσίν,**
> καὶ **διάνοιαν μαινόλιν**
> κέντρον ἔχων ἄφυκτον, **ἅταν δ᾽**
> **ἀπάτᾳ** μεταγνούς.
>
> Que ele observe a **desmesura**
> dos mortais, qual raiz que,
> pelo casamento conosco,
> se renova e desabrocha
> em pensamentos maldosos;
> e **um sentimento frenético**,
> munido de um aguilhão irresistível,
> passa a aceitar
> **o logro da obcecação**.
> (*Supp*. 104-111, grifo nosso)

As palavras do coro de suplicantes apontam para um processo comum na tragédia esquiliana, ou seja, o resgate da aproximação que os poetas líricos fizeram entre ἄτη "obcecação" e ὕβρις "desmesura". No entanto, não se trata de uma união ao acaso, pois este é um tipo clássico de passagem em que a tradução dependerá muito do contexto em que os termos se inserem. Ao longo de toda a tragédia, o coro enfatizará que é necessário eliminar a ἀνδρῶν ὕβρις "a desmesura dos homens" (*Supp*. 525), no preciso momento em que ἄτη estará novamente presente no excerto.

Dessa forma, traduzir ἄτη por "obcecação" é reafirmar o padrão que Ésquilo mantém de seus antecessores literários. Ao perder o comedimento diante das situações, o homem eventualmente está sujeito a uma cegueira da razão, motivo pelo qual não consegue frear seus atos até que ele próprio caia em si.

A ocorrência de φρήν "espírito" assegura a relação coerente com o conceito de ἄτη, apontando para a sensibilidade das

suplicantes e a intensidade dos sentimentos. É interessante notar que o universo da tragédia em que as mulheres estão em destaque é nitidamente mais sensível que o masculino e, portanto, a relação com a palavra φρήν, que por muitos momentos pode ser traduzida como “âmago”, “alma”, remete a um estágio de maior passionalidade. No entanto, a tragédia não apresenta apenas as paixões humanas, mas, também, enfoca a racionalidade e, para o coro, os Egiptíades não apenas são possuidores de um “δυσπαραβούλοισι φρεσίν” (*Supp*. 108), mas de uma διάνοιαν μαινόλιν (*Supp*. 109), ou seja, de um “pensamento frenético”, indicando que, por causa da ὕβρις, estes homens não dominam nem as questões sentimentais nem as racionais; são portanto, propensos ao “logro da obcecação”. Ademais, a própria ὕβρις está ligada ao domínio dos desejos naturais, é uma “ausência de controle” dos próprios Egiptíades, carregados por seus instintos e que não mesuram suas ações diante das belas pretendidas.

No verso 444, a ἄτη é usada na fala de Pelasgo, rei de Argos, que, confuso com a presença de Dânao e das Danaides, questiona as consequências do ato de abrigá-los em suas terras:

> καὶ δὴ πέφρασμαι. δεῦρο δ᾽ ἐξοκέλλεται.
> ἢ τοῖσιν ἢ τοῖς πόλεμον αἱρεσθαι μέγαν
> πᾶσ᾽ ἔστ᾽ ἀνάγκη, καὶ γεγόμφωται σκάφος
> στρέβλαισι ναυτικαῖσιν ὡς προσηγμένον.
> ἄνευ δὲ λύπης οὐδαμοῦ καταστροφή.
> καὶ **χρημάτων** μὲν ἐκ δόμων πορθουμένων,
> †**ἄτην** γε μείζω καὶ μέγ᾽ ἐμπλήσας γόμου†
> γένοιτ᾽ ἂν ἄλλα Κτησίου Διὸς χάριν:
> καὶ γλῶσσα τοξεύσασα μὴ τὰ καίρια,
> γένοιτο μύθου μῦθος ἂν θελκτήριος
> ἀλγεινὰ θυμοῦ κάρτα κινητήρια.
>
> Já fiz a minha ponderação. E eis o embaraço a que se chegou.
> Com uns ou com outros sustentar grande guerra
> é totalmente necessário, como casco de navio que está preso,
> ajustado com guinchos náuticos.
> Sem sofrimento não há desfecho em nenhum dos casos.
> As **riquezas** destruídas das casas,

> sendo grande a carga de que se encheu o barco **da desgraça**,
> serão restituídas graças a Zeus Protetor;
> e se a língua lançar, como dardos, palavras inoportunas,
> será restituída da palavra outra palavra curativa.
> A agitação do espírito é extremamente dolorosa.
> (*Supp*. 438-448, grifo nosso)

Primeiramente, é interessante perceber como a imagem de Pelasgo o aproxima de Agamêmnon, ambos governantes de Argos. E como herói trágico, Pelasgo se encontra no mesmo martírio do Atrida, em uma espécie de "dilema do chefe" pois, ao salvar as Danaides, vê se aproximar a guerra contra os Egiptíades. De qualquer forma – ou infringindo as normas da hospitalidade, ou tendo de correr riscos para as respeitar -, a escolha resulta em um acontecimento igualmente ruim.

A metáfora náutica é o suporte para o rei falar da guerra e da possível chegada dos Egiptíades. As palavras de Pelasgo, que falam da "ruína" em começar uma guerra, estão dirigidas às Danaides e a si próprio, que tem de fazer a escolha. O que é perceptível na passagem é um aspecto que se tornará cada vez mais comum em toda a tragédia: quando o conceito é nomeado, dificilmente o termo poderá ser traduzido por "obcecação", pois a ἄτη torna-se um agente conhecido e objetivo de catástrofe entre os homens. Ao se ponderar sobre uma ou outra opção, não se trata de um ato de "perturbação dos sentidos", mas de uma escolha realizada e que, por conseguinte, trará reflexos negativos.

O uso da palavra χρῆμα (*Supp*. 443) remete-nos aos versos de Sólon (*Fr*. 13W), em que o poeta aproxima a noção de riquezas materiais com a possível decadência do homem. Todavia, trata-se de uma alusão sem relação direta, visto que a intenção de Pelasgo é apenas ressaltar as perdas que uma guerra acarreta. Pelasgo fala em μὴ τὰ καίρια "inoportunas", como referência às palavras lançadas, uma analogia a tudo que seja dito de forma inapropriada e que passará pelo julgamento de Zeus. Dessa

forma, se Pelasgo já se aproxima do dilema de Agamêmmnon, ou seja, é colocado no mesmo patamar do outro líder, agora uma aproximação a Etéocles parece impor-se; ambos partilham a imagem do governante atento ao efeito negativo das palavras; assim, no início de *Sete contra Tebas*, é Etéocles quem fala em χρὴ λέγειν τὰ καίρια "é preciso usar as palavras oportunas" (*Th*. 1), dessa forma, demonstrando sua capacidade de avaliação diante de uma situação problemática e iminente de guerra.

Novamente, entre os versos 468 e 471, Pelasgo irá citar a ἄτη, desta vez de forma direta, alegando estar o próprio rei imerso na indecisão de ajudar as suplicantes ou deixá-las à mercê dos primos:

> καὶ πολλαχῇ γε δυσπάλαιστα πράγματα,
> κακῶν δὲ **πλῆθος** ποταμὸς ὡς ἐπέρχεται:
> **ἄτης δ' ἄβυσσον πέλαγος** οὐ μάλ' εὔπορον
> τόδ' ἐσβέβηκα, κοὐδαμοῦ λιμὴν **κακῶν.**
>
> De todos os lados as questões são invencíveis,
> uma **multidão** de males como um rio se aproxima;
> **neste mar abissal de decadência, que** não é muito fácil de transpor,
> embarquei, em nenhum lugar há porto para os meus males.
> (*Supp*. 468-471, grifo nosso)

Ésquilo retoma a metáfora náutica[136] para a situação em questão. É, de fato, por mar que os primos das Suplicantes estão se dirigindo a Argos; dessa forma, para Pelasgo, o perigo avança pelo mar como πλῆθος (*Supp*. 469), ou seja, "uma multidão", "um aglomerado" de males que se dirigem à sua cidade.

Apesar de se poder pensar que o uso da metáfora marítima resulte apenas de uma razão de intimidade dos gregos com o ambiente mediterrâneo, a insistência com que ocorre nos

---

[136] A esse respeito, *vide*: LESLIE, K. A. **Simile and metaphor in Greek poetry, from Homer to Aeschylus**. New York: Nabu Press, 2010[1923]. EARP, F. R. **The style of Aeschylus.** Cambridge: Cambridge University Press, 2014[1948]. ROSENMEYER, T. G. **The art of Aeschylus**. California: University of California Press, 1983.

trágicos desperta a atenção. Segundo Moreau (1986, p. 219), o uso dos elementos marítimos acontece, desde Ésquilo, por causa da visão agressiva e hostil que o mar transmitia aos gregos, simbólica e ao mesmo tempo real.

Assim, aliar o conceito de ἄτη ao simbolismo do mar significava uma referência à obscuridade das profundezas marítimas, à agressividade do mar agitado e à vastidão de seus horizontes, aspectos que condiziam com a dimensão de abrangência da ἄτη e a impotência do homem perante ela, pois arriscar-se no mar é tão misterioso quanto permanecer em terra sob o domínio desta influência maligna.

Ao citar "o mar abissal da decadência" (*Supp*. 470), Pelasgo se coloca na condição daquele que já está imerso nos problemas das Suplicantes, pois, afirma através do verbo εἰσβαίνω (*Supp*. 471), estar "embarcado" nesta navegação que lhe traz a "decadência". Vale ressaltar que, embora a passagem refira-se a uma ἄτη na qual Pelasgo esteja "navegando", é preciso levar em consideração que "o mar abissal da decadência" é também o das Danaides. Tal como nos versos anteriores, este aspecto é importante para a justificativa da tradução utilizada para o conceito de ἄτη. Nessas passagens, falar em "obcecação" é incoerente, pois o contexto trágico e mítico demonstra que Pelasgo toma ciência da situação em que se encontram Dânao e as filhas. Há que se levar em consideração, de fato, a fuga das Danaides, estas sim que estão cometendo um desatino contra a própria natureza do casamento. A justificativa das suplicantes não é a fuga de noivos violentos, mas da própria condição de submissão que o casamento impõe a essas jovens.

Ao rogar o auxílio divino, o coro novamente associa a metáfora náutica com o conceito de ἄτη:

> ἄναξ ἀνάκτων, μακάρων
> μακάρτατε καὶ τελέων
> τελειότατον κράτος, **ὄλβιε Ζεῦ,**
> πιθοῦ τε καὶ γένει σῷ
> ἄλευσον ἀνδρῶν **ὕβριν** εὖ στυγήσας.

> λίμνᾳ δ' ἔμβαλε πορφυροειδεῖ
> τὰν **μελανόζυγ' ἄταν.**
>
> Rei dos reis, entre os abençoados
> o mais abençoado e dos perfeitos
> o mais perfeito poder, **ó venturoso Zeus**,
> persuade-te e da tua raça
> remove **a desmesura** dos homens tornando-a bem odiosa.
> Lança no mar purpúreo
> **a desgraça dos negros bancos**.
> (*Supp*. 523-530, grifo nosso)

O tom litúrgico da passagem não pode ser menosprezado. Trata-se de uma verdadeira prece das Danaides para que Zeus puna seus algozes, que estão vindo para reivindicar o casamento. De acordo com as suplicantes, somente Zeus do alto de seu poder é quem pode lidar com a ὕβρις e castigar os Egiptíades.

É interessante notar, primeiramente, a diferença de perspectiva entre Pelasgo e as suplicantes. O rei vê no mar a ameaça que chega às suas terras, o mesmo mar que, de certa forma, foi a salvação, mesmo que momentânea, das Danaides; para elas, o perigo não está no mar, mas no navio que vem do Egito. A palavra μελανόζυξ reforça este aspecto. Trata-se de um termo com esta única ocorrência em toda a literatura grega e seu significado mais claro é, segundo Bailly (1960, p. 1242), uma referência aos bancos com remadores negros, ou seja, egípcios.

Dessa forma, as suplicantes rogam a Zeus para que ele mande ao mar os egípcios e, portanto, a ἄτη "decadência" que vem na direção delas. A passagem coloca em concordância a ἄτη e a ὕβρις, no entanto, define de forma clara o que pertence a cada um: a ὕβρις "desmesura" é o motivo que leva os Egiptíades ao encontro das Danaides e a ἄτη é o resultado dos males que eles vêm trazendo do Egito até estas mulheres.

No verso 525, o uso do adjetivo ὄλβιος "venturoso", "feliz", mais uma vez coloca Ésquilo em concordância com os poetas líricos, visto que, ao qualificar Zeus dessa modo, as

mulheres colocam o pai dos deuses em completo antagonismo ao conceito de ἄτη.[137]

Por fim, o último registro do conceito na tragédia *Suplicantes* ocorre através da fala do arauto egípico, que reforça o desejo de levar as Danaides até os Egiptíades e pede que as donzelas parem com os lamentos e aceitem seus destinos:

> †κελεύω βοᾶν μεθέσθαι
> ἴχαρ φρενί τ' ἄταν.†
> ἰοὺ ἰού.
>
> Ordeno com clamor abandonar
> o **desejo** que é **obcecação** do **espírito**.
> Ai, ai.
> (*Supp.* 849-851, grifo nosso)[138]

A passagem apresenta inúmeras dificuldades, como bem observou Doyle (1984, p. 57), não sendo claro se a frase é proferida pelo arauto ou pelo coro de suplicantes. O fato de os versos apresentarem diversas possibilidades de leitura[139] faz com que as traduções sejam muito distintas e inseguras. No entanto, corroborando Doyle (1984, p. 58), é sabido que a peça possui uma estrutura extremamente coesa e pertinente em relação ao conceito, contrapondo a primeira aparição da noção de ἄτη, no verso 110, com a atual, no verso 850; se o arauto condena as Danaides por sua própria ἄτη, é interessante pensar que o uso aqui é irônico, rebatendo a questão de um casamento fadado pelo "logro da obcecação", visto que, segundo o verso 850, é o próprio ἴχαρ "desejo", uma espécie de "fúria interna", "inquietude", que leva as Suplicantes à "obcecação".

---

[137] *Vide supra*, pp. 118-119.

[138] Para estes versos, utiliza-se a seguinte edição do texto grego: AESCHYLUS. **In two volumes. I. Suppliant Maidens, Persians, Prometheus and Seven against Thebes**. With an english translation by Herbert Weir Smyth. 4.ed. Great Britain: Harvard University Press, 1938.

[139] O maior desacordo entre os editores diz respeito aos versos 849 e 850. Page (1972, p. 124) indica que o gramático Francesco Robortello (1516-67) aconselharia o uso de βίαι, enquanto Johann Adam Hartung (1801-67) opta por βίας e Johannes Oberdick (1835-1903) por βίαν. No verso 850, George Burges (1786-1864) apresenta φρεναπάταν. Além disso, as palavras não são dicionarizadas e poucas informações trazem os editores a respeito.

A tragédia lida, portanto, com as duas perspectivas de opinião: de um lado, as suplicantes acreditam que o casamento é motivado por um δυσπαράβουλος φρήν "espírito teimoso", por outro, o arauto usa o mesmo vocábulo, φρήν, para alegar que é a atitude das Danaides, ou seja, ἴχαρ "desejo", que acarreta na obcecação do espírito ἴχαρ φρενί τ' ἄταν (*Supp.* 850).

Este jogo de interesses entre as Danaides e os Egiptíades é, na realidade, a peça-chave de toda a tragédia. Trata-se de mulheres que não só recusam os primos mas, no pedido de socorro a Pelasgo, parecem negar a própria condição de virgens destinadas ao matrimônio. De acordo com Bednarowski (2010, p. 197), as suplicantes usam o tempo todo de artifícios de convencimento, quer com o rei de Argos ou com o mensageiro do Egito. Tal atitude reforça o que Couch (1942, p. 297) descreve como sendo a difícil decisão de Pelasgo, visto que ele é ao mesmo tempo líder político e anfitrião. Como líder político, sabe que há um exército vindo em direção a Argos, como anfitrião, o rei reconhece as suplicantes como descendentes de Io, logo sua parente, sem omitir também as obrigações que a súplica e a hospitalidade impõem.

É nesse ponto que o conceito de ἄτη se configura como interessante potência no jogo que existe, em toda a peça, sobre a δίκη e a ὕβρις. Se por um lado, na visão das Danaides, a chegada do barco é um sinal de ἄτη "desgraça" (*Supp*. 830), por outro, na visão do arauto egípcio, contrariar o casamento é uma "obcecação" (*Supp*. 850), pois trata-se da não observação das virgens em seu dever como mulheres, além da ocorrência de uma "turvação do pensamento" que as impede de avaliarem as consequências de suas atitudes.

Logo, a peça se fecha em um emaranhado de situações das quais nenhuma saída possível é isenta de qualquer desgraça. Nesse aspecto, é ainda mais importante ver no conceito de ἄτη uma potência que é, na visão esquiliana, detentora de um

alcance extraordinário, pois atinge todas as vítimas sem que lhes reste uma solução acalentadora.

A fidelidade com que Ésquilo mantém as metáforas, a coerência pela qual o conceito de ἄτη perpassa por toda a tragédia *Suplicantes*, aliado a aspectos próprios da tradição, demonstram o pensamento e a experiência de vida da época do autor. Trata-se de um momento de efervescência, o início de um período em que o homem questiona sua posição e ação no mundo e, por isso, conceitos como ἄτη tornam-se o suporte para uma discussão mais apurada e desafiadora.

Dentre as ocorrências do conceito de ἄτη nas tragédias de Ésquilo, embora outras mulheres façam uso do termo ἄτη, efetivamente em apenas mais duas peças o conceito tem relação direta com as personagens femininas. Trata-se de *Coéforas* (*Ch*. 339), por meio de uma fala de Electra, e *Prometeu Acorrentado* (*Pr*. 886, 1078), uma tragédia cujo conceito de ἄτη, através de Io, estaria intrinsicamente ligado ao destino das suplicantes, herdeiras diretas da princesa de Argos.

Coéforas, parte central da trilogia composta pelas tragédias *Agamêmnon* e *Eumênides*, foi apresentada em 458 a.C., ganhando o primeiro prêmio. Trata-se de uma tragédia que enfoca o retorno de Orestes do exílio e o cumprimento das ordens de Apolo para que Orestes vingasse a morte de Agamêmnon. Embora a tragédia esteja relacionada à figura de Orestes, e Electra possua um papel tímido na ação, a filha de Agamêmnon atua como apoiante da atitude reparadora em nome do pai.

Após o reconhecimento dos irmãos, através dos indícios encontrados no túmulo de Agamêmnon, há o *kommós*, um pranto ritual que intercala as falas do corifeu, de Electra e de Orestes, com a finalidade de obterem de Agamêmnon o apoio para a vingança contra Clitemnestra e Egisto, além de ser o momento

em que o próprio Orestes busca razões pessoais que o convençam e o façam tomar consciência de seu papel, ou seja, não ser apenas um mandatário de Apolo, mas também encontrar suas próprias motivações. O *kommós* é parte importante da tragédia, pois é nele que se constitui efetivamente o papel representado por cada uma das personagens de *Coéforas*. Logo, Orestes inicia a prece (*Ch*. 315-323), seguido do corifeu (*Ch*. 324-331) e depois por Electra:

> **τάφος** δ᾽ ἱκέτας δέδε-
> κται φυγάδας θ᾽ ὁμοίως·
> τί τῶνδ᾽ εὖ, τί δ᾽ ἄτερ **κακῶν**;
> **οὐκ ἀτρίακτος ἄτα**;
>
> É um **túmulo** que, como suplicantes,
> nos recebe e também exilados.
> Que bem há nisto, que outra coisa senão **sofrimento**?
> Será que é **não invencível** a **decadência**?
> (*Ch*. 336-339, grifo nosso)

É indispensável notar que a única ocorrência de ἄτη ligada intrinsecamente às personagens femininas está na fala de Electra em uma tentativa de justificar os atos que estão para ocorrer. *Coéforas* é a segunda peça que apresenta mais ocorrências de ἄτη, e tal fato é justificado pela referência constante ao ato cometido contra Agamêmnon e à possibilidade de reparação de Orestes de uma ἄτη cometida por Clitemnestra contra o marido.

O título Χοηφόροι "portadoras de libações" refere-se às mulheres do coro que realizam os ritos funerários diante do túmulo de Agamêmnon. Tal ação já se torna suporte para uma tragédia que possui um clima carregado pelos lamentos da casa dos Atridas: é a tragédia das decisões, a tragédia central em que os lamentos e os atos reparatórios são colocados como controversa necessidade diante da situação em que a família se encontra. Mais do que isso, o coro funciona como porta-voz entre os irmãos e o falecido pai, pois, por reger as orações e libações funerárias, cuida da comunicação com Agamêmnon.

O conceito na fala de Electra ressalta o apelo da irmã de Orestes, que sente também a morte do pai e o plano de assassinato da mãe como única forma de reparação. Além disso, a heroína coloca-se na mesma situação de Orestes, pois, maltratada pela mãe e ausente durante a morte do pai, também exige do corifeu detalhes sobre o assassinato (*Ch*. 444-445). Para Doyle (1984, p. 87), o passo representa a noção esquiliana de uma responsabilidade que envolve a existência divina, daí a presença de τάφος "túmulo" (*Ch*. 336) como referência à invocação de Agamêmnon. No entanto, há que se levar em consideração que se trata de uma tragédia cujo nome é referência àquelas que, por sua função, representam o elo entre os homens e as divindades.

Vale ressaltar a proximidade de κακῶν "sofrimento" (*Ch*. 338), ênfase clara à ἄτη que, sendo οὐκ ἀτρίακτος "não invencível" (*Ch*. 339), marca um sentido inovador na tragédia esquiliana em relação a ἄτη: o questionamento sobre a possibilidade de vencer a "decadência". O conceito de ἄτη traduzido como "decadência", pelo caráter "final" de um "estágio permanente" da situação, está muito próximo da noção de ἄτη que será explorada por Sófocles na *Antígona*[140].

Embora haja a hesitação dos irmãos, que procuram através das coéforas a solução para o crime contra o pai, a presença de ἄτη, muito embora atrelasse a perspectiva humana aos desejos divinos, já ultrapassa o limite individual e ganha um aspecto coletivo. O questionamento de Electra transmite uma espécie de revolta da filha de Agamêmnon, como se indagasse a continuidade dos males e incapacidade do homem de derrotá-los. Todavia, se por um lado o homem se coloca no papel de inquiridor do poder da decadência sobre a família, a resposta do coro, por outro, cumprindo sua função de aproximar os homens e os deuses, lembra justamente que isso depende da

---

[140] *Vide infra*, pp. 256-269.

vontade divina: θεὸς χρῄζων θείῃ κελάδους εὐφθογγοτέρους "querendo o deus, ele torna o clamor mais alegre" (*Ch*. 340).

De data incerta, de acordo com Griffith (1981, p. 13), *Prometeu Acorrentado* elenca uma quantidade considerável de questões que, desde o final do século XIX, mobilizam estudiosos em todo o mundo[141]. Não seria diferente com o conceito de ἄτη. Continua polémico o assunto da autoria da peça, fato este analisado exaustivamente por Mark Griffith (1981); a única certeza é a de que os dados que existem atualmente não podem gerar uma conclusão decisiva sobre a autoria de Ésquilo.

De qualquer forma, o próprio conceito de ἄτη apresenta neste caso interessantes aspectos que merecem ser ressaltados. Muito embora a peça apresente a ocorrência do termo por três vezes, número relativamente alto se comparado às tragédias de Eurípides, a palavra respeita um padrão já observado por Doyle (1984, p. 63):

> In the *Prometheus*, ἄτη is never used by, or in reference to, Prometheus himself, but when it does appear, it is always in the singular and always in an anapaestic passage. One such, the first appearance of ἄτη in the play, and its only use in its subjective meaning, occurs at the end of the long third epeisodion.[142]

A primeira ocorrência do termo, referida por Doyle, acontece na fala de Io e aponta para o próprio tormento vivido

---

[141] *Vide*: WESTPHAL, R. **Prolegomena zu Aeschylus tragödien**. Leipzig: Teubner, 1869. GRIFFITH, M. **The autenticity of Prometheus Bound**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. WINNINGTON-INGRAM, R. P. **Studies in Aeschylus**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. WEST, M. L. **Studies in Aeschylus**. Stuttgart: Teubner, 1990.

[142] Em Prometeu, ἄτη nunca é usada por, ou em referência ao próprio Prometeu, mas quando aparece, ela está sempre no singular e sempre em uma passagem anapéstica. Uma dessas, a primeira aparência de ἄτη na peça, e a sua utilização única no seu sentido subjetivo, ocorre no final do longo terceiro episódio.

pela personagem. A segunda, em que o termo é apresentado duas vezes, ocorre na fala de Hermes; embora seja uma lição clara aos homens sobre suas próprias escolhas, é direcionada ao coro de Oceânides, que assistem compadecidas ao sofrimento de Prometeu.

Sendo assim, as três ocorrências do termo nada possuem de relação direta com a figura de Prometeu, o que desperta um interessante debate, visto que, de todas as tragédias, esta possibilitaria que fosse explorada uma infinidade de aspectos míticos que aproximam o Titã do conceito de ἄτη.

Quando Hesíodo (*Op*. 42-105) narra ao irmão Perses a história de Prometeu, Epimeteu e Pandora, o agricultor exalta questões que são levantadas por Ésquilo, como o contraste entre o poder de Zeus diante da bondade do Titã para com os homens. Segundo Winnington-Ingram (1983, p. 177-178), é justamente no momento em que o tragediógrafo coloca em jogo as forças cósmicas, que a peça ganha o potencial esquiliano. Sendo assim, é possível refletir que é a partir da criação da imagem de uma tirania divina, que o homem compreende sua posição no mundo e sua pequenez diante da vontade dos deuses. Esta tragédia não impõe uma imagem de Zeus sólida, inquestionável, mas uma possibilidade ao espectador de refletir sobre a relação do homem com a divindade.

Dessa forma, ao longo de toda cultura grega, o mito de Prometeu suscitou a consciência de uma divisão entre homens e deuses. Ao descrever o mito, Vernant (1992, p. 70) analisa a simbologia do fogo roubado por Prometeu e entregue aos homens. No entanto, o helenista ressalta que se instaura uma diferença crucial entre o fogo celeste e aquele entregue aos homens:

> [...] Na falta do esplendor do raio, os homens disporão de um fogo técnico, mais frágil e mortal, que será preciso conservar, preservar e nutrir, alimentando-o sem cessar, para que não se extinga. Esse fogo secundário, derivado, artificial em relação ao fogo celeste, cozendo o alimento, distingue os homens dos animais e instala-os na

> vida civilizada. Únicos dentre os animais, os humanos partilham pois com os deuses a posse do fogo. É também ela que os une ao divino, elevando-se dos altares em que está aceso até o céu. Mas esse fogo, celeste por sua origem e destino, também é, por seu ardor devorador, perecível como as outras criaturas vivas, submetidas à necessidade de comer. A fronteira entre os deuses e os homens é ao mesmo tempo atravessada pelo fogo sacrificial que os une uns aos outros e sublinhada pelo contraste entre o fogo celeste, nas mãos de Zeus, e aquele que o roubo de Prometeu pôs à disposição dos homens.

Esta dicotomia entre deuses e homens, Prometeu e Zeus, fogo humano e fogo divino, persiste em relação ao conceito de ἄτη, ligado, por sua natureza, ao negrume da noite[143] ou por sua influência à turvação do pensamento, em oposição à clarividência dada pelo fogo prometeico, cujo poder sutilmente é o tempo todo exaltado por Prometeu. É exatamente a uma espécie de ἄτη não nominada que Prometeu atribui o motivo que leva Zeus a não compreender o erro de seu ato contra o Titã e, por sua vez, alerta ao homem sobre o papel do governante, que necessita de mesura em todas as suas atitudes. Ao falar do destino de Zeus, Prometeu aponta para a posição nada imutável da hierarquia universal (*Pr*. 926-927).

Todavia, ao mesmo tempo em que há uma constante dicotomia em toda tragédia, não é possível desvincular o grau de proximidade entre Zeus e Prometeu, divindades que pertencem à mesma esfera de atuação, mesmo tendo o Titã uma empatia especial pela causa humana. Não é para menos que o mesmo substantivo αὐθαδία "obstinação", utilizado pelo coro para designar as atitudes de Zeus (*Pr*. 907), seja também usado por Hermes (*Pr*. 964, 1012, 1034) ao se referir às atitudes de Prometeu.

Por conseguinte, estando os deuses em outro patamar, em uma espécie de duelo celeste, afinal trata-se do embate de

---

[143] *Vide supra*, pp. 93-94.

duas forças divinas que possuem diferentes formas de agir e pensar, é sobre as figuras femininas que recai o peso da ἄτη. Em um primeiro momento, é a própria Io que falará sobre seu tormento e, depois, será Hermes quem, direcionando seu discurso às Oceânides, alertará para um caminho de comedimento que impeça os seres inferiores a Zeus de culpá-lo por seus problemas futuros.

Io, princesa de Argos transformada em novilha por Zeus, em uma tentativa de escapar da fúria de Hera, vagava pelo mundo sofrendo as dores da picada constante de um moscardo, castigo imposto pela deusa. Sua relação com Prometeu é muito profunda, pois ela, após cumprir seu destino e vagar até o Egito, voltaria à forma humana e daria início à linhagem de Héracles, responsável por libertar o Titã, séculos mais tarde. Ou seja, Io ocupa uma posição que relaciona Zeus, o amante divino e seu perseguidor, com Prometeu, vítima também ele de Zeus, cuja salvação dependerá do herdeiro de Io.

Em suas andanças, a novilha encontra Prometeu no Cáucaso, o rochedo em que o titã havia sido preso. Depois de saber por Prometeu os sofrimentos que ainda a aguardavam, a princesa lamenta seus infortúnios e cita a ἄτη:

ἐλελεῦ ἐλελεῦ,
ὑπό μ᾽ αὖ σφάκελος καὶ φρενοπληγες
μανίαι θάλπουσ᾽, **οἴστρου δ᾽ ἄρδις**
χρίει μ᾽ **ἄπυρος**:
κραδία δὲ φόβῳ **φρένα** λακτίζει.
τροχοδινεῖται δ᾽ ὄμμαθ᾽ ἑλίγδην,
ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης
πνεύματι **μάργῳ**, γλώσσης ἀκρατής:
θολεροὶ δὲ λόγοι παίουσ᾽ εἰκῆ
στυγνῆς πρὸς κύμασιν **ἄτης**.

Ai, ai!
Um espasmo e enlouquecedores
delírios inflamam-me, o **ferrão do moscardo**
queima-me como ferro em brasa,
o **coração** palpita no **peito** de pavor,
os olhos se reviram em giros.
Para fora do curso sou levada por um sopro
de **loucura**, impotente sobre a minha língua.
Perturbadas palavras chocam-se ao acaso

> contra as ondas de horrenda **desgraça**.
> (*Pr*. 877-886, grifo nosso)

Extremamente potente, a fala de Io transmite ao espectador todo o sofrimento vivenciado pela novilha. Para a princesa, o "ferrão do moscardo" οἴστρου δ' ἄρδις potencializa a dor sentida por Io quando Ésquilo constrói a relação com a ardência do fogo que a consome mesmo sem que exista a "chama" ἄπυρος. Dessa forma, a ἄτη, exatamente, a última palavra proferida por Io antes de sair e continuar suas andanças pelo mundo em cumprimento ao seu destino, ocupa um posição que sublinha a porção de sofrimento que cabe à novilha a partir daquele momento em diante, já assinalada pela fala do coro (*Pr.* 820), ao questionar Prometeu da πολυφθόρου πλάνης "ruinosa andarilha".

Doyle (1984, p. 64) considera a presença de ἄτη nesta passagem como uma clara alusão à "obcecação", pois argumenta que o uso da palavra εἰκῇ "ao acaso" "sem um plano definido", (*Pr*. 885), sugeriria, conforme ocorre no verso 450, que se trata de um "estado da mente". No entanto, mediante o próprio contexto da tragédia, é forçoso pensar, principalmente com uma a presença tão tangível do "ferrão do moscardo", que Ésquilo esteja apenas se referindo a uma "obcecação".

Além disso, a presença de μανία "delírio" e μάργος "loucura" contribuem para a ênfase no estágio de "demência" no qual se encontra a novilha devido ao castigo imposto por Hera. Se há uma turvação do pensamento, ela é fruto da influência de uma divindade, como acontece em *Ájax*,[144] e não por decorrência da ἄτη, que se configura como o próprio estágio infeliz de Io. Trata-se, portanto, contrariando Doyle, justamente da mesma referência presente na *Suplicantes* (*Supp*. 470): a aproximação com κῦμα "onda do mar" é a mesma que Ésquilo faz com πέλαγος,

---

[144] *Vide supra*, pp. 205-219.

ou seja, o próprio mar e sua violenta ação contra a impotência humana.

Conhecedora dos acontecimentos futuros que o destino lhe reservava, Io não é uma heroína que errará por descuido ou falta de discernimento, mas porque seu destino será de desventuras, até que ela encontre a paz ao chegar ao Egito. Sendo assim, Io não encontra a "obcecação", mas apenas a "desgraça" em seu caminho; trata-se, já em Ésquilo, de um sentido para ἄτη que se firmará adiante na tragédia sofocliana, ou seja, a noção subjetiva começa a ganhar contornos mais objetivos.

Ademais, vale acrescentar a proximidade dos substantivos καρδία[145] e φρήν (*Pr*. 881) importantes palavras de uso anterior à tragédia e pertencentes ao campo de atuação da ἄτη. Em sua fala, Io não poderia ter sido mais veemente ao relatar a taquicardia ocasionada por seu pavor.

É na fala de Hermes, no êxodo, que se encontram a segunda e terceira presenças do conceito de ἄτη em todo *Prometeu Acorrentado*. Prometeu, após proferir imprecações contra Zeus, recebe a visita de Hermes, desejoso de saber quem destronará Zeus. Após advertir o Titã sobre as decisões divinas, o mensageiro dos deuses aconselha as Oceânides a não permanecerem próximas a Prometeu:

> ἀλλ᾽ οὖν μέμνησθ᾽ ἀγὼ προλέγω
> μηδὲ πρὸς **ἄτης θηραθεῖσαι**
> μέμψησθε **τύχην,** μηδέ ποτ᾽ εἴπηθ᾽
> ὡς **Ζεὺς** ὑμᾶς εἰς **ἀπρόοπτον**
> **πῆμ**᾽ εἰσέβαλεν: μὴ δῆτ᾽ αὐταὶ δ᾽
> ὑμᾶς αὐτάς. **εἰδυῖαι** γὰρ
> κοὐκ ἐξαίφνης οὐδὲ λαθραίως
> **εἰς ἀπέρατον δίκτυον ἄτης**

---

[145] Segundo Chantrâine (1999, p. 498) καρδία é uma palavra derivada da raiz κῆρ, cuja forma não contrata apresentada na tragédia é κέαρ. Na Ilíada, o substantivo aparece 190 vezes e φρήν ocorre 179. Muito embora as traduções nem sempre façam a distinção entre as duas palavras, Montanari (1995, p. 2181) ressalta o uso de φρήν como diafragma, mas, também, na maior parte das vezes, como "alma". Vale ressaltar que, sem exceção, o conceito de ἄτη está sempre ligado à palavra φρήν e não a καρδία.

> **ἐμπλεχθήσεσθ᾽ ὑπ᾽ ἀνοίας.**
>
> Pois então, lembrai minha predição.
> E depois de colhidas pela **desgraça**,
> não censureis a **sorte**, nem em algum momento digais
> que **Zeus** vos lançou em **imprevisível dor**, não.
> Não censureis senão a vós mesmas: porque **avisadas**,
> não é de súbito nem às ocultas
> que, **em emaranhada rede de obcecação,**
> **apanhadas** sereis pela **ignorância**.
> (*Pr*. 1071-1079, grifo nosso)

A passagem em questão condensa elementos importantes de toda a tragédia. Em uma primeira vista, trata-se, evidentemente, de um alerta de Hermes sobre os perigos de acompanhar alguém que está incorrendo em erro e, portanto, acabar por errar também. No entanto, em um nível mais profundo, a fala do mensageiro divino expõe a prudência que o homem deve ter diante de suas atitudes e a isenção de responsabilidade de Zeus quando castiga, visto que é por conta de seu livre arbítrio e suas escolhas que o homem sofre as sanções por seus atos.

A primeira relação estabelecida por Hermes é a da oposição entre ser caçada por uma "obcecação" e, portanto, ter uma má sorte, e a segunda, a consequência deste ato, um destino cruel. Enfática, no sentido de potencializar a força negativa da ἄτη, a passagem de Ésquilo, ao ligar ἄτη com τύχη, antecipa o que poderá ser encontrado na tragédia euripidiana; assim Saïd (1978, p. 139):

> Ainsi, à la vieille notion d'*átē* succèdent chez Euripide deux explications divergentes de la faute. Celle-ci est en effet présentée parfois comme un phénomène lié à la nature humaine.La causalité psychologique se substitue alors à la causalité divine.[146]

---

[146] Assim, à velha noção de *átē* sucedem-se em Eurípides duas explicações divergentes para a falta. É, na verdade, por vezes, apresentada como um fenômeno ligado à natureza humana. A causalidade psicológica, em seguida, substitui a causalidade divina.

A metáfora de caça, na passagem, é muito semelhante àquela encontrada em *Persas* (*Pers*. 98); porém aqui, ao invés da palavra ἄρκυς "rede de caça", o poeta faz uso da palavra δίκτυον "rede de caça", ligada etimologicamente ao verbo δικεῖν, que, entre outras definições, possui como significados "atacar", "abater" e "golpear". Ainda assim, mesmo já envolta em uma carga de grande expressividade, Moreau (1985, p. 155) ressalta que a expressão εἰς ἀπέρατον δίκτυον ἄτης "em emaranhada rede de obcecação" (*Pr*. 1078), apresenta, juntamente com δίκτυον e ἄτη, o adjetivo ἀπέρατος "emaranhado", "inextricável", um qualitativo utilizado apenas mais uma vez na mesma tragédia para definir o Tártaro (*Pr*. 153-154). Dessa forma, a aproximação enfatizaria a ligação que existe entre o mundo subterrâneo e a ἄτη, esta entendida como divindade infernal.

Ao mesmo tempo, a passagem apresenta em quantidade palavras que determinam de forma crucial o sentido que o conceito de ἄτη quer transmitir. No verso 1074, Hermes afirma que as Oceânides não poderiam, futuramente, lamentar uma "imprevisível dor" ἀπρόοπτον πῆμα, pois estavam sendo advertidas sobre as possíveis consequências de permanecerem ao lado de Prometeu. Mais adiante (*Pr*. 1076), o verbo οἶδα ressalta que elas, sendo detentoras do conhecimento das possíveis penalidades, não poderiam se queixar de ἄνοια "ignorância", palavra que encerra a fala de Hermes. Este contexto impossibilita a tradução do termo ἄτη, nas duas ocorrências (*Pr*. 1072, 1078), como algo além de "obcecação". É evidente que, a partir do momento em que são alertadas sobre a possibilidade de serem iludidas pela ἄτη, as ações deixam de ser uma "turvação do pensamento", para passarem a ser a consequência de uma realidade previsível. Esta passagem reflete, em paralelo, o que Agamêmnon pretendia em seu

discurso, no canto XIX da *Ilíada*[147], ao se inocentar diante da influência exercida pela ἄτη. O que Hermes faz é se antecipar e aconselhar as filhas de Oceano para que não caiam em erro semelhante e aleguem inocência.

Doyle (1984, p. 81) afirma que a passagem transita entre uma definição subjetiva (obcecação, ignorância) e outra objetiva (ruína, desastre, calamidade). No entanto, é preciso levar em consideração o caráter admoestante da fala de Hermes. Não se trata de uma ambivalência de sentido nos dois casos, mas de uma complementariedade. A advertência de Hermes, em outras palavras possibilita a compreensão do duplo alcance do conceito: enquanto advertência, é possível compreender que a ἄτη ainda estaria no plano da ignorância das Oceânides (obcecação); caso elas insistam no "erro" de permanecerem juntas a Prometeu, sofreriam a sanção ruinosa (desgraça).

Embora a ἄτη em Ésquilo, no contexto feminino, apresente uma certa linearidade nas ocorrências, que se dividem entre uma causa (obcecação) e uma consequência (desgraça, decadência), algumas nuances já apontam para alterações significativas que seriam adotadas na tragédia sofocliana, como, por exemplo, o próprio jogo de sentidos com a palavra (*Pr*. 1071-1079) em um mesmo período. É, portanto, *Traquínias* a primeira a trazer o conceito de ἄτη intimamente ligado ao destino da heroína[148].

Tragédia sofocliana de 451 a.C.[149], em *Traquínias* existem cinco ocorrências do conceito de ἄτη, mas apenas uma ligada ao

---

[147] *Vide supra*, pp. 58-60.

[148] Apesar de Traquínias apresentar Dejanira como uma esposa desiludida amorosamente que, por causa da obcecação, acaba por ocasionar a morte de Héracles, nenhuma referência direta ao conceito está relacionada a ela.

[149] Segundo Sommerstein (2002, p. 42), a data de 451 a.C. para a tragédia *Traquínias* é extremamente incerta, no entanto, tal data é a mais aceita pela maioria dos estudiosos. Doyle (1984, p. 101) reconhece também a incerteza da data, mas acredita que ela seja anterior à representação de *Antígona* e posterior à apresentação de *Ajax*. A discussão sobre a data de

contexto feminino; as demais presenças estão intimamente ligadas à figura de Héracles. Denominada como umas das principais peças dípticas de Sófocles (WALDOCK, 1966, p. 80), isto é, ela possui uma estrutura que se divide em duas correntes de ações, as fatalidades de Dejanira e também as de Héracles, trata-se de uma tragédia que por muito tempo foi incompreendida pelos estudiosos, sendo reabilitada, de acordo com Oliveira (2009, p. 7) pelos Estudos Clássicos no século XX.

A peça, que se foca na própria condição humana, em uma combinação da presença do coro e das demais personagens em defluências de escolhas e ações que resultam em consequências drásticas, é tida por Heiden (2012, p. 148) como uma tragédia viva, um relato *down-to-earth* "pé no chão" dos acontecimentos que antecedem a morte do maior herói grego: Héracles. Continua Heiden:

> From their seats in the Theatre of Dionysus they must almost have felt like eyewitnesses. But as a poetic composition in dialogue with the *Odyssey* and other classics, *Trachiniae* also allowed a glimpse at what stories of heroes would be without Homers to tell them, and what a community would be without its Muses: mortals imagined no faithful personal gods, and could imagine themselves as nothing more than helpless objects of nature; lacking the minimal conditions of trust, inhabitants of the same household tore themselves and one another to pieces, and did not even have to be enemies to do it.[150]

Traquínias é tão profunda que Adams (1957, p. 126), por sua vez, mais radical, vê uma discrepância muito grande entre as datas propostas e a originalidade da peça, que chega a ponto de contestar a autoria de Sófocles. Kitto (1961, p. 193) ressalta que muitos estudiosos argumentaram que *Traquínias* faria parte de um grupo de peças de mote menor do autor e, por isso, era bem anterior a *Ajax*. No entanto, Kitto refuta tal argumento, mas acaba por não determinar uma data precisa para a tragédia.

[150] De seus lugares no Teatro de Dionísio eles deviam se sentir quase como testemunhas oculares. Mas, como uma composição poética em diálogo com *Odisseia* e outros clássicos, *Traquínias* também permitiu um vislumbre do que seriam histórias de heróis sem Homero para lhes contar, e como seria uma comunidade sem suas Musas: mortais imaginados sem deuses pessoais fiéis, e podem se imaginar como nada mais que objetos indefesos da natureza; sem as condições mínimas de confiança, os habitantes da mesma casa rasgam-se e se

À vista disso, é possível compreender de forma mais clara o porquê da tragédia ter sido reabilitada no século XX. Não se trata apenas de uma questão estrutural, Traquínias é mais do que duas linhas de ações e, mesmo que tal situação seja verídica, Sófocles consegue agrupar os dois acontecimentos de forma a tornar a peça coesa e plausível aos olhos dos espectadores.

A tragédia narra os últimos dias de Héracles, e também de Dejanira, quando voltando de uma campanha estaria trazendo uma concubina e Dejanira, ao saber disso, envia ao marido uma vestimenta embebedada de uma poção que acredita ser afrodisíaca. No entanto, enganada por um centauro que tinha a intenção de se vingar de Héracles, a mulher incorre em erro e coloca o marido em uma situação entre a vida e a morte.

Com extrema saudades, mas receosa da reciprocidade de sentimentos do marido (*Tr*. 630-633), Dejanira, após enviar a veste para Héracles, a heroína percebe que a poção poderia conter algo de estranho, já que havia feito sumir um chumaço de lã. É quando, assim, recebe a vinda do filho Hilo, que narra o sofrimento do pai. Dejanira deixa a cena, calada e entristecida, injuriada por Hilo, que a acusa de assassina; é nesse momento que o coro faz uso do conceito de ἄτη, ao falar do revés da esposa, que atônita, parece não ter entendido (Tr. 842) o relato do filho:

> ἃ δ᾽ ἐρχομένα **μοῖρα** προφαίνει **δολίαν**
> καὶ **μεγάλαν ἄταν.**
>
> O **destino** que chega manifesta o **dolo**
> e **grande decadência**.
> (*Tr*. 850-851, grifo nosso)

---

fazem mutuamente em pedaços, e nem sequer têm que ser inimigos para o fazer.

Δολία “enganosa” (*Tr*. 850) remete para o Canto X da *Ilíada*, a *Dolonia*, que, como já mostrado[151], aproxima, de forma intrínseca, ἄτη de dolo, o engano do homem. Outra relação existente no passo é entre ἄτη e μοῖρα “destino” (Tr. 850), pois a ventura está sempre interligada às questões que envolvem o ser humano e suas consequências, por causa das relações estabelecidas e dos atos cometidos.

Doyle (1984, p. 102), ao discutir a relação entre ἄτη e μοῖρα, remete para *Ilíada* XIX. 88, por acreditar que Sófocles realiza a mesma aproximação que Homero entre ἄτη, μοῖρα e a figura de Héracles. Para o autor, a passagem fala claramente em uma “cegueira”, ou como tem sido preferido neste trabalho, “obcecação”; todavia o autor não descarta uma ambivalência em ἄτη, como é aqui empregada por Sófocles.

Entretanto, tanto Doyle, relacionando ἄτη e μοῖρα, como Kamerbeek (1957, p. 123), que destaca a importância do verbo προφαίνω “manifestar”, “trazer à luz” como indicador de que a ἄτη significa “obcecação”, excluem de suas análises a importância de δόλιος. Não é possível deixar de reconhecer os ecos de Homero na passagem e, justamente por isso, pode-se observar, tal como na *Dolonia* que um processo que envolva o dolo tem como consequência o erro, na ocasião traduzido como “esperanças vãs” por uma questão contextual. Na passagem que envolve Dólon, seu nome remete ao substantivo δόλος “engano” “traição”; é Heitor quem o faz cair em uma ἄτη por sua ganância; já no presente passo, o “dolo” é o primeiro a se manifestar no homem. Sendo assim, ἄτη como “decadência” justifica o processo final pelo qual Héracles está passando, cujo fim não é uma impossibilidade e a recuperação parece ser uma alternativa distante.

---

[151] *Vide supra*, p. 76.

Apesar de três tragédias de Sófocles sobre os Labdácidas terem chegado até os dias atuais, a cronologia de encenações não respeita a cronologia mítica, tendo *Édipo Rei* [152] sido representada alguns anos depois de *Antígona*; é, dessa forma, possível perceber que Sófocles mantém a mesma ideia em torno do conceito de ἄτη, estabelecendo, através das palavras de Édipo, uma extensão da "obcecação" do personagem como "maldição" de toda sua família.

Em *Antígona*, representada em ano próximo de 441 a.C., a única tragédia em que o conceito de ἄτη já aparece nos versos iniciais e que apresenta uma ocorrência relativamente alta[153], é compreensível o substancial acréscimo de sentido que o termo ganha, passando a denominar a própria "maldição" na qual os Labdácidas estão envolvidos; ou seja, a ἄτη não é mais apenas a causa ou a consequência das ações dos homens, mas se torna a própria herança maldita, a própria mácula dentro do seio familiar.

Os versos iniciais são de lamento de Antígona, por causa do triste destino dos irmãos Etéocles e Polinices, que cumpriram a maldição de Édipo, na qual eles se matariam na disputa pela cidade de Tebas:

> ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα,
> ἆρ᾽ οἶσθ᾽ ὅ τι Ζεὺς τῶν ἀπ᾽ Οἰδίπου **κακῶν**
> ὁποῖον οὐχὶ νῷν ἔτι ζώσαιν τελεῖ;
> οὐδὲν γὰρ οὔτ᾽ **ἀλγεινὸν** οὔτ᾽ **ἄτης** ἄτερ
> οὔτ᾽ **αἰσχρὸν** οὔτ᾽ **ἄτιμόν** ἐσθ᾽, ὁποῖον οὐ
> τῶν σῶν τε κἀμῶν οὐκ ὀπωπ᾽ ἐγὼ **κακῶν.**
>
> Ó irmã querida, Ismene, do mesmo sangue,
> Conheces o que Zeus, dos **males** de Édipo,
> qual deles ainda executará a ambas enquanto vivas?

---

[152] *Vide infra*, pp. 364-369.

[153] Cf. versos 4, 185, 533, 584, 614, 624, 625, 864, 1097 e 1260. Trata-se da tragédia que apresenta ocorrências mais numerosas do termo dentre as peças sofoclianas. É curioso que uma tragédia construída em volta de um personagem totalmente imerso na ἄτη como *Ájax*, apresente o conceito nove vezes. No entanto, este fato é justificável pelo novo sentido que a noção adquire dentro do contexto dos Labdácidas e será discutido em momento oportuno.

> De fato, não há nada **doloroso**, nada isento de **maldição**,
> nada **vergonhoso,** nada **desonroso** que até agora entre os teus e os meus **males** eu não tenha visto.
> (*Ant*. 1-6, grifo nosso)

Os seis versos iniciais da tragédia marcam de forma clara o sofrimento ao qual as irmãs estão sujeitas. O adjetivo κακός, presente nos versos 2 e 6, enfatiza os quatro males que recaem sobre os Labdácidas. No entanto, em uma primeira instância Antígona refere-se a três adjetivos, ἀλγεινός "doloroso" (*Ant*. 3), αἰσχρός "vergonhoso" e ἄτιμος "desonroso" (*Ant*. 4); ἄτη é o único substantivo no conjunto, o que reforça a diferente classe gramatical a que pertence o termo e, portanto, de certa forma distancia-o dos restantes males que atingem as duas irmãs. De qualquer forma, ao citar ἀλγεινός, a heroína faz uma referência clara ao sofrimento pela morte dos dois irmãos e a desgraça da família que, também, sofre com o caráter αἰσχρός e ἄτιμος diante da cidade de Tebas pelas revelações que a ascendência de Édipo implica.

No entanto, vale ressaltar que há um problema no verso em questão que há muito é discutido pelos editores. O debate acerca da expressão οὔτ᾽ ἄτης ἄτερ "nada isento de maldição" é tema, inclusive, de um artigo de J. D. Meerwaldt (1948), intitulado *Ad Antigones Exordium*; aí o autor defende a versão οὔτ᾽ ἄκης ἄτερ "nada longe da cura", alegando uma relação de proximidade dos termos com uma possível metáfora médica. Meerwaldt (1948, p.291) vale-se, entre outros argumentos, dos versos 1269, 1270 de *Édipo em Colono*: τῶν γὰρ ἡμαρτημένων ἄκη μέν ἐστι [...] "de fato, há cura para os erros cometidos [...]" para justificar o uso de ἄκης no verso corrompido. Porém, Lloyd-Jones (1990, p. 181) não vê maiores problemas no verso, apenas acrescenta que Hermann Köchly opta por ἄτης γέμον "pleno de maldição".

Por se tratar de um verso corrompido, o termo é incômodo a alguns editores, justamente por uma quebra causada na

sequência de males listados por Antígona. No entanto, é possível, pela análise das ocorrências do conceito nos versos seguintes, perceber que o termo passa em muitos casos, a partir da *Antígona*, a exercer a função de sinédoque de longo alcance[154], ou seja, através de uma relação de extensão acaba por incorporar toda a trajetória de Édipo, representando, também, suas consequências.

Em contrapartida, opta-se pelo vocábulo "maldição"[155] como sua correspondência, por ser ele o que melhor exprime o sentido abarcado pela ἄτη nas tragédias em questão. Mesmo sendo, em grego, ἀρά a palavra que se refere à "maldição" presente nas três tragédias dos Labdácidas[156], a conotação de "ἀρά" em todas elas está ligada ao vocábulo "imprecação", sem extensão de sentido; tal qual o termo "maldição", "imprecação" refere-se unicamente ao ato de maldizer, no caso, o que Édipo executa em relação aos filhos, Etéocles e Polinices (*OC* 1375-1390).

Após Antígona tomar a decisão de enterrar Polinices que, por um decreto de Creonte, deveria permanecer no relento sem receber honras fúnebres, o vocábulo ἄτη ocorre no verso 185, em uma fala de Creonte, em sua tomada de posse, no primeiro episódio:

---

[154] Sinédoque, do grego συνεκδοχή, que significa a "compreensão de uma coisa a partir de outra" é, segundo Moisés (1974, p. 478), "uma figura de linguagem não raro identificada com a metonímia, que consiste em designar o mais restrito pelo mais extenso, ou seja, a espécie pelo gênero, a parte pelo todo, o singular pelo plural, a causa ou o meio pelo efeito, a substância pelo produto, etc. E vice-versa. Ao primeiro tipo de construção, dá-se o nome de sinédoque de longo alcance, ao segundo, de menor alcance.[...]"

[155] De acordo com Houaiss (2008, p. 1818), "maldição", além de expressar a "ação ou efeito de amaldiçoar ou maldizer, de expressar por meio de palavras solenes, que refletem ódio, cólera, aversão ou reprovação, o desejo de que algo ruim aconteça a alguém ou algo [...]" também pode significar "o que vai mal, como se ligado a qualquer praga que impede as coisas de darem certo; o que tem consequências funestas; desgraça, calamidade".

[156] Ἀρά, nas tragédias dos Labdácidas, ocorre dez vezes (*Ant.* 427; *OT* 295, 744, 820, 1395, 1401; *OC* 952, 1375, 1384, 1407) e o vocábulo ἄτη ocorre dezoito vezes (*Ant*. 4, 185, 533,584, 614, 624, 625, 864, 1097, 1260; *OT* 164, 1205, 1284; *OC* 93, 202, 526, 532, 1244).

> ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ᾽ **ὁρῶν** ἀεί,
> οὔτ᾽ ἂν σιωπήσαιμι **τὴν ἄτην ὁρῶν**
> στείχουσαν ἀστοῖς ἀντὶ **τῆς σωτηρίας**, [...]
>
> Pois eu, saiba Zeus, o que tudo vê sempre,
> não me calaria **vendo a devastação**
> avançando em direção aos cidadãos em vez da **preservação**, [...]
> (*Ant*. 184-186, grifo nosso)

Os versos, para além da presença do conceito, também reforçam o conhecimento sobre o caráter de Creonte. O tirano, que acaba de ser empossado como governante de Tebas, iguala-se à figura de Zeus, pois tal como o pai dos deuses, ele está vendo "ὁρῶν" (*Ant*. 185) os acontecimentos da cidade e não permitirá, teoricamente, que a ἄτη "devastação" se sobreponha à σωτηρία "preservação". O uso de σωτηρία, cujo sentido principal é "salvação", traduzida como "preservação" no passo, está relacionado ao fato de que Creonte procura manter uma ordem social já perdida com a querela entre os dois irmãos e, anteriormente, com a fatalidade que envolvia Édipo. Sendo assim, "preservação" corresponde de forma mais clara ao esforço executado por Creonte na luta pela cidade de Tebas. Impedir os ritos fúnebres de Polinices não equivale a uma "salvação" da cidade, mas à "preservação" de uma honra que cabe, aos olhos do governante, a Etéocles.

Dessa forma, nesses versos o conceito de ἄτη não se distancia do sentido, até aqui identificado, de uma "maldição"; porém, é evidente a dicotomia estabelecida por Creonte entre ἄτη e σωτηρία. Não se trata, no entanto, de uma nova acepção do termo, mas da interpretação do contexto e da intenção do tirano de Tebas. Ademais, a própria intenção de Creonte, como novo governante, reflete na tradução do passo.

Cabe salientar as palavras de Reinhardt (2007, p. 87) no que concerne ao pensamento e postura de Creonte em *Antígona*:

> Quando o novo detentor do poder comparece diante dos líderes da comunidade, as orações e as sentenças de sua apresentação não são nem lugar-comum sonoro nem a exposição de um princípio moral ou político. Creonte não é um mero exemplo da *hybris* tirânica nem o representante da razão do Estado ou dos pensamentos da *pólis* face ao indivíduo e à linhagem. Ele não é a voz de um princípio, de uma moral ou de uma ideia. Creonte é um homem atado ao seu círculo e subordinado aos limites desse círculo até a cegueira. O perímetro desse círculo em que ele se move – embora não seja iluminado por nenhum princípio superior – também não é, desde o começo, pura e simplesmente loucura vazia: conhecemos sua realidade política pela historiografia dos séculos VII e VI a.C.

Dessa maneira, o que Reinhardt procura esclarecer é que Creonte é o exemplo do tirano que busca demarcar os limites da cidade, pois reconhece a fragilidade da *pólis* diante do possível inimigo. Mais do que isso, é preciso lembrar que Édipo acabara de ser expulso da cidade e os irmãos Etéocles e Polinices se mataram, o que torna seu governo ainda mais delicado; a presença de Antígona e Ismene representa ainda uma ameaça à σωτηρία, "preservação", de Tebas. Portanto, embora as palavras proferidas sejam de Creonte, não se trata de um temor por sua própria ἄτη, mas pela ἄτη representada pelas irmãs.

Não é para menos que, quando Ismene entra em cena, no segundo episódio, novamente é Creonte que falará em ἄτη e deixará clara a sua preocupação:

> σὺ δ', ἢ κατ' οἴκους ὡς ἔχιδν' ὑφειμένη
> λήθουσά μ' ἐξέπινες, οὐδ' **ἐμάνθανον**
> τρέφων **δύ' ἄτα κἀπαναστάσεις θρόνων,**
> φέρ', εἰπὲ δή μοι, καὶ σὺ τοῦδε τοῦ τάφου
> φήσεις μετασχεῖν, ἢ ' ξομῇ τὸ μὴ εἰδέναι;
>
> Tu, como uma **víbora** que se insinua pela casa secretamente me **sugavas;** e eu não **percebia**
> que alimentava as **duas,** verdadeira **maldição e insurreição contra o meu trono**,
> vá, diz-me, também tu deste ritual fúnebre
> confirmas ter tomado parte, ou jurarás não conhecer?
> (*Ant*. 531-535, grifo nosso)

Este passo apresenta uma poderosa metáfora silvestre, potencializando o medo e fragilidade de Creonte diante da incerteza sobre as pessoas que o cercam. O grupo formado pela palavra ἔχιδνα “víbora”, apoiada pelos verbos ἐκπίνω “sugar” e τρέφω “alimentar”, compõem uma metáfora carregada de tensão. Ademais ἔχιδνα, segundo Liddell e Scott (1996, p. 748) é, também, uma metáfora que designa a esposa ou amigo traiçoeiros.[157]

A ligação entre ἄτη e ἀπαναστάσεις θρόνων (Ant.533) impossibilita a tradução do conceito como uma perturbação resultante da falta de percepção das irmãs. Pelo contrário, *Antígona* é justamente tão aclamada e debatida, entre outros fatores, pela afirmação de ideias fundamentadas, sem que se questione uma possível falta de raciocínio da filha de Édipo na intenção de cumprir os ritos fúnebres do irmão. Dessa forma, ἀπαναστάσεις θρόνων “insurreição contra o meu trono” aponta para a maneira que Creonte enxerga as irmãs, uma ameaça política constante, a qual ele só veio a considerar após a atitude de Antígona, aspecto este confirmado pelo verbo μανθάνω “perceber” (*Ant*. 532).

Entre os versos 583 e 625, o conceito de ἄτη aparece quatro vezes e, como recorda Doyle (1984, p. 104), mesmo não se tratando de um trecho de grande notoriedade entre os estudiosos, pois os versos são precedidos pelo “Hino ao Homem” e sucedidos pelo “Hino a Eros”, trata-se de uma passagem de grande valia para o comentário da ἄτη:

εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών.
οἷς γὰρ ἂν σεισθῇ **θεόθεν** δόμος, **ἄτας**
οὐδὲν ἐλλείπει **γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἕρπον**·
ὥστε ποντίας ἁλὸς
οἶδμα δυσπνόοις ὅταν
θρῇσσαισιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμῃ πνοαῖς,
κυλίνδει βυσσόθεν

[157] Este sentido para a palavra “víbora” manteve-se em língua portuguesa. Houaiss (2008, p. 2856) aponta, em seu significado figurativo, como sendo a pessoa má, traiçoeira, ou de temperamento agressivo.

κελαινὰν θῖνα καὶ δυσάνεμοι
στόνῳ βρέμουσιν ἀντιπλῆγες ἀκταί.

ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδᾶν οἴκων ὁρῶμαι
πήματα φθιτῶν ἐπὶ πήμασι πίπτοντ',
οὐδ' ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, ἀλλ' ἐρείπει
θεῶν τις, οὐδ' ἔχει λύσιν.
νῦν γὰρ ἐσχάτας ὕπερ
ῥίζας ἐτέτατο φάος ἐν Οἰδίπου δόμοις,
κατ' αὖ νιν φοινία
θεῶν τῶν νερτέρων **ἀμᾷ κοπίς**,
λόγου τ' **ἄνοια** καὶ φρενῶν **Ἐρινύς**.

τεάν, Ζεῦ, δύνασιν τίς ἀν-
δρῶν ὑπερβασία κατάσχοι;
τὰν οὔθ' ὕπνος αἱρεῖ ποθ' ὁ †πάντογήρως†
οὔτ' ἀκάματοι θεῶν
μῆνες, ἀγήρως δὲ χρόνῳ δυνάστας
κατέχεις Ὀλύμπου
μαρμαρόεσσαν αἴγλαν.
τό τ' ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον
καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει
νόμος ὁδ'· οὐδὲν ἕρπει
θνατῶν βίοτος πάμπολυς ἐκτὸς **ἄτας**.

ἁ γὰρ δὴ **πολύπλαγκτος ἐλ-**
πὶς πολλοῖς μὲν ὄνησις ἀνδρῶν,
πολλοῖς δ' ἀπάτα κουφονόων ἐρώτων·
εἰδότι δ' οὐδὲν ἕρπει,
πρὶν πυρὶ θερμῷ πόδα τις προσαύσῃ.
σοφίᾳ γὰρ ἔκ του
κλεινὸν ἔπος πέφανται,
τὸ κακὸν δοκεῖν ποτ' ἐσθλὸν
τῷδ' ἔμμεν ὅτῳ φρένας
θεὸς ἄγει πρὸς **ἄταν**·
πράσσει δ' ὀλίγος τὸν χρόνον ἐκτὸς **ἄτας**.

Venturosos os que na vida não experimentaram o sabor da **desgraça**:
de fato, tendo uma casa sido abalada **pelos deuses**, a maldição
nunca abandona **a todos da família em seu curso**.
Assim também do mar salgado
a onda, quando impelida
pelas rajadas adversas de vento da Trácia,
revira o negro banco de areia do fundo e
castigadas, as rochas vociferam lamentos.

Da casa dos Labdácidas vejo acumular-se antigas maldições,
maldições que recaem umas sobre as outras,
sem que ninguém da família se isente, antes
um deus a derruba, e elas não têm fim.
De fato, agora, até mesmo a luz que iluminava
até o fim a raiz da casa de Édipo,
contra ela o cutelo assassino dos deuses infernais,

> a **insensatez** da palavra e as **Erínias** do espírito investem.
>
> Teu poder, ó Zeus, que transgressão
> dos homens poderia cessá-lo?
> nem o sono que a todos envelhece o imobiliza,
> nem os meses dos deuses incansáveis. Imune ao tempo,
> senhor, preservas do Olimpo
> a **resplandecente luz do dia**.
> No **agora**, no **porvir**,
> no **pretérito**, prevalecerá
> esta lei: Não por muito tempo
> na vida dos mortais entra a grandeza
> isenta de **maldição**.
>
> De fato, a **peregrina esperança** é, para muitos homens,
> uma dádiva.
> Mas para muitos outros, simples engano de desejos insensatos.
> Nada sabe quem segue o curso,
> até que o pé pise na chama ardente.
> A famosa fala proclamou alguém de **sabedoria**:
> "considerar o mal por vezes bom
> é próprio daquele cujo espírito
> um deus conduz para a **maldição**."
> Pois por um curto período ele avança isento de **maldição**.
> (*Ant*. 583-625, grifo nosso)

Logo nos primeiros versos da primeira estrofe do canto coral, fica claro que a ἄτη, provinda dos deuses, acabará por atingir toda a família.

Toda a ode é marcada por antíteses, ora com referência dentro desta tragédia, ora com conotações assinaladas em outros contextos já analisados. Primeiramente, é de assinalar uma relação entre as duas palavras que iniciam e encerram estes versos: εὐδαίμονες "venturosos" (*Ant*. 583), e ἄτη "maldição" (*Ant*. 625). Trata-se de um contraste evidente, pois aquele que é "venturoso" está isento dos males e, portanto, distante da influência maligna da ἄτη. Além disso, Sófocles faz com que as quatro ocorrências de ἄτη aconteçam em final de verso (*Ant*. 584, 614, 624 e 625), o que concede maior ênfase à palavra.

A ode fala da família dos Labdácidas, como de um paradigma, e ressalta as razões pelas quais o homem é atormentado por desgraças ao longo da vida. Não é para menos que o coro apresente, na última antístrofe (*Ant*. 622-624), uma lição sobre os homens que, ao cometerem o mal, acreditam, por um momento, que aquela atitude pode ter sido benéfica. Este tipo de lição, em uma clara referência a Édipo, aproxima Sófocles de Sólon, cujas lições também aludem a uma "passageira sensação de bem estar que acaba por se denunciar em uma transgressão".[158]

Ademais, a passagem que se refere a uma σοφία, ou seja, sabedoria (*Ant*. 621), contrapõe-se à influência das Erínias e a uma ἄνοια, "insensatez" (*Ant*. 603), reforçando toda uma construção antitética entre os elementos que compõem um sistema de valores positivos e negativos.

Vale ressaltar aqui a menção às Erínias, filhas da Noite[159], irmãs da deusa Ἄτη, e o pedido do coro para que Zeus mantenha a μαρμαρόεσσα αἴγλη (resplandecente luz do sol), verso 610, dessa forma, um pedido para que Zeus não permita que o homem caia nas trevas, ou seja, deixe-se dominar pelas "filhas da Noite".

Um exemplo que vai além desta tragédia é a presença de πολύπλαγκτος ἐλπίς "peregrina esperança" (*Ant*. 615), que estabelece uma curiosa relação antitética com uma expressão parecida, que aparece em *Prometeu* (*Pr.* 820), em referência a Io, πολυφθόρου πλάνης "ruinosa andarilha", em um mesmo conjunto que envolvia o conceito de ἄτη, porém com outro agente. Em *Prometeu*, "ruinosa andarilha" é a forma pela qual o coro refere-se a Io, condenada a vagar pelo mundo e, de certa forma, sem esperança, pois o coro justamente espera que Prometeu diga algo de acalentador à princesa de Argos. Já em *Antígona*, é interessante como a expressão envolve um aspecto

---

[158] *Vide supra*, pp. 108-109.
[159] *Vide supra*, pp. 93-94.

positivo que paira sobre os homens que almejam algo de melhor. A aproximação com Io ocorre na medida que a própria novilha, mesmo ruinosa, é também aquela que anda em busca de ἐλπίς "esperança", uma razão para se continuar a viver, sem desistir da possibilidade de um futuro melhor.

A percepção que Sófocles aqui tem de ἄτη aproxima-se do entendimento que Ésquilo dá ao conceito. O uso de θεόθεν (*Ant*. 584) indica a procedência da maldição que assola a família de Édipo. Como é sabido, é por causa de Édipo ter nascido contra os desígnios divinos e sobrevivido, quando Laio o abandonou, que toda profecia se concretizou. Dessa forma, o destino e os acontecimentos humanos estão intimamente ligados às divindades.

O uso de ἄτη como maldição (*Ant*. 585) é possível justamente pela análise do contexto em que o termo está inserido; ἐπὶ πλῆθος "a todos", no verso 585, ligado à palavra γενεά "família", refere-se a toda linhagem de Édipo como exemplo do que pode acontecer a qualquer geração humana, possibilitando a interpretação de uma ἄτη objetiva, ruinosa e de longa duração no seio familiar. Daí a manutenção da mesma tradução nas quatro ocorrências.

Dentro do conjunto de palavras que se ligam intimamente com a noção de ἄτη, não é possível deixar de citar repetição de φρήν (*Ant*. 602,623), mantendo a mesma lógica de atuação da ἄτη no ser humano, ou seja, no espírito, no íntimo do homem.

Embora Doyle (1984, p. 106) sustente que a penúltima ocorrência de ἄτη no verso 624 tenha o sentido de "obcecação" ou "engano", ou seja, com conotação subjetiva, devido à presença de φρήν, não é possível dissociá-la das duas ocorrências anteriores. Dessa forma, manter a tradução como "maldição" não privilegia o verso isolado e uma identificação com as ocorrências em Homero[160], mas salienta todo o contexto

---

[160] *Vide supra*, pp. 67-68.

em que o conceito está inserido e a conformidade com o uso que Antígona dela faz desde os primeiros versos.

As palavras escolhidas por Sófocles, neste canto, possuem um peso gigantesco e de forte ênfase para aquilo que o coro quer expressar. Como já mencionado, o conceito de ἄτη é apresentado no final de cada verso, o que já propõe uma ênfase na palavra, no entanto, nos versos 614 e 625, o coro refere-se a uma mesma expressão ἐκτὸς ἄτας "longe da maldição". Para Doyle (1984, p. 106), trata-se da certeza de uma referência feita ao mesmo sentido de ἄτη nos dois versos. Entretanto, há algo de mais importante a ser salientado nessas passagens, por exemplo, como seja a insistência do coro em realçar uma relação espaço-temporal que, automaticamente, amplia o campo de atuação da ἄτη.

Segundo Chantraîne (1999, p. 354), o advérbio ἐκτός deriva da preposição ἐξ, cujo uso está intimamente ligado a expressões que exprimam o resultado de uma ação e unido ao sufixo –τός, enfatiza o caráter de distanciamento; aspecto que se minimiza pela relação estabelecida com a negativa οὐδείς "nenhum" (*Ant*. 613), e o adjetivo ὀλίγος (*Ant*. 625). Sendo assim, nos dois versos citados, o distanciamento da ἄτη é contrariado pelas palavras que exprimem um período de tempo ou uma negação. Ou seja, se ao homem é concedido um tempo de ventura, isento de maldição, ele será sempre curto, porque a instabilidade é afinal a grande lei da vida. É o sofrimento, o queimar dos pés na chama ardente, o que realmente esclarece a verdadeira condição humana.

A questão espaço-temporal é marcada principalmente pelo verbo ἕρπω[161], que aqui ocorre três vezes com o sentido de "seguir o curso", pela noção de trajetória que tende a exprimir.No entanto, vale ressaltar que, dentre as definições para o verbo, Liddell e Scott (1996, p. 692) assinalam o

---

[161] O verbo ἕρπω aparece nos seguintes versos da *Antígona*: 366, 585, 613, 619, 1210 e 1213.

caráter temporal do verbo de movimento que, entre outras acepções, pode significar “mover-se lentamente” e “chegar de repente”.

Entretanto, é nos versos 611 e 612 que o coro frisa de forma categórica a questão atemporal da ἄτη, ressaltando o “eco” nas vidas de Antígona, Ismene, Etéocles e Polinices das marcas deixadas pela “maldição” de Édipo. Nos versos, os usos de ἔπειτα (agora), μέλλον (porvir) e πρίν (pretérito) reforçam o impacto que a ἄτη tem sobre o homem e que seus reflexos, tanto posteriores quanto anteriores, são sentidos pelas diversas gerações, contrapondo a figura divina de Zeus que, por seu caráter imortal, é ἀγήρως χρόνῳ “imune ao tempo” (*Ant*. 607).

É a própria Antígona, no final do quarto episódio, quem citará a ἄτη, em suas palavras derradeiras, momentos antes de ser conduzida ao seu destino:

> ἰὼ ματρῷαι λέκτρων **ἆ-**
> **ται** κοιμήματά τ’αὐτογέν-
> νητ’ ἐμῷ πατρὶ δυσμόρου ματρός·
> οἷων ἐγώ ποθ’ ἁ ταλαίφρων ἔφυν·
> πρὸς οὓς **ἀραῖος ἄγαμος** ἄδ’
> ἐγὼ **μέτοικος** ἔρχομαι.
>
> Ó, **maldições** do leito de minha mãe,
> unida a seu próprio filho,
> meu pai, de desafortunada mãe.
> De tal sorte eu miserável nasci.
> Para junto deles, **amaldiçoada, sem marido**,
> **forasteira** eu me dirijo.
> (*Ant*. 863-868, grifo nosso)

O contexto erótico, assim denominado por Doyle (1984, p. 107), entre os versos 863 e 868, evidencia uma possível aproximação de Sófocles com a mesma situação em que, na *Ilíada*, o vocábulo ἄτη foi traduzido por “ilusão”[162]. No entanto, parece forçosa a aproximação, mesmo sob a alegação de que os versos são posteriores ao “Hino a Eros” (*Ant*. 781-801)

---

[162] *Vide supra*, pp. 84-85.

e à existência de palavras como λέκτρον “leito” (*Ant*. 863) que propiciam o assunto lúbrico. Para Antígona, prestes a sofrer as sanções de Creonte, a referência ao leito materno apenas enfatiza a mácula gerada por Édipo e Jocasta, pois tanto a heroína quanto seus irmãos são herdeiros de relações incestuosas.

Todavia, se é possível estabelecer uma relação com o “Hino a Eros”, isto ocorre com ἄγαμος “sem marido” (*Ant*. 865) , que reforça a condição de Antígona como uma jovem que desconhece o λέκτρον “leito” e, portanto, não deveria sofrer com as “maldições” causadas pela cama compartilhada entre seus pais.

É acentuado, também, na passagem, o substantivo μέτοικος “forasteira”, cujo significado mais comum, segundo Liddell e Scott (1996, p. 1121), está ligado ao morador de uma cidade que não possui os mesmos direitos que os cidadãos, ou seja, o meteco, vocábulo conservado também em língua portuguesa. Trata-se da própria condição de Antígona, que não está morta ainda, portanto não pertence ao mundo subterrâneo, mas também não é mais bem-vinda entre os vivos. Além disso, é possível pensar que, fruto do debate entre Antígona e Creonte, a condição de meteca venha de sua posição enquanto cidadã e que teve seu direito de irmã tolhido, também por negligência do governante em relação às leis divinas.

De acordo com Freitag (1997, p. 24), *Antígona* é a tragédia em que Sófocles discute claramente as leis da *pólis* do seu tempo e as tradicionais leis do *oíkos,* atento à concepção de democracia grega, na qual a vida precisava de uma organização integradora dos cidadãos, incluindo homens e mulheres. Destarte, mesmo em meio aos momentos derradeiros de sua vida, Antígona lança um questionamento sobre a sua condição, sobre o próprio estado do homem na sociedade grega e o impasse que o faz transitar entre dois espaços distintos: o público e o privado.

Embora as questões míticas já estejam relacionadas ao envolvimento do homem com os problemas da *pólis* na tragédia de Ësquilo, são as obras de Sófocles e Eurípides que irão, de fato, reforçar questões contemporâneas; em consequência, é possível perceber que o uso do conceito de ἄτη passa a estabelecer uma relação mais próxima entre os dois autores. É o que ocorre em *Alceste* de Eurípides e, a partir de então, em peças de Sófocles, cujo sentido se torna mais associado à outra instância do conceito de ἄτη, mais individual e menos danosa que a de um estágio de decadência, de plena ruína.

Alceste foi apresentada pela primeira vez em 438 a.C. e ganhou o segundo prêmio do festival. Trata-se de uma peça que já traz as marcas de todo um processo que reconhecemos na tragédia eurpidiana: a ousadia, a revolução intelectual, o debate de ideias. Este tipo de atitude intelectual estava em profunda efervescência durante o processo criativo de Eurípides, em plena Guerra do Peloponeso, um conflito contundente e questionador para qualquer homem grego.

Dessa forma, a primeira tragédia remanescente de Eurípides apresenta apenas uma ocorrência do conceito de ἄτη, no párodo, logo após o diálogo em que Apolo tenta convencer a “Morte” de que Alceste não deve morrer:

Χορός α
κλύει τις ἢ **στεναγμὸν** ἢ
χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας
ἢ **γόον** ὡς πεπραγμένων;

Χορός β
οὐ μὰν οὐδέ τις ἀμφιπόλων
στατίζεται ἀμφὶ πύλας.
εἰ γὰρ **μετακοίμιος ἄτας**,
ὦ **Παιάν**, φανείης.

Coro A
Alguém ouve qualquer **gemido** ou
um **bater das mãos** dentro da casa
ou um lamento em sinal de que tudo se consumou?

Coro B
Não, verdadeiramente, nenhum servo

> permanece diante dos portões.
> Oxalá a afastar as **ondas** de **desgraça**,
> ó **Péan**, viesses à luz.
> (*Alc*. 86-92, grifo nosso)

O coro de anciãos de Feres ressalta a ausência de notícias em relação à morte de Alceste e estranha ausência de signos que confirmem o fato. Palavras como στεναγμός "gemido", κτύπος χειρῶν "o baque das mãos", γόος "lamento", enfatizam a angústia daqueles que assistem, do lado de fora da morada de Alceste, aos minutos finais da vida dela.

Os anciãos invocam o auxílio de Péan[163], em uma tentativa de livrar a rainha da morte iminente. A presença de Apolo, dessa forma, aponta para uma mudança na concepção do conceito de ἄτη no passo. Em nada a ἄτη apresentada está ligada a uma "justiça divina" em relação a Alceste. É certo que a divindade "Morte", ao requerer a rainha, o faz por causa do acordo entre o rei e o consentimento de Alceste, mas tanto Apolo quanto Péan (enquanto entidade que se diferencie de Apolo) caminham em direção contrária a um processo de punição pela ἄτη. Até mesmo a "Morte" não vem para cobrar uma dívida do homem por sua falha, mas reinvidicar um direito acordado, o que torna a posição de Alceste ainda mais contundente como vítima.

A ausência de um servo diante dos portões da casa denuncia que Alceste ainda agoniza, pois não se começaram os ritos fúnebres. De acordo com Buxton (2003, p. 171), a presença do escravo indicaria que os moradores estariam passando pelo processo de purificação que ocorre após a morte.

A figura de Alceste é um tanto controversa e ganhou ao longo dos anos várias análises, principalmente referentes à tragicidade da heroína. Lesky (2003, p. 194), no início do século XX, afirma que a tragédia possui como tema o sacrifício até a morte, pura e simplesmente por amor. O autor diz que a inovação de Eurípides estaria justamente na grandiosidade

---

[163] *Vide supra*, nota 77.

humana que o tragediógrafo dá ao sacrifício de Alceste. No entanto, Foley (2001, p. 314), em relação à reputação da esposa, faz um interessante apontamento:

> The plays [*Helen* and *Alcestis*] deliberately exploit this implicit tension between fiction and reality, for in each case the reputation sought and/or achieved by the virtuous wife creates – contrary to the wife's intent – embarrassment for the husband and, in the case of *Alcestis*, the threat of a permanent imbalance in the traditional relationship between the sexes.[164]

Logo, existe uma tensão de gênero criada entre Admeto e Alceste, ironicamente, pela própria aceitação da rainha diante da morte. Trata-se de um risco para a reputação de Admeto, ao mesmo tempo que é uma tortura, como afirma o próprio rei (*Al.* 939-940, 952-961). Assim, Foley (2001, p. 315) ressalta que Alceste usurpa o papel de proteção da casa enquanto Admeto vivencia seu desespero de alienado diante de sua posição de homem.

Alceste é a viva que já é velada como morta e tal estado comove a todos à sua volta. Ao se referir à ἄτη, o coro fala em "desgraça" justamente pelos inúmeros motivos que fizeram a rainha se entregar à morte ao invés, por exemplo, dos pais do rei, que já tinham idade avançada. Em uma análise apoiada na visão romanceada de Lesky (2003), por exemplo, o conceito de ἄτη poderia até mesmo ser visto como um "engano" pelos anciãos da cidade, pois Alceste sofre agora pelas consequências de sua atitude amorosa. No entanto, mediante o exposto e se pautando na visão de Foley (2001), mesmo que seja uma catástrofe, uma "desgraça", o conceito de ἄτη ainda implica um estágio avançado dessa noção maligna; o uso da metáfora marítima

---

[164] As peças [*Helena* e *Alceste*] exploram deliberadamente essa tensão implícita entre ficção e realidade, pois em cada caso, a reputação procurada e/ou alcançada pela mulher virtuosa cria - contrariamente à intenção da esposa - embaraço para o marido e, no caso de *Alceste*, a ameaça de um desequilíbrio permanente na relação tradicional entre os sexos.

μετακοίμιος ἄτας “entre as ondas da desgraça” (*Alc*. 91), já utilizada anteriormente por Ésquilo e Sófocles enfatiza o ambiente hostil, a incerteza e insegurança da situação e, além disso, deixa clara a percepção do alcance dessas ondas que, entre altos e baixos, movimentam a casa inteira, principalmente o próprio soberano.

É interessante pensar que o conceito de ἄτη esteja presente unicamente em um verso e em um sentindo bem distante do vínculo com as divindades que aliam a ἄτη a uma punição. Ao citar Péan, logo após o coro falar em ἄτη, e a peça começar com um diálogo entre as divindades Apolo e Θάνατος “Morte”, o enredo estrutura-se de modo a indicar um ambiente incomum na casa de Admeto: paira sobre o palácio a transição entre a vida e a morte, entre dois planos, o mortal e o divino.

Alceste, assim, configura-se como a primeira tragédia em que o conceito de ἄτη não é uma justificativa para uma “punição divina” mas, de certa forma, torna-se o motivo de um “impasse divino”, como a discussão entre a Morte e Apolo. O termo, se entendido como “desgraça” desperta a comiseração de todos, pois a atitude de Alceste não representa uma falha baseada em um ato de desrespeito divino ou excesso, pelo contrário, alude, aos olhos dos cidadãos, uma subserviência da heroína em relação à casa e às divindades.

Medeia é a segunda tragédia de Eurípides a trazer o conceito de ἄτη diretamente ligado ao contexto feminino. Apresentada em 431 a.C. e vencedora do terceiro prêmio do concurso, veio a tornar-se uma das mais famosas peças de todos os tempos e, também, uma das poucas tragédias de Eurípides em que ἄτη ocorre mais de uma vez. A peça lida com um mito propício ao uso do termo, visto que a heroína obedece aos requisitos: uma mulher de personalidade forte, sob influência de uma paixão exacerbada, que a motiva a exceder os limites da

razão. E é justamente por essas circunstâncias que Eurípides retoma aspectos primitivos de ἄτη, contrariando o processo de mudança gradual pelo qual o conceito passava.

É pela fala da ama, através de um diálogo com Medeia, que o conceito de ἄτη é empregado em sua primeira ocorrência na tragédia:

> τῶν γὰρ **μετρίων** πρῶτα μὲν εἰπεῖν
> τοὔνομα **νικᾷ**, χρῆσθαί τε μακρῷ
> **λῷστα** βροτοῖσιν: τὰ δ' **ὑπερβάλλοντ'**
> οὐδένα **καιρὸν** δύναται θνητοῖς,
> **μείζους δ' ἄτας**, ὅταν ὀργισθῇ
> **δαίμων** οἴκοις, ἀπέδωκεν.
>
> A moderação, já pelo seu nome,
> sai vencedora; fazer uso dela é de longe,
> para os humanos o melhor. O **excesso**,
> pelo contrário, nunca traz **benefício** para os mortais;
> comporta **maiores desgraças**, quando
> a **divindade** irrita-se contra uma casa.
> (*Med.* 125-130, grifo nosso)

Primeiramente, é proveitoso dizer que a ama, em toda a tragédia, exercerá um papel de ponderação, tentando contornar a situação e apaziguar a ira de Medeia contra Jasão. Este caráter conciliador está patente desde as suas primeiras palavras. Ao citar o δαίμων "divindade" (*Med*. 130), na única passagem que atrela a ἄτη com uma possibilidade de intervenção divina, a ama dobra-se à tradição. Eurípides constrói uma personagem que repete os valores conhecidos dos gregos e que reflete anos de um processo evolutivo do pensamento religioso. No entanto, se a divindade comporta para os mortais as ἆται (*Med.* 129), é possível perceber que a ordem que envolve deuses e mortais não se estabelece mais nos mesmos padrões que outrora, não sendo mais o conceito de ἄτη uma influência ou o resultado de uma influência à qual o homem é submetido. Trata-se, desta maneira, de uma consequência pelo ato de excesso bem humano que, na punição que arrasta, afeta toda a família. O mal multiplicativo, que traz castigo sobre quem o cometeu e

atinge todos em volta é patente, desde as peças mais antigas. Um exemplo claro é a forma como Páris é retratado em *Agamêmnon* (*Ag*. 727-736), como aquele que, trazido de volta para o seio familiar, trouxe também consigo a "desgraça".

No entanto, o que não se altera é a forma por que se chega às tais punições, pois Eurípides mantém os elementos próprios do contexto de significação da ἄτη. No verso 125, τὰ ὑπερβάλλοντ', de ὑπερβάλλω "exceder" é um equivalente para a ὕβρις "excesso" que, curiosamente, aparece uma única vez na tragédia, no verso 1366. Como já visto anteriormente, ὕβρις e ἄτη pertencem a uma tétrade, que muito antes dos trágicos já era explorada pelos poetas. [165] Assim sendo, "os excessos" produzidos por um indivíduo podem gerar o descontentamento divino e, este, por sua vez, acaba por motivar "desgraças" que se resvalam em todos os familiares.

Mueller (2000, p. 476) atenta para a presença do discurso financeiro que ocorre em toda a tragédia. Sua preocupação está relacionada com a troca de presentes e o benefício partilhado entre amigos, no contexto da moralidade dos "contratos sociais" estabelecidos na época. O estudo da autora foca, na realidade, a questão das vantagens que Jasão irá receber com seu novo casamento e o "patrocínio" que daria para que Medeia se mantivesse no exílio. Dessa forma, καιρός "benefício", "lucro" (*Med*. 128) destaca-se como uma espécie de premonição da ama acerca, justamente, de um debate que será constante na tragédia e desfechará na comprovação de uma atitude vergonhosa por parte de Jasão, verso 695: "οὔ που τετόλμηκ' ἔργον αἴσχιστον τόδε;" "Não é a atitude que ele tomou a mais vergonhosa?".

Sendo assim, os interesses financeiros manifeatados por Jasão em toda a tragédia serão motivo de desprezo por parte dos outros personagens e, portanto, o passo aproxima os

---

[165] *Vide supra*, p. 103.

conceitos de καιρός e ἄτη em uma estrita relação de causa e efeito. É justamente por causa da busca do “benefício” de Jasão que todas as fatalidades na peça se desenvolvem. Por conseguinte, é possível aliar a fala da ama e sua lição quanto à ponderação, tanto a Medeia quanto a Jasão. Ambos são figuras emblemáticas do duelo de duas vozes da tragédia: a masculina e a feminina. De um lado, Medeia é caracterizada como a passional, interessada nas questões do amor; de outro, Jasão é o próprio símbolo da ganância, do dinheiro e sua necessidade de poder.

É a própria Medeia quem a seguir falará em ἄτη, respeitando o primeiro sentido que a ama confere ao conceito:

> αἰαῖ · πανώλης ἡ τάλαιν᾽ **ἀπόλλυμαι** ·
> ἐχθροὶ γὰρ ἐξιᾶσι πάντα δὴ **κάλων**,
> κοὐκ ἔστιν **ἄτης εὐπρόσοιστος ἔκβασις**.
> ἐρήσομαι δὲ καὶ κακῶς πάσχουσ᾽ ὅμως ·
> τίνος μ᾽ ἔκατι **γῆς** ἀποστέλλεις, Κρέον;
>
> Pobre de mim! A minha **perda consuma-se**.
> Os meus inimigos soltam todas as velas.
> E não há **desembarque fácil** da **desgraça**.
> Perguntarei, contudo, mesmo sofrida:
> Por quê, Creonte, me expulsas desta **terra**?
> (*Med*. 277-281, grifo nosso)

Através de uma metáfora marítima, cuja aproximação mais que apropriada do sentido de ἄτη com o mar já foi citada[166] e é recorrente na tragédia grega, Medeia declara toda sua dor diante de Creonte e questiona a validade da sua expulsão daquelas terras.

O recurso à metáfora marítima é insistente. Além de κάλως “cordame, vela” (*Med*. 278), o verbo ἐκβαίνω “sair de” “desembarcar”, do qual deriva a palavra ἔκβασις “desembarque, fuga” (*Med*. 279), constituem um conjunto de vocábulos ligados às atividades da navegação. Pelo facto de Jasão ser, no mito, o comandante dos argonautas, o elo entre a metáfora marítima e

---

[166] *Vide supra*, p. 237.

o conceito de ἄτη torna-se ainda mais contundente. Todavia, a beleza dos versos não está somente na metáfora que lhes dá forma, mas na profundidade do questionamento de Medeia; ao usar a palavra γῆ "terra" "local", a filha do Sol está preocupada com seu destino; se os inimigos soltam contra ela todas as velas, ou seja, navegam contra ela a todo o pano, e na terra em que se encontra, ela não é mais bem-vinda, sua situação torna-se ainda mais complexa e o desespero desta mulher que não pertence a lugar nenhum fica mais evidente.

As duas últimas ocorrências de ἄτη em *Medeia* acontecem próximo ao desfecho da peça, com a entrada do coro logo após a segunda discussão entre Medeia e Jasão. Se no primeiro embate entre os cônjuges Medeia demonstrou toda sua ira e indignação, no segundo confronto, por sua vez, ela se mostra ardilosa e calculista. Tal atitude reforça os planos que a heroína já havia elaborado. É por essa razão que as palavras das mulheres de Corinto destacam os acontecimentos que estão por vir:

> νῦν **ἐλπίδες** οὐκέτι μοι παίδων ζόας,
> οὐκέτι · στείχουσι γὰρ ἐς φόνον ἤδη.
> δέξεται νύμφα **χρυσέων** ἀναδεσμᾶν
> δέξεται δύστανος **ἄταν** ·
> ξανθᾶι δ' ἀμφὶ κόμαι θήσει τὸν Ἅιδα
> κόσμον αὐτὰ χεροῖν.
>
> πείσει χάρις ἀμβρόσιός τ' **αὐγὰ** πέπλον
> **χρυσότευκτόν** <τε> στέφανον περιθέσθαι·
> **νερτέροις** δ' ἤδη πάρα νυμφοκομήσει.
> τοῖον εἰς **ἔρκος** πεσεῖται
> καὶ **μοῖραν** θανάτου δύστανος· **ἄταν** δ'
> οὐχ ὑπεκφεύξεται.
>
> Agora não tenho mais esperanças na existência das crianças,
> não mais. Nesse momento marcham para o massacre.
> A noiva aceitará as **douradas** tiaras,
> aceitará, pobre infeliz, a **decadência**.
> Em torno da loura cabeleira colocará o ornamento de **Hades**
> Com as próprias mãos.
>
> O atrativo e o seu **brilho imortal** a persuadirão a cingir-se
> do peplo e da coroa de **ouro**.

> É junto aos mortos que se vestirá de noiva.
> Assim é a **rede** e o **lote** de morte em que cairá
> a infeliz: da **decadência**
> não escapará.
> (*Med*. 976-988, grifo nosso)

A passagem em questão relaciona algumas palavras permanentes dentro do universo de ἄτη. Porém, a fala das mulheres de Corinto apresenta algumas novidades que merecem atenção. Primeiramente, é irónica a presença de elementos que se contrapõem ao caráter tenebroso da ἄτη, como, por exemplo, as descrições dos presentes ofertados por Medeia a Creúsa, futura esposa de Jasão. Para descrever tais objetos, o coro valoriza o brilho fulgurante do ouro (χρυσέων "dourados", *Med*. 978, αὐγά "brilho", *Med*. 982, χρυσότευκτος "em ouro", *Med*. 983), criando um contraste, pois os objetos ofertados nada tinham de "luminosos", mas fariam com que a filha de Creonte fosse para a obscuridade da morte (*Med*. 979).

Reforçando ainda o aspecto obscuro da ἄτη, as mulheres de Corinto citam o Hades (*Med*. 980) e os νέρτεροι "mortos" que o habitam (*Med*. 984). É evidente que falar em "Hades" e "mortos" como forma de destino da vítima é constante em contexto de ruína humana; no entanto, νέρτερος e Ἅιδης são de novo associados, no verso 1060, quando Medeia diz preferir que os filhos fossem mandados como "os mortos para o Hades" (Ἅιδῃ νέρτεροι) do que permanecerem com o pai. A repetição do mesmo vocabulário aproxima as diversas vítimas de Medeia. Esta ocorrência reforça o que já havia sido dito entre os versos 976 e 988, o que salienta que Eurípides atrela, então, o conceito de ἄτη, a "decadência", ao destino daqueles que não possuirão escapatória, cujo fim é a morada de Hades.

No verso 987, embora a palavra em todas as edições consultadas não faça referência às deusas tecedoras do

destino[167], o coro refere-se a μοῖρα θανάτου, “lote da morte”; μοῖρα ou as divindades Μοῖραι, por serem as responsáveis pelo destino do homem, possuem uma ligação muito próxima com ἄτη, estágio, muitas vezes final, da vida do mortal.

No entanto, é a palavra ἕρκος que merece certa atenção. A primeira referência a uma prisão divina que envolve o humano em uma ἄρκυς, “rede de pesca”, “rede de caça”, ocorre em Ésquilo (*Pers*. 99) e passa a ser uma espécie de lugar-comum na tragédia. Curiosamente, não há este tipo de metáfora em Sófocles, o que reforça uma aproximação de Eurípides a Ésquilo no que diz respeito a certos conceitos e motivações. Por sua vez, mesmo atrelado à tradição, é no trato com as personagens, desenhadas de uma forma inovadora que Eurípides encontra a inspiração para *Medeia*. A esse respeito, Aélion (1983, p. 290-291) tece uma importante consideração:

> On peut donc dire qu'Euripide n'a pas vraiment inventé la figure de la mère meurtrière: sous forme de meurtre involontaire ou de calomnie, le meurtre figurait dans la tradition; Euripide en a fait le motif central de sa tragédie, c'est en cela que consiste son originalité. [...][168]

O que merece atenção, de fato, é o quanto este legado é cuidadosamente tratado para dar uma nova forma de pensar e agir do homem grego. Embora ἄτη e ἕρκος possuam uma afinidade que remonta a Ésquilo e a passagem aluda à intervenção da ἀμβρόσιός τ᾽αὐγή “brilho imortal”, a ἄτη, ou seja, “decadência” de Creúsa não está relacionada a uma influência

---

[167] *Vide*: EURIPIDES. **Euripides Fabulae. Tomus I: Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba**. Edidit J. Diggle. New York: Oxford University Press, 1984. EURIPIDES. **Cyclops, Alcestis, Medea**. Edited and translated by David Kovacs. Loeb Classical Library 12. Massachussets: Harvard University Press, 1994. EURIPIDE. **Tragédies. Tome I. Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Heráclides**. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

[168] Assim, podemos dizer que Eurípides realmente não inventou a figura da mãe assassina sob a forma de homicídio involuntário ou difamação, o homicídio apareceu na tradição; Eurípides fez dela a razão central para a tragédia, é nisso que consiste sua originalidade. [...]

das divindades. Se por um lado, Medeia representa a paixão e o amor, próprios do âmbito feminino, Creúsa é a jovem que enfatiza ainda mais este aspecto, pois o presente, de aparência quase divina, atrai a atenção da jovem moça, preocupada também com as questões da feminilidade. Não se pode esquecer que este tema impera em todo a peça, principalmente no que tange à sensibilidade feminina, como se pode atestar (*Med*. 928) na opinião de Medeia sobre a emotividade que é própria da mulher.

Esta questão aponta para um importante aspecto de ἄτη dentro da tragédia: é de acordo com os elementos presentes na construção do motivo que levam o homem a uma situação desastrosa, que se pode avaliar o valor concebido para o conceito dentro da estrutura. Dessa forma, se Creúsa fosse induzida por uma divindade, o que já, em partes eliminaria a culpa estrita de Medeia, no ato residiria a ἄτη enquanto "obcecação" ou "engano", pois foi uma "turvação do pensamento" que motivou a princesa a se sentir atraída pelos presentes. Todavia, a expressão ἅταν δ᾽οὐχ ὑπεκφεύξεται, "não se safará da decadência", reforça, principalmente pela presença do verbo ὑπεκφεύγω "fugir" "escapar", o uso de ἄτη como o último estágio da vida terrena. De fato, há um "engano", mas há uma nítida diferença entre "cometer o engano" e "ser enganado" e, neste aspecto, Creúsa encontra a ἄτη justamente por ter cruzado o caminho de Medeia.

Heraclidas, de 430 a.C.[169], traz apenas uma ocorrência de ἄτη e sua referência está ligada à personagem Macária, filha

---

[169] A data seguida é a proposta pela edição de Oxford (1984). No entanto, embora menos acalorada nos últimos anos, a data de *Heraclidas* foi fortemente discutida. Para Sommerstein (2002, p. 50) a peça foi apresentada entre os anos de 430 a.C. e 428 a.C. Tal data reforça as teorias de Zuntz (1955), que foram aceitas por Albin Lesky. Segundo Zuntz (1955, p.81), uma combinação de fatores, tanto técnicos quanto literários, possibilitou a datação da obra com certa precisão no ano de 430 a.C.

de Héracles e Dejanira que, por causa de um oráculo, foi imolada para salvar os seus da morte e a cidade de Atenas da fúria de Euristeu. É no verso 607, após a saída de Macária para o sacrifício, que Iolau conclui:

> [...] ὦ παῖδες, **οἰχόμεσθα**· λύεται μέλη
> **λύπηι**: λάβεσθε κἀς ἕδραν μ᾽ ἐρείσατε
> αὐτοῦ πέπλοισι τοῖσδε κρύψαντες, τέκνα.
> ὡς οὔτε **τούτοις** ἥδομαι **πεπραγμένοις**,
> χρησμοῦ τε μὴ κρανθέντος οὐ βιώσιμον·
> **μείζων** γὰρ **ἄτη**· **συμφορὰ** δὲ καὶ τάδε.
>
> Ó filhos, **sucumbimos**. Desatam-se meus membros
> pela **dor**: Segurai-me e sobre o altar apoiai-me
> aqui mesmo, cobrindo-me com estes mantos, crianças.
> Porque se, por **estes fatos consumados,** não me alegro,
> a vida não seria possível a menos que o oráculo não se cumprisse,
> pois **maior seria** a **decadência**. Mas a atual situação é também um **infortúnio**.
> (*Heracl.* 602-607, grifo nosso)

A figura de Macária, extremamente controversa e questionada pela tradição[170], é parte central da peça, pois até o verso 474, a discussão acerca do destino de Iolau e dos Heraclidas dependia da atitude de Demofonte e da previsão que seria feita pelo oráculo: a morte de uma virgem nobre sacrificada à filha de Deméter. Consciente do impasse em que se encontram, em nome da salvação de Atenas e da própria salvação dos seus, a jovem aceita ser imolada.

O verbo οἴχομαι (*Heracl.* 602) já indica um estágio derradeiro, no qual se encontram Iolau e os filhos de Héracles, juntamente com toda a população ateniense. De acordo com Liddell e Scott (1996, p. 1210), trata-se de um verbo cujo uso raramente expressa “ir” ou “vir” em sentido restrito, significando uma “ida” ou “vinda” sem a ideia de partida

---

[170] A esse respeito, *vide*: WILAMOWITZ-MOELLENDORFF. De Euripidis Heraclidis commentatiuncula. **Kleine Schriften**, pp. 62-81, 1935. BURIAN, P. Euripides' Heraclidae: An Interpretation. **Classical Philology**, vol. 72, n. 1, pp. 1-21, 1977. WILKINS, J. The Young of Athens: religion and society in Herakleidai of Euripides. **Classical Quaterly**, n. 40, pp. 329-339, 1990.

física, ligada mais comumente entre os trágicos às noções de "algo desfeito" ou "arruinado", ou seja, à morte.

O adjetivo μέγας (*Heracl.* 607) ligado à ἄτη reforça a importância do ato realizado por Macária em nome de seus familiares e da própria cidade de Atenas. Embora não se sintam completamente seguros, o jogo entre συμφορά "infortúnio" e ἄτη "decadência" demonstra que a atitude de Macária, mesmo se dolorosa aos seus parentes, decerto um "infortúnio", ainda é menor do que a desgraça de toda a cidade de Atenas destruída pelo exército argivo. Dessa forma, a atitude da filha de Héracles, de tamanha altivez e racionalidade, expressa num discurso convincente (*Heracl*. 574-596), justifica, mesmo que a guerra traga a vitória para os atenienses, a infelicidade representada pelo conceito de ἄτη; isto é, de uma forma ou de outra, para um bem maior, a ἄτη não isenta o homem de um sofrimento.

Mesmo que λύπηι "dor" e τούτοις πεπραγμένοις "estes fatos consumados" refiram-se à morte de Macária, o uso de ἄτη como "decadência" justamente corresponde à expectativa de Iolau. A situação dos Heraclidas, desde o começo da tragédia, é de extrema desvantagem, pois nem mesmo a certeza do asilo eles possuem. Dessa forma, a atitude da jovem imolada conforta enquanto salvação para os seus, apesar do custo que esta atitude acarreta. Sendo assim, é interessante pensar como o conceito de ἄτη reflete as palavras do coro de mulheres de Corinto (*Med*. 987-988) que alertam para a impossibilidade da fuga da "decadência"; se instaurada, em algum momento, a ἄτη exige sua vítima.

Em 428 a.C. [171] Eurípides apresentou *Hipólito*, peça ganhadora do primeiro prêmio do festival. A tragédia do amor da rainha Fedra pelo enteado Hipólito, filho de Teseu e da amazona Hipólita, apresenta quatro ocorrências do conceito de

---

[171] Há um consenso em relação à data de *Hipólito*. A data de 428 a.C. é apontada por Sommerstein (2002, p. 50) e por Diggle (1984, p. 206).

ἄτη, sendo que em duas delas a referência é exclusivamente voltada à figura de Fedra.

A primeira ocorrência traz uma interessante discussão, pois o contexto erótico, ou seja, do amor de Fedra por Hipólito, possibilita o entendimento do conceito de forma muito próxima à dada por Homero em referência ao amor de Páris e Helena.[172] A esse respeito, é salutar a questão da primeira versão de *Hipólito*, assim resumida por Barret (1992, p. 11):

> In his first play Euripides adopted the traditional legend without modification: Phaidra was a shameless and unprincipled woman who when she fell in love with Hyppolytos made a deliberate attempt to seduce him; he rebuffed her, and she, in anger and self-defence (lest he should accuse her to Theseus), accused him instead to Theseus of rape or attempted rape. Theseus cursed him, Poseidon sent the bull, and he was killed. Then, apparently, Phaidra's treachery was exposed; whereupon she killed herself.[173]

Ao escrever um segundo *Hipólito*, a peça que chegou até os dias de hoje, é evidente que o tratamento de Fedra foi o motivo que levou o autor a compor uma segunda versão da peça. A própria presença de ἄτη no passo que se segue alude a uma mulher virtuosa, que apaixonada pelo enteado e temente à desonra, acaba por se suicidar.

Tomada pelo amor a Hipólito, fruto da intervenção de Afrodite, Fedra lamenta, no segundo *Hipólito,* a "ilusão" enviada pela deusa:

> **δύστηνος** ἐγώ, τί ποτ᾽ εἰργασάμην;
> ποῖ παρεπλάγχθην **γνώμης ἀγαθῆς;**

---

[172] *Vide supra*, pp. 84-85.

[173] Em sua primeira peça, Eurípides adotou a lenda tradicional, sem modificação: Fedra era uma mulher sem vergonha e sem escrúpulos que, quando se apaixonou por Hipólito, cometeu uma tentativa deliberada de o seduzir; ele a rejeitou, e ela, com raiva e em defesa própria (que ele não deve acusá-la a Teseu), acusou-o, para Teseu, de estupro ou tentativa de estupro. Teseu o amaldiçoou, Poseidon enviou o touro, e ele foi morto. Então, aparentemente, a traição de Fedra foi exposta; tanto que ela se matou.

> ἐμάνην, ἔπεσον **δαίμονος ἄτηι.**
> φεῦ φεῦ, **τλήμων.**
>
> Eu **desafortunada**, o que fiz?
> Até que ponto desviei-me da **boa razão**?
> Enlouqueci, caí na **ilusão** da **divindade**.
> Ai, ai, **miserável**.
> (*Hipp.* 239-242, grifo nosso)

Ao sofrer pela paixão que tomou conta de si, Fedra remete-se ao mito, pois foi Afrodite quem despertou na rainha o amor por Hipólito, para se vingar do desprezo do filho de Teseu pela deusa. Dessa forma, a δαίμονος ἄτη "ilusão da divindade" (*Hipp*. 242) transfere a culpa da "cegueira amorosa" da rainha para Afrodite. Este é um aspecto ausente do primeiro *Hipólito*, pois a aflição da rainha a coloca em um patamar oposto ao de uma mulher de caráter duvidoso. Pelo contrário, vítima da "ilusão" imposta por Afrodite, ela se iguala aos tantos heróis que, justamente por sua conduta altiva, padecem dos males que ultrapassam o âmbito pessoal e sua própria capacidade de decisão.

É curioso como a palavra "ilusão", utilizada em contexto erótico para expressar a relação de Páris e Helena, cabe perfeitamente ao contexto de Fedra. Isto posto, é possível esboçar uma possibilidade relacionada ao conceito de ἄτη e que será discutida em momento oportuno: seria ἄτη uma espécie de influência polivalente que, ao invés de agregar possibilidades em um processo evolutivo, apenas se adequa ao longo da trajetória mítica aos diversos casos apresentados?

Tal questão será debatida adiante, pois a própria estrutura deste passo difere e muito daquele em que o contexto era o amor de Páris e Helena. É nítido que ἄτη é reforçada pela presença, no início do primeiro verso e no final do último, das palavras δύστηνος "desafortunada" (*Hipp*. 239) e τλήμων "miserável", que apontam para a situação deplorável da rainha. Todavia, a atenção está no verso 240, mais especificamente pela presença do substantivo γνώμη "razão", local em que Fedra

atribui ter sido atingida pela deusa Afrodite para sofrer a ἄτη, "ilusão" amorosa, por Hipólito. Trata-se de uma passagem interessante em comparação à influência de Afrodite na relação entre Páris e Helena. Como já observado[174], a tríade Afrodite-Ilusão-Fedra é a mesma que aparece nos versos da *Ilíada* em relação à deusa do Amor e Helena. Todavia, na *Ilíada,* nas passagens em que Helena alega estar sob influência de uma "ilusão", a ἄτη atinge o φρήν "coração" "peito" ou "espírito", dependendo do contexto, ou ainda, implica diretamente καρδία "o coração".

Dessa forma, pensar que em *Fedra* a ἄτη atinja diretamente a γνώμη ἀγαθή "boa razão" (*Hipp*. 240) infere que há agora uma mudança crucial na forma de conceber os campos de atuação de ἄτη, sua influência sobre o ser humano e, principalmente, uma alteração na forma de o homem compreender o mundo em que está inserido e o modo de agir dentro deste universo.

Ainda dentro do contexto feminino, a próxima presença de ἄτη em *Hipólito* ocorre no verso 276, na fala do coro das mulheres de Trezena:

> πότερον **ὑπ᾽ ἄτης** ἢ **θανεῖν πειρωμένη**;
>
> Será que **por efeito da ilusão**, ou porque ela **pretende morrer**?
> (*Hipp.* 276, grifo nosso)

A indagação do coro diante da situação de Fedra demonstra a gravidade e tortura na qual se encontra a rainha. A potência de ἄτη e sua influência sobre o ser humano ainda é sentida drasticamente, seu estado e a própria constatação da ama e do coro aludem a um espécie de μανία, de delírio no qual a rainha está imersa. A ocorrência de μανία seria facilmente amparada pela influência da divindade, uma espécie de vingança de Afrodite sobre Hipólito, através de Fedra. No entanto, mesmo que haja uma proximidade entre os dois conceitos, é ἄτη o

---

[174] *Vide supra*, p. 83.

termo usado para definir o estágio no qual se encontra a rainha, o que revela a manifestação maligna que a mesma deusa, Afrodite, impôs a Helena (*Od*. IV.261). Dessa forma, tanto na *Odisseia* como em *Hipólito* ἄτη representa um desvario ligado a uma relação amorosa e, portanto, uma ilusão condicionada por forças que extrapolam a capacidade humana de discernimento.

É interessante notar que, da mesma forma que Helena teve sua chance de redenção, pois acaba por retornar com o marido no fim da guerra, o coro questiona a ama sobre a pretensão de Fedra: estará a rainha decidida a morrer (θανεῖν) ao invés de estar sob o domínio da ἄτη? Tal pergunta do coro evoca a conclusão de que a morte não está atrelada à ἄτη, pois existe uma opção à consorte; assim, a ἄτη é "ilusão" na medida em que se torna a tortura da rainha, mas se ἄτη fosse "decadência", estaria ligada à ruína, desgraça final da mulher e, portanto, à morte.

A tragédia *Andrômaca*, de 425 a.C., próxima na cronologia euripidiana a apresentar o conceito de ἄτη, possui apenas uma ocorrência do vocábulo. Trata-se de uma passagem em que Andrômaca, em um lamento elegíaco, culpabiliza Páris pela desgraça de todos os troianos:

> Ἰλίῳ αἰπεινῷ Πάρις οὐ **γάμον** ἀλλά τιν' **ἄταν**
> ἀγάγετ' **εὐναίαν** εἰς **θαλάμους** Ἑλέναν.
>
> Páris para a imponente Tróia não um **casamento**, mas uma **decadência**
> quando conduziu como **esposa** Helena para o **tálamo**.
> (*And*. 103-104, grifo nosso)

Embora ocorra uma única vez em toda a tragédia, vale ressaltar que a presença de ἄτη nesse passo em específico reflete toda a trama por trás de *Andrômaca*. Trata-se da tragédia da esposa de Heitor, que agora é concubina de Neoptólemo, filho de Aquiles. Odiada pela esposa do rei,

Hermíone, sofre a maquinação de sua morte pela rival. Dessa forma, ao comentar o ato de Páris, Andrômaca coloca na palavra ἄτη o peso de todas as causas da guerra; a “decadência” do filho de Príamo torna-se a própria ruína de toda a cidade.

Em *Agamêmnon* 735-736, Ésquilo faz uma referência próxima ao que Eurípides quer dizer com a ida de Helena para Tróia. No entanto, como afirma Doyle (1984, p. 129), Eurípides transforma uma metáfora esquiliana em uma sinédoque, ou seja, ao incluir no primeiro verso γάμος “casamento” e ἄτη “engano”, o poeta contrapõe no verso seguinte εὐναία “esposa” e θάλαμος “tálamo”, como se esta “decadência”, ou seja, este estágio ruinoso sem volta da vida humana, fosse todo o processo de destruição de Tróia.

Neste aspecto, há que se fazer uma adenda. Ao pensar, por exemplo, na figura de Agamêmnon na *Ilíada,* em uma análise apurada é possível conceber que o Atrida, por sua ἄτη, prejudicou em muitos momentos os gregos, principalmente porque sua querela com Aquiles atrasou a expedição, agravou o rompimento entre os diversos grupos de gregos e causou muitas baixas entre os Aqueus. No entanto, no Canto IX, as palavras de Fênix (*Il*. IX.496-514) e mesmo as palavras de Agamêmnon no Canto XIX (*Il*. XIX.85-138) não denunciam este alcance, mas apenas focam sua atenção na questão de cada indivíduo. É na tragédia que a ἄτη, a partir de *Persas*, passa a potencializar as consequências do ato do indivíduo, mostrando que a culpa extravasa o homem e polui toda a comunidade.

A próxima tragédia euripidiana a apresentar o conceito de ἄτη em um contexto feminino é *Hécuba*, representada em 424 a.C.[175]. Embora haja elementos suficientes do campo de atuação

---

[175] Esta data está em conformidade com a edição de Oxford (1984). Embora os autores pareçam concordar com o ano, trata-se apenas de uma hipótese. Werner (2004, p. XV) considera que *Hécuba* e *Troianas* distam, no máximo, dez

e familiaridade da ἄτη para que se questione o porquê da existência de apenas uma ocorrência em toda a obra, é em um nível mais filosófico que se encontra a resposta para esta indagação. A tragédia da esposa de Príamo, num estilo que se torna cada vez mais característico da obra de Eurípides, deixa as paixões de lado para lidar com assuntos de ordem mais racional; não é para menos que é possível encontrar dois grandes debates entre Hécuba e Odisseu, na primeira parte da tragédia, e entre Hécuba e Polimestor, com Agamêmnon como árbitro, na segunda.

Lesky (1994, p. 403), a esse respeito, tece significativas considerações:

> Num estilo característico de Eurípides, precisamente neste drama, aparecem, contudo, ao lado destas expressões superabundantes de sentimento apaixonado, outras em que se manifesta um raciocínio frio. Aqui, o elemento dialéctico e agónico está marcadamente desenvolvido ao lado do lirismo. [...]

Logo, em uma obra em que prevalecerá a manifestação de um "raciocínio frio", são perceptíveis os motivos que levam à compreensão da ausência de um conceito que carrega uma íntima relação com as divindades. No entanto, a presença de conceitos como τύχη "sorte" e δίκη "justiça" com relativa frequência exemplifica o distanciamento que tais palavras ganham na obra de Eurípides em relação às esferas divinas. Segundo Werner (2004, p. LI), tanto *Hécuba* quanto *Troianas* versarão sobre as questões relacionadas à escravidão e à fortuna, novas preocupações que colocam os homens diante de problemas que podem causar um revés na vida humana; dessa forma, é compreensível a presença constante do debate sobre questões que envolvam a πόλις e os νόμοι.

---

anos uma da outra, tendo Hécuba sido apresentada entre 425-424 a.C. e *Troianas* em 415 a.C. Por sua vez, Lesky (1995, p. 402) não especifica uma data para a tragédia, estabelecendo-a entre 430 e 420 a.C.

Todavia, mesmo com uma única ocorrência, há um interessante parecer a ser feito sobre o uso de ἄτη na tragédia *Hécuba*. Tal ocorrência dá-se no verso 688, no terceiro episódio, quando a rainha de Tróia recebe notícias trágicas de uma serva:

> **ἔγνως** γὰρ **ἄτην** παιδός, ὦ **δύστηνε** σύ;
>
> **Compreendeste** a **desgraça** do teu filho, ó **desafortunada**?
> (*Hec.* 688, grifo nosso)

Uma serva questiona Hécuba sobre o conhecimento a respeito da morte do filho Polidoro. A presença do conceito de ἄτη, ligada ao filho, e δύστηνος "desafortunada", como estado de Hécuba, reforça a condição sofrida da rainha e o destino consumado do filho. Nota-se que o conceito de ἄτη, neste passo, jamais poderia representar uma "obcecação" de Polidoro, até mesmo pelo contexto no qual a palavra está inserida. Dessa forma, "desgraça" é o sentido que contempla o infortúnio do filho da viúva de Príamo.

Reforçando a questão de um debate mais racional dentro da tragédia *Hécuba*, Eurípides apresenta, em uma relação de proximidade com o conceito de ἄτη, palavras cujo campo semântico esteja intimamente ligado a um processo cognitivo e não mais emocional do homem, como é o caso do verbo γιγνώσκω (*Hec.* 688) "conhecer", "vir a saber", "compreender". Mesmo que "compreender" simplesmente esteja relacionado à percepção da rainha sobre a ambição do bárbaro, responsável pela morte de seu filho, o campo de atuação da ἄτη já não está mais no âmbito da sensibilidade, mas ocupa uma esfera mais racional. De acordo com Heath (2003, p. 218), desde o Renascimento, Hécuba tornou-se uma tragédia paradigmática da racionalidade, principalmente pela presença de γνῶμαι "saberes" e ἐνθυμήματα "entimemas", como ocorre, por exemplo, nos versos 864 e 865.

Tal assertiva é reforçada pelas conclusões a que chega Adkins (1966) em artigo que analisa os valores básicos gregos

em *Hécuba* e *Héracles*. Para o helenista (1966, p. 193), as peças de Eurípides dispõem de um grande arsenal de palavras e argumentos que justificam a compreensão do público do século V a.C.; ter em conta o espectador e o pensamento em voga na época, o que nem sempre acontece na análise das tragédias, faz-se extremamente necessário para uma verdadeira noção do sentido profundo de cada peça.

Por conseguinte, ao comparar valores como χάρις "graça" e ἀρετή "excelência", o autor (1966, p. 207) sugere que há uma evolução na forma de pensar do homem do século V a.C. que o faz diferir e muito da visão homérica dos valores básicos da *pólis* grega. Tais valores são os que estariam também ligados à mudança e acréscimo de novos sentidos ao conceito de ἄτη, cuja aproximação com o verbo γιγνώσκω (*Hec*. 688) reforça a percepção em um nível intelectual e não mais emocional ou divino.

A ocorrência única de ἄτη, em um momento específico da tragédia, tal como em *Andrômaca*, desperta uma interessante observação. No século XX, *Hécuba* foi considerada uma peça problemática, principalmente pelo argumento de muitos estudiosos [176] que a entendiam como a justaposição de dois tópicos sólidos e distintos: o sacrifício de Polixena e a vingança de Polidoro, ambos sendo os momentos de *peripeteia* na trama.

De qualquer modo, a questão da morte do filho de Hécuba e a vingança são importantes episódios da tragédia que desencadearão na invocação de Νόμος "Costume", "Lei" (*Hec*. 798-800), como uma reivindicação contra Polimestor. O uso de ἄτη, assim, torna-se irônico na medida que se percebe que Polimestor é quem, na realidade, possui os indícios claros de alguém tomado pela ἄτη, em seu sentido primeiro, como uma

---

[176] *Vide*: HARSH, P. W. **A handbook of classical drama**. Stanford: Stanford University Press, 1944, p. 194. EURIPIDES. **Hecuba**. Edited by Helene Foley. Bloomsbury Companions to Greek and Roman Tragedy. New York: Bloomsbury Publisher, 2015, pp. 29-35.

“obcecação” provinda de uma ganância, pois não mensura seus atos e sofrerá também as consequências deles.

Tal aspecto se torna mais notório se se levar em consideração algumas passagens da tragédia que apontam para uma aproximação de Eurípides da máxima de Ésquilo em *Agamêmnon*: o πάθει μάθος. Ao justificar sua sede de vingança contra Polimestor (*Hec*. 790-797), Hécuba argumenta com Agamêmnon sobre a necessidade de reparação, visto que as divindades só punem ofensas contra elas próprias. Dessa forma, o coro (*Hec*. 1085-1087) dirá que o responsável pelos atos, agora sofre o peso de suas ações.

Como já dito anteriormente, a única justificativa para a presença do conceito de ἄτη na passagem é com o sentido de “desgraça”, como um mal ocorrido ao filho de Hécuba, visto que não se justifica um processo de “obcecação” de Polidoro, por exemplo. No entanto, o uso de ἄτη não é ao acaso, ele significa uma amplitude de alcance da ἄτη de Polimestor; resultado da ganância, a morte do jovem torna-se o estopim para que o rei da Trácia sofra as consequências de sua própria ἄτη.

As duas próximas tragédias por ordem cronológica a serem analisadas são as *Electras*, tanto de Sófocles quanto de Eurípides, retomando uma e outra as *Coéforas* de Ésquilo (458 a.C.). A peça sofocliana apresentada por volta de 418 a.C.[177], é focada na perspectiva de Electra; é através dela que a audiência conhece a vingança dos filhos de Agamêmnon contra a mãe Clitemnestra e o amante, Egisto. Da mesma forma, *Electra* de Eurípides, representada por volta do ano de 417 a.C., de

---

[177] É Sommerstein (2002,p. 43) quem fala em uma data precisa para a representação da peça. No entanto, o autor pouco justifica a sua escolha. Curiosamente, a edição de Oxford(1990), utilizada neste trabalho, não faz nenhuma referência à data de representação da peça. Trajano Vieira (2009, p. 9) traz a data de 415 a.C. como provável para a encenação.

acordo com Sommerstein (2002, p. 51), também foca-se no mito de Electra, no entanto, com consideráveis diferenças em relação a Sófocles. Dentre as principais nuances, Vieira (2009, p. 17) atenta para questões estruturais que também contribuem de forma crucial para o diferente caráter que a heroína possui nas duas tragédias:

> Se Sófocles parece colocar no centro de seu teatro a concepcção do herói arcaico, que se empenha na defesa incansável de um conjunto de valores elevados, Eurípides vislumbra o efeito que a incorporação de perspectivas inéditas pode causar na própria estrutura dramática, criando uma estética nova, em que a dissonância e os elementos híbridos levam ao limite o gênero trágico.

Assim, ambas as heroínas apresentam-se como personagens austeras e preocupadas com a situação em que se encontram; no entanto, é o trato que cada autor dá ao mito que as torna diferentes e inseridas em universos que propiciam outras conjecturas. Se em *Coéforas* de Ésquilo, tanto Electra quanto Orestes darão espaço para uma discussão focada na execução do ato de matricídio, Sófocles e Eurípides, sem se desvencilharem da preocupação com a vingança, de acordo com Kirkwood (1996, p. 35), marcam acentuadamente a figura de Electra em discussões sobre seu caráter.

Na tragédia de Sófocles, a heroína sente-se a própria mártir, embora alertada sobre seu exagero pelo coro (S *El*. 233-235); ela é a vítima da mãe que a tornou serva do palácio, cujo único desejo é a vingança e o próprio ódio que a consome; por sua vez, em Eurípides, o autor acrescenta outros elementos ao mito: Electra é casada com um camponês, apresentada como uma heroína ressentida, que a cada momento compara a modéstia da sua vida com o fausto que Clitemnestra continua a ter dentro do palácio; é esse ódio acumulado o que a motiva para a vingança e a torna suficientemente forte para se tornar a

protagonista da ação, o cérebro que planeja o golpe e a mão que auxilia Orestes na sua execução (E. *El*.1182).

Sobre o papel de Electra em cada uma das tragédias, Conacher (1967, p. 204) destaca um importante aspecto:

> Euripides, like Sophocles and for similar reasons, must be sure that the greatest attention is centred on Electra alone. In a play where individual characterization and motive are Paramount, only one of the two matricidal children can be of real importance; what we see or hear of the other must, in some way, contribute to our understanding of the central character.[178]

Em consequência, além de o caráter de Orestes auxiliar para a imagem de Electra, como afirma Conacher, a composição de Clitemnestra, nas duas peças, também presta seu contributo para que os dois autores delineem de forma diversa suas Electras. Na peça de Sófocles, Clitemnestra é uma mulher torpe, perversa, que logo em sua primeira entrada já demonstra um tratamento desumano em relação à própria filha (S *El*. 516-518); tal atitude é o que ameniza, como pondera Winnington-Ingram (1980, p. 232), o caráter odioso de Electra e o próprio matricídio. Por outro lado, em Eurípides, a rainha se mostra arrependida e mesmo solidária com a filha que julga ter sido mãe (E. *El*. 1015-1016), reforçando o vigor de Electra para o rancor e a vontade de vingar a figura paterna.

Orestes, por sua vez, presente na tradição como o executor do matrícido, não deixa de o ser na tragédia, ainda que outras nuances se introduzam. O Orestes de Sófocles possui o ardil e a coragem necessárias para cumprir o matricídio da mãe, mesmo que titubeie em seu ato, é quem de fato se coloca no lugar de comando da vigança. Já em Eurípides, em que Electra se mostra

---

[178] Eurípides, como Sófocles e por razões semelhantes, deve ter certeza de que a maior atenção está centrada em Electra sozinha. Em uma peça onde caracterização individual e a motivação são fundamentais, apenas um dos dois filhos matricida pode ser de real importância; o que vemos ou ouvimos do outro deve, de alguma forma, contribuir para a nossa compreensão do caráter central.

mais odiosa face à figura materna, Orestes permanece em uma situação de maior desconforto, muitas vezes demonstrando falta de confiança e escudando-se na ordem divina (E. *El*. 971).

Acerca da figura de Orestes na versão de Eurípides, Grube (1973, p. 303) atesta para a necessidade de Electra estimular o irmão (*El*. 280-296, 646-670) a concretizar a vingança, o que apenas enfatiza a força e o caráter vingativo de Electra.

O diálogo entre Electra e o coro, no párodo da tragédia, traz quatro das sete ocorrências do termo, e tal embate é o suficiente para que a compreensão do conceito de ἄτη seja estabelecida e já aponte para uma dimensão muito diferente do caráter da heroína em *Coéforas*:

Χορός
φράζου μὴ πόρσω φωνεῖν.
οὐ **γνώμαν** ἴσχεις ἐξ οἴων
τὰ παρόντ᾽ οἰκείας εἰς **ἄτας**
ἐμπίπτεις **οὕτως αἰκῶς;**
πολὺ γάρ τι κακῶν ὑπερεκτήσω,
σᾷ δυσθύμῳ τίκτουσ᾽ αἰεὶ
ψυχᾷ πολέμους · τάδε - **τοῖς δυνατοῖς**
οὐκ **ἐριστά** - πλᾶθι.

Ἠλέκτρα
ἐν δεινοῖς δείν' ἠναγκάσθην·
ἔξοιδ᾽, οὐ λάθει μ᾽ ὀργά.
ἀλλ᾽ **ἐν** γὰρ **δεινοῖς** οὐ σχήσω
ταύτας **ἄτας,**
ὄφρα με βίος ἔχῃ.
τίνι γάρ ποτ᾽ ἄν, ὦ φιλία γενέθλα,
πρόσφορον ἀκούσαιμ᾽ ἔπος,
τίνι φρονοῦντι καίρια;
ἄνετέ μ᾽ ἄνετε παράγοροι:
τάδε γὰρ ἄλυτα κεκλήσεται,
οὐδέ ποτ᾽ ἐκ **καμάτων** ἀποπαύσομαι
ἀνάριθμος ὧδε θρήνων.

Χορός
ἀλλ᾽ οὖν **εὐνοίᾳ** γ᾽ αὐδῶ,
μάτηρ ὡσεί τις πιστά,
μὴ τίκτειν **σ᾽ ἄταν ἄταις.**

Coro
Sê prudente, não fales mais.
Não percebes que é por tais **pensamentos**
que te encontras na presente situação
e cais de forma vergonhosa

em **desgraças** costumeiras?
Muito de teus males adquiriste,
por tua **ressentida mente** gerando
guerras: e com os poderosos
não se deve atrair querelas.

Electra
Por horrores fui forçada, **por horrores.**
Bem o sei, a raiva não me passou despercebida.
Porém, não carregarei, **perante tais horrores**,
Estas **desgraças**,
enquanto a vida me não faltar.
Ó nobres amigas, pois de quem
poderia eu escutar uma palavra útil,
de alguém avisado?
Deixai, deixai de me consolar;
Pois para a minha dor não há solução,
nem porei fim aos meus **lamentos**
entregue a um pranto sem fim.

Coro
Mas, então, com boa vontade, falo-te,
Como qualquer mãe fiel:
Não engendres **desgraça sobre desgraça**.
(*El*. 213-235, grifo nosso)

Antes de tudo, é preciso dizer que, com *Electra*, o conceito de ἄτη ganha novos e relevantes contornos, que serão cruciais para a compreensão deste trabalho. A passagem em questão apresenta o coro em uma tentativa de persuadir Electa de dominar sua fúria contra a mãe; por sua vez, a própria personagem reconhece seu estado atual, mas não se deixa totalmente convencer pelas mulheres micênicas.

Nos primeiros versos, o coro de mulheres micênicas, ao falar em ἄτη – traduzida por "desgraça", devido à forma como Electra atrai para si um crescendo de males, frutos de suas próprias ações e lamúrias -, elenca alguns vocábulos ligados à percepção mental do ser humano, à assimilação racional das ideias. O verbo φράζω (*El*. 213), por exemplo, traduzido como "ser prudente", de acordo com Chantraîne (1999, p. 1224), refere-se ao ato de "dizer", mas que na passagem possui o sentido de "acautelar-se". Por sua vez, γνώμη "pensamento" (*El.* 214) e ψυχή "mente" (El. 219) reforçam a ideia de uma percepção própria do coro, de sua racionalidade e prudência em

relação aos transtornos de Electra que, além de exagerados, voltam-se contra os δυνατοί "poderosos". Além disso, ao falar em δύσθυμος "ressentida" (*El.* 218), o coro salienta o juízo que faz da personagem, encontrando uma justificativa no caráter da filha de Agamêmnon que a impulsiona a criar suas próprias ἆται (*El.* 215). O juízo que Orestes faz da irmã, no prólogo, quando acredita ouvir Electra, também reforça esse caráter através de seus "queixumes".

A expressão οὕτως αἰκῶς "de forma vergonhosa" (*El.* 216) contraria toda uma tradição. Até *Electra*, embora a influência da ἄτη sobre o homem fosse o tempo todo alertada e, claramente, tido como maligna, personagens como Agamêmnon, na *Ilíada*[179], não temem confessar terem sido subjugados pela influência de tal fenômeno, principalmente porque todos alegam a intromissão de uma divindade no processo, o que impossibilitaria o homem de uma reação contrária. Porém, ao dizer sobre Electra que suas "desgraças" são "vergonhosas", as mulheres micênicas, ao mesmo tempo que se mostram compadecidas do sofrimento, advertem a heroína sobre a dimensão de sua raiva e a própria condição de Electra de motivadora das suas "desgraças".

Nos versos finais a expressão ἄταν ἄταις, "desgraça sobre desgraça" (*El.* 235), possibilita uma relação de paralelismo com a primeira fala de Electra (*El.* 221); tal como a princesa, contra a qual nem o mais hábil dos argumentadores consegue debater, as mulheres micênicas argumentam que é com afeto de mãe que a aconselham – numa alusão a um tipo de devoção de que Electra sempre se viu privada e que é a razão principal do seu ódio. Trata-se de uma mulher impregnada de rancor e sofrimento, que nem mesmo com o conselho do coro convence-se de seu estado e ameniza o próprio suplício. No que se refere a ἄτη, não há nenhum passo que aproxime o conceito das

---

[179] *Vide supra*, pp. 58-60.

divindades; Electra é sempre a detentora da responsabilidade sobre seus próprios atos e as diversas situações em que se encontra.

Na primeira entrada de Electra na tragédia, ao se lamentar pela atual situação de sua família, a filha de Agamêmnon pragueja:

> [...] ὦ δῶμ᾽ **Ἅιδου** καὶ **Περσεφόνης**,
> ὦ **χθόνι᾽ Ἑρμῆ** καὶ πότνι᾽ **Ἀρὰ**
> σεμναί τε θεῶν παῖδες **Ἐρινύες** [...]
>
> [...] Ó palácio de **Hades** e **Perséfone**,
> Ó **ctônio Hermes** e soberana **Maldição**
> E **Fúrias** veneráveis filhas dos deuses [...]
> (*El*. 114-116, grifo nosso)

Ao invocar os deuses ctônios[180], Electra chama pelas Erínias, cuja aproximação com ἄτη já foi discutida anteriormente[181]; estas são divindades ligadas diretamente com a prática das imprecações, principalmente por seu caráter punitivo. No entanto, a presença de Ἀρά "Maldição" vale destaque, pois como ressalta Moreau (1985, p. 158), tal figura é muito próxima da deusa Ἄτη, aspecto que abre margem para uma nova discussão pertinente da tragédia sofocliana:

> Ara la Malédiction ressemble par bien des points à L'Égareuse. Démon venu des Enfers, Atè est noire: *melainas*...*Atas* (*Ag*. 770). Et le noir est aussi la couleur d'Ara: *melain'Ara* (*Th*. 695), *melaina...Ara* (*Th*. 832-833). Elle possède la même perfidie. L´une des caractéristiques d'Ara consiste em effet à se faire oublier pendant quelque temps, laissant le héros jouir d'une trompeuse tranquilité, pour

---

[180] A palavra grega χθόνιος refere-se àquilo que está "abaixo da terra", "no subterrâneo", no caso os chamados deuses ctônios, aqueles que pertencem ao mundo subterrâneo. Deuses como Perséfone e Hades são ctônios por sua própria morada e funções no panteão helênico. As Fúrias e a Maldição são ctônias por sua natureza obscura, Hermes, por sua vez, segundo Grimal (1993, p. 224), possui uma representação ctnônica como ψυχοπομπός "condutor de almas", pois, dentre suas funções, está a de conduzir as almas para o inferno.

[181] *Vide supra*, pp. 58-60.

> surgir brusquement et accomplir son œuvre de mort.[182]

Desde a *Ilíada*, quando Agamêmnon narra a influência exercida pela deusa Ἄτη em Zeus[183], é possível compreender que ἄτη representa uma manifestação que assombra o homem sem que ele o possa impedir. No entanto, não se trata mais de uma deusa com o *status* de divindade, pois, expulsa do Olimpo, ela se torna uma espécie de "praga errante", sobre a qual o homem não tem controle e a quem não pode dirigir preces.

O substantivo ἀρά também pode ser traduzido como "maldição"; todavia, como já apontado em *Antígona*[184], sua ocorrência na tragédia da filha de Édipo é menor que a de ἄτη e, na sua aplicação como causa e consequência das ações dos Labdácidas, possibilita a tradução por "maldição", pois é exatamente a ἄτη que Antígona se refere a todo o momento quando necessita exemplificar a praga familiar. Na tragédia *Electra*, o papel de "praga", "imprecação" e "maldição" pertence ao grupo formado pelos deuses subterrâneos: Hades, Perséfone, Hermes Ctônio, as Fúrias e Vingança. Logo, o conceito de ἄτη pertence ao plano da consequência do ato e, portanto, da "desgraça" consumada.

A escolha pelo vocábulo "desgraça" não é ao acaso. São muitas as variantes usadas pelos mais diversos tradutores para o termo na passagem em questão[185]. Doyle (1984, p. 110) admite "ruína", "calamidade" ou "desastre"; todavia, tais palavras em língua portuguesa possibilitam uma gama de interpretações que vão além do real estado em que Electra se encontra e excedem

---

[182] *Ara* a Maldição é semelhante em muitos aspectos a Erronia. Demônio vindo do Inferno, *Ate* é negra: *melainas...Atas* (*Ag.* 770.). E o preto é a cor de *Ara*: (*Th*. 832-833) *melain'Ara*, *Melaina...Ara* (*Th*. 695). Ela tem a mesma perfídia. Uma das características do efeito de Ara é de ser esquecida por um tempo, deixando os heróis desfrutarem de uma tranquilidade enganosa, que surge de repente e faz o seu trabalho de morte.

[183] *Vide supra*, pp. 58-60.

[184] *Vide supra*, pp. 256-269.

[185] Palmeira (1973, p. 71), por exemplo, traduz nas quatro ocorrências, ἄτη como "desgraça". Por sua vez, Vieira (2009, p. 28) realiza quatro traduções diferentes, respectivamente: ruína, ato atro, sobrepeso, pesar.

ou ficam aquém daquilo que realmente o conceito representa dentro da tragédia. O vocábulo “desgraça” satisfaz a própria essência da heroína sofocliana: trata-se da situação em que Electra se encontra, mas reforça, também, toda a gama de infortúnio que se abate sobre os Atridas, além de potencializar o caráter dramático que a filha de Agamêmnon dá ao seu sofrimento.

Ao chegar para contar à irmã a possibilidade de Orestes estar vivo, Crisótemis se depara com o sofrimento de Electra, que lamenta a morte de Orestes, pelas notícias ardilosas apresentadas pelo pedagogo. Sendo assim, ἄτη é empregada na fala de Crisótemis, que :

> ὦ **δυστυχής**· ἐγὼ δὲ σὺν χαρᾷ **λόγους**
> τοιούσδ᾽ ἔχουσ᾽ ἔσπευδον, οὐκ εἰδυῖ᾽ ἄρα
> ἵν᾽ ἥμεν **ἄτης**· ἀλλὰ νῦν, ὀθ᾽ ἱκόμην,
> τά τ᾽ ὄντα πρόσθεν ἄλλα θ᾽ εὑρίσκω κακά.
>
> Ó **desafortunada**. Eu, com alegria, acelerei o passo
> trazendo tais notícias, sem saber, então,
> a que **desgraça** tínhamos chegado. Mas agora que cheguei,
> encontro os males de antes acrescidos de males atuais.
> (*El*. 934-937, grifo nosso)

Logo no primeiro verso, Crisótemis lamenta a condição atual de Electra, denominando-a δυστυχής “desafortunada”. Tal tratamento está intimamente ligado à presença de ἄτη, pois, pensando trazer indícios de que Orestes estava vivo, Crisótemis depara-se com a falsa notícia de que ele estaria morto. Por conseguinte, Sófocles resgata sutilmente outra lição dos líricos: a aproximação entre ἄτη e τύχη “fortuna”, presente em Hesíodo, Sólon e Píndaro. Tal aproximação, como já observado, indica o distanciamento que o homem, amparado pela τύχη, possui da ἄτη. Entretanto, é interessante notar que, mesmo aproximando as duas noções, ἄτη mantém uma conotação diferente daquele existente nos poetas líricos. Aqui, confirma-se o sentido de “desgraça”, pois é exatamente isto

que recai sobre Electra, um sentimento de “desgraça” que alimenta ainda mais o martírio da heroína.

Entretanto, aparentemente, parece existir uma ambivalência de sentido para ἄτη no excerto, pois, tanto Electra quanto Crisótemis incorrem em uma série de equívocos que poderiam transformar a ἄτη, no passo, no próprio “engano”. Enquanto Electra acredita que Orestes está morto (através das palavras do pedagogo), Crisótemis, por sua vez, acredita estar vivo (a madeixa sobre o túmulo) quem supostamente é dado como morto. Assim, Crisótemis, que viu certo, julga-se enganada, e Electra, que viu errado, pensa estar certa.

Tendo como certa a morte de Orestes, Electra planeja a morte de Egisto e, ao questionar a irmã, Crisótemis faz uso de ἄτη. No entanto, a tradução como “desgraça” não suporta mais o sentido que a palavra adquire nos versos:

> [...] τίς οὖν τοιοῦτον ἄνδρα βουλεύων ἑλεῖν
> **ἄλυπος ἄτης** ἐξαπαλλαχθήσεται;
> ὅρα κακῶς πράσσοντε μὴ μείζω κακὰ
> κτησώμεθ᾽, εἴ τις τούσδ᾽ ἀκούσεται λόγους.
>
> Quem, portanto, deliberando matar um tal homem,
> **sem sofrimento** escapará da **decadência**?
> Olha para que, nós duas agindo mal, males maiores
> não adquiramos, se alguém ouvir as nossas palavras.
> (*El*. 1001-1004, grifo nosso)

Crisótemis preocupa-se com a figura que realizará o assassinato de Egisto e os κακοῖ “males” (El. 1003) que os atingirão. No verso 1002, ἄλυπος “sem sofrimento” fortalece a noção de uma “decadência”, ou seja, uma situação que exigirá do algoz a certeza que o fim esperado é o sofrimento pelo ato cometido. O uso de κακός (*El*. 1003) remete aos versos de *Suplicantes* (A *Supp*. 270), no qual a ἄτη possui uma acepção próxima e se refere ao destino final que sujeita o envolvido, portanto, sua “decadência”.

Nos momentos finais, após o reconhecimento entre os irmãos, a última ocorrência de ἄτη acontece quando Orestes e Electra

estão prestes a consumar a chacina contra Egisto e Clitemnestra. É Orestes a alertar a irmã sobre o dolo para com a mãe, descartando qualquer desconfiança das vítimas sobre a trama:

> [...]τούτῳ δ᾽ ὅπως μήτηρ σε μὴ 'πιγνώσεται
> φαιδρῷ προσώπῳ νῷν ἐπελθόντοιν δόμους·
> ἀλλ᾽ ὡς **ἐπ᾽ ἄτῃ** τῇ μάτην λελεγμένῃ
> στέναζ᾽· ὅταν γὰρ **εὐτυχήσωμεν,** τότε
> **χαίρειν** παρέσται καὶ **γελᾶν ἐλευθέρως.**
>
> Assim toma cuidado, não vá a nossa mãe suspeitar perante esse teu rosto brilhante, quando nós dois entrarmos no palácio.
> Mas lá, como que por uma **desgraça** imaginária, lamenta-te. Pois, quando **tivermos sido favorecidos**, então
> será possível **desfrutar** e **rir livremente**.
> (*El*. 1296-1300, grifo nosso)

Novamente, no verso 1299, o verbo εὐτυχέω “prosperar”, traduzido como “ter levado a melhor” aproxima o conceito de ἄτη da noção de τύχη “fortuna”, deixando claro que, para Orestes, eles seriam afortunados quando realizassem a chacina, portanto, depois de todo o período de “enganos”. Além disso, o verbo χαίρω indica uma possibilidade de distanciamento da ἄτη.

No entanto, mesmo próximos, o conceito de ἄτη não está diretamente ligado aos verbos mencionados. Aqui, a discussão retorna ao que já foi elencado sobre a forma como o conceito é expresso em *Electra*. Até o momento, a ἄτη seria uma manifestação que envolvia os seres divinos, quando não a própria divindade Ἄτη. Todavia, Orestes propõe que Electra simule estar tomada por ἄτη. Tal ocorrência é nova na tragédia grega e reporta-se ao fato de o sentido de ἄτη ter ganhado novas conceituações, ter deixado unicamente de expressar um estado de “obcecação” ou “decadência” provindo exclusivamente dos deuses. Agora, por causa de sua ψυχή “mente”, o homem consegue explorar alguns aspectos da vida social e emocional que antes eram inquestionáveis, devido ao constante entrelaçamento do humano e do divino.

Paradoxalmente, ao propor um ardil a Electra, Orestes aproxima a irmã da δολοφροσύνη "ardilosa", representada por Hera na *Ilíada*[186], em um momento em que as motivações estavam ligadas a aspectos físicos e emocionais. Porém, no atual estágio da tragédia e do pensamento do homem, ao propor um dolo, por meio da ἄτη, Orestes justamente assevera a necessidade da irmã de deixar as emoções, a alegria escancarada pela presença do irmão e a transparência que rege o caráter de Electra em toda a peça, para usar a astúcia. A presença de elementos que apontem para um maior uso da razão, corrobora o argumento de Shapiro *et all.* (1994, p. 70); segundo esses autores, esta é uma tragédia que se refletia de forma latente no período social seu contemporâneo. Se, por um lado, os tragediógrafos poderiam utilizar os aspectos que bem entendessem sobre a figura feminina, por outro, os discursos assertivos, articulados, rebeldes, são marcas de momentos históricos e sociais, de problemas e tensões, mesmo que disfarçados pelo mito.

A partir da reflexão destes autores, é possível estabelecer que mesmo a figura feminina pode ser a representante de uma nova forma de pensar da *pólis*, uma nova maneira de agir diante do desconhecido que, agora, não parece tão obscuro assim; pelo contrário, há sofistas, filósofos, oradores, inúmeros pensadores no universo em que Sófocles está inserido e sua tragédia reflete isso. Representando uma mulher ou não, o ator dá voz a uma personagem mítica, mas com questões e mentalidade próprias do século V a.C.

É justamente refletindo sobre esses elementos do pensar grego, aliado à amplitude do próprio tema mítico e à liberdade na definição das personagens, que a *Electra* de Eurípides assegura a densidade de uma trama que difere em muitos aspectos da peça homônima de Sófocles. Não é apenas a

---

[186] *Vide supra*, pp. 58-60.

diferença de situação na qual se encontra a heroína que a transforma numa outra personagem. A própria presença de uma Clitemnestra mais sensata e um Orestes menos seguro de si, em detrimento de uma rainha praticamente sádica e um filho determinado, contribuem para a caracterização de uma heroína articulada e decidida.

A única ocorrência do conceito de ἄτη na tragédia de Eurípides acontece nos momentos finais da peça, através da fala dos Dioscuros[187]. Irmãos de Clitemnestra, os dois filhos de Zeus aparecem para finalizar e esclarecer os acontecimentos futuros, inclusive alertando Orestes sobre sua absolvição do crime, mas não sem que antes ele sofra. Por sua vez, Electra deve se casar com Pílades e abandonar a terra argiva. Ao questionar os ditames de Apolo, Electra recebe a seguinte resposta de Castor:

> κοιναὶ **πράξεις**, κοινοὶ δὲ **πότμοι**,
> μία δ' ἀμφοτέρους
> **ἄτη πατέρων** διέκναισεν.
>
> Comuns as **ações**, comuns as **sinas**,
> uma única **maldição dos antepassados**
> arranhou a ambos.
> (*El.* 1305-1307, grifo nosso)

Ἄτη ganha aqui um sentido mais amplo, atemporal, indicando um "fado" que ultrapassa gerações, ou seja, é a própria "maldição" que envolve os Atridas. Tal resposta de Castor, para o questionamento de Electra sobre os motivos que levaram Apolo a querer aquele destino para os irmãos, há tempos é

---

[187] Os Διόσκουροι "Dioscuros" – "filhos de Zeus" são os irmãos Castor e Pólux. Segundo Grimal (1993, p. 123), são filhos de Leda e Tíndaro e Leda e Zeus, respectivamente. Leda era casada com Tíndaro e, no dia em que se deitou com Zeus, também teve relações com seu marido; dessas uniões os dois casais de gêmeos que nasceram são Helena e Pólux, filhos de Zeus, e Clitemnestra e Castor, filhos de Tíndaro. São guerreiros por excelência, mas não estão presentes na *Ilíada*, pois já haviam morrido. Castor foi morto por um primo, Idas, e Pólux ficou ferido. Quando Zeus levou Pólux para o Olimpo, este não aceitou ficar lá se seu irmão mortal estivesse no Hades. Dessa forma, Zeus permitiu que ficassem entre os deuses em dias alternados.

questionada pelos estudiosos. Winnington-Ingram (2003, p. 50) dessa forma, justifica-se:

> If Apollo is harshly treated by Euripides, this may have been partly because he saw an irritating and harmful falsity in the prestigie of the Delphic oracle; partly no doubt it reflects that general animus against the gods which pervades his theatre.[188]

Como enfatiza Vieira (2009, p. 16), a proximidade de Sófocles da tradiçãoo délfica o impediria de se reportar contra Apolo da mesma forma que Eurípides faz nos versos finais de sua *Electra*. No entanto, o que parece evidente é apenas um resgaste de Eurípides no que diz respeito à própria tradição. Ao imputar a Apolo a concretização do crime, é possível vislumbrar dois aspectos importantes: a história dos Atridas está intimamente ligada ao oráculo de Apolo, pois é através dele que as gerações, desde Tântalo, realizam as consultas e traçam o destino de sua família e, em segundo lugar, é interessante como o destino dos Atridas aproxima, principalmente pela dimensão da "maldição", a tragédia euripidiana da *Oresteia* de Ésquilo.

Os substantivos πράξεις "ações" (*El*. 1305) e πότμοι "sinas" (*El*. 1305) refletem estas lições extremamente antigas: todos os atos dos homens geram consequências. Dessa forma, "maldição", enfatizada pelo verbo διακναίω "romper" "esfacelar" "arranhar" (*El*. 1307), indica algo ocorrido como uma falha dos antepassados que se perpetua. Obviamente, os Dioscuros referem-se às atribulações da família dos Atridas, que, observadas por Apolo ao longo dos anos, caracterizam a mácula latente que se resvala por todos os descendentes.

---

[188] Se Apolo é tratado duramente por Eurípedes, isto pode ter sido em parte porque ele viu uma falsidade irritante e prejudicial no prestígio do oráculo de Delfos; de certa forma, sem dúvida, isso reflete aquele ânimo contra os deuses que permeia seu teatro.

Sendo contemporâneas, é natural que as duas tragédias apliquem o conceito de ἄτη de forma próxima. Em sua essência, ambos os autores fazem uso do conceito de ἄτη como forma de referência à mácula que existe no seio da família dos Atridas; no entanto, o uso em situações específicas aponta para a pluralidade de sentidos que ἄτη abarca. Se na *Electra* de Sófocles, por exemplo, a ἄτη é a "desgraça", fruto do sofrimento contínuo da família ou advinda das próprias lamentações de Electra, por sua vez, em Eurípides, ela é a "maldição", não igual aos lamentos produzidos ao longo da peça, mas a única ocorrência através da divindade em sua intervenção *deus ex machina*, justamente respondendo a todos as razões para o sofrimento e ações da peça.

Troianas, cuja representação teria provavelmente sido em 415 a.C., é uma tragédia que, como o próprio nome já diz, refere-se a um assunto ligado à guerra de Tróia e suas consequências. Quando se comparam dramas que lidam com o ciclo troiano, a fim de esclarecer o uso do conceito de ἄτη, é normal que se retome alguns aspectos da épica, como ocorre ao longo da análise de *Agamêmnon* de Ésquilo[189], e se mostrem as relações que existem entre a tradição corrente na tragédia e a *Ilíada* ou *Odisseia*.

Nos versos 120 e 121, na primeira fala lamentosa de Hécuba, a rainha troiana faz a seguinte declaração:

> **μοῦσα** δὲ χαὖτη τοῖς **δυστήνοις**
> **ἄτας** κελαδεῖν **ἀχορεύτους**.
>
> Esta é também **canção** dos **desafortunados**
> quando as **decadências** silenciam os coros.
> (*Tr.* 120-121, grifo nosso)

---

[189] *Vide supra*, pp. 176-205.

O passo mostra a contrariedade existente entre o desempenho dos χοροί "coros" e a existência da ἄτη. Em outras palavras, não havendo coro, não há festa e tampouco μοῦσα "canção" (*Tr.* 120), o que resta são os lamentos daqueles que sofrem pela "decadência", pelo estágio final de sofrimento ao qual o homem é submetido quando acometido pelo infortúnio. E, novamente, é possível ressaltar que Eurípides qualifica os δύστηνοι "desafortunados" como aqueles que acabam por sofrer as consequências da ἄτη. Curiosamente, a palavra δύστηνος é a mesma utilizada pelo coro para se referir a Hécuba (*Hec*. 688), quando a rainha recebe a notícia da ἄτη "desgraça" que se abateu sobre o filho Polidoro.

Com um forte viés político, a tragédia euripidiana é um reflexo dos acontecimentos que ocorriam em Atenas naquele momento. A esse respeito, Burian (2009, p. 4) traça importantes considerações:

> When Euripides' "Trojan trilogy" was first performed, Athens was a city ostensibly at peace but feverishly preparing a massive military expedition to far-off Sicily, a war of choice whose purpose, as Thucydides describes it, was to extend Athenian power to the rich cities of the Greek west and to enrich the citizens of Athens thereby. Moreover, in the years of war with Sparta and her allies, and even during the uneasy truce that was currently in force, there had been atrocities enough on both sides to make the treatment of prisoners and the sacking of cities topics of almost too immediate relevance. The Peloponnesian War broke out in 431. In 427, the city of Plateia, an ally of Athens whose attempted conquest by Thebes was one of the causes of the war, was annihilated by Sparta at Thebes' behest; its defenders were executed, its women made slaves, and the city itself razed to the ground. In the same year, Athens put down revolts in several cities of Lesbos, a subject ally, and the Athenian Assembly voted to execute all males of military age in the city of Mytilene and to enslave its women and children.[190]

---

[190] Quando a "trilogia de Tróia" de Eurípides foi realizada pela primeira vez, Atenas era uma cidade aparentemente em paz, mas preparando de forma

Destarte, corroborando Burian, é possível compreender a dimensão que a tragédia *Troianas* alcança no ambiente ateniense. Trata-se de um reflexo dos acontecimentos vivenciados pelos próprios gregos. A ênfase na guerra, não só por ser o mote mítico da tragédia, mas pela própria correspondência com a realidade vivenciada pelos atenienses, ampara a constante regressão no discurso da rainha, ela própria vítima de atitudes que extrapolam seu campo de ação: a atitude de poucos reflete na "decadência" de muitos.

Sendo assim, é pouco depois da ocorrência anterior, ainda pelos lamentos de Hécuba, que o conceito de ἄτη é novamente empregado em *Troianas*, desta vez, através da recordação da rainha em relação à guerra de Tróia:

> [...] αἰαῖ, Τροίας ἐν κόλποις
> τὰν Μενελάου μετανισόμεναι
> στυγνὰν ἄλοχον, **Κάστορι** λώβαν
> τῷ τ' **Εὐρώται** δυσκλείαν,
> ἃ σφάζει μὲν
> τὸν πεντήκοντ' ἀροτῆρα τέκνων
> †Πρίαμον, ἐμέ τε **μελέαν** Ἑκάβαν†
> ἐς τάνδ' **ἐξώκειλ' ἄταν.**
>
> [...] ai ai, nos golfos de Tróia
> para encontrar de Menelau
> a odiosa esposa, desonra para **Castor**,
> infâmia para o **Eurotas**,
> a qual sacrifica
> o arador de cinquenta filhos
> Príamo, que a mim, **miserável** Hécuba,
> **mergulhou** nesta **decadência**.

---

febril uma expedição militar maciça à distante Sicília, uma guerra de escolha, cujo propósito, como Tucídides descreve, era estender o poder ateniense às cidades ricas do ocidente grego e, assim, enriquecer os cidadãos de Atenas. Além disso, nos anos de guerra contra Esparta e seus aliados, e até mesmo durante a trégua que estava em vigor, tinham ocorrido atrocidades suficientes de ambos os lados para fazer o tratamento de prisioneiros e o saque de cidades temas de relevância quase imediato. A Guerra do Peloponeso eclodiu em 431. Em 427, a cidade de Plateias, uma aliada de Atenas, cuja tentativa de conquista por Tebas foi uma das causas da guerra, foi aniquilada por Esparta a mando de Tebas; seus defensores foram executados, as suas mulheres feitas escravas, e a cidade em si arrasada. No mesmo ano, Atenas derruba revoltas em várias cidades de Lesbos, um aliado, e a Assembleia ateniense votou para executar todos os homens em idade militar na cidade de Mitilene e escravizar suas mulheres e crianças.

(*Tr*. 134-137, grifo nosso)

Hécuba lamenta o destino de Tróia, e responsabiliza Helena, a qual culpa pelo sacrifício de Príamo e dela própria, no embate contra os gregos. O adjetivo usado para caracterizar a condição de Hécuba é μελέη "miserável" (*Tr.* 136), cujo uso Chantraîne (1999, p. 681) afirma ter evoluído de "inútil" "insignificante" em Homero, para "miserável" "desgraçada", em ocorrências posteriores.

A presença do contexto náutico também reforça o uso, tal como já visto anteriormente[191], do conceito de ἄτη como "decadência", condição final daquela que está "desgraçada", pois o mar torna-se a referência para a imensidão da potência destrutiva da ἄτη. No primeiro estásimo (*Tr*. 511-530), as troianas falam do ἵππος "cavalo" (*Tr*. 519) deixado pelos gregos, o qual referencia a sua "decadência", visto que, dentre as várias hipóteses existentes para o cavalo, uma delas é de que ele teria sido feito com a própria madeira dos navios ou, ainda, seria uma própria metáfora para um navio de guerra[192].

É preciso mencionar a presença de dois nomes próprios no passo analisado: Κάστωρ "Castor" (*Tr*. 134) e Εὐρώτας "Eurotas" (*Tr.* 135), referências a um dos Dioscuros e ao rio de Esparta, respectivamente. Ao se referir à "Infâmia para o Eurotas" (*Tr*. 135), Hécuba alude à fama que Helena de Esparta ganhou diante de seu próprio povo e, ao falar em Castor, um dos Dioscuros e o irmão humano de Helena, a ênfase da rainha troiana está relacionada ao plano dos homens; não é mais aos deuses que os humanos devem explicações sobre seus atos, mas eles se

---

[191] *Vide supra*, p. 237.

[192] *Vid*e: KNIGHT, W. F. J. The Wooden Horse at the Gate of Troy. **The Classical Journal**, v. 28, n. 4, pp. 254-262, 1933. JONES, J. W. Jr. The Trojan Horse: Timeo Danaos et Dona ferentis. **The Classical Journal**, v. 65, n. 6, pp. 241-247, 1970. ANDERSON, M. J. **The fall of Troy in early Greek poetry and art**. Oxford University Press, 1997.

configuram como ações terrenas e não refletem uma desonra ao plano divino, mas sobre a própria linhagem.

De acordo com Hall (2003, p. 111), a ênfase dada por Hécuba aos acontecimentos da guerra e à atual condição das mulheres troianas faz parte da chamada *peripeteia de status*, ou seja, a perda da nobreza por um revés que se converte em escravidão. Tal aspecto é um reflexo dos acontecimentos da própria guerra do Peloponeso e a submissão da mulher, transformada em escrava, uma decorrência dos confrontos bélicos. Completa a autora:

> While heartbreaking descriptions of life in slavery are frequently rendered by tragic characters, for example by Hecuba in *Trojan Women* (190-6, 489-510), they are virtually all expressed by those once free who have lost their freedom. This seems to have been regarded by the free as considerably more 'tragic' than to have been born into a whole life in servitude: as Menelaus says in *Helen*, a person fallen from high estate finds his lot harder to bear than the longtime unfortunate (417-19). (HALL, 2003, p. 111).[193]

Hécuba, dessa forma, insiste na condição em que se encontram as mulheres troianas e novamente fala em “decadência” fazendo uso do termo ἄτη:

> Ἡμιχόριον Α
> [...]ἦ πού μ᾽ ἤδη
> **ναυσθλώσουσιν** πατρίας ἐκ γᾶς;
>
> Ἑκάβη
> οὐκ οἶδ᾽, **εἰκάζω** δ᾽ **ἄταν.**
>
> Semi-coro A
> [...]

[193] Enquanto as descrições de partir o coração da vida em escravidão são frequentemente prestadas por personagens trágicas, por exemplo, por Hécuba em *Troianas* (190-6, 489-510), elas são praticamente todas expressas por aqueles uma vez livres e que perderam suas liberdades. Esta parece ter sido vista pela livre como consideravelmente mais "trágica" do que ter nascido em uma vida inteira de escravidão: como diz Menelau em Helena, uma pessoa que caiu de uma alta condição descobre o seu destino mais difícil de suportar do que o infeiz de longa data (417-19).

> **levar-nos-ão por mar** desta terra pátria?
>
> Hécuba
> Não sei, mas **adivinho** a **decadência**.
> (*Tr.* 161-163, grifo nosso)

Os verbos ναυσθλόω "levar por mar" (*Tr*. 162) e εἰκάζω "ver por meio de uma imagem" "adivinhar" (*Tr*. 163), na fala de Hécuba, referem-se à forma como as mulheres serão levadas de Tróia. Não é mais a deusa Ἄτη, representação divina, quem age contra o ser humano, mas a ἄτη configura-se como um objeto concreto através do navio que levará as cativas para os novos lares. Chantraîne (1999, p. 355) afirma que os verbos pertencentes a essa família possuem o sentido de "visualizar", todavia, o sentido amplia-se para "comparar" "adivinhar".

Em uma referência direta ao cavalo de Tróia, já mencionado anteriormente [194], as troianas relembram do estratagema, responsável pela queda definitiva da cidade. Para Doyle (1984, p. 132) a passagem é um importante exemplo da composição euripidiana, visto que, geralmente, elementos que acompanham a palavra ἄτη pertencem a aspectos negativos e o estásimo, ao contrário, começa com uma ode à Μοῦσα "Musa" (*Tr*. 511) e, a partir da citação do cavalo de Tróia, é que há um revés:

> κεχαρμένοι δ' ἀοιδαῖς
> **δόλιον** ἔσχον **ἄταν**.
>
> Alegrados com os cantos
> arcaram com **traiçoeira decadência**.
> (*Tr*. 529-530, grifo nosso)

A passagem alude às festividades com que os troianos celebraram o cavalo como um presente de trégua dos gregos. Logo, acreditar na prenda grega transformou-se na ἄτη dos troianos. No entanto, é preciso ressaltar a presença do adjetivo δόλιον "dolosa" "traiçoeira" (*Tr.* 530), cuja

---

[194] *Vide supra*, p. 308.

associação com ἄτη aponta para passagens da *Ilíada*[195], em que o conceito possui intrínseca relação com o dolo.

Quase nos versos finais, mais um exemplo abona o sentido quase material que ἄτη passa a abarcar em Eurípides, através dos lamentos de Hécuba pela ausência de Príamo:

> ἰὼ ἰώ, Πρίαμε Πρίαμε,
> σὺ μὲν ὀλόμενος ἄταφος ἄφιλος
> **ἄτας** ἐμᾶς **ἄιστος** εἶ.
>
> Ai ai, Príamo, Príamo,
> Tu que, depois de morto, insepulto, sem amigos,
> partes **inconsciente** de minha **decadência**.
> (*Tr.* 1312-1314, grifo nosso)

O adjetivo ἄιστος "inconsciente de" (*Tr*. 1314), ligado mais uma vez a uma percepção racional do ser humano, aparece vinculado à ἄτη. Hécuba, nesse passo, vê na morte do marido seu completo abandono. Dessa forma, a ἄτη torna-se o motivo final, a situação derradeira na qual a mulher de Príamo se encontra, juntamente com as outras troianas. É relevante a percepção de que, embora a ἄτη ainda aja sobre um indivíduo em particular, afinal Hécuba fala de sua própria decadência através do pronome ἐμή "minha" (*Tr*. 1314), seu diálogo com o coro debate um destino coletivo, sua decadência é também a decadência de cada troiana à espera de um navio e de uma nova morada.

Conforme atesta Burian (2009, p. 11), *Troianas* durante muitos anos teve seu verdadeiro mérito reduzido, entendida por muitos estudiosos como uma peça em que apenas ocorria uma gama de sofrimentos que se amontoavam até um ponto de ruptura. De forma totalmente contrária a esse raciocínio, o próprio conceito de ἄτη presente em passos concretos e de extrema argumentação retórica, enfatiza que, mais do que um apanhado de sofrimentos elencados, Troianas é o retrato da ausência de escapatória do ser humano diante da guerra, do destino cruel

---

[195] *Vide supra*, p. 76.

imposto ao homem pela sua própria ação ou, ainda, pela ação de outrem que o atinja injustamente. E, mediante a fatalidade da vida, o que resta às mulheres de Tróia é o lamento desesperado face à “decadência” iminente.

Ifigênia entre os Tauros, datada de 414 a.C., é a tragédia de Eurípides em que volta à cena a família de Agamêmnon; no que se refere a ἄτη, o sentido que lhe é dado é mais próximo do empregado na tragédia *Hécuba* do que em *Electra*.

A tragédia apresenta Ifigênia em um outro ambiente, muito distinto da conhecida figura sacrificada por Agamêmnon. No momento em que ia ser imolada por seu pai, Ifigênia é salva pela deusa Ártemis, que a substitui por uma corça e a leva para uma região habitada por bárbaros, os Tauros. Tal povo, dentre seus cultos, costuma sacrificar helenos que se encontram nesta região. Portanto, a própria figura de Ifigênia ganha uma nova ironia face ao mito; não se trata da tragédia da filha vitimada, pelo contrário, Ifigênia encontra-se agora como sacerdotisa da deusa Ártemis na Táurida, e é a própria imoladora.

Denominada por Wright (2005) como uma *escape-tragedy* “tragédia de fuga”, juntamente com *Helena* e *Andrômeda*, o autor ressalta (WRIGHT, 2005, p. 2) o fato de, por muito tempo, a tragédia ter sido pouco considerada entre os estudiosos, principalmente no século XX, tida como insatisfatória ou problemática. A denominação de *escape-tragedy* deriva, por um lado, de ser uma das tragédias de Eurípides em que o artifício da fuga domina a ação; por outro, pela interpretação do estudioso que considera as três tragédias (*Ifigênia entre os Tauros*, *Helena* e *Andrômeda*) como peças de uma mesma trilogia.

De qualquer maneira, as palavras de Belfiori (1992, p. 374) parecem pontuar uma justa resposta aos mais diversos questionamentos:

> If *IT* is not an intrigue play, or a psychological drama, or a thriller, or a melodrama, but a play about *philia*, and therefore about our essential nature as political animals, it has a serious, important, 'tragic' theme.[196]

Sendo assim, as palavras de Belfiori defendem *Ifigênia entre os Tauros* como uma tragédia em que, mesmo sem a densidade de uma trama complexa que os ampare, os temas centrais não deixam de ser essencialmente trágicos.

Destarte, é entre os versos 148-152, que Ifigênia, ao dialogar com o coro de servas, fala sobre o sonho em que via seu irmão Orestes morto e cita a ἄτη como infortúnio pela perda do irmão:

> **ἆταί** μοι συμβαίνουσ' **ἆται**,
> σύγγονον ἀμὸν κατακλαιομέναι
> †ζωᾶς, οἷαν ἰδόμαν†
> ὄψιν ὀνείρων
> **νυκτός** τᾶς ἐξῆλθ' **ὄρφνα.**
>
> Eis as **desgraças** que me entristecem, as **desgraças**,
> choro o meu irmão
> (da vida), tal como o vi
> na visão dos sonhos
> durante a **noite** de que as **trevas** se dissolvem.
> (*IT* 148-152, grifo nosso)

Ifigênia lamenta as "desgraças" do irmão (*IT* 149) e, por conseguinte, a própria condição de uma família que ela entende estar arruinada. A tradução de ἄτη por "desgraça" reforça o sentimento que se abate sobre Ifigênia. Tal como a "desgraça" de Electra (S *El*. 224), que o próprio coro afirma ela produzir até mesmo por seus próprios lamentos, aqui é a visão em sonho de Ifigênia que a coloca em tal situação desgraçada; portanto,

---

[196] Se *IT* não é um peça de intriga, ou um drama psicológico, um suspense, um melodrama, mas uma peça sobre *philia*, e, portanto, sobre a nossa natureza essencial como animais políticos, isso é um sério, importante, tema 'trágico'.

não se trata de uma ἄτη que advém de uma falha, mas de fatores que ultrapassam as próprias heroínas.

As palavras νύξ “noite” (*IT* 152) e ὀρφνη “escuridão” (*IT* 152) fazem parte do contexto poético do sonho, que obedece a uma convenção estrita. Mesmo que não seja pretensão de Eurípides aliar ἄτη a νύξ, como entidades, o dramaturgo reforça, em se tratando das relações de parentesco aludidas no passo, a proximidade existente entre os vocábulos. Sendo assim, é coerente pensar que, justamente pela escuridão da noite, é que Ifigênia em sonho pressente as ἆται “desgraças” ocorridas com o irmão.

Poucos versos depois, durante o Párodo, quando o coro se junta ao sofrimento da princesa de Micenas, ἄτη regressa:

> νῦν δ' **ἀξείνου πόντου ξείνα**
> δυσχόρτους οἴκους ναίω,
> **ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος,**
> ἃ μναστευθεῖσ' ἐξ Ἑλλάνων,
> οὐ τὰν Ἄργει μέλπουσ' Ἥραν
> οὐδ' ἱστοῖς ἐν καλλιφθόγγοις
> κερκίδι Παλλάδος Ἀτθίδος εἰκὼ
> <καὶ> Τιτάνων ποικίλλουσ', ἀλλ'
> αἱμόρραντον δυσφόρμιγγα
> ξείνων † **αἱμάσσουσ᾽ ἄταν βωμούς,** †
> **οἰκτράν** τ᾽ αἰαζόντων αὐδὰν
> **οἰκτρόν** τ᾽ ἐκβαλλόντων δάκρυον.
>
> Agora, **hóspede em mar inóspito**
> habito uma morada infértil,
> sem marido, sem filhos, sem cidade, sem amigos,
> a em outros tempos cobiçada pelos Helenos,
> não canto em honra a Hera de Argos
> nem nos teares harmoniosos,
> com o bastidor, faço de Palas Atena
> e dos Titãs a imagem colorida; mas
> com dissonante sangue aspergido
> de estrangeiros **ensanguento os altares da desgraça**,
> Suspirando **lastimável** grito
> vertendo **lastimável** lágrima.
> (*IT* 218-228, grifo nosso)

A fala de Ifigênia remete ao sacrifício ao qual ela se dedica e sua tristeza pela distância da casa e do exercício de atividades que se distanciam e muito dos costumes de sua

terra. De extrema vivacidade e sentimentalismo, a passagem se constrói com algumas marcas interessantes. Ao dizer que é ἀξείνου πόντου ξείνα "hóspede em mar inóspito", a heroína acentua o sentido cruel de sua situação, pois exerce as funções de sacerdotisa e sacrifica os próprios helenos que aparecem na região.

Em um encadeamento de palavras que definem sua solidão e ao mesmo tempo uma ausência de identidade com o ambiente em que se insere, Ifigênia diz ser ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος "sem marido, sem filhos, sem cidade, sem amigos", como se a filha de Agamêmnon tivesse perdido as marcas familiares e sociais que lhe dão sentido.

Logo, criando uma oposição com a vida amena e própria da figura feminina que a faz lembrar de sua terra, Ifigênia descreve o ato do sacrifício, do sangue que respinga no altar em que realiza as imolações em honra a Ártemis. Dessa forma, tais sacrifícios são realizados em um espaço de ἄτη "desgraça", pois sendo pessoas de sua mesma origem, helenos, a própria heroína atesta a crueldade do rito, que é οἰκτρός "lastimável", mas cujo sentido também refere-se a algo "digno de piedade".

É quase no final da tragédia, no segundo estásimo, antes que Ifigênia apresente um ardil ao rei dos Tauros e assim consiga livrar o irmão e o amigo da morte, que o coro falará em ἄτη, ao denunciar a inveja daqueles que desconheciam o sofrimento em relação aos que já nascem destinados ao padecimento:

> **ζαχρύσου** δὲ δι᾽ ἐμπολᾶς
> νόστον βάρβαρον ἦλθον,
> ἔνθα τᾶς ἐλαφοκτόνου
> θεᾶς ἀμφίπολον κόραν
> παῖδ᾽ Ἀγαμεμνονίαν λατρεύ-
> ω βωμούς τ᾽ οὐ μηλοθύτας,
> ζηλοῦσ᾽ **ἄταν** διὰ παν-
> τὸς **δυσδαίμον᾽:** ἐν γὰρ **ἀνάγ-**
> **καις** οὐ κάμνεις σύντροφος ὤν.

> Por uma compra de muito ouro,
> cheguei em lar estrangeiro
> em que como escrava sirvo
> a virgem sacerdotisa da
> deusa que imola cervos,
> a filha de Agamêmnon,
> nos altares em que não é gado o que se imola.
> Invejo a **decadência de quem foi sempre desgraçado**, pois criado
> nas **necessidades**, não sofre.
> (*IT* 1111-1119, grifo nosso)

O δυσδαίμων "desgraçado" (*IT* 1118), ao qual as servas se referem, é aquele cuja vida sempre foi repleta de percalços. Dessa forma, a tradução por "decadência" satisfaz o sentido de um processo contínuo de ruína, o que remete às palavras de Hécuba (*Tr*. 1314), pois a rainha também qualifica como "decadência" a situação daquelas que passam à escravidão. Trata-se de uma situação sem volta, sem a esperança de uma liberdade. Todavia, mais do que isso, a passagem ecoa o que Hall[197] fala sobre a situação em *Troianas*, pois, tal como Hécuba, as servas passaram de uma situação favorável para a "decadência"; sendo assim, desconheciam as ἀνάγκαι "necessidades" (*IT* 1119) e agora padecem de um revés irremediável.

Para além de *Troianas*, os versos 1117-119 trazem os ecos da tradição gnômica de Teógnis de Megara (séc. VI-V a.C.) que, em suas reflexões, salienta a incapacidade da vida humana diante dos percalços e responsabiliza os deuses pelo destino que compete aos homens. Dessa forma, Teógnis diz (Thgn. I.139-140) que os homens não podem desejar muito, mas devem se deter aos limites de sua capacidade. Em outras palavras, o poeta elegíaco tende a advertir o homem sobre o queixume de sua condição e que aceitá-la é o que resta ao ser humano. Em outra passagem (Thgn. I.179-80) Teógnis ainda salienta que o homem deve buscar na terra e no mar, através do trabalho, a sua própria libertação. Tais versos, mais uma vez, atestam para a

---

[197] *Vide supra*, pp. 305-306.

necessidade de compreensão do homem para sua condição e que a independência emana justamente dessa aceitação; mas, indo além, a tradição gnômica salienta que, melhor do que ter sido feliz e cair em desgraça, é nunca ter conhecido a ventura.

Íon, tragédia de 413 a.C. [198], apresenta apenas uma ocorrência do conceito de ἄτη em toda a peça. Creúsa, filha do falecido rei de Atenas, Erecteu, vai a Delfos com o marido, Xuto, para consultar o oráculo sobre sua incapacidade em ter filhos, o que compromete o governo ateniense. No templo de Apolo Creúsa encontra um jovem, Íon. Na verdade, ele é filho dela e de Apolo, abandonado pela princesa, anos antes, e encaminhado pelo deus ao seu templo em Delfos. O marido de Creúsa, após a consulta, é convencido pelo oráculo de que o rapaz é seu filho, para mais tarde, e sem o seu conhecimento, a verdadeira identidade de Íon ser revelada: Creúsa e Íon reconhecem-se como mãe e filho. É o coro de mulheres, servas de Creúsa, que no quarto estásimo irá cantar a incerteza e insegurança da vida humana:

> τίνα φυγὰν πτερόεσσαν ἢ
> **χθονὸς** ὑπὸ σκοτίους μυχοὺς πορευθῶ,
> **θανάτου λεύσιμον ἄταν**
> ἀποφεύγουσα, τεθρίππων
> ὠκιστᾶν χαλᾶν **ἐπιβᾶσ**᾽
> ἢ πρύμνας ἐπὶ **ναῶν;**
>
> Por que vôo alado ou
> para que obscuros cantos da **terra** devo ser levada,
> **da desgraça de uma morte por apedrejamento**
> fugindo, numa quadriga
> veloz montando
> ou sobre a proa de um **navio**?

---

[198] De acordo com Sommerstein (2002, p. 52), a tragédia foi apresentada no ano de 414 a.C. No entanto, Diggle (1981, p. 306) refere-se ao ano de 413 a.C. como data provável, de acordo com o manuscrito utilizado para a edição da tragédia.

(*Ion* 1238-1243, grifo nosso)

A tragédia *Íon* é considerada por Lourenço (1994, p. 3) uma das mais surpreendentes e desconcertantes; tal afirmação parece estar aliada ao fato de ser uma peça intrigante que, além do “final feliz”, presente nas tragédias tardias de Eurípides, traz um enredo que, posteriormente, seria o mote de boa parte das peças da Comédia Nova; o reconhecimento após sucessos enganos, aspecto que faz com que Kitto (1961, p. 309) a considere uma “tragicomédia”, muito embora não acredite que esta seja uma denominação satisfatória. Trata-se de uma nomenclatura que justifica, para o helenista, a presença de dois motes: de um lado, o drama de Creúsa e, de outro, as situações cômicas com Xuto.

A esse respeito, Mastronarde (2003, p. 296) compara *Íon*, *Helena* e *Ifigênia entre os Tauros*, alegando que nas peças há vários elementos de melodrama e contos de fada, principalmente pela presença do “reconhecimento” e do “final feliz”. Dessa forma, expressa o autor:

> Ion in particular has been viewed as a precursor of New Comedy. [...] in Ion, although there is undoubtedly some irony at the expense of Apollo (an irony which has dominated much of the criticism of the play), the poet's central concern, I would suggest, is the human characters and their behavior under the stress of ignorance, despair, and strong emotions which are entirely human. It will be argued here that the play may in fact be viewed as a fable illustrating the intractability of human passions. (MASTRONARDE, 2003, p. 295-296)[199]

---

[199] *Íon* em particular, tem sido vista como uma precursora da Comédia Nova. [...] Em *Íon*, embora haja, sem dúvida alguma, ironia à custa de Apolo (uma ironia que tem dominado grande parte das críticas da peça), a preocupação central do poeta, eu gostaria de sugerir, são as personagens humanas e seus comportamentos sob a ênfase da ignorância, desespero e emoções fortes que são inteiramente humanos. Será discutido aqui que a peça pode de fato ser vista como uma fábula que ilustra a intratabilidade das paixões humanas. (Mastronarde, 2003, p. 295-296)

Para Mastronarde, as características humanas com contornos fortemente acentuados possibilitam a aproximação da tragédia com a fábula e o que viria a ser um dos elementos primordiais da Comédia Nova. No entanto, é fato que, embora em muitos momentos a tensão seja quebrada por instantes de "descontração", principalmente nas cenas com Xuto, a presença de ἄτη acontece em uma cena de forte tensão, pois Íon está prestes a confrontar Creúsa e os dois acabarão por se reconhecer.

É evidente, dessa forma, que o uso de ἄτη refere-se a θάνατος "morte" (*Ion* 1240) e por isso justifique a tradução de ἄτη por "desgraça", ou seja, o "desastre" da morte por apedrejamento. As palavras χθών "terra" (*Ion* 1239) e ναῦς "navio" (*Ion* 1243) nas extremidades dos versos em questão, e a presença do verbo ἐπιβαίνω "subir" (*Ion* 1242) apontam para a incerteza de um local exato em que o homem estaria livre de qualquer problema ou julgamento. O coro de servas vê no plano falho de morte de Íon a injustiça com Creúsa que, agora, sofrerá as sanções por seu ato. Portanto, esta incerteza, é a marca da própria condição de Creúsa, que pensa ser Íon o fruto de um relacionamento de Xuto com outra mulher e por isso tenha tentado matá-lo.

À vista disso, ἄτη na fala do coro de servas expressa uma pluralidade de sentidos. É, de fato, a "desgraça" de Creúsa se for morta por apedrejamento, mas se configura como a própria "obcecação" da princesa, apoderada pelo medo de ter sido traída pelo marido e ter de conduzir para Atenas um filho bastardo; ou, ainda, a própria "decadência" que traria para si e para todo o povo de Atenas com o assassinato de seu próprio filho.

Fenícias, apresentada, segundo Diggle (1994, p. 81), após *Andrômeda* de 412 a.C., por volta de 410 a.C., data esta também

considerada por Sommerstein (2002, p. 53), apresenta duas ocorrências do conceito de ἄτη, uma na fala de Jocasta, ao receber Polinices, e outra no canto do coro ao invocar a deusa Atena.

Após a entrada inicial de Jocasta, nitidamente a única que mantém a razão em meio aos outros perturbados pelas revelações e acontecimentos decorrentes da descoberta por Édipo de sua descendência, possível razão para que Eurípides, diferentemente de Sófocles, a tenha mantido viva, é no primeiro episódio que o conceito de ἄτη aparece empregado no discurso da rainha ao filho Polinices:

> σὲ δ', ὦ τέκνον, καὶ **γάμοισιν** ἤ-
> δη **κλύω ζυγέντα**
> **παιδοποιὸν ἀδονὰν**
> **ξένοισιν** ἐν δόμοις ἔχειν,
> **ξένον** τε κῆδος ἀμφέπειν,
> **ἄλαστα** ματρὶ τᾶιδε Λα-
> ίου τε τοῦ παλαι γένει,
> **γάμων** ἐπακτὸν **ἄταν.**
>
> E tu, ó filho, **ouço** que já contraíste
> **núpcias** e que tens o **prazer da paternidade**
> em palácio **estrangeiro**,
> e que te ocupas de uma aliança **estrangeira**,
> **golpe terrível** para esta mãe,
> e para a antiga estirpe de Laio,
> uma **maldição** trazida por tuas **núpcias**.
> (*Ph*. 337-343, grifo nosso)

Traduzido como “maldição”, o conceito de ἄτη está em conformidade com as outras ocorrências em peças que também lidam com o tema dos Labdácidas. Eurípides, dessa forma, aproxima o uso da palavra com tragédias como *Antígona*, *Édipo Rei* e *Édipo em Colono* de Sófocles, o que confirma um consenso entre os trágicos em relação ao mito e à influência da ἄτη sobre a família de Laio. No entanto, é prudente destacar que os tópicos elencados por Jocasta apontam para uma desaprovação da rainha em relação às atitudes de Polinices, obviamente amparadas no temor da relação entre os dois filhos. Consequentemente, ἄτη é também a própria “desgraça”, o

“desastre” iminente que a esposa de Édipo enxerga nas relações estabelecidas por Polinices, como modo de prolongar a cadeia de infelicidades que já feriu a família.

O passo claramente contrapõe a ἄτη aos γάμοι “núpcias” (*Ph*. 337), fato reforçado por outros vocábulos que remetem ao enlace de Polinices: os verbos ζεύγνυμι “estar casado” e γαμέω “casar” (*Ph*. 343), além da palavra παιδοποιός “progenitor” (*Ph*. 339). Tais vocábulos unem-se a ξένος “estrangeiro” (*Ph*. 340,341) e, assim, em poucos versos, Jocasta contrapõe dois polos distintos: de um lado, o casamento e a paternidade, de outro, o elo com bárbaros e a constituição de uma nova família.[200]

Lamari (2010), em um capítulo denominado *Retelling the past, shaping the future* “Recontando o passado, moldando o futuro”, explora justamente a questão das passagens de *Fenícias* que transitam entre uma rememoração e uma previsão dos acontecimentos. Posto isto, a estudiosa ressalta (2010, p. 52) o fato de se tratar de uma passagem metricamente e linguisticamente em destaque. A própria disposição das palavras, segundo Lamari, é um prelúdio do lamento de Jocasta sobre os corpos dos filhos, atitude que precede a sua própria morte.

Destarte, é interessante pensar na própria posição do emprego de ἄτη. A composição de Eurípides alerta para o crescendo, na fala de Jocasta, da “maldição” de Édipo, elogiando a vida do filho, pois tinha boas notícias dele (κλύω “ouvir”, *Ph*. 338), da alegria de um casamento e da paternidade (ἡδονή “alegria” *Ph*. 339). No entanto, a palavra ἄλαστος “insuportável” (*Ph*. 341) enfatiza o revés no discurso da rainha que culmina justamente em uma lição no verso 343:

---

[200] De acordo com as versões mais recorrentes do mito dos Labdácidas, Polinices, ao não entrar em acordo com Etéocles sobre o comando de Tebas, une-se a Adrasto, rei expulso de Argos que, por meio de um sonho, entende que deve casar sua filha mais velha Argia com Polinices. Sendo assim, Polinices não se casa com uma tebana, não continua ao lado do irmão no governo e se une à uma família estrangeira.

“casando atraiu a maldição”. Dessa forma, “maldição” ocupa lugar privilegiado no passo, pois é exatamente a ênfase que Jocasta quer dar ao destino escolhido por Polinices.

A relação que Segal refere existir entre o matrimônio e a morte em *Antígona* de Sófocles, é a mesma que pode ser encontrada na passagem de *Fenícias*. Para o autor (1999, p. 178), na tragédia, de modo geral, há uma fusão entre opostos: os ritos matrimoniais e fúnebres, as procissões de casamento e morte e, ainda, o quarto marital e a tumba. Logo, a sinistra e destrutiva mescla de contrários é, na verdade, a ênfase na solenidade da criação da vida contra a passagem dela para um plano de extinção.

Jocasta está próxima de receber notícias dos filhos em batalha e é o coro, no terceiro estásimo, que emprega ἄτη aproximando, curiosamente, o conceito da esfera divina, aspecto já bem distante do padrão estabelecido por Eurípides para o vocábulo:

> γενοίμεθ᾽ ὧδε ματέρες
> γενοίμεθ᾽ εὔτεκνοι, φίλα
> Παλλάς, ἃ **δράκοντος αἷμα**
> λιθόβολον κατειργάσω,
> Καδμείαν μέριμναν
> ὁρμάσασ᾽ ἐπ᾽ ἔργον,
> ὅθεν ἐπέσυτο τάνδε γαῖαν
> **ἁρπαγαῖσι δαιμόνων** τις **ἄτα.**
>
> Possamos nos tornar mães, assim
> possamos gerar bons filhos, querida
> Palas, tu que derramaste o **sangue**
> **do dragão** com pedras certeiras,
> apressando os Cadmeus para a ação;
> daí provém para esta terra, de
> monstros predadores, esta **maldição** das **divindades**.
> (*Ph*. 1060-1066, grifo nosso)

A passagem claramente alude ao elo entre ἄτη “maldição” (*Ph*. 1066) e os δαίμονες “divindades” (*Ph*. 1066), além de invocar Παλλάς “Palas” (*Ph*. 1062) como forma de proteção à cidade, a mesma proteção que aproxima a deusa da figura do

δράκων “dragão” (*Ph.* 1062), morto por Cadmo que, aconselhado por Atena, funda a cidade de Tebas.[201]

A palavra ἁρπαγαί, “monstros predadores” (*Ph*. 1066), reforça a questão de Etéocles e Polinices, uma retomada do coro para o que já havia sido dito por Jocasta em relação à querela entre os irmãos pelo trono de Tebas. O uso do conceito de ἄτη na tragédia está em concordância com o discurso proposto; primeiramente, é Jocasta quem fala em ἄτη e, depois, ao retomar os argumentos da rainha, o coro repete o uso do mesmo vocábulo.

A passagem marca de forma clara a origem da cidade de Tebas, e a presença de ἄτη nos versos acentua a questão de uma terra que há muito sofre com a fatalidade. Já em *Sete contra Tebas*, Etéocles refere-se aos Cadmeus, no primeiro verso da tragédia (*Th*. 1), como uma forma de chamamento aos cidadãos e uma identificação direta com a fundação da cidade por Cadmo. De acordo com Torrance (2007, p. 27), tal forma de se referir aos moradores de Tebas é recorrente na tragédia. Sendo assim, pode-se pensar que a referência a Cadmo seja uma forma dos tragediógrafos de rememorar a audiência sobre as linhagens ancestrais da cidade e os mitos que a definem como um espaço marcado pelo infortúnio.

A última peça a ser analisada, em que o sentido de ἄτη aparece por duas vezes ligado a uma esfera de atuação feminina, é *Orestes* de 408 a.C. Com um início que já demonstra todo o poder do drama familiar, Orestes agoniza na cama por

---

[201] Cadmo, segundo Grimal (1993, p. 68), foi o fundador de Tebas. Tal feito ocorreu graças a um oráculo que o aconselhou a seguir uma vaca até que esta, morta de cansaço, parasse no exato lugar em que ele deveria fundar a cidade. Cadmo resolveu sacrificar a vaca em honra da deusa Atena. No entanto, o filho de Agenor teve que matar um dragão de Ares que guardava uma fonte de água do local, para manter a sobrevivência dos homens que ali se instalaram. Atena aconselhou Cadmo a semear os dentes do dragão. Deste feito, nasceram os σπαρτοί “semeados”.

causa das μανίαι "loucuras" (*Or*. 36) provocadas pelas Erínias, que cobram a reparação ao matricídio.

Esta imagem criada por Eurípides, do herói torturado pela loucura que é o efeito do remorso, repercutiria por muitos anos, principalmente na antiguidade. Em *Eneida* (I a.C.), por exemplo, Virgílio retomaria a imagem criada pelo teatro euripidiano em uma passagem na qual a rainha Dido sofre pelo desprezo de Eneias (Verg. *A.* IV.469-473).

A questão da loucura de Orestes só com parcimônia remete às Erínias. Na versão de Eurípides elas são apenas uma alucinação, o sintoma de um sofrimento psíquico em resultado de uma consciência perturbada, que o tortura pela culpa do matricídio. O pesar deixa de ser representado exteriormente pelas deusas da punição, para se traduzir em um transtorno psicossomático, que exprime a interiorização e humanização do remorso.

Segundo Wright (2008, p. 55-56), a presença de uma alusão às Erínias, por meio de uma insanidade mental, demonstra a evolução do pensamento presente no teatro euripidiano. Assim conclui:

> His [Orestes] appearance changes and he becomes visibly agitated, thinking that the Erinyes are dragging him down into hell by the waist (264-5); he imagines that he is fighting them off with an imaginary bow (268-74). This portrayal of sickness is unusually detailed and naturalistic: it has even been suggested that Euripides had some knowledge of Hippocratic medicine.[202]

Influenciado ou não pelo pensamento de Hipócrates, o que aqui possui relevância é que o delírio de Orestes torna-se uma reflexão sobre o processo de especulação e consciência do

---

[202] Sua [Orestes] aparência muda e ele se torna visivelmente agitado, pensando que as Erínias o estão arrastando para o inferno pela cintura (264-5); ele imagina que ele está lutando contra elas com um arco imaginário (268-74). Este retrato de doença é extraordinariamente detalhada e naturalista: foi sugerido que Eurípides tenha tido algum conhecimento de medicina hipocrática.

homem grego em relação aos fatores éticos e morais. Logo, seu auto-flagelo, de uma forma mais acentuada e orgânica, reflete uma responsabilidade que não deriva e não precisa, necessariamente, estar vinculada aos deuses.

Para o pensamento popular dos gregos, conforme explica Blundell (1991, p. 26), é permeado pela suposição de que se deve ajudar os amigos e prejudicar os inimigos. Todavia, mesmo que a punição para os crimes de assassinato estivesse prevista nas leis da cidade, o princípio da "vida pela vida", como já referenciado na *Lex Talionis*[203], representava uma justificativa plausível para que Orestes não sentisse o remorso. Entretanto, Wright (2008, p. 61) recorda que não se trata de um reparação entre amigos e inimigos, mas de uma vingança familiar, tanto por causa da mãe quanto por Egisto, tio do assassino, o que torna a situação mais gravosa para o herói, pois envolve princípios éticos e religiosos.

Destarte, a imagem construída de Orestes faz com que o público se apiede do herói atormentado, o que reforça a crescente tensão em torno das personagens pelo ambiente hostil que a *pólis* passa a representar dentro do contexto trágico. A retaliação da cidade contra os matricidas também é uma visível preocupação de Eurípides. Por outro lado, a esperança se salvação depende da *philia*, da solidariedade familiar e dos amigos. Por isso, legitimamente a esperança dos irmãos concentra-se em Menelau, que deve intervir como parente que é e livrá-los de uma morte por apedrejamento, como afirma Orestes (*Or*. 488).

Com a recusa de ajuda do irmão de Agamêmnon, intimidado com as ameaças de Tíndaro, pai de Helena e Clitemnestra, a única esperança dos irmãos desaba e deixa-os sozinhos diante do julgamento da cidade, que confirma a previsível pena de morte

---

[203] *Vide infra*, nota 206.

de Orestes e Electra. É nesse ponto que Electra se manifesta e o conceito de ἄτη é utilizado:

> κατάρχομαι **στεναγμόν**, ὦ Πελασγία,
> **τιθεῖσα λευκὸν ὄνυχα διὰ παρηίδων,**
> **αἱματηρὸν ἄταν,**
> κτύπον τε κρατός, ὃν ἔλαχ᾽ ἁ κατὰ χθονὸς
> **νερτέρων †Περσέφασσα** καλλίπαις θεά†.
>
> Começo um **gemido**, ó terra Pelasga,
> arranhando a **branca unha** por meu rosto,
> **sangrenta desgraça**.
> Golpeio a cabeça, que é a oferta da
> deusa dos mortos **subterrâneos**, a bela menina
> **Perséfone**.
> (*Or*. 960-964, grifo nosso)

Antes de tudo, vale ressaltar o comentário de West (1987, p. 255) acerca do passo. Em sua opinião, se essa fosse uma tragédia esquiliana, ela terminaria exatamente neste trecho. Seu comentário se apóia no clímax do momento, no sofrimento excruciante de Electra, reforçado pela sentença do julgamento e destino dos irmãos.

Orestes é uma peça que, segundo Malhadas (1995, p. 195), através de signos do espetáculo como os lamentos, suscita o terror e a piedade no espectador. Tal afirmação deve-se ao fato de ser *Orestes* uma tragédia cujos traços lastimosos são evidentes e alcançam um patamar de intensidade elevado ao serem confrontados com a amenização da φιλία "amizade", entre Electra, Orestes e Pílades que preenche o desenrolar da tragédia.

Palavras como στεναγμός "gemido" (*Or*. 960) e αἱματηρός "sangrento" (*Or*. 962) reforçam o caráter violento da ἄτη que, mais uma vez, Eurípides alia à presença de uma divindade ctônica: Περσέφασσα "Perséfone" (*Or*. 964). No entanto, é a expressão τιθεῖσα λευκὸν ὄνυχα διὰ παρηίδων (*Or*. 961), a forma pela qual se enfatiza o modo de demonstrar o desespero da heroína, em um gesto de dor e sofrimento. Dessa forma, a ἄτη

configura-se como a própria “desgraça”, o infortúnio que se abate aos irmãos.

Em uma crescente desastrosa, é no verso 994 que ἄτη aparece com o sentido de “decadência”, pois sua localização final no passo aponta para a intenção de Electra em demonstrar que os ancestrais da família se preocuparam com eles até certo momento e depois os abandonaram:

> μόλοιμι τὰν οὐρανοῦ
> μέσον χθονός <τε> τεταμέναν
> αἰωρήμασιν
> πέτραν ἀλύσεσιν χρυσέαισι,
> φερομέναν δίναισι,
> βῶλον ἐξ Ὀλύμπου,
> ἵν᾽ **ἐν θρήνοισιν ἀναβοάσω**
> γέροντι πατρὶ Ταντάλῳ
> ὃς ἔτεκεν ἔτεκε γενέτορας ἐμέθεν, δόμων
> ἃς κατεῖδον **ἄτας.**
>
> Oxalá eu chegasse à pedra
> que está suspensa entre o céu
> e a terra, presa em correntes douradas,
> que os turbilhões vindos do Olimpo
> agitam,
> para que em **lamentos eu grite**
> ao velho pai Tântalo
> que gerou gerou meus ancestrais, que
> viram a **decadência** do palácio.
> (*Or*. 980-994, grifo nosso)

A construção imagética que Eurípides faz de um local onde Electra encontraria Tântalo propõe um contraste irônico com a “decadência” mortal. Em um plano entre deuses e homens, Tântalo, pai de Pélope, que gerou Atreu e Tiestes, ou seja, os Tantálidas ascendentes de Agamêmnon, sofreu da punição divina, como Electra recorda no monólogo de abertura (*Or*. 4-10). A palavra θρῆνος “lamento” (*Or*. 991) e o verbo ἀναβοάω “gritar” reforçam o estado atual da irmã de Orestes e, como já ocorreu em *Fenícias*[204], há novamente uma tentativa de aproximação do contexto de ἄτη com uma alusão ao plano superior, ao plano divino. Ao invocar Tântalo, Electra procura no passado a

[204] *Vide supra*, p. 322.

origem dos males que se abatem sobre sua família; mas, mais do que isso, parece compreender que, após o fim da própria "decadência", ainda resta uma outra punição, que ultrapassa a vida terrena. Logo após a fala de Electra, é o próprio coro quem canta sobre o acaso e sorte que regem a vida humana (*Or*. 976-981).

Outrossim, os γενέτοραι "ancestrais" (*Or*. 993) reforçam o sentido de "decadência", não de uma situação constante de ἄτη, mas de um erro cometido por um antepassado que justifica uma maldição permanente sobre uma família. A ἄτη, mais uma vez, é utilizada em um sentido coletivo, em uma instância que ultrapassa o discurso individual. Electra não fala unicamente por ela, mas por todos que vivem sob o mesmo teto.

Ao suscitar o terror e a piedade por meio de um mito já conhecido entre os gregos e várias vezes revistado em cena, Eurípides acrescenta elementos que o tempo todo reforçam a ideia da presença da cidade, da opinião pública e da forma como o âmbito familiar se relaciona com as diversas instâncias que o rodeiam.

Retomando as palavras de Bouvrie[205], elas apontam para uma teoria que defende o uso da figura feminina por uma ausência de alternativa que a substitua em cena, quando o mote teatral é exclusivamente inspirado em histórias míticas, das quais as mulheres, muitas vezes, são parte integrante. Tal afirmação pode ser reforçada pelas análises realizadas acerca do contexto feminino em que o conceito de ἄτη está presente. Em nenhuma das passagens, o uso de ἄτη aponta para uma diferença entre o tratamento do conceito no âmbito pertencente à mulher grega. No entanto, é preciso ressaltar que a presença marcante das figuras femininas em Sófocles e Eurípides salienta uma questão importante, já presente na tragédia *Suplicantes* de Ésquilo: na maioria das passagens analisadas, quando a noção é

---

[205] *Vide supra*, pp. 146-147.

expressa em contexto feminino, há uma maior predominância dos signos que ressaltam a dor e o sofrimento.

Além disso, um significativo aspecto que merece ser mencionado é a recorrência da presença de ἄτη em partes líricas da tragédia[206]. Segundo Kitto (1961, p. 5) as partes líricas tinham grande importância como expressão de sensibilidade; além disso, os espectadores, nesse momento, não estavam apenas ouvindo poesia, mas uma combinação entre poesia, coreografia e música. Ou seja, os cantos corais, além de um fator de espetáculo, contribuíam, na velha tradição, como elementos importantes para o curso da ação.

Assim, pensar no conceito de ἄτη dentro de um contexto feminino e inserido em momentos de extremo lirismo, leva à conclusão de que tais ocorrências não aconteciam ao acaso, mas possuíam significativa importância para a composição da tragédia; que, além de exaltar aspectos sociais e culturais dos gregos, possibilitavam momentos ímpares de dramaticidade que não se cingiam aos homens, mas poderiam ser expressos com maior liberdade pelas mulheres.

3.4. A ἄτη e contextos diversos

O terceiro subcapítulo, destinado aos contextos diversos em que o conceito de ἄτη ocorre, elenca as passagens em que a ἄτη não possui uma relação direta com uma questão bélica ou está em um contexto explicitamente feminino. Tais passos, em geral, apresentam os heróis míticos em outras situações que são propícias à ocorrência da ἄτη e denotam certa irregularidade no seu emprego, o que depende, também, do estilo próprio de cada autor e não tanto uma incidência determinada pela

---

[206] Doyle (1984,p. 136) atenta para as ocorrências de ἄτη, principalmente em *Fenícias*, na parte lírica da tragédia.

tradição, como acontece no caso da ἄτη em contexto bélico ou feminino.

O primeiro caso registra-se em *Coéforas*[207], cujo herói Orestes não está vinculado à guerra de Tróia, mas aos acontecimentos posteriores ao regresso do pai; é uma figura marcada pela herança familiar decorrente do embate bélico, mas seus feitos já estão muito distantes daquele ambiente e sua história se desenvolve dentro de outro contexto social.

No párodo, a metáfora agrícola tão cara a Ésquilo é o suporte para a fala das "portadoras de libações", que recordam o sangue que macula as terras de Agamêmnon:

> δι᾽ **αἷματ**᾽ ἐκποθένθ᾽ ὑπὸ **χθονὸς** τροφοῦ
> τίτας φόνος πέπηγεν οὐ διαρρύδαν ·
> †**διαλγὴς**† **ἄτα διαφέρει** τὸν αἴτιον
> †παναρκέτας† **νόσου βρύειν.**
>
> Por causa do **sangue** bebido pela ama **terra**
> o vingativo homicídio coagula, sem escorrer.
> **Penosa decadência conduz** o responsável
> a fartar-se **de soberana praga**.
> (*Ch*. 66-70, grifo nosso)

Nos versos 61 e 65, antes da passagem em questão, as coéforas falam em Δίκη "Justiça" (*Ch*. 61) e νύξ "noite" (*Ch*. 65), confrontando o espaço de tempo para a concretização de uma vingança, ora ágil ora demorada, mas sempre certa. Tal contraposição prepara o terreno para que a metáfora agrícola de Ésquilo fale exatamente sobre ἄτη, recuperando lições que já eram conhecidas dos gregos através dos poetas líricos. Por conseguinte, vale ressaltar também a presença para toda a *Oresteia* dos preceitos da *lex talionis*[208], que será discutida adiante.

No passo, Ésquilo recupera a relação com o plantio, na conexão que estabelece entre ὕβρις "desmesura" e ἄτη "obcecação" (*Pers*. 820-821). No entanto, desta vez, a relação

---

[207] *Vide supra*, p. 233.
[208] *Vide infra*, nota 210.

se impõe entre ἄτη “decadência” (*Ch*. 69) e νόσος “praga” (*Ch*. 70), propondo um estágio avançado de disseminação da “decadência” primeira, ou seja, da ruína que penaliza o culpado que com αἷμα “sangue” (*Ch*. 66) manchou a χθών “terra” (*Ch*. 66). No entanto, é interessante notar a presença do adjetivo παναρκής “autossuficiente”, aqui traduzido como “soberana” (*Ch*. 70); pois da mesma forma que em *Persas* a relação entre ὕβρις e ἄτη desenvolve um πάγκλαυστος θέρος “lamentável safra” (*Pers*. 822), neste passo, a παναρκής νόσος “soberana praga” (*Ch.* 70) é a expressão de uma continuidade da desgraça humana em decorrência da ἄτη.

É possível, sendo assim, perceber que, embora em *Persas* a ἄτη seja a “válvula propulsora” de um estado calamitoso, já em *Coéforas* o conceito se aproxima da forma como Eurípides o reconhece como a própria “decadência”, ou seja, um estágio final permanente em decorrência de uma ἄτη primordial.

É Orestes, nos versos seguintes, quem mencionará a ἄτη em uma interessante passagem em que o herói explicita o vocábulo como pungente em seu âmago, que o impede de se aquietar diante da morte do pai:

> οὔτοι προδώσει **Λοξίου** μεγασθενὴς
> χρησμὸς κελεύων τόνδε κίνδυνον περᾶν,
> κἀξορθιάζων πολλά, καὶ **δυσχειμέρους**
> **ἄτας** ὑφ᾽ **ἧπαρ** θερμὸν ἑξαυδώμενος,
> εἰ μὴ μέτειμι τοῦ πατρὸς τοὺς αἰτίους
> τρόπον τὸν αὐτὸν, ἀνταποκτεῖναι λέγων·
>
> Por certo não me abandonará o oráculo todo poderoso
> de **Lóxias** que me ordenou passar por este perigo
> gritando muito, e **tormentosas**
> **desgraças** anunciando sobre meu **âmago** ardente,
> se não puno os responsáveis por meu pai
> do mesmo modo, dizendo para pagar morte com morte.
> (*Ch*. 269-274, grifo nosso)

Orestes faz referência a Λοξίας “Lóxias” (Ch. 269), epíteto de Apolo, divindade que o ordenou a retornar para vingar a morte do pai. Mesmo aludindo a uma vontade divina, Orestes não se isenta da responsabilidade de realizar a ação, pois se

refere às δυσχείμεροι ἄται “tormentosas desgraças” (Ch. 271-272) com as quais será punido pelo deus caso não concretize a vingança.

Curiosamente, a passagem apresenta uma particularidade que não se repetirá mais em relação ao local em que a ἄτη interfere no ser humano. Ao se referir às “tormentosas desgraças”, Orestes diz senti-las no ἧπαρ “âmago”, que embora Liddell e Scott (1996, p. 776) apresente como sinônimo para “coração”, aqui é possível estabelecer o porquê do uso de tal substantivo ao invés de φρήν “coração”, por exemplo. Neste caso, trata-se de uma antecipação das ἆται “desgraças”, não “obcecações” ou “enganos”, mas dos infortúnios concretos sentidos pelos homens como castigo que vem dos deuses, diretamente em uma região mais profunda, como uma espécie de incômodo lacerante que parece não se satisfazer atingindo apenas o “coração” ou o “espírito”.

É, dessa forma, que o uso de “desgraças” se justifica como tradução para ἄται, pois Orestes refere-se às catastróficas agitações que ele prevê que o aflijam por intermédio de Lóxias, antecipando os processos vindouros, impossibilitando uma referência à ἄτη como sendo algo desconhecido ou que aparecerá de surpresa na vida do herói.

É no *kommós*[209] que Electra, ao falar sobre a morte do pai (*Ch*. 363-371), cogita que tudo poderia ter sido diferente se Agamêmnon tivesse morrido em batalha. No entanto, o coro reafirma (*Ch*. 372-379) que o poder se encontra nas mãos impuras de poderosos e que cabe a responsabilidade aos filhos. Assim, Orestes apela a Zeus para que a ἄτη seja enviada e ele consiga concretizar a vingança:

> **Ζεῦ Ζεῦ,** κάτωθεν ἀμπέμπειν
> **ὑστερόποινον ἄταν**
> βροτῶν **τλήμονι** καὶ **πανούργωι**
> χειρὶ· τοκεῦσι δ’ ὅμως τελεῖται.

---

[209] *Vide supra*, p. 242.

> **Zeus, Zeus**, que dos ínferos manda
> **a morosa punitiva decadência**
> psra a **miserável** e **vil mão** dos
> homens. Até uma mãe tem de pagar.
> (*Ch*. 382-385, grifo nosso)

Antes de tudo, nota-se que, mesmo fazendo apelo a Zeus (*Ch*. 382), Orestes reconhece que é através da χείρ "mão" (*Ch*. 385) dos homens que a ἄτη interfere na vida humana. Tal aspecto, proposto pela sinédoque, indica o meio pelo qual o deus age, através da mão que mata, que atinge o alvo e, assim, na mesma medida que é instrumento da vontade divina, ele é o próprio executor, compartilhando com o deus a responsabilidade.

Ao pedir que Zeus interfira em nome da honra familiar, Orestes reconhece os atributos negativos da ἄτη, que classifica como ὑστερόποινος "morosa punitiva" (*Ch*. 383), uma referência ao modo de atuação da força maligna que, no caso de Orestes, tarda a chegar, mesmo que ele tema esta chegada; assim, completa com os adjetivos τλήμων "miserável" e πανοῦργος "vil" (*Ch*. 384), que, a qualificar a mão que providencia o crime, reforçam o *modus operandi* do ser humano. Vale ressaltar, o uso de Ésquilo para o adjetivo ὑστερόποινος "morosa punitiva", palavra que será empregada mais uma única vez em toda a literatura clássica, por Ésquilo, no *Agamêmnon*. Aí, o uso adjetiva Ἐρινύς "Fúria" (*Ag*. 58-59), divindade que, na cosmogonia hesíodica e em outros passos, é aproximada constantemente de Ἄτη, aqui traduzida como destino final do ser humano, portanto, "decadência".

É interessante notar que os editores, como Page (1972, p. 141) e Mazon (1968, p. 12), trazem a referência às deusas punitivas "Fúrias", mas ambos concordam que na passagem de *Coéforas*, ἄτη venha grafada com letra minúscula. Semanticamente, não há nada que impeça o conceito de fazer uma referência clara à figuração divina e a passagem possibilita esta interpretação - ou a solicitação de Orestes a Zeus não teria sentido -, pois, sendo submissa à vontade de Zeus, a Ἄτη

desencadeada poderia agir no momento que o pai dos deuses ordenasse.

A esse respeito, Schadewaldt (1932, p. 332-333) faz uma consideração pertinente para a presente reflexão:

> Im einzelnen fassen wir die Zeus-Dike zunachst in der ὑστερόποινος ἄτα (382). Es ist die Dike, die πάντως ἐς τέλος ἐξεφάνη, ἀλλ' ὁ μὲν αὐτίκ' ἔτεισεν, ὁ δ' ὕστερον, wie sie bei Solon begegnet (Fr. 1, 28f. D. vgl. 3, 16) und durch solon stark auf die Gestaltung des religiösen Rechtsbewußtseins des Aischylos gewirkt hat). Der 'untere' Zeus ist eben der, von dem Danaos weiß (Hik. 230 f.): κἀκεῖ δικάζει τἀμπλακήμαθ', ὡς λόγος, Ζεὺς ἄλλος ἐν καμοῦσιν ὑστάτας δίκας. Hier mag Aischylos, eben weil ihm auch unter Erden Dike 'höchstes Prinzip' war, den überkommenen unbestimmten Ζεὺς χθόνιος als direkten Dopplelgänger des Himmelsgottes gefaßt haben. Der höchste Repräsentant der Dike ist nach Aischylos' Glauben Zeus, der eben von der Idee des ewig Ausgleich schaffenden Rechts her zu neuer Absolutheit gesteigert wird. Aber Zeus kann nicht im Hades herrschen: also ist's ein 'anderer' Zeus, der unten richtet).[210]

Dessa forma, é possível compreender o pedido de Orestes a Zeus, soberano absoluto que, por sua vez, é Zeus-Dike, pois sua Justiça impera em todos os níveis e exerce influência, inclusive, sobre a deusa caída Ἄτη. Embora Schadewaldt não teça nenhum comentário diretamente ligado à deusa, é possível, por uma retomada do contexto homérico, entender o pedido de Orestes. É claro que se trata de uma nova instância do uso de ἄτη, pois é a primeira vez que um humano invoca as desgraças decorrentes da ação da ἄτη como forma de correção dos erros

---

[210] "Particularmente compreendemos o Zeus-Dike, em primeiro lugar, no ὑστερόποινος ἄτα (382). Ele encontrou a Dike, que πάντως ἐς τέλος ἐξεφάνη, ἀλλ' ὁ μὲν αὐτίκ' ἔτεισεν, ὁ δ' ὕστερον, em Solon (Fr. 1, 28f. D. vgl. 3, 16) e por meio de Solon atuou intensamente sobre a configuração da consciência religiosa de Ésquilo. O Zeus 'inferior' já é aquele apontado como o de Dânao (Hik. 230 f.): κἀκεῖ δικάζει τἀμπλακήμαθ', ὡς λόγος, Ζεὺς ἄλλος ἐν καμοῦσιν ὑστάτας δίκας. Aqui em Ésquilo comporta-se como um Ζεὺς χθόνιος surpreendentemente indefinido, como um duplo direto do deus dos céus. Segundo a crença de Ésquilo, o maior representante da Justiça é Zeus, que é intensificado pela ideia de eterno equilíbrio da justiça criadora do novo soberano. Mas Zeus não pode dominar no Hades: então ele é um 'outro' Zeus, que comanda embaixo." Tradução de minha lavra.

passados. No entanto, o pedido de Orestes reforça as tríades homéricas, outrora formadas por Hera-Ἄτη-Zeus e Zeus-Ἄτη-Agamêmnon[211], sendo que agora, Zeus ocupa o primeiro posto de mandatário da Ἄτη e Clitemnestra e Egisto como vítimas da necessidade de vingança de Orestes. Esta nova forma de conceber o pedido de Orestes possibilita a ideia, agora, de uma tétrade em que há um agente instigador: Orestes-Zeus-Ἄτη-Clitemnestra e Orestes-Zeus-Ἄτη-Egisto, sendo Orestes o praguejador que, por meio de Zeus, estimula a Ἄτη a agir sobre os soberanos de Argos.

Ainda no *Kommós*, é o coro agora que, pouco depois de Orestes clamar o auxílio de Zeus (*Ch*. 382-385), reforça o pedido com o argumento relacionado à *lex talionis*[212]:

> ἀλλὰ **νόμος** μὲν φονίας σταγόνας
> χυμένας ἐς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν
> **αἷμα**· βοᾶι γὰρ λοιγὸς **Ἐρινὺν**
> παρὰ τῶν πρότερον φθιμένων **ἄτην**
> ἑτέραν ἐπάγουσαν ἐπ' **ἄτηι.**
>
> Mas o **costume** é pelas gotas de sangue
> derramadas no chão exigir outro
> **sangue**. A ruína apela à **Fúria,**
> à **desgraça** junto das vítimas de outrora,
> para trazer outra **desgraça**.
> (*Ch*. 400-404, grifo nosso)

Logo no primeiro verso, o coro fala em νόμος "costume" (*Ch*. 400), uma referência à Lei de Talião, ou seja, à necessidade de se punir o crime com a retaliação. Na época de Ésquilo, os crimes de assassinato eram, segundo Arnaoutoglou (2003, p. 91), julgados por diferentes tribunais, responsáveis por casos específicos de homicídios dolosos, envenenamento e incêndios

---

[211] *Vide supra*, p. 67.

[212] A *Lex Talionis* ou Lei de Talião é uma antiga regra contida no Código de Hammurabi, datado de 1700 a.C. Por sua localização, Mesopotâmia, é bem provável que os gregos tenham tido acesso às regras ditadas pelo código, que versavam sobre diversos assuntos, entre eles punições contra estupros, roubos, falso testemunho e família. A chamada Lei de Talião é a conhecida regra "olho por olho, dente por dente", em que um criminoso, de acordo com sua posição social e ato cometido, deveria receber exatamente a mesma punição da qual estava sendo acusado.

criminosos, o que reforça uma característica da tragédia: o resgate da tradição. O coro, ao clamar pela vingança do crime contra Agamêmnon, reforça ao espectador a flexibilidade do mito como símbolo de diferentes realidades.

Sentido central da *Oresteia*, a alusão à *lex talionis* acentua a questão da justiça institucionalizada, pilar central da cidade democrática. De acordo com Goldhill (2004, p. 8) a democracia ateniense emergiu de forma lenta, dolorosa e com muitas mudanças políticas e institucionais. No entanto, é no período em que Ésquilo compõe a trilogia sobre os Atridas que ocorrem significativas conquistas que refletem de forma significativa na composição da tragédia:

> Four years before the first production of the *Oresteia*, a man named Ephialtes was the figurehead of a major reform of the democratic legal system. The Areopagus was an important court that was involved in many political issues, but its members were chosen only from those who had held the office of archon (which barred it to the lowest echelons of society). Although the archons were by now selected by lot, the Areopagus remained a bastion, or at least symbol, of traditional authority. Ephialtes succeeded in having all the powers of the Areopagus removed and devolved to the popular courts and to the Council, save the right to judge murder trials and certain religious crimes (such as damage to the sacred olive stumps). This change took place under the slogan of a return to the Areopagus' original and proper function. The effect of the reform was to decrease radically the power of the aristocrats and to increase the authority and jurisdiction of the popular courts.[213]

---

[213] Quatro anos antes da primeira produção de *Oresteia*, um homem chamado Efialtes foi o representante de uma importante reforma do sistema jurídico democrático. O Areópago era uma corte importante que foi envolvida em muitas questões políticas, mas os seus membros eram escolhidos somente por quem detinha o cargo de arconte (que foi barrado para os mais baixos escalões da sociedade). Embora os arcontes tinham até agora sido selecionados por sorteio, o Areópago permaneceu um bastião, ou, pelo menos, símbolo, da autoridade tradicional. Efialtes conseguiu ter todos os poderes do Areópago removidos e transferidos para os tribunais populares e ao Conselho, salvo o direito de julgar julgamentos de assassinato e de certos crimes religiosos (tais como danos aos cepos sagrados de oliveiras). Esta mudança ocorreu sob o lema de um retorno à função original e própria do Areópago. O efeito da reforma era para diminuir radicalmente o poder dos

Assim, as mudanças ocorridas demonstram o poder de um espaço que seria fundamental para a composição e desfecho de *Eumênides*; de uma justiça tradicional e retributiva, a que motiva o crime e a vingança executados em *Agamêmnon* e *Coéforas,* a trilogia evolui para a implantação de uma outra justiça, institucionalizada e digna de uma democracia bem estabelecida.

A palavra αἷμα "sangue" (*Ch*. 402)[214] representa aqui a mácula do crime contra Agamêmnon; o fato de o coro citar a Ἐρινύς "Fúria" (*Ch*. 402) esclarece o contexto em que ἄτη é usada, nitidamente referenciando uma "desgraça" ocorrida (Ch. 403) e, ainda, a uma "desgraça" pendente de reparação (Ch. 404).

Esta passagem torna-se então emblemática na construção esquiliana, pois o clamor do coro reverbera as mudanças vivas presentes na comunidade ateniense; reflete o senso de Justiça que domina o ânimo da cidade, além de se tratar de uma ἄτη que não é gratuita, mas tendo sido cometida pelo homem, exige reparação. Há, aqui, um leve distanciamento da noção homérica de ἄτη, pois embora haja a ação divina, a reparação está calcada no âmbito humano, invalidando, por exemplo, o tipo de justificativa de Agamêmnon na *Ilíada*, em que o herói, até certo ponto, se exime de uma responsabilidade.

Próximo ao fim do *Kommós*, quando já se instalou a tensão gerada pelo diálogo do coro com Electra e Orestes, o próprio coro no verso 464 fala sobre a ἄτη que tarda a chegar e que alimenta, ainda mais, a situação angustiante dos irmãos:

> ὦ **πόνος** ἐγγενὴς,
> καὶ **παράμουσος ἄτας**
> **αἱματόεσσα πλαγά,**
> ἰὼ **δύστον᾽ ἄφερτα κήδη,**
> ἰὼ **δυσκατάπαυστον ἄλγος.**

---

aristocratas e para aumentar a autoridade e jurisdição dos tribunais populares.

[214] *Vide supra*, pp. 314, 322.

> Ó **sofrimento** nato,
> e da **desgraça dissonante**
> **golpe sangrento**,
> ai **angústias intoleráveis e lamentáveis,**
> ai **inquieta dor**.
> (*Ch*. 466-470, grifo nosso)

O clamor do coro aponta para a crescente sensação de comoção geral que toma conta das coéforas e também dos filhos de Agamémnon. Dessa forma, a presença constante de ἄτη, unida aos outros vocábulos de cunho negativo, reforça o clima de tensão e profunda fatalidade que envolve todo o episódio. A esse respeito, Lebeck (1988, p. 73) tece importantes observações:

> Several systems of imagery in the Oresteia have a specific purpose: they turn the events of the drama into a concrete illustration of the principle *pathein ton erkanta* (the doer suffers). The gnome itself is not stated until the end of Agamemnon: yet the idea of like for like is communicated on the level of imagery from the beginning of the play. Further, a variety of expressions which suggest the proverb prepare for the statement of the gnome itself. The majority of these involve repetition of pascho (suffer), drao (act), and pratto (do) or verbal parallelism of some kind. They recur with increasing frequency in the final half of Agamemnon.
> Introduced at the close of the first drama, the gnome and its equivalent "blood for blood" are central to the action of *Choephori*. However, as the trilogy progresses the proverb takes on other overtones. A divine decree in Agamemnon (1563-1564) in *Choephori* it is shown to be untenable, a vicious unending circle of injustice. Orestes' last words to Clytemnestra sum up the situation with an irony born of understanding: "You slew whom you ought not have slain, now in requital suffer what you ought not suffer". (930).[215]

---

[215] Vários sistemas de imagens na *Oresteia* tem uma finalidade específica: eles transformam os eventos da tragédia em uma ilustração concreta do princípio *pathein ton erkanta* (o fazedor sofre). A gnoma em si não é indicada até o final de *Agamênon*: ainda a idéia de como para como é comunicada no nível do imaginário desde o início da peça. Além disso, uma variedade de expressões que sugerem o provérbio preparam para a declaração da própria gnoma. A maioria deles envolvem repetição de *pascho* (sofrer),

Logo, para a helenista, a menção feita por Orestes da fatalidade do castigo, retomada de *Agamêmnon*, reforça o axioma παθεῖν τὸν ἔρξαντα "o atuante sofre" (*Ag*. 1564) e, nas *Coéforas*, por ser a peça em que a punição se executa, é natural que tal assunto esteja em evidência. Vale lembrar[216] que a expressão em *Agamêmnon* está presente em um mesmo contexto que ἄτη, confirmando que o conceito está intimamente relacionado ao aforismo reinante na trilogia.

Neste passo, há palavras que são frequentemente encontradas e relacionadas à ἄτη. Termos como πόνος "sofrimento" (Ch. 466), derivados de αἷμα "sangue" como αἱματόεις "sangrento" (*Ch*. 468) e δύστονος "lamentável" fazem parte do grupo de vocábulos que amiúde estão ligados à ἄτη e enfatizam os lamentos humanos.

No início do primeiro estásimo, após um longa prece de Electra e Orestes ao pai Agamêmnon, o coro canta os perigos da vida humana e da selvageria à qual o homem é suscetível. No entanto, trazendo a reflexão para o âmbito próprio das relações entre mortais, o coro fala na ἄτη gerada por duas características distintivas entre homens e mulheres:

> ἀλλ' **ὑπέρτολμον** ἀν-
> δρὸς **φρόνημα** τίς λέγοι
> καὶ γυναικῶν **φρεσὶν τλημόνων**
> **παντόλμους ἔρωτας ἄ-**
> **ταισι** < > συννόμους βροτῶν;
>
> Mas quem poderia mencionar
> A **temerária mente** do homem

DRAO (act), e *Pratto* (fazer) ou paralelismo verbal de algum tipo. Eles se repetem com freqüência crescente na metade final de *Agamêmnon*.
Introduzido no final do primeiro drama, a gnoma e seu equivalente "sangue por sangue" são centrais para a ação de *Coéforas*. No entanto, como a trilogia avança o provérbio assume outras conotações. Um decreto divino em *Agamêmnon* (1563-1564) é mostrado em *Coéforas* como parecendo ser insustentável, um círculo vicioso sem fim de injustiça. As últimas palavras de Orestes para Clitemnestra resumem a situação com uma ironia nascida da compreensão: "Você matou a quem você não deveria ter assassinado, agora em retribuição, sofre o que você não deveria sofrer". (930).

[216] *Vide supra*, p. 170.

> e, nos **corações** de mulheres **infames,**
> os **amores despudorados**,
> parceiros dos mortais nas **desgraças**?
> (*Ch*. 594-598, grifo nosso)

Primeiramente, vale ressaltar a presença de φρόνημα "mente" (*Ch*. 595) e φρήν "coração" (*Ch*. 596) como uma dissociação de Ésquilo para os dois polos, masculino e feminino, em que há interferências da ἄτη. Entretanto, a distinção entre homens e mulheres respeita uma base puramente sexual: as mulheres são responsáveis, e todas de forma geral, pelos παντόλμοι ἔρωτες "amores despudorados" (*Ch*. 597), enquanto o homem possui um ὑπέρτολμος φρόνημα "mente temerária", ou seja, imprudente. Logo, tal distinção torna-se referencial aos membros da própria cidade e reforça os diferentes campos de atuação da sensibilidade humana, que são distintos entre os homens e as mulheres; φρόνημα está muito mais próximo do campo semântico de θυμός e νόος, traduzidos ambos normalmente como "espírito"; remetem, portanto, aos sentidos ligados à razão e não aos de cunho sentimental, como é o caso de φρήν e outros vocábulos como κῆρ e καρδία, "coração", que aludem a algo profundo e em torno à região peitoral.[217]

Dessa forma, é evidente que Ésquilo contrapõe uma racionalidade masculina a uma sensibilidade feminina. Esta oposição permite salientar um aspecto do conceito de ἄτη ligado ao excesso: o descompasso de uma justa medida torna, tanto o homem quanto a mulher, suscetíveis das ἆται, das "desgraças", justamente por seu peso como o resultado, ou seja, o "parceiro" dos homens ὑβρισταί ou das mulheres παντόλμοι "despudoradas".

De acordo com Goldhill (2004, p. 38), toda a *Oresteia* é marcada pela distinção do gênero masculino e feminino como um reflexo da própria questão política ateniense e organização democrática em que há pouco espaço para a mulher. Portanto,

---

[217] *Vide supra*, pp. 65-66.

expressões como θῆλυς ἄρσενος φονεὺς ἔστιν "a fêmea é a algoz do macho" (*Ag*. 1231-1232) contribuem para a diferenciação de gêneros, que desde *Agamêmnon* vem ganhando contornos mais sólidos dentro da tragédia.

Assim sendo, a tendência corruptiva da mulher, aliada à mente desmedida do homem, fundamentam a potência alcançada por Clitemnestra dentro da trilogia. Trata-se da mulher que perverte e conquista e, assim, mantém o homem sob seu domínio. Sobre a distinção de gêneros, discorre Zeitlin (1978, p. 159):

> For Aeschylus, civilization is the ultimate product of conflict between opposing forces, achieved not through a *coincidentia oppositorum* but through a hierarchization of values. The solution, therefore, places Olympian over chthonic on the divine level, Greek over barbarian on the cultural level, and male above female on the social level.[218]

A distinção entre homens e mulheres em *Coéforas* ganha outra dimensão justamente porque, agora, Clitemnestra é a sobretudo a mãe que hostiliza os filhos. Entre *Agamêmnon* e Coéforas, Clitemnestra é interpelada sobre a forma como exerce as principais funções do *curriculum* feminino: a de esposa fiel no primeiro caso, e de mãe no segundo. No terceiro episódio, o diálogo entre Orestes e Clitemnestra marcará justamente esta questão (*Ch*. 894-898): o herói fala da mãe que fica ao lado do amante, ao qual não trairá, enquanto a mãe, em contrapartida, invocará a maternidade para sensibilizar o filho.

Diante da necessidade de concretizar os assassinatos, Orestes chega ao palácio fingindo ser um mensageiro, relatando sua própria morte. Clitemnestra, então, pede que mandem chamar Egisto, o que propicia o ambiente perfeito para a realização dos crimes. Dessa forma, o segundo estásimo começa com o canto

---

[218] Para Ésquilo, a civilização é o produto final do conflito entre forças opostas, alcançado não através de uma *oppositorum coincidentia* mas através de uma hierarquização de valores. A solução, portanto, coloca Olímpios sobre ctônicos no nível divino, Gregos sobre bárbaros no nível cultural, e masculino acima de feminino no nível social.

do coro, pedindo aos deuses a proteção para os atos que estão prestes a acontecer. A passagem marca uma continuidade de relação persistente aos mitos e uma mudança no tratamento de ἄτη:

καὶ τότ᾽ ἤδη κλυτὸν
δωμάτων λυτήριον,
θῆλυν οὐριοστάταν
ὀξύκρεκτον βοητὸν νόμον
μεθήσομεν· πόλει τάδ᾽ εὖ·
ἐμὸν ἐμὸν **κέρδος** αὔξεται τόδ᾽, **ἄ-**
τα δ᾽ ἀποστατεῖ φίλων.

σὺ δὲ **θαρσῶν** ὅταν ἥκηι μέρος ἔργων,
ἐπαΰσας θροεούσαι
"τέκνον", "**ἔργωι πατρὸς**" αὐδὰ,
καὶ πέραιν᾽ **ἀνεπίμομφον ἄταν.**

Περσέως δ᾽ ἐν **φρεσὶν**
καρδίαν < > σχεθὼν
τοῖς θ᾽ ὑπὸ χθονὸς φίλοις,
τοῖς τ᾽ ἄνωθεν πρόπρασσ᾽ ὧν **χάρις,**
Γοργοῦς λυγρᾶς <τοῖς> ἔνδοθεν
φόνιον ἄταν τιθείς, τὸν αἴτιον
δ᾽ ἐξαπόλλυ᾽ **εἰσορῶν.**

E agora celebremos uma gloriosa
e libertada casa,
com aguda canção,
feminina, favorável.
Para a cidade tudo está bem.
Minha, a minha **vantagem** aqui cresce,
a **desgraça** se afasta dos amigos.

Tu, com **ousadia,** assim que chegue o momento de agir,
quando ela exclamar
“filho”, grita em alta voz “**pelo atentado contra o meu pai**”,
e executa **irremediável desgraça**.

De **Perseu** o **coração**
mantendo no **espírito**,
para os teus parentes sob a terra
para os teus parentes cá de cima reclame para eles o **aplauso**,
e para os que estão lá dentro a ruína da **Górgona**
impõe **sangrenta desgraça**, o responsável
destrói-o de olhos nos olhos.
(*Ch*. 819-837, grifo nosso)

Os primeiros versos (*Ch*. 819-826) já atestam para um incomum uso de ἄτη em meio a diversos vocábulos, cujo sentido aponta para a direção contrária ao conceito. Este efeito está claramente em concordância com o que foi apresentado por Ésquilo em toda a tragédia. Orestes não é aquele que foge da ἄτη, mas o herói que vai em direção a ela, como aquele que irá impor a ἄτη aos seus inimigos, justamente porque possui um propósito maior que, por uma infelicidade, necessita usar a ἄτη para ser concluído. Sendo assim, os primeiros versos constituem uma ode à casa libertada, tendo a ἄτη como o instrumento dessa libertação; o grupo de palavras de aspecto positivo, que destoam da "desgraça" (*Ch*. 825), enfatizam a glória da casa cujo κέρδος "vantagem" é agora visível. Como já visto, Orestes invoca Zeus (*Ch.* 382) para que ele envie a ἄτη, o que agora passa a ser cantado pelo coro como gratidão.

O processo de preparação para o assassínio é complementado com o mesodo, que narra a forma de procedimento que Orestes deverá executar e as palavras que deverão ser ditas, para que o momento seja assinalado e o seu objetivo de reparação também. Ao incentivá-lo à ação, as coéforas utilizam θαρσέω "ter coragem", "ser ousado" (*Ch*. 826), enfatizando a determinação que o herói deverá ter para concluir o ato contra a própria mãe, que deve ser claramente referenciado à memória de Agamêmnon "ἔργωι πατρὸς" (*Ch*. 829). A tradução de ἄτη como "desgraça" refere-se justamente ao ato do matricídio e a uma transferência da situação calamitosa dos amigos para os inimigos. A presença do hápax ἀνεπίμομφος "irremediável" (*Ch*. 830), como qualificativo da "desgraça", reforça o particípio θαρσῶν "ousado", sendo algo que não se pode mais evitar e para o qual é necessário o destemor.

Na antístrofe, o coro recorre ao mito de Perseu (*Ch*. 831), herói mitológico que matou a górgona Medusa, referenciada também no verso 835. Perseu era tido entre os gregos, segundo Grimal (1993, p. 371), como um descendente direto de Héracles

e, por parte de mãe, de Egisto. Dessa forma, aludir ao herói em uma circunstância em que Egisto está envolvido é também fazer referência a uma outra geração, de Atreu e Tiestes, e aos crimes cometidos que agora se expiam. Além disso, Perseu é um herói que conseguiu um troféu "ousado", a cabeça da górgona Medusa, fato este que o coro equipara ao ato de Orestes pela mesma ousadia que deveria ter ao assassinar a própria mãe e o amante.

O adjetivo φόνιος "sangrenta" (*Ch*. 836) como qualificativo da ἄτη "desgraça" (*Ch*. 836) indica uma característica recorrente do conceito, que perduraria entre os tragediógrafos e representa uma alteração substancial em relação a Homero; na poesia homérica são poucos os qualificativos relacionados ao conceito de ἄτη e, quando isso acontece, a preferência vai para adjetivos abstratos[219]; a presença de marcas visíveis na descrição de ἄτη confirma a diferença que o sentido básico do conceito já havia sofrido desde então.

Para além dessa mudança na caracterização de ἄτη, é preciso salientar que há também uma diferença crucial na aplicação do conceito. O coro não distingue a crueldade de nenhuma das instâncias em que ἄτη é aplicada, mas é significativa a distinção entre uma ἄτη passada e uma ἄτη que ainda está por acontecer, o que implica aceitar que o vocábulo passou a assimilar o processo de realização de um ato e tornou-se, também, o próprio ato e suas consequências.

Estas considerações remetem a Dodds (1963) e ao que já foi dito sobre uma *shame-culture* e uma *guilty-culture*. Assim, o autor teoriza sobre a questão da ἄτη homérica e faz uso dos termos postulados por Ruth Benedict (1972) para justificar os motivos que levaram Agamêmnon a assumir sua ἄτη como forma de vergonha diante da comunidade, passível de reparação e

---

[219] *Vide supra*, pp. 54, 73. O conceito de ἄτη é acompanhado de adjetivos abstratos que qualificam a ação que caracteriza o alvo da deusa.

expiação.[220] Em *Coéforas*, em um processo significativo de alteração comportamental do ser humano, trata-se de um processo que já aproxima o homem da *cultura da culpa*, pois a avaliação do ato cometido pode ou não causar uma apreciação pública e o julgamento social, mas apenas posterior ao ato. A vingança para Orestes é irremediável, mas o herói também teme e questiona o que é necessário fazer, porém isso não o impede de executar o plano; assim, sua atitude não é a de uma vergonha em relação ao que será realizado, mas o compromisso com uma responsabilidade que só então trará possíveis desdobramentos e consequências.

As palavras de Benedict (1972, p. 189) refletem no que acontecerá em *Eumênides*, em que Orestes será tomado pelas Fúrias como um processo de autopunição, o que poderia ser incoerente se relacionado com uma tragédia como *Coéforas* em que realizar o crime contra a própria mãe é a única medida correta a ser tomada como reparação; não constitui, portanto, uma vergonha para o agressor, pois o padrão de moralidade e consciência imposto ao homem é maior que a primazia da vergonha, ou seja, esta não constitui um julgamento prévio do público, anterior à realização do ato, apenas posterior, o que é reflexo da vergonha derivada da culpa e não de uma sociedade em que a vergonha substitua o “trabalho pesado da moralidade”.

A décima segunda ocorrência do conceito de ἄτη em *Coéforas* acontece na segunda antístrofe do terceiro estásimo:

> τάχα δὲ παντελὴς **χρόνος** ἀμείψεται
> **πρόθυρα δωμάτων,** ὅταν ἀφ᾽ **ἑστίας**
> μύσος ἅπαν ἐλαθῆι
> **καθαρμοῖσιν ἀτᾶν** ἐλατηρίοις.
>
> Rapidamente a **hora decisiva** vai penetrar
> a **fachada do palácio**, quando do **núcleo familiar**
> for expulsa completamente a **abominação**
> pelas **purificações** que afastam os **enganos**.
> (*Ch*. 965-968, grifo nosso)

---

[220] *Vide supra*, pp. 44-45.

O coro claramente faz uma referência aos diversos acontecimentos que, por muito tempo, maculam a casa dos Atridas, e ἑστία “núcleo familiar” (*Ch*. 966) reforça tal alusão. Entretanto, é a palavra μύσος “abominação” (*Ch*. 967) que está diretamente ligada às ἆται “enganos” (*Ch*. 968), traduzida dessa forma justamente por se tratar de uma ἄτη que pode ser “reparada”, ou seja, que pode passar por καθαρμοί “purificações” (*Ch*. 968).

O passo, marcado pelas palavras que apontam para o ritual de sacrifício, rememora o estigma da família de Agamêmnon; a palavra μύσος “abominação”, segundo Chantraïne (1996, p. 725), envolve sobretudo a mácula do crime, do sacrilégio; juntamente com os vocábulos ἑστία “núcleo familiar” e καθαρμοί “purificações” reforça os diversos acontecimentos familiares que exigem o sacrifício: o banquete com os filhos de Tiestes, o destino de Ifigênia, o martírio de Agamêmnon e, agora, a própria morte de Clitemnestra e Egisto.

O vocábulo μύσος merece atenção particular. Em todo o drama esquiliano, ele aparece apenas em duas tragédias, *Coéforas* e *Eumênides*, ambas do ciclo dos Atridas, e as ocorrências, duas vezes em *Coéforas* e cinco em *Eumênides*, em todas as ocasiões referem-se a uma mácula familiar. No entanto, é única a ocorrência, em toda a literatura grega, de uma palavra composta, de θεός “deus” e μύσος “abominação” (*Eu*. 40); ela indica a proximidade de ἄτη com o caráter daquilo que ela representa, uma “abominação”, e a interferência divina em relação a esse fato, ou seja, a forma como os deuses enxergam os homens acometidos por ἄτη: [...] ὁρῶ ἄνδρα θεομυσής [...] “[...] vejo homem abominável aos deuses [...]” (*Eu*. 40), no caso, Orestes.

Há uma outra questão que deve ser salientada em relação ao tempo de duração das ações da ἄτη. Romilly (1971, p. 12), a respeito do tempo na tragédia grega, assinala que a ação trágica ocorre em momento único e não suporta a intervenção de

um narrador. Assim, as emoções se desenvolvem em uma parceria com o desenrolar do próprio tempo, criando uma tensão que proporciona a sensação de uma crise excepcional.

Logo, no verso 383, ὑστερόποινος "morosa punidora" qualifica o modo de atuação da ἄτη; agora, o coro canta que χρόνος, o "tempo" "a hora decisiva" (*Ch*. 965), τάχα "rapidamente" penetrará na πρόθυρα δώματα "fachada do palácio" (Ch. 966); isto é, Ésquilo emprega um índice visível da mudança temporal para reforçar que até mesmo o que há de concreto, no caso o palácio, será diferente quando ocorrerem as "purificações" que eliminam os "enganos".

A esse respeito, Romilly (1971, p. 54-55) discorre sobre a passagem em questão:

> [...] le futur indique clairement que ce temps souverain est ici l'heure décisive, l'heure de la délivrance définitive. Il ne s'agit pas du temps, en général, mais d'un moment déterminé chargé par les dieux d'un retentissement particulier; il y a une impression de mystère et d'epiphanie sacrée, plutôt qu'une personnification.[221]

Portanto, ao enfatizar esta questão temporal, o coro reforça, também, uma ausência de fugacidade da ação da ἄτη, refletindo, até mesmo no símbolo da família dos Atridas, as marcas do tempo, as marcas da "hora decisiva"; e o suspense fica, justamente, por conta de toda tensão dramática que foi sendo gerada ao longo da tragédia, alimentando ainda mais a expectativa do auditório.

Após ter consumado a vingança contra Clitemnestra e Egisto, Orestes se vê perseguido pelas Erínias e põe-se em fuga. As últimas palavras do coro de coéforas que encerram a tragédia

---

[221] [...]o futuro indica claramente que este tempo é soberano aqui da hora decisiva, a hora da entrega final. Este não é o tempo, em geral, mas um tempo específico cobrado pelos deuses de um impacto particular; há uma sensação de mistério e epifania sagrados ao invés de uma personificação.

são a retomada final do processo em curso na casa dos Atridas, que acaba de cumprir mais uma etapa:

> ὅδε τοι μελάθροις τοῖς βασιλείοις
> **τρίτος** αὖ χειμὼν
> πνεύσας **γονίας** ἐτελέσθη.
> παιδοβόροι μὲν πρῶτον ὑπῆρξαν
> μόχθοι τάλανές,
> δεύτερον ἀνδρὸς βασίλεια πάθη,
> λουτροδάικτος δ᾽ ὤλετ᾽ Ἀχαιῶν
> πολέμαρχος ἀνήρ,
> νῦν δ᾽ αὖ τρίτος ἦλθέ ποθεν **σωτήρ**,
> ἢ **μόρον** εἴπω;
> ποῖ δῆτα κρανεῖ, ποῖ καταλήξει
> **μεταποιμισθὲν μένος ἄτης**;
>
> Eis, então, na mansão real
> a **terceira tempestade**
> soprando ventos violentos.
> Primeiro as crianças devoradas deram início
> tristes dificuldades,
> em segundo o sofrimento real de um homem:
> assassinado na banheira, morreu dos Aqueus
> o governante.
> Agora de novo, pela terceira vez, veio um **salvador**,
> ou devo dizer **destino?**
> Quando, então, terminará, quando se quedará
> **adormecida** a **cólera** do **engano**?
> (*Ch*. 1065-1076, grifo nosso)

No verso 1054, Orestes refere-se às suas perseguidoras como μητρὸς ἔγκοτοι κύνες “cadelas malignas da minha mãe”, pois elas agora pedem reparação do ato cometido dentro do seio familiar. A τρίτος γονίας “terceira tempestade” (*Ch*. 1066-1067) é justificada pelas duas anteriores ocasiões em que a “desgraça” pairou sobre a família dos Atridas, a primeira com o jantar servido por Tiestes (Ch. 1068-1069) e, a segunda, com a morte de Agamêmnon (*Ch*. 1071-1072). Destaca-se aqui, a ausência de qualquer referência à morte de Ifigênia como uma ação de ἄτη. É prudente lembrar que o sacrifício da filha primogênita de Agamêmnon é que acarretará sua própria morte pelo inconformismo de Clitemnestra.

Vale notar a relação que o coro estabelece entre um σωτήρ “salvador” (*Ch*. 1073) e μόρος “destino” (*Ch*. 1074), numa

alusão preparatória da próxima tragédia *Eumênides* e, ao mesmo tempo, um questionamento sobre o próprio debate lançado em *Coéforas* sobre as ações de Orestes: estaria o herói cumprindo seu destino, marcado pelo oráculo de Apolo e pela noção de reparação como libertador da chaga familiar, mas ao mesmo tempo, para que isso pudesse acontecer, ele havia de se tornar um matricida? Uma coisa não anula a outra, pois mesmo como "salvador", Orestes cumpre o oráculo e, portanto, o que estava em seu "destino". Tal debate é o que movimentará toda a discussão em *Eumênides*.

Os dois versos finais justamente questionam se em algum momento a ἄτη parará de agir sobre os membros da família dos Atridas, mas confirma um fato que vem sendo mostrado em todas as tragédias relacionadas ao tema: a ἄτη é a mácula da família, ela é a chaga que retorna e envolve seus membros de tempos em tempos. É interessante a presença do verbo μετακοιμίζομαι "pegar no sono" "deixar-se adormecer" (*Ch*. 1076), pois, numa tragédia em que a invocação da ἄτη é constante, soa irônico questionar o próximo momento em que a ἄτη será despertada. Por outro lado, a pergunta do coro demonstra o reconhecimento da mácula em meio à família amaldiçoada.

Μένος "cólera", que acompanha ἄτη, traduzida como "engano" na passagem, desperta interessante debate entre os estudiosos, pois, segundo Doyle (1984, p. 62), há em Ésquilo e Homero algumas situações[222] que aproximam o termo μένος de θυμός "espírito" e φρήν "coração" "espírito", o que para o helenista significaria que o passo analisado denuncia um sentido para a expressão μένος ἄτης (*Ch*. 1076) de um *spirit of blindness* "espírito de obcecação", aproximando o sentido de uma noção abstrata e não objetiva para ἄτη. É certo que a relação entre θυμός e φρήν com ἄτη é lógica e pertinente; porém, levando em

---

[222] *Vide*: *Il*. I.103, V.570, XXII.312 e XXIII.468.

consideração o que já foi dito sobre a diferença entre “engano” (cujo sentido no passo está muito próximo de obcecação) e “desgraça”[223], a coerência com o uso do vocábulo “engano” para a tradução de ἄτη está mais ligada ao contexto geral da tragédia do que propriamente com a possibilidade de μένος estabelecer uma relação com θυμός e φρήν. Ao longo desta análise, é perceptível que há uma diferença entre a ἄτη que é cogitada, especulada e, assim, tida como “desgraça”, em relação à ἄτη posterior, ocorrida, cujo sentido está aliado a um “erro”, uma “falha”; dessa forma, a acepção presente no passo para ἄτη se justifica pela referência às três máculas apontadas pelo coro e que, agora, são perfeitamente possíveis de observar, cada uma, como um “engano”.

Além deste argumento, a própria análise realizada neste trabalho contraria a afirmação de Doyle. No verso 272, ao falar em ἧπαρ “âmago” “sede das paixões”, o sentido de ἄτη para a passagem é “desgraça”, uma definição objetiva para o conceito, sendo que ἧπαρ está muito mais próximo de θυμός e φρήν, no uso que Ésquilo faz das noções.

No verso 595, o coro distingue[224] a área de atuação da ἄτη entre homens e mulheres, enquanto φρόνημα “mente” “espírito” justamente diferencia o homem da mulher por sua capacidade racional em detrimento à sentimental. No entanto, o uso de ἄτη refere-se ao “engano”, subjetivo, mesmo em se tratando de uma esfera que não está ligada intimamente aos processos de cunho emotivo em relação ao homem. Trata-se, portanto, do “engano” enquanto “erro” cometido pelo homem e que ocasionará a “desgraça”.

Nos versos 831 e 832, o coro, ao pedir a Orestes que mantenha “o coração de Perseu no espírito”, faz uso dos vocábulos καρδία “coração” e φρήν “espírito”, justamente para pedir que Orestes tenha a mesma audácia de Perseu, um herói do

---

[223] *Vide supra*, nota 35.
[224] *Vide supra*, p. 339.

passado, para conseguir concretizar a ἄτη, cujo sentido objetivo é “desgraça”, não podendo ser subjetivo, visto que pedir a Orestes que ele conclua a “obcecação” ou o “engano” tornaria a sentença ilógica.

Assim sendo, é preciso pensar em ἄτη de uma forma mais ampla, do que tentar enquadrá-la em um campo de atuação cujos significados acompanhem sempre uma mesma lógica de uso e sentido. Muitas vezes, e *Coéforas* é uma das tragédias que prova isso, a própria forma de ação da ἄτη passa de um estágio de influência para ser o próprio objetivo ou resultado. Ésquilo era o mais tradicional dos três tragediógrafos, mas é seguro que seu pensamento, mesmo apoiado em todo legado que havia chegado até ele, já demonstrava em sua obra as marcas do seu tempo, as marcas das constantes mudanças sociais e linguísticas.

Após as duas tragédias com mais ocorrências de ἄτη em toda a literatura grega, a terceira parte da trilogia desvincula-se desta questão. *Eumênides* possui apenas duas ocorrências da noção. A primeira delas, pelo coro das Fúrias, implica na forma de atuação das Erínias quando alcançam os homens. Após a saída de Orestes de Argos, perseguido pelas deusas vingadoras do matricídio, o herói se dirige a Delfos. Por intervenção de Apolo, as Erínias adormecem e Orestes é enviado para o templo de Palas, em Atenas. No início do primeiro estásimo, as Erínias encontram novamente o foragido e cantam sobre suas origens e a função que lhes cabe - a de perseguir e punir os crimes familiares:

> μάλα γὰρ οὖν ἁλομένα
> ἀνέκαθεν βαρυπεσῆ
> καταφέρω ποδὸς ἀκμάν,
> σφαλερὰ <καὶ> **τανυδρόμοις**
> κῶλα, **δύσφορον ἄταν.**
>
> Depois de um salto
> elevado em uma queda pesada
> caio com a ponta do meu pé,
> cambaleando as pernas

> **como daqueles que correm velozes**, sob **insuportável desgraça**.
> (*Eu*. 372-376, grifo nosso)

De grande significado, pois os versos justamente apontam para a forma como as Fúrias capturam os homens e os punem por seus atos contra familiares, mais do que isso, a passagem alude à coreografia executada pelo coro. Este aspecto é de extrema importância, pois como recorda Taplin (1977, p. 371), a entrada do coro das Erínias é retardada na peça em favor de um maior suspense e impacto, visto que a imagem primeira das divindades, em oposição à transformação posterior delas em Eumênides, cumpre uma função essencial: de serem horríveis e alarmantes.

No passo em questão, Lebeck (1971, p. 149) enfatiza o fato de Orestes estar em cena e as Erínias dançarem em torno dele χορὸν ἅψωμεν "enlacemos o coro" (*Eu*. 307), em uma ação ritualística que evoca a imagem destrutiva e perturbadora das entidades. Embora Taplin (1977, p. 386) diga que tal sugestão contraria sua teoria de uma formação retangular para o coro no párodo, o autor salienta que esse canto coral (*Eu*. 299-396), em particular, é o culminar de toda a imagem de destruição obrigatória imposta pelas Erínias.

Traduzido como "desgraça", o conceito de ἄτη não deixa dúvidas sobre seu sentido em *Eumênides*; trata-se do próprio destino do homem que comete um crime familiar e acaba por sofrer as sanções impostas pelas Erínias.

A palavra τανύδρομος "que corre veloz" (*Eu*. 375) define a atitude do homem em relação as Erínias, apontando sua influência maligna no ser humano. Ninguém quer ser apanhado pelas Erínias, pois sua atuação é apenas no campo da punição; por isso, ser apanhado por elas, ocasiona uma δύσφορος ἄτη "insuportável desgraça" (*Eu*. 376).

Já transformadas em Eumênides "Benfazejas" pelo conselho da deusa Atena, após o julgamento de Orestes, as entidades cantam

novamente a ἄτη, voltadas ainda à retaliação, mas agora priorizando o bem comunitário:

> τὰν δ᾽ ἄπληστον κακῶν
> μήποτ᾽ ἐν πόλει Στάσιν
> τᾶιδ᾽ ἐπεύχομαι βρέμειν,
> μηδὲ πιοῦσα κόνις **μέλαν αἷμα** πολιτᾶν
> δι᾽ ὀργὰν ποινᾶς
> ἀντιφόνους **Ἄτας**
> ἁρπαλίσαι πόλεως,
> **χάρματα** δ᾽ ἀντιδιδοῖεν
> κοινοφιλεῖ διανοίαι,
> καὶ στυγεῖν μιᾶι **φρενί**·
> πολλῶν γὰρ τόδ᾽ ἐν βροτοῖς ἄκος.
>
> Insaciável de males,
> que nunca a Discórda, nesta cidade,
> peço que vocifere,
> nem o pó que bebe o **negro sangue** dos cidadãos
> tomado de cólera, através dos impulsos da retaliação,
> vingança de sangue de **Desgraça**,
> que arruínam as cidades.
> **Que troquem alegrias**
> com recíproca intenção amigável,
> e odeiem apenas com um só **espírito**.
> Para muitos males dos mortais este é o remédio.
> (*Eu*. 976-987, grifo nosso)

O canto das Eumênides (*Eu*. 978) informa através do verbo ἐπεύχομαι "pedir" "orar", que velará pela cidade contra qualquer situação que vá contra a ordem. A tradução de Ἄτη, figuração divina, como "Desgraça" (*Eu*. 982) implica a aceitação de todo o contexto, não só de *Eumênides*, mas de toda a trilogia. Primeiramente é interessante ressaltar que não há um acordo entre os estudiosos em relação ao uso de Ἄτη como divindade na passagem[225], o que é compreensível, visto que ἄτη é uma consequência imposta ao homem pelas Erínias, como vingança sangrenta. No verso 986 aparece φρήν, como o local em que o homem precisa ser cauteloso dentro de si próprio para que não seja acometido pela ἄτη, o que mais uma vez[226] aproxima

---

[225] Diggle (1973) usa ἄτη com maiúscula, mas Mazon (1961) entende ἄτη com letra minúscula.
[226] *Vide supra*, pp. 67-68.

os dois conceitos, ainda que se trate de uma passagem em que ἄτη necessariamente tem um sentido objetivo, como implicação desastrosa da ação das Erínias.

A palavra χάρματα “prazeres” (*Eu*. 983) é oposta no passo ao sentido dos males que a cidade possa sofrer, como por exemplo, as consequências do μέλας αἷμα “negro sangue” (Eu. 979), a própria representação do sangue coagulado, rastro deixado por aquele que comete um crime.

A presença de ἄτη atrelada a αἷμα “sangue” e palavras derivadas é uma constante em toda a tragédia grega, no entanto, torna-se muito evidente na *Oresteia*. Para Goheen (1955, p. 113), por exemplo, certas imagens presentes na trilogia esquiliana transformam-se em “coisas” e representam ideias, atitudes e pensamentos. Neste grupo de imagens se enquadra a questão do “sangue”, recorrente em toda a trilogia.

É desde *Agamêmnon*, por exemplo, que se encontram marcas relacionadas à cor vermelha, como o tapete pelo qual o rei é conduzido para dentro do palácio denominado πορφυρόστρωτος πόρος “caminho de carmesim” (*Ag*. 910). Para Goheen (1955, p. 122), a marca do caminho pelo qual Agamêmnon passará para chegar à sua própria morte será evocada em toda a tragédia e, no passo analisado (*Eu*. 976-987), justamente o encerramento de toda a trilogia, tal símbolo retorna com grande vigor, principalmente pelo verso 1028 φοινικοβάπτοις ἐνδυτοῖς ἐσθήμασι “adornadas com vestes purpúreas”. A esse respeito, pontua Goheen (1955, p. 125) que há uma inversão, embora as Eumênides citem o sangue no verso 982:

> If the carpet was [...] an ominous blood color, then the "red" of the robes is its inverted restatement. It represents the conversion of the (darkly) lethal carpet into a (perhaps more brightly tinted) symbol of blessing. Blood has been

> taken up off the ground and made an element in the sacramental life of the city.[227]

Posto isso, mesmo sendo uma inversão ou ainda, como sugere Thomnson (1906, p. 317), sendo as vestes vermelhas uma clara menção aos ornamentos ligados aos rituais de civismo, papel assumido agora pelas Eumênides, não é possível deixar de pensar que, vestidas de vermelho e citando a “vingança de sangue de Desgraça” (*Eu*. 982), as agora “benfazejas” não assinalassem e remetessem o público, também, a todo processo visualizado ao longo da trilogia. Se agora há uma outra conotação para o tom avermelhado, isso deve-se ao fato de todo o sangue derramado pelos diversos sacrifícios da família ter finalmente sido reparado.

Traquínias[228] é novamente um foco da discussão, pois agora é em relação a Héracles que o conceito de ἄτη é direcionado, citado tanto pelo próprio herói quanto pelo filho Hilo. Após o suicídio de Dejanira, desconhecido por Héracles e pelo filho, enquanto Hilo vê o pai sendo consumido pelas dores das queimaduras que a veste causa no corpo do semideus, é o próprio herói quem cita a ἄτη, no êxodo da tragédia:

> τίς γὰρ ἀοιδός, τίς ὁ χειροτέχνας
> ἰατορίας, ὃς τήνδ᾽ **ἄταν**
> χωρὶς **Ζηνὸς** κατακηλήσει;
> θαῦμ᾽ ἂν πόρρωθεν ἰδοίμαν.
>
> Onde está o mago, onde está a mão competente
> do médico, capaz de apaziguar o **engano,**
> a não ser **Zeus**?
> Longe estou de ver esta maravilha.
> (*Tr*. 1000-1003, grifo nosso)

---

[227] Se o tapete era [...] de uma cor de sangue sinistro, então o "vermelho" das vestes é a sua correção invertida. Ela representa a conversão do (obscuro) tapete letal em uma (talvez com mais intensidade de cor) símbolo da bênção. O sangue foi recolhido do chão e transformou-se em elemento na vida sacramental da cidade.

[228] *Vide supra*, pp. 243-245.

O passo mostra a agonia de Héracles ao perceber seu erro e o desejo de ver o pai, Zeus, como uma alternativa mais concreta da libertação de seu sofrimento. A tradução de ἄτη por “engano” (*Tr*. 1001) referencia a ausência de uma noção dolosa de Héracles em relação ao presente enviado por Dejanira. Para Doyle (1984, p. 103), a terminologia médica indicaria justamente, também, um reconhecimento de Héracles para seu estágio final, sua “decadência”, uma possível alternativa para o conceito de ἄτη no passo. No entanto, é sempre necessário ter em mente que o tradutor já conhece o destino de Héracles na tragédia e, dessa forma, traduzir como “decadência” a passagem pressupõe que Héracles também já tenha em mente seu destino, o que não é uma verdade. Portanto, é possível pensar, não em “decadência”, mas em “desgraça”, como referência ao seu estado calamitoso, a consumação de um mal no qual o herói se encontra.

Há, todavia, no passo, uma curiosa inversão no papel de Zeus, diferente de muitas passagens que envolvam o conceito de ἄτη. Zeus (*Tr*. 1002), em outras instâncias já analisadas[229], é o responsável pela δίκη “justiça”, tanto como forma de reparação do equilíbrio perdido, quando o homem é acometido por ἄτη, ou o próprio responsável pela ação da ἄτη como forma de reparação e aprendizado do ser humano. No passo, ele é invocado por Héracles, primeiramente como filho, mas, também, como a possibilidade de alívio e reparação para um erro que o exclui desde o começo. Não é uma imposição divina que movimenta a ἄτη em *Traquínias*, mas uma antecipação do que será apontado em *Antígona*, com a ἄτη de Creonte[230], isto é, a possibilidade de que a ἄτη tenha um único responsável: o homem.

---

[229] *Vide supra*, pp. 58-60, 73, 178, 203, 250, 257, 259, 264, 332.
[230] *Vide supra*, pp. 360-364.

De acordo com Kitzinger (2012, p. 117), tanto o excerto analisado quanto o próximo, pertencem ao início da entrada de Héracles e ao que se pode chamar de “lamento feminino”. Trata-se, portanto, da demonstração diante da audiência do caráter frágil e humano do semideus, ao implorar o auxílio do pai e demonstrar a crueldade imposta ao mortal, da dor e ignorância das ações que levam ao sofrimento.

Após um momento de forte lucidez, em que para Kitzinger (2012, p. 118) Héracles assume a postura de pai e herói, advertindo o filho sobre o dever de honrá-lo e a forma como ele deve tratar a mãe pelo mal que ela causou (*Tr*. 1165-1166), Héracles reinicia os lamentos e fala novamente em ἄτη:

> αἰαῖ, ὦ **τάλας**,
> αἰαῖ
> ἔθαλψε μ᾽ **ἄτης** σπασμὸς ἀρτίως ὅδ᾽ αὖ,
> διῇξε πλευρῶν, οὐδ᾽ ἀγύμναστόν μ᾽ ἐᾶν
> ἔοικεν ἡ τάλαινα διάβορος **νόσος**.
>
> Ai ai, infeliz,
> Ai ai
> O **espasmo** próprio da **desgraça** queima-me por completo,
> Trespassa-me os flancos; a miserável e corrosiva
> **praga** não me permite estar sem tormento.
> (*Tr*. 1081-1084, grifo nosso)

Trata-se de uma passagem interessante pela forma como Sófocles transporta o conceito de ἄτη do invisível para o visível, ou seja, a ἄτη transforma-se na própria queimadura que corrói a pele do herói. As palavras σπασμός “espasmo” (*Tr*. 1081) e νόσος “praga” (*Tr*. 1084) enfatizam a crueldade desta ἄτη, traduzida como “desgraça”, por agora representar o concreto dano a que o semideus está sendo submetido.

De acordo com Winnington-Ingram (1980, p. 84), a carga de sofrimento de Héracles reflete a potência que ele representa dentro do pensamento mítico do homem grego e, assim sendo, do espectador ateniense. Por conseguinte, tal como Dejanira, a audiência vê em Héracles o exemplo da ἀρετή, do herói que travou grandes batalhas, além de ser o próprio filho de Zeus.

Sendo assim, seu sofrimento, fruto de um “engano”, reflete uma polaridade presente na peça denominada por Winnington-Ingram (1980, p. 86) como “tragédia dos sexos”, pois a marca é justamente a diferença entre a representação do feminino de Dejanira com a masculinidade de Héracles. Logo, Dejanira representa para o herói seus semblantes mais antitéticos, a sensibilidade e o temor, aspectos que o levariam à morte.

Héracles continua seus lamentos e o sentido de ἄτη no passo é reforçado pelo contexto:

> νῦν δ᾽ ὧδ᾽ ἄναρθρος καὶ κατερρακωμένος
> **τυφλῆς** ὑπ᾽ **ἄτης** ἐκπεπόρθημαι **τάλας,**
> ὁ τῆς ἀρίστης μητρὸς ὠνομασμένος,
> ὁ τοῦ κατ᾽ ἄστρα **Ζηνὸς** αὐδηθεὶς γόνος.
>
> Agora assim frágil e em farrapos,
> sob a **cegueira** do **engano,** esfacelou-me o **sofrimento**,
> a mim chamado filho da melhor mãe,
> a mim a criança proclamada, debaixo do céu, como filho de **Zeus**.
> (*Tr*. 1103-1106)

A presença de Zeus (*Tr*. 1106) revigora a necessidade de Héracles de invocar a figura divina, em seu desespero por auxílio diante de sua ἄτη. Agora, seus lamentos enfatizam justamente o fato de ele ser filho do pai dos deuses, agravando seu sofrimento e a compreensão de que nem mesmo um protegido da divindade está livre da ação de uma potência maligna. A palavra τάλας “infeliz” (*Tr*. 1104; cf. 1081) está novamente presente no contexto em que Héracles cita sua ἄτη. No entanto, é o vocábulo τυφλός “cego” (*Tr*. 1104), ligado diretamente à ἄτη, que indica a condição de “engano” de Héracles, uma referência à “turvação do pensamento” pela qual o herói passou e que agora é o motivo de todo seu sofrimento.

Não aguentando mais seu tormento, Héracles pede ao filho Hilo que o leve ao alto do monte Eta, para ser sacrificado. O conceito de ἄτη é, portanto, apresentado em uma passagem

repleta de significações, principalmente porque ao jovem cabe tirar, do exemplo do pai, a moralidade da situação:

> τὰ **μὲν** οὖν **μέλλοντ**᾽ οὐδεὶς ἐφορᾷ,
> τὰ **δὲ νῦν** ἐστῶτ᾽ **οἰκτρὰ μὲν** ἡμῖν,
> αἰσχρὰ **δ**᾽ ἐκείνοις,
> **χαλεπώτατα δ**᾽ οὖν ἀνδρῶν πάντων
> τῷ τήνδ᾽ **ἄτην** ὑπέχοντι.
>
> Portanto, ninguém vigia o **futuro**,
> o **presente** é **lamentável** para nós,
> vergonhoso para os deuses,
> mas, certamente, a **mais cruel** para aquele que dentre todos os homens suportam esta **decadência**.
> (*Tr*. 1270-1274, grifo nosso)

Nitidamente ἄτη no passo significa “decadência”, pois Hilo refere-se ao estágio final ao qual o pai chegou; logo, mais uma vez, “decadência” expressa de forma clara uma situação sem volta, sem a possibilidade de redenção. Logo, Hilo classifica a ἄτη como χαλεπώτατα “a mais cruel” (*Tr*. 1273), de todas as interferências negativas pelas quais o homem pode passar em sua vida.

Entretanto, é interessante notar que, de certa forma, Hilo estabelece uma condição temporal para a influência da ἄτη na vida do ser humano e a observância das divindades. Para o filho de Héracles, τά μέλλοντα “o futuro” (*Tr*. 1270), ou seja, o que virá a acontecer, não é causa de preocupação para ninguém e não é suscetível de controle; mas o momento presente é οἰκτρά “lamentável” (*Tr*. 1271) e, perante os deuses, αἰσχρά “vergonhoso” (Tr. 1272). Em consequência, Hilo estabelece, também, condições preocupantes da vida humana, a instabilidade e a provável “decadência”.

A presença das partículas μὲν e δὲ na fala de Hilo representa um importante aspecto da fala do filho de Héracles. Usadas para estabelecer e enfatizar uma relação entre duas sentenças, para Kitzinger (2012, p. 121), elas são empregadas em posição de contraste evidente entre homens e deuses. É o que ocorre, por exemplo, entre os versos 1271-1273, em que a

partícula μὲν, referente ao sentimento de lamento para os homens por suas falhas, é, com o emprego de δὲ, vergonhoso para os deuses; mas, o mais forte jogo de oposição é realizado com o segundo δὲ, como a representação de uma ideia de profunda consternação em relação àqueles que sofrem; de fato, da "decadência", ou seja, se cair em "engano" é lamentável aos outros homens e vergonhoso aos deuses, a situação é χαλεπώτατα "a mais cruel" para quem perece de tais males.

Antígona, já analisada em sua maioria nas páginas correspondentes a ἄτη em contexto feminino[231], possui duas ocorrências voltadas exclusivamente à figura de Creonte. A primeira incidência acontece no verso 1097. Logo após Antígona ser conduzida para seu martírio, Tirésias entra em cena e adverte Creonte sobre os acontecimentos vindouros devido às próprias atitudes do governante. A tensão é grande no diálogo entre os dois, pois Creonte recusa-se a aceitar as previsões do ancião, mas ao mesmo tempo mostra-se aturdido por elas. Quando Tirésias sai de cena, o coro alerta o rei para o fato de o adivinho nunca ter proferido falso augúrio (*Ant*. 1091-1094). Dessa forma, fala Creonte:

> ἔγνωκα καὐτὸς καὶ ταράσσομαι **φρένας**·
> τό τ᾽ εἰκαθεῖν γὰρ δεινόν, ἀντιστάντα δὲ
> **Ἄτης** πατάξαι **θυμὸν** ἐν λίνῳ πάρα.
>
> Também eu o percebi e confunde-se-me o **coração**.
> É horrível ceder, mas que o **espírito** resista
> para esbarrar na **Decadência** é cair na rede.
> (*Ant*. 1095-1097)

A presença de φρήν "coração" (*Ant*. 1095) e θυμός "espírito" (*Ant*. 1097) tem uma grande significação na passagem. Creonte, após ser reconhecido até mesmo por Tirésias como homem lúcido

---

[231] *Vide supra*, p. 256-269.

e que tenha tomado medidas certeiras enquanto governante (*Ant*. 993-994), vê-se agora atordoado pelas palavras do adivinho. A presença de Ἄτη, figuração divina, marca o impasse ao qual chega o chefe tebano (*Ant*. 1097). Dessa forma, é importante não ignorar o contexto geral na passagem para que "decadência" torne-se uma tradução adequada para ἄτη. Trata-se do dilema do próprio governante, que resiste em ceder às palavras do vate, mas reconhece que é insustentável cair em ruína.

Doyle (1984, p. 107) vê, também, uma ἄτη objetiva na passagem, como sendo uma "calamidade" ou "ruína". No entanto, o autor ressalta uma possível ambivalência no uso do conceito no passo. Segundo o helenista, esta passagem possui um paralelismo formado por δεινός que, na edição utilizada pelo autor, aparece novamente no verso 1097, ao invés de λίνον "linho" como é apresentada na edição de 1990 de Oxford. Aceitar a edição de Oxford é reforçar a dúvida atribuída por Dawe (1968) em um importante artigo sobre ἄτη, em que o autor (DAWE, 1968, p. 113), ao analisar as relações entre ἄτη e ἁμαρτία na tragédia grega, vê na passagem uma *crisp antithesis* "antítese quebradiça", por seu estranho paralelismo, o que muito provavelmente colaborou para Lloyd-Jones e Wilson (1990) repensarem a passagem na nova edição para o texto sofocliano.

Acerca do caráter e posicionamento de Creonte, para Carter (2012, p. 112), é Knox (1964) quem faz uma importante consideração sobre a figura do governante, principalmente na passagem em questão. Segundo o autor, Knox (1964, p. 62) ressalta que a atitude de Creonte demonstra a visão de Sófocles de como não ser um herói, pois, tanto Antígona quanto Creonte assumem uma posição de destaque, mas apenas um se torna digno do título de herói. Sendo assim, agora, o caráter heroico de Creonte é apresentado, justamente por sua teimosia, marca do dilema do governante que reconhece, então, sua falha.

Segundo Winnington-Ingram (1980, p. 117-118), é a mudança de pensamento de Creonte que o transforma em um grande herói

trágico. Tal como no final de *Persas* (*Pers*. 1004-1006), com a figura de Xerxes, Creonte se encontrará em uma situação de desespero justamente por compreender, tardiamente, o peso de seu ato. E é este reconhecer posterior que o fará refletir sobre a influência de um deus nos acontecimentos (*Ant*. 1271).

Com o filho nos braços, Creonte entra em cena e é justamente quando fala em ἄτη como uma representação concreta de sua própria "desgraça":

> καὶ μὴν ὁδ᾽ ἄναξ αὐτὸς ἐφήκει
> μνῆμ᾽ ἐπίσημον διὰ χειρὸς ἔχων,
> εἰ θέμις εἰπεῖν, οὐκ ἀλλοτρίαν
> **ἄτην**, ἀλλ᾽ αὐτὸς **ἁμαρτών**.
>
> Eis que o próprio rei chegou
> carregando monumento notável nas mãos,
> se é permitido dizer, não se trata de
> uma **desgraça** que se deva a outra,
> mas ao seu próprio **erro**.
> (*Ant*. 1257-1260)

A passagem em que Creonte carrega nos braços o filho Hemon traz uma relação complexa para o estudo do conceito de ἄτη e ἁμαρτία "falta" "falha" (*Ant*. 1260). Primeiramente, vale ressaltar o uso de "desgraça" , como sendo o próprio filho carregado em seus braços, o fruto de sua impiedosa e arrogante atitude como soberano de Tebas.

Nos versos seguintes (*Ant*. 1271-1274), é o próprio Creonte quem fará referência a uma entidade que o deixou obcecado: [...] θεὸς μ᾽ ἔχων ἔπαισεν [...] "[...] um deus tendo me golpeado [...]"; dessa forma, a tradução por "desgraça" apresenta uma relação de causa e consequência, pois seu atual estado lastimoso é resultado das implicações da persistência do decreto contra Antígona.

Em relação à dicotomia ἄτη e ἁμαρτία, é preciso notar que Sófocles alia os dois conceitos que, para muitos estudiosos, possuem uma relação de continuidade de sentido na tragédia, como é o caso de Saïd (1972). Quando o coro diz que a ἄτη não

era ἀλλοτρία “alheia, cometida por outrem” (*Ant*. 1260), ele refere-se a um processo social comum entre os gregos, observando que não se tratava de uma influência estranha à casa dos Labdácidas, mas que residia entre eles, portanto, não era algo incomum. Tal afirmação remete aos inúmeros indícios ao longo da tragédia que marcam as possibilidades que Creonte teve de compreender sua “turvação do pensamento” e que foram em vão. Dessa forma, ao dizer que a ἄτη estava presente, ela se constitui como a própria “falta trágica”, é o erro cometido por Creonte, justificado pela ἄτη.

Para Bremmer (1969, p. 143), o entendimento da passagem somente é possível se é dada uma ênfase em outra dualidade existente ao longo de toda a peça: sabedoria e ignorância. O helenista salienta que, ao longo de toda a tragédia, Creonte aparenta uma sabedoria, mas ela se transforma em ignorância à medida que ele não percebe suas próprias limitações.

Saïd (1978, 131), a esse respeito, conclui:

> Dans *Antigone*, l'accent se déplace donc du plan divin au plan humain et de l'*átē* à l'*hamartía*. On semble désormais mieux distinguer entre le malheur et l'erreur, entre un dommage envoyé par les dieux et la déraison qui en est la cause et qui, ele, est purement humaine. De ce point de vue, la manière dont Sophocle modifie les formules qu'il emprunte à Homère ou aux lyriques est un indice très révélateur.[232]

Destarte, em uma tragédia que lida com a dualidade o tempo todo - deuses e humanos, homens e mulheres -, Sófocles também desenvolve uma dualidade na distinção de uma esfera própria do pensamento grego e que, até o momento, estava totalmente entrelaçada: a responsabilidade humana e divina. Em Ésquilo, principalmente em *Coéforas*, é possível perceber o início desse

---

[232] Em *Antígona*, o foco muda do plano divino para o humano e de *átē* para *hamartía*. Parece que agora distingue-se melhor o mal do erro, entre o dano enviado pelos deuses e a irracionalidade que é a causa e que é puramente humana. A partir deste ponto de vista, como Sófocles modifica as fórmulas emprestadas de Homero aos Líricos é um indício muito revelador.

desdobramento pelo fato de Orestes ser o veículo condutor da ἄτη: sem o homem, o ato não se concretizaria por si só; no entanto, é a primeira vez que um trágico apresenta a distinção entre as duas faces das consequências de tais atos: a ἄτη existe, é a divindade quem impulsiona o homem ao erro, mas o ônus da aceitação dessa influência é inteiramente humano.

A tragédia *Édipo Rei* de Sófocles, apresentada entre os anos de 436 e 426 a.C.[233], é a próxima a apresentar o uso de ἄτη em um contexto mais voltado às relações que independem da guerra ou mesmo tenham uma maior participação da figura feminina. Na peça, as três ocorrências estão ligadas diretamente ao sofrimento do rei tebano. É no verso 165, logo no início, que o coro refere-se à praga que assola a cidade de Tebas e implora o auxílio dos deuses Atena, Ártemis e Apolo:

> εἴ ποτε καὶ προτέρας **ἄτας** ὑπερορνυμένας πόλει
> ἠνύσατ᾽ ἐκτοπίαν **φλόγα πήματος**, ἔλθετε καὶ νῦν.
>
> Se outrora, quando também a cidade se dobrava diante da **desgraça,**
> apagastes a **chama da calamidade**, voltai de novo agora.
> (*OT* 165-166, grifo nosso)

É evidente a ligação entre o estado no qual a cidade se encontrava e a expressão φλόξ πήματος "chama da calamidade" (*OT* 166). Ἄτη no passo, necessariamente, refere-se a uma

---

[233] Sommerstein (2002, p. 43) refere-se à tragédia como tendo sido apresentada entre os anos de 436 e 426 a.C. Vieira (2009, p. 18) ressalta que, por conta das grandes alterações no mito realizadas por Sófocles, é provável que até mesmo a praga que assolou Atenas entre os anos de 430 a.C. e 426 a.C. tenha servido de inspiração para Sófocles, portanto, a data de representação estaria entre esses anos. Lesky (1995, p. 313), por sua vez, acrescenta que uma paródia de um trecho de *Édipo Rei*, presente em *Acarnenses* de Aristófanes, do ano de 425 a.C., indica que a peça é anterior a essa data. Knox (1956, p. 147), entretanto, insere a tragédia entre os anos de 426 a.C. e 424 a.C., mais precisamente no ano de 425 a.C., pois estas datas limitam as questões relativas à praga em Atenas, traços que Knox observa com grande exatidão no *Édipo Rei*.

situação desastrosa, o que possibilita a tradução por “desgraça”. Sem entrar, entretanto, no mérito da ἄτη, Knox (1956, p. 141) discorre o seguinte sobre o passo em questão:

> Athena, Artemis, and Apollo are called upon to appear; [...] Why should the Theban chorus talk like this? [...] There is no explanation possible in terms of the myth or the dramatic situation. The phrase must refer to Athens, and it suggests a state of affairs in which the plague has appeared for a second time.[234]

A preocupação de Knox, em relação aos deuses, centra-se no fato de não existir na história do culto ateniense um elo que justifique a presença das três divindades. No entanto, é preciso lembrar que, com frequência, deuses são invocados quando o conceito de ἄτη está envolvido, o que viabilizaria uma aproximação dramática para justificar a presença do conceito e a necessidade do auxílio dos deuses. Nota-se, primeiramente, que o conceito não se refere a Édipo, mas à cidade, a praga é a própria ἄτη, é a própria “desgraça” coletiva dos citadinos. Em segundo lugar, é possível desenvolver algumas teorias em relação ao uso das três divindades na passagem. Trata-se de três deuses que possuem relações intrínsecas: Atena, de fato, pode ter sido mencionada por seu vínculo com a cidade de Atenas, no entanto, é preciso lembrar que Atena, Ártemis e Apolo são irmãos e pertencentes ao Panteão Olímpico, além de regerem aspectos que os aproximam da peste, da pureza e da sabedoria, elementos caros em momentos como aquele que estava enfrentando Tebas.

Édipo Rei relata o início de uma praga em Tebas, que só será resolvida, segundo o oráculo, caso seja encontrado o assassino de Laio, antigo rei morto. Édipo desconhece ser ele

---

[234] Atena, Artemis e Apolo são chamados a aparecer; [...] Por que o coro de Tebas fala assim? [...] Não há explicação possível em termos do mito ou da situação dramática. A frase deve se referir a Atenas, e sugere uma situação em que a praga apareceu pela segunda vez.

mesmo filho de Jocasta, sua atual esposa, e assassino do próprio pai. Assim sendo, a tragédia se desenvolve na procura do rei por respostas que, sem saber, trarão sua própria desgraça. Depois dessas revelações, o conceito de ἄτη aparecerá novamente no quarto estásimo, em um canto coral que questiona a fortuna de Édipo, pois tamanho é o fado que os próprios tebanos não sabem quem já teria passado por maior sofrimento e cruel destino:

> τανῦν δ᾽ ἀκούειν τίς ἀθλιώτερος,
> †τίς ἐν **πόνοις** τίς **ἄταις ἀγρίαις**†
> ξύνοικος ἀλλαγᾷ **βίου**;
>
> Agora quem poderia nomear-se como mais infeliz do que tu?
> Quem nas **fadigas**, quem nas **selvagens obcecações,**
> o **curso da vida** assim surpreende?
> (*OT* 1204-1206, grifo nosso)

O canto refere-se a Édipo e o conceito de ἄτη está intimamente ligado às πόνοι "fadigas" (*OT*. 1205) ocorridas ao longo da vida (*OT*. 1206), o que deixa claro que é a ἄτη a responsável pelos momentos em que Édipo sofreu de "obcecações". A tradução por "obcecações" poderia ter sido facilmente substituída por "enganos", como já visto, os vocábulos algumas vezes acabam por ser complementares na questão da "turvação do pensamento". A opção por "obcecação" deve-se a uma relação estabelecida entre dois heróis míticos: Édipo e Agamêmnon, por parecer haver uma referência a *Ilíada* no passo. Assim, no Canto XIX da *Ilíada*, já discutido anteriormente[235], Agamêmnon refere-se a si próprio como tomado por uma ἄγριος ἄτη "selvagem obcecação" (*Il*. XIX.88); Sófocles repete a fórmula ἄται ἀγρίαι "selvagens obcecações (*OT* 1205), reforçando esta característica própria do líder, do comandante de um povo que é tomado por uma força que o faz não discernir os acontecimentos ao seu redor ou, ainda, faz com que ele tome

---

[235] *Vide supra*, p. 58-60.

decisões precipitadas ou contrárias às suas próprias convicções.

É na entrada do mensageiro que ἄτη ocorre pela terceira e última vez na tragédia. Com um importante papel, o emissário vem anunciar a morte de Jocasta, pouco depois de Édipo ter ficado sabendo de toda a verdade através do antigo servo de Laio, que confirma a origem do herói. A fala do mensageiro pontua, então, o destino cruel que se abate sobre os Labdácidas, a concretização de uma antiga "maldição", em uma passagem não-lírica, em que são nomeados vários males dos homens, inclusive a ἄτη:

> ὁ πρὶν παλαιὸς δ᾽ ὄλβος ἦν πάροιθε μὲν
> ὄλβος δικαίως: νῦν δὲ τῇδε θήμέρᾳ
> **στεναγμός, ἄτη, θάνατος, αἰσχύνη, κακῶν**
> ὅσ᾽ ἐστὶ πάντων ὀνόματ᾽, οὐδέν ἐστ᾽ **ἀπόν**.
>
> A **felicidade** do passado era ainda ontem
> uma **felicidade** verdadeira. Mas a partir deste dia
> **lamento**, **desgraça**, **morte**, **desonra**, além dos muitos **males**
> que é possível nomear, nada está **ausente**.
> (*OT*. 1282-1285, grifo nosso)

Neste passo, Sófocles aproxima ἄτη de ὄλβος "felicidade" (*OT* 1281-1282), pertencente à tétrade e presente em outras passagens que envolvem o conceito[236]. Este passo é bem enfático em relação ao grupo ao qual a noção pertence. Palavras como στεναγμός "lamento", ἄτη "desgraça", θάνατος "morte", αἰσχύνη "desonra" e κακοῖ "males" (*OT* 1282-1283) confluem agora sobre os Labdácidas e os tebanos. Tal como em *Traquínias,* aparece novamente em *Édipo Rei* o particípio de ἄπειμι "estar ausente" "estar fora" (*OT* 1284), que acentua uma lição apreendida nas tragédias de Sófocles: ninguém está livre da ação dos "males" da vida.

Além disso, para esta passagem, Doyle (1984, p. 110) acrescenta um interessante comentário em relação o uso de ἄτη:

---

[236] *Vide supra*, p. 103.

> Conversely, in the messenger's speech in the exodos, ἄτη is used in its objective sense of "ruin", but this use occurs in the report of the physical blindness which Oedipus has inflected on himself! Once again, Sophocles has shown his consummate genius with words, a genius which will reappear with the same type of ironic ambivalence in the passages in the *Oedipus at Colonus* containing ἄτη.[237]

A ambivalência a que se refere Doyle já havia sido comentada. Em todas as passagens em que ἄτη é apresentada em Sófocles, há uma constante possibilidade dúbia de uso do vocábulo: por vezes a "turvação do pensamento" é o "engano" e a "desgraça" se converte em inteira "decadência". No entanto, a leitura de Doyle vai além. Para o autor, a cegueira física é também a cegueira mental e, por causa do trato com as palavras, o tragediógrafo consegue lidar com o conceito de modo a dar-lhe dois valores distintos.

Uma aspecto importante deve ser notado neste passo: nos casos em que ἄτη apresenta mais de um sentido dentro do mesmo contexto, o vocábulo não vem em um pé inicial ou final do verso, mas está entre outros valores que colaborem com esta dualidade. Tal assunto será oportunamente discutido[238].

Em meio a um contexto diverso do feminino e do bélico, é *Hipólito* [239], de Eurípides, que apresenta a ἄτη ligada diretamente ao herói trágico. Hipólito é exilado por seu próprio pai, Teseu, pois este acredita que o filho é o verdadeiro responsável pela desgraça de Fedra. O próprio herói

---

[237] Por outro lado, no discurso do mensageiro no êxodo, ἄτη é usada em seu sentido objetivo de "ruína", mas esse uso ocorre no relato da cegueira física que Édipo tenha declinado em si mesmo! Mais uma vez, Sófocles mostrou seu gênio consumado com palavras, um gênio que reaparecerá com o mesmo tipo de ambivalência irônico na passagens em *Édipo em Colono* contendo ἄτη.

[238] *Vide infra*, p. 391.

[239] *Vide supra*, pp. 282-285.

diz saber de tudo, mas não sabe como contar tais fatos ao pai (Hipp. 1090-1091). Logo, após a saída de Hipólito, é o coro que se manifesta, momentos antes de o mensageiro trazer a má notícia sobre a situação derradeira do jovem:

> ἰὼ ἰώ· **Χάριτες**
> συζύγιαι, τί τὸν τάλαν᾽ ἐκ πατρίας γᾶς
> οὐδὲν **ἄτας** αἴτιον
> **πέμπετε** τῶνδ᾽ ἀπ᾽ οἴκων;
>
> Ai, Ai. **Graças**
> propícias ao casamento, este infeliz, porque é que, da terra pátria,
> sem culpa de uma **ilusão**
> o **enviais** para fora de casa?
> (*Hipp*. 1147-1150, grifo nosso)

Primeiramente, é às Χάριτες "Graças" (*Hipp*. 1147), protetoras do casamento, que o coro questiona sobre o porquê da expulsão de Hipólito. As Graças são importantes na cosmogonia grega, pois eram responsáveis, dentre outros atributos, pela prosperidade familiar e, em um momento como este, recorrer às Graças é, justamente, tentar compreender o porquê do envio de uma ἄτη "ilusão" (*Hipp*. 1149) a alguém que não é o αἴτιος "responsável" (*Hipp*. 1149) pelo ocorrido.

O verbo πέμπω "enviar" cumpre justamente a função de denunciar a responsabilidade das Graças, pois são entidades que representam o charme, a graça e a benevolência, mas não foram capazes de interromper o trajeto de Hipólito para um destino cruel. A presença das Graças, no passo, reforça questões aludidas ao longo de toda a tragédia: a aversão de Hipólito pelas questões da cidade e a própria aversão ao sexo.

Como afirma Vidal-Naquet (1981, p. 152), Hipólito é o represente da ἐφηβεία "juventude", como ele próprio diz ao pai (*Hipp*. 1015-1020), alguém que não se importa com os assuntos da cidade, mas está preocupado com a companhia dos amigos. Sendo assim, ao rejeitar tanto as questões políticas como as

questões sociais, ele é tanto desagradável ao pai quanto às Graças, divindades propiciadoras do matrimônio.

Chamado de τάλας "lastimoso" (*Hipp*. 1148), Hipólito é aquele que recebe sobre si a responsabilidade por um ato do qual é vítima e o coro reconhece o acontecido e questiona a injustiça o destino infeliz do herói. Dessa forma, pelo contexto do passo, ἄτη possui uma ambivalência de significados, pois, ao mesmo tempo que pode se referir à "desgraça" da morte de Fedra, é também uma clara menção à "ilusão" que supostamente Hipólito teria tido por Fedra, visto que o herói é inocente no que se refere à paixão da madrasta. É curioso pensar que *Hipólito* é uma tragédia apresentada quase paralelamente a *Édipo Rei*, tragédia em que, como visto, Sófocles lida com uma dualidade de sentidos em relação ao conceito de ἄτη, mesma duplicidade que se repete em Eurípides. Ao mesmo tempo que se trata de uma situação desastrosa, este fato não deixa de ser uma referência à suposta "ilusão" pela qual Fedra o acusou.

Quando Teseu recebe a notícia sobre a morte iminente de Hipólito, o próprio rei diz ter ficado feliz, mas que se redimia em respeito aos deuses e ao filho que gerou (*Hipp*. 1257-1260). No entanto, ao pedir que ele seja trazido para casa, Teseu ainda demonstra a raiva que sente pelo filho, por acreditar em Fedra. Logo, é a própria Ártemis quem aparecerá e fará o rei compreender sua situação, no começo do êxodo:

> Θησεῦ, τί **τάλας** τοῖσδε συνήδ ηι,
> παῖδ' οὐχ **ὁσίως** σὸν ἀποκτείνας
> ψευδέσι μύθοις ἀλόχου πεισθεὶς
> **ἀφανῆ; φανερὰν** δ' ἔσχεθες **ἄτην.**
>
> Teseu, **desgraçado**, por que te alegras com estes fatos?
> Mataste teu filho **contra a vontade divina,**
> persuadido pelas histórias mentirosas de uma esposa,
> **acreditaste no que era obscuro**? **Clara** mantiveste só a **decadência**.
> (*Hipp*. 1286-1289, grifo nosso)

Aqui, a manifestação *ex machina* de Ártemis merece atenção. A presença da deusa é considerada uma problemática intervenção na tragédia[240] pois, dentre as várias polêmicas, discute-se o padrão quebrado por Eurípides com uma deusa que discutirá atos passados ao invés de apenas trazer uma luz para o futuro. Expulso de forma arbitrária por Teseu, com Fedra morta, Hipólito agora agoniza de uma morte que não tardará e seu pai demonstra claramente que não há um arrependimento, pois acredita piamente em sua falecida esposa. Sendo assim, de acordo com Goff (1990, p. 107), o olhar de Ártemis para o ocorrido faz-se necessário como explicação a Teseu da desgraça cometida contra o filho, uma espécie de redenção do jovem, além de reafirmar sua autoridade e pontuar claramente a perpetuação do seu culto na cidade.

A fala de Ártemis aponta para algumas questões curiosas em relação ao conceito de ἄτη. Primeiramente, vale notar que em vários momentos em que ocorre ἄτη, Eurípides opta por fazer uso do adjetivo τάλας "lastimoso" "desgraçado" (*Hipp*. 1286), marcando a mesma condição para aquele que é tomado por tal influência maligna. A presença de ὅσιος "vontade divina" (*Hipp*. 1287), na fala da deusa, demonstra a falha de Teseu em ser contrário às divindades; logo, a ἄτη ainda corresponde a uma "Justiça divina", apoiada no distanciamento do homem da relação com os deuses, fato que o faz perder a justa medida e cometer atos que não são sancionados pelas leis divinas.

No verso 1289, é interessante o jogo de palavras criado por Eurípides com ἀφανής "invisível" e φανερός "visível" (*Hipp*. 1289), traduzidos respectivamente como "obscura" e "clara" para tentar repetir a mesma intenção irônica de Ártemis,

---

[240] *Vide*: GRUBE, G.M.A. **The Drama of Euripides**. London: 1941. COLLARD, C. Formal debates in Euripides' drama. **Greece and Rome**, v. 22, pp. 58-71, 1971. FOLEY, H. **Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides**. Ithaca NY and London: 1985.

justamente contrapondo o fato de Teseu ter sido persuadido sem perceber e agora, de fato, perceber sua “decadência”.

A tradução por “decadência” refere-se claramente à atual situação de Teseu, que cai em uma “decadência” justamente por não cometer erros que possam ser reparados e, portanto, apontam para um estágio final. No entanto, vale ressaltar que o jogo de palavras irônico de Ártemis tem um sentido mais profundo, pois ἀφανής e φανερός são palavras de mesma raiz e antônimas, mas que preenchem uma gama de significados que se relacionam diretamente com o conceito de ἄτη, tais como “reconhecido” e “evidente” ou “desconhecido” e “obscuro”.

Dessa forma, mesmo que se pense que o sentido de ἄτη no contexto do passo esteja diretamente relacionado ao estágio final no qual Teseu se encontra, o jogo de palavras irônico de Ártemis propõe que tal acontecido deve-se ao “engano” do pai de Hipólito e, sendo assim, Eurípides usa os valores possíveis do conceito de ἄτη para explorar, também, a ambivalência semântica.

Mais do que isso, este jogo de palavras, marca uma outra discussão referente à presença de Ártemis na tragédia. Suas palavras, diferentemente de outros deuses que aparecem em momentos decisivos, não são dizeres que colocam uma ordem e um fim aos problemas, principalmente os relacionados a atos de vingança, mas a própria deusa reforça atitudes hostis (*Hipp*. 1313-1315), incluindo a morte do favorito de Afrodite (*Hipp*. 1420-1422) como forma de reagir ao ocorrido com Hipólito. Portanto, sua ira não é apenas uma compaixão para seu dileto, mas uma rivalidade divina. A esse respeito, enfatiza Goff (2006, p. 109):

> Criticism of this persuasion emphasises Artemis' contribution to the putative reconciliation and discounts her infliction of pain on the human characters, while other commentators take account only of the suffering, both of Hippolytos and of Theseus. Some of these latter commentators argue that the apparently hostile representation of

> Artemis is part of the supposed Euripidean commitment to undermining traditional concepts of divinity, or part of a predilection for philosophical exegesis at the expense of dramaturgy.[241]

Apenas para amenizar o sofrimento de Hipólito e Teseu ou mesmo como forma de Eurípides demonstrar seu desconforto com a figura divina, é fato que o próprio conceito de ἄτη já se localiza em outra dimensão. Se, por um lado, ἄτη segue uma linha de significado coerente ao longo da tragédia, indicando um estágio da falha humana, por outro, empregada nas palavras de uma deusa, a ἄτη torna-se a própria representante da incapacidade do homem diante do mundo, a diferença crucial que marca homens e deuses, o erro que acarreta sofrimento e mesmo a morte.

Édipo em Colono, de Sófocles, é a última tragédia que possui as referências ao conceito de ἄτη voltadas ao herói, sem que o contexto seja bélico ou feminino, muito embora a tragédia apresente aspectos relacionados à guerra e Édipo faça referência a ἄτη de suas filhas. Apresentada em 401 a.C.[242], após a morte do tragediógrafo, a tragédia mantém, em relação à ἄτη, a mesma noção que se encontra em *Antígona*, ou seja, como uma "maldição" que ronda a família dos Labdácidas, e a mesma ambivalência de sentido presente em *Édipo Rei*.

Édipo em Colono é a tragédia dos momentos finais de Édipo, quando velho e vagamundo chega à cidade de Colono, próxima a Atenas, pedindo a Teseu asilo e o direito de ser enterrado em

---

[241] A crítica desta persuasão enfatiza a contribuição de Ártemis para a suposta reconciliação e desconta sua imposição de dor nas personagens humanas, enquanto outros comentadores levam em conta apenas o sofrimento, tanto de Hipólito e de Teseu. Alguns destes últimos comentadores argumentam que a representação aparentemente hostil de Ártemis é parte do suposto compromisso euripidiano para minar conceitos tradicionais de divindade, ou parte de uma predileção por exegese filosófica à custa da dramaturgia.

[242] Sommerstein (2002, p. 42) aponta a data de 401 a.C. sem ressalvas.

seus domínios. Quando o rei aceita os pedidos do Labdácida, ele revela que sua sepultura protegerá a terra contra os inimigos. Logo nos primeiros versos da peça, Édipo já cita a ἄτη:

> ἐνταῦθα κάμψειν τὸν **ταλαίπωρον** βίον,
> **κέρδη** μὲν οἰκήσαντα **τοῖς δεδεγμένοις**,
> **ἄτην** δὲ **τοῖς πέμψασιν**, οἳ **μ' ἀπήλασαν**:
>
> Que aqui vou reverter a minha **miserável** vida,
> **vantagens** propiciando **aos que me receberam**,
> mas **maldição** aos que me exilaram, aos que **me baniram**;
> (*OC* 91-93, grifo nosso)

Novamente, vale ressaltar o uso de um derivado de τάλας – ταλαίπωρος "miserável" "mais lastimoso" (*OC* 91), atestando para a situação de Édipo. A tradução do conceito de ἄτη por "maldição" corrobora a mesma relação que ἄτη vinha estabelecendo dentro da tragédia Antígona, é a própria mácula dentro da família.

Doyle (1984, p. 114) ressalta a oposição entre ἄτη e κέρδη "vantagens", que já havia aparecido anteriormente em *Coéforas*[243], mas se atenta ao fato de tal antítese já ter ocorrido em Teógnis e Hesíodo[244]. Para o autor, o fato de o conceito de ἄτη aparecer objetivamente nas três ocorrências, justifica o uso direto do conceito como "ruína" ou "calamidade" na passagem em análise.

No entanto, é preciso levar em consideração a presença do particípio δεδεγμένοι "aos que me receberam" (*OC*. 92), em referência àqueles que acolheram Édipo e que agora zelam por ele – ou seja, a hospitaleira Atenas -, diferentemente dos filhos, aqueles que o ἀπήλασαν "baniram" (*OC* 93). Esta passagem reflete uma discussão constante na tragédia *Édipo em Colono*, justamente o exílio de Édipo e o destino dos seus

---

[243] *Vide supra*, p. 342.
[244] *OP*. 352 e *Th.* 133.

familiares; por isso, pensar na diferença entre os que o abrigam e os que o renegam justifica também o porquê de Édipo transmitir sua ἄτη “maldição” aos outros Labdácidas.

Dessa forma, “maldição” e “vantagem”, “exilar” e “banir” refletem uma dicotomia constante em *Édipo em Colono*, já notada por Reinhardt (2007, p. 217):

> [...] Se o fim se curva novamente em direção ao começo, então esse curvamento tem muito mais a feição de uma espiral. Sim, mesmo que concebamos essa obra derradeira como um retrocesso, não menos podemos concebê-la como último progresso e o último estágio. [...] Todavia, a essa primeira oposição liga-se uma outra: a oposição entre o bosque silencioso e suas consagrações e o mundo com suas contendas, intrigas, cegueiras e injustiças.

Portanto, as oposições marcam toda a tragédia, inclusive a própria figura de Édipo, o homem errante, incerto de suas próprias certezas e que, em Colono, finalmente pára de querer lutar contra sua própria existência; o mundo exterior começa a entrar em acordo com o mundo interior de Édipo. Ao ser indagado pelo habitante de Colono acerca do motivo de sua permanência naquela região, o herói diz: ξυμφορᾶς ξύνθημ᾽ ἐμῆς “É o sinal do meu destino”.

Logo no párodo, amparado por Antígona que o acompanha na chegada em Colono, Édipo:

> **ὤμοι** δύσφρονος **ἄτας**.
>
> **Ai de mim**, de maligna **maldição**.
> (*OC* 202, grifo nosso)

A frase proferida por Édipo poucos elementos pode fornecer como indicativo para uma tradução do conceito de ἄτη no passo. No entanto, ὤμοι “ai de mim” é uma interjeição exclamativa com sete ocorrências na tragédia, todas em momentos em que

Sófocles faz alguma referência ao seu próprio sofrimento[245]. Assim, se ἄτη tem sido traduzida como “maldição”, é possível mantê-la como tal nessa passagem. Para Doyle (1984, p. 115), Édipo estaria fazendo uma menção à sua própria cegueira física, pois tal frase é dita no momento em que ele precisa da ajuda de Antígona para conseguir sentar-se no rochedo.

Entretanto, tal justificativa não é pertinente. Existirão, como já existiram, outros momentos em que Édipo imprecará ou se lamentará de alguma coisa, como por exemplo no verso 200 em que pede o auxílio da filha e geme de dor. É preciso lembrar que se trata de um Édipo idoso, marcado pela tragédia familiar e cego, dependente da ajuda dos outros. É refutável, dessa forma, falar do lamento de Édipo como referente à sua cegueira física, visto que é o próprio herói quem primeiro fará uso do termo para justificar sua desgraça. Ademais, entre os versos 14 e 146, ao reclamar de sua cegueira física, dizendo não querer: ἀλλοτρίοις ὄμμασιν ἕρπω “caminhar pela ajuda dos olhos dos outros”, Édipo não aproxima sua cegueira física ao conceito de ἄτη.

Ademais, é interessante notar um equívoco em relação ao conceito de ἄτη. Embora uma das traduções possíveis para o conceito seja “cegueira”, este refere-se a uma “turvação do pensamento”, e nunca à região dos olhos, antes como uma influência maligna que atinge o “espírito”, o “coração”, ou, como é visto em algumas peças posteriores, o “pensamento”.[246] Vale ressaltar que Édipo, após a cegueira, torna-se um homem que finalmente passa de um estado de ignorância para outro de reconhecimento. Sua cegueira agora o coloca no mesmo patamar de Tirésias, ele visualiza além daquilo que o homem comum pode ver.

---

[245] As ocorrências de ὤμοι acontecem nos seguintes versos de *Édipo em Colono*: 202, 214, 217, 517, 529, 981, 1713.
[246] *Vide supra*, pp. 67-68.

A esse respeito, vale notar as palavras de Knox (2002, p. 172):

> A reafirmação de sua personalidade forte baseia-se no fato de não haver mudança em sua condição, nenhuma promessa ou garantia, humana ou divina; como cada uma de suas ações e atitudes, ela é autônoma, a expressão de uma grande personalidade que desafia a expectativa humana, do mesmo modo que outrora desafiou a profecia divina.

Destarte, Knox considera Édipo um homem que mantém a mesma personalidade de quando era um grande rei, como se tivesse existido uma adaptabilidade para a cegueira, para os males, para sua própria maldição, ou seja, uma invulnerabilidade frente às calamidades.

Com a chegada de Ismene, com a notícia da guerra iminente entre os dois irmãos, em um diálogo entre o coro e Édipo o assunto do casamento do herói com Jocasta vem à tona e ele justifica:

> Οἰδίπους
> ἤνεγκ᾽ οὖν **κακόταt**᾽, ὦ ξένοι, ἤνεγκ᾽ **ἀέκων** μέν,
> θεὸς ἴστω,
> τούτων δ᾽ **αὐθαίρετον** οὐδέν.
>
> Χορός
> ἀλλ᾽ ἐς τί;
>
> Οἰδίπους
> κακᾷ μ᾽ εὐνᾷ **πόλις** οὐδὲν **ἴδριν**
> γάμων **ἐνέδησεν ἄτᾳ.**
>
> Χορός
> ἦ ματρόθεν, ὡς ἀκούω,
> **δυσώνυμα λέκτρ**᾽ ἐπλήσω;
>
> Οἰδίπους
> ὤμοι **θάνατος** μὲν τάδ᾽ ἀκούειν,
> ὦ ξεῖν᾽: αὗται δὲ δύ᾽ ἐξ ἐμοῦ μὲν
>
> Χορός
> πῶς φῄς;
>
> Οἰδίπους
> παῖδε, **δύο δ᾽ ἄτα**

Χορός
ὦ Ζεῦ.

Οἰδίπους
ματρὸς κοινᾶς ἀπέβλαστον ὠδῖνος.

Édipo
Arquei com o pior, ó estrangeiros, arquei **contra minha vontade,**
que a divindade o saiba!
Não fui **voluntário** no que aconteceu.

Coro
Mas em que sentido?

Édipo
A **cidade** me obrigou, sem **que eu me desse conta,** a que, por um casamento criminoso,
eu me enredasse na desgraça.

Coro
Que da tua mãe, como ouvi dizer,
ocupaste o leito horrendo?

Édipo
Ai de mim, morte é escutar estas coisas,
ó estrangeiros: e estas duas, de mim...

Coro
O que dizes?

Édipo
Ambas as filhas, **maldição dupla**.

Coro
Ó Zeus.

Édipo
Nasceram ambas da dor parto da mesma mãe.
(*OC* 521-533, grifo nosso)

Édipo, na passagem em questão, responsabiliza a πόλις "cidade" (*OC* 525) de Tebas por seu casamento maculado pela ἄτη, traduzida por "desgraça" e "maldição", respectivamente. A palavra ἶδρις "conhecimento" (*OC* 525) refere-se ao fato de Édipo ter casado ignorando ter matado seu pai e desposado a própria mãe. Doyle (1984, p. 115) faz uma interessante ressalva que aproxima o conceito de ἄτη de duas passagens anteriores, uma na *Ilíada* e outra em *Antígona* com contextos parecidos e que justificam a ambivalência aqui existente:

> In a brilliant example of his gift for irony, Sophocles has employed ἄτη in both its objective and its subjective senses simultaneously in these two instances. The objective connotation is validated by the presence of κακότατ᾽ in line 521 and the description of incest in lines 527-528. Thus, ἄτη means “ruin”, “calamity”, or “disaster” at both 526 and 532. Yet the subjective connotation is suggested by the similarity of expression here with two earlier passages, in both of which ἄτη means “blindness”, “infatuation”, “folly”: *Iliad* 2.III (Ζεύς με μέγα Κρονίδης ἄτῃ ἐνέδησε βαρείῃ) and *Antígone* 863 (ματρῷαι λέκτρων ἆται). These two literary echoes, together with the generally “erotic” context of the passage, would seem to indicate that the second, the subjective, meaning for ἄτη is also present in this passage.[247]

Assim sendo, Doyle, ao aproximar as passagens, conclui que elas permitem visualizar uma ironia sofocliana, ao indicar que o conceito de ἄτη possibilita tanto um sentido subjetivo quanto objetivo da noção.

É preciso ressaltar que o conceito de ἄτη ganha alguma autonomia em relação à tradição dentro do contexto sofocliano. Em *Édipo Rei*, por exemplo, o verso 1205 possibilita a tradução de ἄτη por “obcecação” e, também, favorece a ambivalência do conceito[248]. No entanto, *Antígona* e *Édipo em Colono* , como diz Reinhardt (2007, p. 217), são tragédias que, aproximando a primeira fase de Sófocles (*Antígona*) com a última (*Édipo em Colono*), possuem maior concordância, aspecto no qual se pode

---

[247] Em um exemplo brilhante de seu dom para a ironia, Sófocles empregou ἄτη tanto em seus sentidos objetivos e subjetivos simultaneamente nestas duas instâncias. A conotação objetivo é validada pela presença de κακότατ na linha 521 e a descrição de incesto nos versos 527-528. Assim, ἄτη significa "ruína", "calamidade" ou "catástrofe" em ambas os versos 526 e 532. No entanto, a conotação subjetiva é sugerida pela similaridade de expressão aqui com duas passagens anteriores, em ambas as quais ἄτη significa "cegueira" ", paixão ", "loucura": 2.III *Ilíada* (Ζεύς με μέγα Κρονίδης ἄτῃ ἐνέδησε βαρείῃ) e *Antígona* 863 (ματρῷαι λέκτρων ἆται). Estes dois ecos literários, juntamente com o contexto geral "erótico" da passagem, pareceria indicar que o segundo significado, o subjetivo, para ἄτη também está presente nesta passagem.

[248] *Vide supra*, p. 366.

incluir os sentidos próximos que possui a ἄτη em cada uma das situações em que é empregada.

No entanto, o grupo de palavras formado por ἀέκων “contra a própria vontade” (*OC* 521), αὐθαίρετος “escolha-própria” “voluntário” (*OC* 522) e ἴδρις “conhecimento” (*OC* 525), não pode ser ignorado. A tradução de ἀέκων e αὐθαίρετος por “contra vontade” e “voluntário” justamente marca a ênfase que Sófocles dá às palavras no passo.

De acordo com Chantraîne (1999, p. 779), ἴδρις significa “que sabe”, palavra da mesma raiz de οἶδα “conhecer” “saber”, aspecto que acrescenta uma evolução no uso de ἄτη e o distancia, por exemplo, do uso do conceito na *Ilíada*; aí uma condição preponderante para a influência da ἄτη sobre o homem era a ἄιδρις “ignorância” de seu estado, apenas constatado posteriormente.

Portanto, é possível pensar que a inovação de Sófocles esteja na criação de uma condição de Édipo em admitir uma ἄτη involuntária, mas permanente e transmissível que, inclusive, é praguejada contra os seus. A percepção de que houve uma mudança na forma de conceber o conceito de ἄτη é interessante, pois a ênfase dada ao fato de o herói desconhecer sua “maldição” implica que a ἄτη não é mais concebida como uma potência maligna, pura e simplesmente involuntária; ao reconhecê-la, neste caso, o dano não é passível de reparação.

A perpetuação da ἄτη em *Édipo em Colono* é tão clara que, ao falar da própria “maldição”, Édipo extravasa os limites do indivíduo, alegando que as filhas também, por serem fruto da relação incestuosa, constituem uma maldição dupla (*OC* 531). Sendo assim, é possível concluir que a ἄτη torna-se uma potência devastadora, cuja ação avulta até mesmo nos resultados gerados sob seu domínio e se propaga através deles.

É em um momento de extrema importância para a tragédia que ἄτη ocorre pela última vez em *Édipo em Colono*. Ao conversar com Teseu e Antígona, Édipo revela a trajetória do homem, a

vida que transita da juventude para a velhice e o cansaço que atinge o herói, cuja maior preocupação é não receber um enterro digno (*OC* 1206-1207). As palavras de Édipo mostram a decepção do pai, pois piores que as desgraças ocorridas, são as atitudes tomadas pelos familiares. Logo, o que está em jogo é a própria validade da vida e o reconhecimento que se leva dela. Sófocles, no tempo da apresentação de *Édipo em Colono*, tinha 90 anos, como se a tragédia e as próprias palavras de Édipo refletissem a maturidade e um percurso de erros e acertos do próprio autor.

Posto isto, o coro diz ser uma ignorância do homem tentar prolongar a sorte da vida e, ao elencar os males pelos quais os homens passam, faz uso de Édipo como um exemplo:

> ἐν ᾧ τλάμων ὀδ᾽- οὐκ ἐγὼ μόνος -
> πάντοθεν βόρειος ὡς τις ἀκτὰ
> κυματοπλὴξ χειμερία κλονεῖται,
> ὡς καὶ τόνδε κατ᾽ ἄκρας
> δειναὶ κυματοαγεῖς
> ἆται κλονέουσιν ἀεὶ ξυνοῦσαι,
> αἱ μὲν ἀπ᾽ ἀελίου δυσμᾶν,
> αἱ δ᾽ ἀνατέλλοντος,
> αἱ δ᾽ ἀνὰ μέσσαν ἀκτῖν᾽,
> αἱ δ᾽ ἐννυχιᾶν ἀπὸ Ῥιπᾶν.
>
> Neste destino, eu não estou só – vejam este infeliz aqui,
> que, como um **promontório** por todo lado exposto ao vento norte,
> enfrenta, sob o golpe das ondas, a tempestade.
> Assim também a ele, qual promontório,
> como vagas terríveis,
> **maldições** contínuas o atingem,
> umas do sol poente,
> outras do sol nascente,
> outras vindas do sul,
> outras das trevas do Ripeu[249].
> (*OC* 1239-1248, grifo nosso)

---

[249] Ripeu é uma antiga cidade ou região grega, cuja localização e maiores dados são incertos. É citada mais uma única vez em toda a literatura grega por Homero, em *Ilíada* II.606, como local de onde foram enviados homens para ajudar os gregos contra Tróia.

O passo estabelece uma comparação expressiva, alinhando a ἄτη em um processo análogo à exposição de uma ἀκτή "encosta rochosa" "promontório" (*OC* 1240) com a deterioração do homem por causa da "maldição", tradução de ἄτη no verso 1244 e que faz justamente referência à desgraça de Édipo. O adjetivo κυματοαγεῖς "que quebram como ondas" (*OC* 1243) enfatiza o processo de disseminação da ἄτη, ao mesmo tempo que evidencia a insistência constante da potência maligna que vai esculpindo o indivíduo, por todos os lados (*OC* 1245-1248).

Mais uma vez[250], o mar está intimamente ligado às ações da ἄτη e, neste passo, mais do que nunca, em referência aos tormentos de Édipo, a metáfora marítima ajusta-se perfeitamente à insistência e força da onda que deixa sua marca junto ao promontório. De acordo com Chevalier (1997, p. 658), as ondas do mar, na antiguidade, foram comparadas aos dragões das profundezas e, dessa forma, passam a representar as súbitas irrupções do inconsciente, outra massa, de ordem psíquica, de uma inércia esmagadora, pelas pulsões instintivas a atacar o espírito, o ego dirigido pela razão.

Ao descrever as ondas marítimas, a narrativa de Chevalier aproxima-se da construção sofocliana, pois sua definição enquadra-se perfeitamente a Édipo: o homem passivo diante da potência dilacerante da ἄτη, a qual atua distorcendo a percepção, corrompendo a estabilidade e, o que em Sófocles torna-se fulcral: respingando todos ao redor.

Para além disso, há aqui um paradoxo; ao mesmo tempo que Édipo é o homem incapaz, velho, é também aquele que congrega a sabedoria, reconhece o mundo e entende que os percalços da sua vida são parte indissociável da vivência do homem na terra. Da mesma forma, entende que não se deve apenas olhar para a própria vida, mas para o que ela também pode oferecer depois (*OC* 583-584); tal julgamento só pode ser fruto de um pensador

---

[250] *Vide supra*, p. 237.

que já havia conhecido os dois lados da vida, as felicidades da terra firme e as intempéries do mar revolto.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Teoria do Romance*, Lukács (2000, p. 29), ao definir a cultura grega do período arcaico como uma “cultura fechada”, descreve uma constituição social que não permitia questionamentos, mas apenas soluções:

> O erro, aqui, é questão somente de falta ou excesso, de uma falha de medida ou percepção. Pois saber é apenas o alçar véus opacos; criar, apenas o copiar essencialidades visíveis e eternas; virtude, um conhecimento perfeito dos caminhos; e o que é estranho aos sentidos decorre somente da excessiva distância em relação ao sentido.

É nesse mundo harmonioso, descrito por Lukács, que nasce a epopeia e, por conseguinte, insere-se o conceito de ἄτη. Assim, nesse universo, qualquer que seja a necessidade humana, ela é inevitavelmente parte de um coletivo, de uma estrutura que não necessita que o olhar seja voltado para a própria “substância”, ou seja, para uma reflexão interior. Ao discursar para os soldados, diante de uma quebra dessa percepção de uma noção coletiva, Agamêmnon (*Il*. XIX.85-138), para retomar a hegemonia do ambiente, precisa invocar as divindades que também sofreram a influência de uma entidade destruidora, pois essas estão acima de sua pequenez.

Nesse ambiente, é plausível uma força que não obrigue o homem ao questionamento, mas apenas o ampare no concreto estado das relações interpessoais sobre a perda de equilíbrio cometida pelo ser humano. Assim sendo, a ἄτη se configura como uma concreta representação daquilo que o homem precisa para se justificar. Embora a ἄτη, em suas primeiras ocorrências, revele uma ação que recai sobre um único indivíduo, sua

justificativa necessita do amparo coletivo e é visível ao grupo, ou seja, a “turvação do pensamento” se materializa em algo concreto, em ações transparentes e passíveis do julgamento social, como virá a acontecer com Xerxes em *Persas*.

Ao passo que, ao se inserir no cerne da *pólis*, a tragédia possibilita um novo estágio de reflexão ao ser humano. Não se trata mais de um mundo em que as respostas podem ser dadas pura e simplesmente por aquilo que é concreto e palpável. No universo da tragédia, ao dar forma e visibilidade àquilo que parecia concreto, ou seja, transpor para a cena os homens e os problemas, o ser humano avança a um patamar em que são necessárias novas respostas.

Como se procurou demonstrar ao longo de toda a tese, em uma primeira instância, o conceito de ἄτη possibilita diversas interpretações de acordo com a contextura em que está inserido. No entanto, não se trata de uma palavra que transita entre diversos significados simplesmente porque possui um vasto campo semântico, mas de um vocábulo que sofreu transformações e adquiriu novos sentidos ao longo do tempo. Daí a dificuldade em se estabelecer uma palavra que responda à necessidade de um certo contexto, pois na tragédia, as discussões ganham uma nova proporção e os conceitos concretos e visíveis são transferidos para uma outra esfera, não correspondendo mais ao mundo de outrora.

É justamente na realização de um olhar racional do homem para sua própria natureza que o conceito de ἄτη passa a não contribuir mais de forma efetiva como um argumento explicativo para os acontecimentos decorrentes de uma desgraça. Se em *Persas*, por exemplo, uma tragédia que ainda se vincula de modo particular à tradição homérica, o coro de anciãos é perfeitamente consciente da “obcecação” de Xerxes, em *Antígona*, a ἄτη precisa se materializar em “maldição”, ou seja, em todo tipo de acontecimento funesto contra os Labdácidas, para se justificar. Por sua vez, em *Héracles*, um

outro conceito é necessário para explicar uma “turvação do pensamento”, visto que as personagens de Eurípides só conhecem na ἄτη o resultado de uma ação, a degradante condição humana que é parte inerente da vida dos mortais.

Vale notar que, quando o sentido de ἄτη não supre mais a necessidade de justificativa para as ações do homem, há uma transferência para uma hipotética consequência objetiva, visto que os resultados das falhas passam a ser a vislumbração do coletivo e possível repreeensão do herói.

Ao longo do presente trabalho, foram adotadas as terminologias empregadas por Doyle (1984) para um *subjective meaning (*significado subjetivo) e um *objective meaning* (significado objetivo). De acordo com o autor (DOYLE, 1984, p. 4) o sentido subjetivo de ἄτη refere-se ao grupo de palavras composto por “obcecação”, “engano” e “erro”, enquanto os vocábulos “desgraça”, “calamidade”, “decadência” e “ruína” pertencem ao grupo de termos objetivos. Esta classificação, até certo ponto compreensível, está ligada ao campo de atuação da ἄτη, visto que, ao utilizar o termo “subjetivo”, o autor pretende enfatizar o uso aliado a conceitos como φρήν e θυμός, responsáveis por uma “interiorização” e “individualização” da ἄτη; já o uso “objetivo” do termo está relacionado aos efeitos, nem sempre visíveis ao homem, decorrentes de uma falha humana e, portanto, “exteriores” e, muitas vezes, coletivos.

Assim, em termos semânticos, o que ocorre com o conceito de ἄτη é a passagem de uma noção concreta ligada à divindade que se desenvolve em novos contextos com uma pluralidade de sentidos abstratos. Esse efeito é conhecido nos estudos de Mudança Semântica como *Kronasser’s Law* “lei de Kronasser”, em que Kronasser (1968, p. 116) postulou sobre a expansão de significado de um conceito, partindo sempre de um sentido concreto para o abstrato.

Tal fenômeno, conhecido em língua portuguesa como Extensão[251], é um processo das línguas que se desenvolve de forma gradual devido aos novos meios nos quais a palavra é empregada. A esse respeito, discorre Martelotta (2011, p. 107-108):

> A noção de que um elemento ou expressão tem seu sentido estentido para novos valores tem relação com o princípio apresentado por Werner e Kaplan (1963), chamado *princípio da exploração de velhos meios para novas funções*. De acordo com esse princípio, para criar novos rótulos não inventamos palavras novas, mas aproveitamos o que já existe na língua.

Por conseguinte, é possível entender que palavras como τλήμων "miserável", presente em alguns contextos em que ocorre o conceito de ἄτη, sirva como qualificativo da situação na qual se encontra alguém "obcecado" ou mesmo que esteja em completa "decadência", pois a essência da noção está presente dentro do vocábulo; nesse caso, ocorre a incorporação de novos sentidos a uma palavra cujo potencial é forte o bastante para que ela não desapareça, mas, outrossim, seja revestida de novos significados.

Dessa forma, sendo o processo de Extensão gradual, apontar um momento exato da incorporação de um novo valor a uma palavra não é possível em nenhuma língua, pois tal percurso é decorrente de uma constante evolução no uso e pensamento do falante. Como visto no presente trabalho, embora Ésquilo seja o autor que fará uso de forma mais acentuada do sentido "primitivo" de ἄτη, como "obcecação", as tragédias *Agamêmnon* e *Eumênides*, que remontam a fatos ligados à tradição homérica, já apresentam novas acepções para o vocábulo que inclusive passa a ser complementado em seu contexto por palavras que

---

[251] Bréal, em 1899 em seu *Essai de sémantique* (pp. 18-25) é o primeiro a falar em "Ampliação de sentido" para as palavras que mudam de um sentido especial para uma noção geral.

indicarão o sentido de “desgraça” e “decadência”, como ocorre com os vocábulos αἷμα e φοινός, por exemplo.

Em alguns passos analisados, principalmente em uma esticomitia, em que as palavras presentes nos versos não remetam a um sentido específico de ἄτη, é através do contexto que é possível definir a acepção aplicada na passagem. Segundo Löbner (2002, p. 47), quando uma palavra apresenta, em certo estágio, mais de um sentido, são as informações contextuais que eliminarão e definirão a noção assumida pelo vocábulo.

Ainda de acordo com Löbner (2002, p. 48), o processo de desambiguação é de extrema importância na análise contextual, visto que “the immediate sentential environment of a word may call for particular meaning variants and exclude others.”[252] Um exemplo claro é o que ocorre no início da tragédia *Antígona*. Ao falar sobre a ἄτη do pai, transferida para os filhos, a tradução por “maldição” apoia-se no contexto mítico da tragédia. Essa tradução, que se confirma ao longo do drama, é amparada pelo sentido que ἄτη adquire dentro da família dos Labdácidas, não sendo possível conceber o termo como sendo uma “obcecação”, por exemplo.

Tal passo da *Antígona* de Sófocles é parte do processo de expansão sofrido pelo conceito de ἄτη ao longo do período clássico. Mas um processo que, como bem observa Doyle (1984, p. 138) já aparece em Ésquilo, sofre modificações consideráveis em Sófocles e em Eurípides volta a ser semelhante às últimas tragédias esquilianas.

Em Sófocles o uso do conceito de ἄτη está relacionado com uma preocupação diferente da relação entre o homem e a responsabilidade. Ao se conectar às questões pertinentes ao Estado, o uso de ἄτη pelo autor está mais intimamente ligado a uma preocupação sofística e filosófica. Termos como μοῖρα ou τύχη pertencem agora a um vocabulário mais especializado,

---

[252] O ambiente sentencial imediato de uma palavra pode chamar para determinadas variantes do significado e excluir outras.

ligado aos processos de evolução das teorias dos grandes pensadores do período. É por fatos como este que é possível compreender o porquê, em tragédias como *Héracles*, de Eurípides utilizar o conceito de ἄτη, mesmo o autor estando mais próximo de Ésquilo no emprego do vocábulo, o sentido de "desgraça", referindo-se unicamente às consequências dos atos do herói ao invés de empregar o termo também para justificar a "obcecação". Trata-se de uma nova forma de entendimento da presença do homem no mundo, de sua liberdade e responsabilidade, o que implica reconhecer que novos elementos constituem uma gama muito mais complexa de relações no que diz respeito à vivência do homem na terra.

Há que se convir, por outro lado, que os mitos abordados também propiciam um uso mais corrente do conceito, como é o caso das peças que envolvem os Atridas e os Labdácidas. Das 28 tragédias analisadas, 15 relacionam-se com os acontecimentos que envolvem Édipo ou Agamêmnon. Dessa forma, das 118 ocorrências de ἄτη, 77 estão nessas tragédias, o que sugeriria um uso mais especializado e comum a elas.

Sendo assim, é possível até entender, em partes, o porquê de uma aproximação do uso de ἄτη, tanto por Ésquilo quanto por Eurípides. Das tragédias analisadas, os autores dedicaram especial atenção à saga troiana, sendo 4 dramas em Ésquilo e 7 dramas em Eurípides, o que implica em uma aproximação do conceito, como pode-se perceber, por exemplo, no uso de ἄτη na tragédia *Agamêmnon* e em *Ifigênia em Áulis*.

Se na tragédia *Agamêmnon*, quase em sua maioria das ocorrências, ἄτη aparece como sendo "desgraça", a única presença do termo em *Ifigênia em Áulis* de Eurípides reforça esta percepção, ao ser apresentada na fala de Agamêmnon e com o mesmo sentido existente em Ésquilo.

De acordo com Löbner (2002, p. 200), no processo de evolução de uma palavra em sua constituição semântica, há uma clara distinção e importância entre um *cultural knowledge* e um

personal knowledge que não podem ser dispensadas. Em um universo em que o conceito de ἄτη se insere, o conhecimento cultural é evidentemente uma noção maligna que devasta a vida do ser humano, quase sempre ligada a uma justificativa divina; por outro lado, o conhecimento pessoal pode ser considerado o uso que cada um dos autores fez do conceito e o relacionou com o mito em questão. Nenhum dos autores dramáticos deixa de empregar a palavra com um sentido negativo, mas a impressão de um contexto diversificado justifica, também, as diferentes visões de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. É possível, por exemplo, perceber a diferença entre os dois usos do conceito de ἄτη pela figura de Electra.

Na *Electra* de Sófocles, por exemplo, ἄτη é ora "engano" ora "decadência", equanto na tragédia de Eurípides, a única ocorrência do termo, através da fala dos Dioscuros, é tida como "maldição". Dessa forma, é possível aferir que, para os autores, a ἄτη dentro do ambiente familiar dos Atridas respeita uma linha de raciocínio coerente. Não se trata de uma família marcada pela "obcecação" homérica de Agamêmnon, mas de uma raça que possui o peso de uma mácula, transferida de geração em geração. Esta mácula, que é a própria ἄτη, por sua vez, é o que Ésquilo enfatiza com veemência em *Coéforas*, atestando para as sagradas leis ancestrais que exigem que com a própria ἄτη é que se reparará as tantas ἄται que existem no cerne familiar.

Como já exposto ao longo do trabalho, o uso do conceito de ἄτη não é indiscriminado, mas pertence a um grupo de palavras que possui uma ocorrência particular e, portanto, não gratuita. Das 118 ocorrências na tragédia clássica, há apenas 20 passagens em que ἄτη aparece no plural, sendo que em 98 delas o termo está no singular.

Embora não se possa dizer que as ocorrências no plural explorem um âmbito mais coletivo, visto que Ájax (*Aj*. 848), por exemplo, é uma personagem que se refere aos próprios

“enganos” ou Héracles que se refere às suas “desgraças não discutíveis” (*Her*. 1284), a quantidade de vezes que o termo aparece no singular tampouco é uma prova de que a ἄτη seja empregada em contextos relacionados pura e simplesmente com o indivíduo. Na fala de Agamêmnon (*IA* 134), por exemplo, o governante Argivo diz “caio em desgraça” e ἄτη refere-se, em partes, ao seu próprio sofrimento. Por outro lado, o Mensageiro (*OT* 1283), ao falar sobre os males dos quais o ser humano não consegue escapar, acrescenta a ἄτη “desgraça” ao *hall* dos problemas enfrentados por todo ser humano.

Sendo assim, não apenas a palavra, singular ou plural, auxlia na interpretação do sentido que o conceito representa em qualquer passo analisado, mas o contexto torna-se de extrema importância para se conceituar a ἄτη dentro de um universo estabelecido pelo autor. Portanto, há no quesito estrutural da tragédia elementos que não podem deixar de ser comentados. Primeiramente, é preciso levar em consideração que das 118 ocorrências de ἄτη, 84 delas estão em passagens líricas da tragédia. Apenas 35 delas aparecem por meio da fala de personagens que não seja o coro. Para além disso, a maior quantidade de passagens líricas ocorrem nas tragédias em que ἄτη relaciona-se a aspectos femininos (35 vezes das 48 ocorrências).

O coro na tragédia que, segundo Dale (1969, p. 211), personifica uma coletividade anônima é responsável por uma contribuição emocional de grande importância e, portanto, enfatizar a existência da ἄτη em passos líricos é reconhecer o grau de carga afetiva que o conceito pretende transmitir. A esse respeito, Ley (2007, p. 139) reforça, por exemplo, que mesmo com uma estrutura bem diferente, o coro de *Persas* (472 a.C.) e o coro de *Bacantes* (405 a.C.) ainda assim sustentam uma função primordial: *emotional suggestion*.

Dessa forma, a emoção é a ênfase que o conceito de ἄτη recebe dentro da tragédia e, seu uso, também representa a

crescente tensão que o coro propõe ao espectador, como pontua Vickers (1973, p. 128), nem sempre por meio de um questionamento moral, mas por enfatizar os grandes dilemas. Tal aspecto explica o porquê de um conceito tão claro e pontuado nas obras homéricas ainda possuir importância na tragédia clássica, mesmo revestido de uma nova abordagem.

Das 118 ocorrências do conceito de ἄτη, 74 encontram-se em posição inicial ou final do verso. Embora Roussel (1954, p. 128) trace uma importante ressalva, o autor também esclarece o mérito de uma palavra ocorrer na posição inicial ou final do verso. Assim diz o helenista:

> Dans une versification rudimentaire, la phrase se modèle sur le vers: chaque coupe est aussi un arrêt notable du sens, chaque fin de vers offre une ponctuation forte. [...] En grec ancien, la phrase circule librement à travers le rythme. Il n'y a aucun type de vers qui lui impose son cadre. Elle peut commencer dans un distique élégiaque et finir dans le suivant. Son début n'est pas forcément au début d'un vers, ni sa fin à la fin d'un vers. Commencée quelque part dans une triade lyrique, ele peut s'achever quelque part dans la triade suivante. Sa liberté est aussi grande dans l'*Iliade* que dans Eschyle, ce qui suppose une longue période de perfectionnement et une origine très ancienne.[253]

A observação do autor volta-se com maior preocupação à metrificação, no entanto, não é possível desconsiderar que, pelo fato de ocupar um lugar inicial ou final, a palavra assuma uma posição de destaque no verso, o que colabora para que sua ênfase seja bem marcada. É o caso, por exemplo, de *Coéforas*, tragédia em que o uso do conceito é o tempo todo

---

[253] Em uma versificação rudimentar, a sentença é modelada sobre o verso: cada corte é também uma parada notável de sentido, cada extremidade oferece uma pontuação forte. [...] Em grego antigo, a frase flui livremente através do ritmo. Não há nenhum tipo de verso que se imponha a seu quadro. Ele pode começar no dístico elegíaco e terminar no próximo. Seu início não é necessariamente o início de um verso ou um fim no final de um verso. Iniciado em algum lugar em uma tríade lírica, ele pode acabar em algum lugar na tríade. Essa liberdade é tão grande na *Ilíada* como em Ésquilo, o que requer um longo período de desenvolvimento e de uma origem muito antiga.

realçado de forma incisiva e se torna o veículo condutor da necessidade de ação de Orestes, o que explica o motivo pelo qual o próprio drama encerra-se com a palavra ἄτη (*Ch*. 1076).

A divisão proposta no trabalho, em três áreas de ocorrência do conceito de ἄτη (bélico, feminino e diverso), possibilitou a avaliação de uma ausência de regularidade no uso da palavra para um grupo específico mas, por outro lado, ressaltou que a ocorrência de ἄτη torna-se mais enfática no contexto feminino e, tal aspecto, está intimamente ligado ao fato de o conceito passar a explorar uma catástrofe coletiva. Não é para menos que das 48 ocorrências dentro do âmbito feminino, em 15 delas a ἄτη é traduzida por "decadência", ou seja, pressupõe um estágio final da calamidade humana. Nos mais variados contextos, a ἄτη é, em 12 passos das 31 ocorrências, a "desgraça" que atinge o herói. Da mesma forma, no contexto bélico, das 39 presenças de ἄτη, 22 também são traduzidas como "desgraça", o que denota a importância que a ἄτη possui como reflexo de uma situação danosa na vida do homem. Vale ressaltar que "obcecação", tida como a primeira acepção da palavra, é atestada apenas 10 vezes em toda tragédia clássica, sendo que, em Sófocles, por exemplo, é possível perceber que o conceito transita, muitas vezes, entre "obcecação" e "engano".

Por um lado, se não é possível definir o momento exato em que o sentido de ἄτη passa a se extender na tragédia clássica, pode-se, por outro, perceber com *Persas* a oscilação de ἄτη entre a "obcecação" e o "engano" de Xerxes, da mesma forma que em *Héracles*, a necessidade do autor em justificar uma "turvação do pensamento" do herói por meio de outro artifício que não a ἄτη comprovam já a impossibilidade de uso do conceito para suprir a mesma função ocupada pelo termo na *Ilíada* ou *Odisseia*.

Dessa mesma forma, ao longo do trabalho, foi possível perceber que o elo de ἄτη com as divindades não deixa de ser constante, porém, evidencia que, conforme o conceito passa a

assumir um sentido mais distanciado da noção de “obcecação”, primordial e vinculado à figuração divina, as entidades apenas assistem ou julgam os atos humanos e a ἄτη não é mais o veículo condutor da fúria divina, mas o resultado de uma ação que é fruto da responsabilidade humana.

A oscilação de uma incumbência humana ou divina no que tange à ἄτη é, já em Ésquilo, parte do questionamento proposto pelo autor. Em *Persas*, por exemplo, o coro (*Pe*. 99) afirma que a “Obcecação acolhe o mortal em sua rede” e, mais adiante, o mesmo coro (*Pe*. 653) diz que Dario não perdia homens por “enganos dispendiosos de guerra”. Por sua vez, em *Agamêmnon*, o coro afirma que Clitemnestra preparava “secreta desgraça” para o marido (*Ag*. 1230), mas “Desgraça e Fúria” são invocadas como divindades vingadoras da morte de Ifigênia (*Ag*. 1433). Destarte, a ἄτη em Ésquilo é, por vezes relacionada às divindades e, em outros momentos, aponta para a inferência de uma tomada de consciência do próprio homem em relação ao mundo no qual está inserido. No entanto, vale destacar que, esta tomada de consciência ainda se manifesta em um plano exclusivamente sentimental ou sensorial, em que o homem é tocado em seu φρήν, θυμός ou, até mesmo, em seu ἧπαρ, mas a noção de uma responsabilidade vinculada à própria atitude do herói não pertence à noção.

Em Sófocles, a ἄτη passa a representar uma nova instância da relação dos homens com as divindades. Em *Traquínias*, por exemplo, o “engano” de Héracles (*Tr*. 1082) se materializa em espamos convulsivos “desgraças” pelas chagas em seu corpo. Em *Antígona*, a “maldição” de Édipo (*Ant*. 4) ou a “devastação” (*Ant*. 185) corroboram a tendência de um sentido concreto para a ἄτη, visíveis a todos os homens. Até mesmo quando a passagem possibilita a utilização de “obcecação” (*Ph*. 706), como parte do processo de “cegueira” de Filoctetes, a ἄτη se configura como “devoradora do espírito”, em referência clara à ferida do herói.

Eurípides, por sua vez, embora sua preocupação seja evidentemente mais voltada para as relações humanas, não deixa de demonstrar seu conhecimento da tradição e até mesmo recuperar o uso que os dois predecessores fizeram do conceito de ἄτη. Se em *Fenícias*, Jocasta acusará Polinices de ter atraído para si a "maldição" (*Ph*. 343), em perfeita consonância com o sentido de ἄτη nas tragédias sofoclianas sobre os Labdácidas, em *Hipólito* a "ilusão" de Fedra (Hipp. 276) é um retorno inequívoco ao sentido passional do conceito presente no vínculo entre Helena e Páris na *Ilíada*. Por fim, não é possível deixar de mencionar a imagem de Agamêmnon em *Ifigênia em Áulis*, cuja "desgraça" (*IA*. 134) é a mesma presente nas "tempestades" (*Ag*. 819) que assolam os Atridas. A grande diferença, no entanto, no uso que Eurípides faz da ἄτη está na relação que o tragediógrafo estabelece entre o conceito e a influência exercida sobre o homem. Se o mundo dos homens é agora o foco principal da tragédia do autor, suas personagens passam a questionar de forma mais intrínseca as relações sociais e a própria τύχη, o que possibilita um olhar peremptório sobre o próprio indivíduo. Agora, ao mesmo tempo que Hécuba (*Tr*. 1314) diz que Príamo morreu ἄιστος "inconsciente" da ἄτη que a afligia, por sua vez, a ἄτη alcança a própria condição de destino dos homens, pois como reforçam os Dioscuros (*El*. 1307), aos familiares compete a "decadência" dos antepassados.

É o que Bremer (1969, p. 44) chama de "mudança de cultura" que caracteriza fucralmente a mudança de sentido presente na tragédia clássica para o conceito de ἄτη. Ao cunhar tal expressão o helenista está preocupado com a trajetória que o conceito de ἁμαρτία percorre dentro do drama e é exatamente esta mesma preocupação que leva Saïd (1978) a dedicar importantes páginas de seu trabalho no desenvolvimento da ἄτη no século V a.C. Se nenhum dos dois autores realiza um estudo exclusivamente voltado à ἄτη, tampouco deixaram de lançar, ao

longo do século XX, juntamente com E. R. Dodds, a faísca do desafio que o vocábulo propicia ainda hoje ao pesquisador dos estudos clássicos.

Sendo assim, o conceito de ἄτη passa por uma expansão de sentido derivada de uma mudança cultural, calcada na profunda alteração da percepção do homem em relação ao universo em que está inserido, passando da visão intimamente pautada na relação com o divino de Ésquilo até a reflexão interior do herói euripidiano. Tal mudança só pode ser coerente e perceptível graças à grandiosidade da tragédia grega, palco de uma revolução e evolução cultural, ideológica e, como pretendeu demonstrar este trabalho, linguística.

5. BIBLIOGRAFIA

5.1. Edições, traduções e comentários

AESCHYLI. **Septem Quae Supersunt Tragoedias**. Edited by Denys Page. New York: Oxford University Press, 1972.

AESCHYLUS. **Aeschyli septem quae supersunt tragoedias**. Edidit Denys Page. New York: Oxford University Press, 1972.

_____. **Choephoroi**. With introduction and commentary by A. F. Garvie. New York: Oxoford Clarendon Press, 2002.

_____. **In two volumes. I. Suppliant Maidens, Persians, Prometheus and Seven against Thebes**. With an english translation by Herbert Weir Smyth. 4.ed. Great Britain: Harvard University Press, 1938.

_____. **Persae**. Edited by A. F. Garvie. Great Britain: Oxford University Press, 2009.

_____. **The Oresteia**. A student guide edited by Simon Goldhill. United Kingdom: Cambridge University Press, 2004.

ALCAEUS. **Poetarum lesbiorum fragmenta**. Edd. Edgar Lobel and Denys Page. Oxford: Clarendon, 1955;

ALMEIDA, G.; VIEIRA, T. **Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu Prisioneiro e Ájax**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ARISTÓFANES. **As rãs.** Tradução do grego, introdução e comentário de Maria de Fátima Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 4 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

_____; HORÁCIO; LONGINO; **A Poética Clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARISTOTELIS. **Aristotelis de Arte Poetica Liber**. Edidit R. Kassel. England: Oxford, 1968.

ESCHYLE. **Tragédies. Tome I: Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné**. Texte établi et traduit par P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

ÉSQUILO. **Orestéia I: Agamêmnon**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, 2004.

_____. **Orestéia II: Coéforas**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, 2004.

_____. **Orestéia III: Eumênides**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, 2004.

_____. **Persas**. Introducción, traducción y notas de Pablo Cavallero. Buenos Aires: Editorial Losada, 2007.

_____. **Tragédias**. Tradução e Estudo Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

EURIPIDE. **Tragédies. Tome I. Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Heráclides**. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

EURIPIDES. **Cyclops, Alcestis, Medea**. Edited and translated by David Kovacs. Loeb Classical Library 12. Massachussets: Harvard University Press, 1994.

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

_____. **Euripides Fabulae. Tomus I: Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba**. Edidit J. Diggle. New York: Oxford University Press, 1984.

_____. **Euripides Fabulae. Tomus II: Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion**. Edidit J. Diggle. New York: Oxford University Press, 1981.

_____. Euripides Fabulae. **Tomus III: Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus**. Edidit J. Diggle. New York: Oxford University Press, 1994.

_____. **Hecuba**. Edited by Helene Foley. Bloomsbury Companions to Greek and Roman Tragedy. New York: Bloomsbury Publisher, 2015.

_____. **Héracles**. Introdução, tradução e notas de Cristina Rodrigues Franciscato. São Paulo: Palas Athena, 2003.

_____. **Hipollytus**. Edited with introdution and commentary by W. S. Barret. New York: Oxford University Press, 2001.

_____. **Medéia**. Tradução, introdução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. Coleção Koúros. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. **Orestes**. Edited by M. L. West. Warminster: Aris & Phillips, 1987.

_____. **Orestes**. Edited by Matthew Wright. Bloomsbury Companions to Greek and Roman Tragedy. London: Bloomsbury Publisher, 2008.

_____. **Tragédias I: Ciclope, Alceste, Medeia, Heraclidas.** Introdução geral de Maria de Fátima Sousa e Silva. Introdução, tradução do gregos e notas de Carmen Leal Soares, Nuno Simões Rodrigues, Maria Helena da Rocha Pereira e Cláudia Raquel Cravo da Silva. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2009.

_____. **Tragédias II: Hipólito, Andrómaca, Hécuba, Héracles, Suplicantes**. Coordenação de Maria de Fátima Sousa e Silva. Introdução, tradução do grego e notas de Frederico Lourenço, José Ribeiro Ferreira, Maria do Céu Fialho, José Luis Coelho, Carlos Ferreira Santos. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.

_____. **Trojan Women**. Translated by Alan Shapiro with introduction and notes by Peter Burian. New York: Oxford University Press, 2009.

HÉRODOTE. **Histoires. Livre I. Clio**. Texte établi et traduit par P.h. – E. Legrand. Paris: 1946.

HERÓDOTO. **Histórias. Livro VI**. Introd. versão do grego e notas de José Ribeiro Ferreira e Delfim Ferreira Leão. Lisboa Edições 70, 2000.

HESIOD. **Carmina**. Ed. Alois Rzach. Leipzig: Teubner, 1902.

_____. **Théogonie - Les Travaux et les Jours – Bouclier**. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Les Belles Lettres, 1928.

_____. **Works and days**. Edited by Martin L. West. Oxford: Oxford University Press, 1978

_____. The Homeric Hymns and Homerica with an English Translation by Hugh G. Evelyn-White. **Works and Days**. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1914.

_____. **Theogony, Works and Days, Shield. Second Edition**. Translation, Introduction and notes by Apostolos N. Athanassakis. Baltimore and London: The John Hopikins University Press, 2004.

_____. **Theogony**. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, 1914.

HÉSIODE. **Théogonie – Les Travaux et les jours – Le bouclier**. Texte établi et traduit par Paul Mazon. 14 ed. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Tradução, introdução e notas de J. A. A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HOMER. **Homeri Opera in five volumes**. Translated by David B. Monro e Thomas W. Allen. Oxford: Oxford University Press. 1994.

_____. **Iliad. Volume I: books I-XII**. Translated by A. T. Murray. London: Loeb Classical Studies, 1924.

HOMÈRE. **Iliade. Tome I: chants I-VI**. Texte établi et traduit par Paul Mazon. (sixième) ed. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

_____. **Iliade. Tome II: chants VII-XII**. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1947.

_____. **Iliade. Tome II: chants VII-XII**. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1947.

_____. **Iliade. Tome III: chants XIII-XVIII**. Texte établi et traduit par Paul Mazon. (sixième) 6 ou 16 ed. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

_____. **Iliade. Tome IV: chants XIX-XXIV**. Texte établi et traduit par Paul Mazon. (sixième) 6 ou 16 revu et corrige ed. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

HOMÈRE. **L'Odyssée. Poésie Homérique. Tome I: chants I-VII**. Texte établi et traduit par Victor Bérard. 7. Ed. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

_____. **L'Odyssée. Poésie Homérique. Tome I: chants XVI-XXIV**. Texte établi et traduit par Victor Bérard. 7. Ed. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

_____. **L'Odyssée. Poésie Homérique. Tome II: chants VIII-XV**. Texte établi et traduit par Victor Bérard. 8. Ed. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

_____. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.

IBYCUS. **Poetae melici Graeci**. Ed. Denys L. Page. Oxford: Clarendon, 1962;

LAERTIUS, D. **Lives of Eminent Philosophers**. R.D. Hicks. Cambridge. Harvard University Press, I.50, 1972.

PINDAR. **Carmina cum fragmentis. I. Epinicia**. Edd. Bruno Snell and Herwig Moehler. Leipizg: Teubner, 1971.

PLUTARQUE. **Vies.** texte établi et traduit par Robert Flacelière, Émile Chambry & Marcel Juneaux. Paris: Les Belles Lettres, *Sol*. 27.1, 1957.

SÓFOCLES; EURÍPIDES. **Electra(s)**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SÓFOCLES. **Aias**. Apresentação e tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **Antígone**. Tradução e Introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Édipo em Colono. Tradução e Introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Édipo Rei**. Tradução e Introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Filoctetes**. Tradução, introdução e notas de Fernando Brandão dos Santos. Coleção Kouros. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

SOLON. **Iambi et elegi Graeci**. Ed. M. L. West. 2 vols. Oxford: Clarendon, 1971;

SOPHOCLES. **Volume I: Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus**. Edited by H. Lloyd-Jones. Harvard: Harvard University Press, 1994.

_____. **Volume II: Antigone, Women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus**. Edited by H. Lloyd-Jones. Harvard: Harvard University Press, 1994.

SOPHOCLIS. **Sophoclis Fabulae**. Edited by H. Lloyd-Jones, N. G. Wilson. Oxford: Clarendon Press, 1990.

THEOGNIS. **Iambi et elegi Graeci**. Ed. M. L. West. 2 vols. Oxford: Clarendon, 1971;

5.2. Estudos e referências

ADAMS, S. M. **Sophocles the Playwright**. Toronto: University of Toronto Press, 1957.

ADKINS, A. W. H. **Merit and Responsibility. A study in Greek Values**. Great Britain: Oxford University Press, 1960.

ADKINS, A. W. H. **Moral values and political behavior in Ancient Greece: from Homer to the end of the Fifth Century**. New York: Norton & Company, 1972.

ANDERSON, M. J. **The fall of Troy in early Greek poetry and art**. Oxford University Press, 1997.

ASHERI, D. **O Estado Persa: ideologias e instituições no Estado Aquemênida**. Tradução Paulo Butti de Lima. São Paulo: Perspectiva, 2006.

AUSTIN, N. **Helen of Troy and her Shameless Phantom**. London: Cornell University Press, 1994.

BARRET, J. **Staged narrative: poetics and the Messenger in Greek Tragedy**. Bekerly: University of California Press, 2002.

BEEKES, R. **Etymological Dictionary of Greek (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, Vol. 10)** 2 vol. Brill: Leiden, 2010.

BEDNAROWSKI, K. P. The Danaids' Threat: Obscurity, Suspense and the Shedding of Tradition in Aeschylus' Suppliants. **The Classical Journal**, vol. 105, n. 3, pp. 193-21, 2010.

BENEDICT, R. **O crisântemo e a espada**. Padrões da Cultura Japonesa. Tradução de César

BLONDEL, R. **Helen of Troy: beauty, myth and devastation**. New York: Oxford University Press, 2013.

BLUNDELL, M. W. **Helping friends and arming enemies. A study in Sophocles and greek ethics**. New York: Cambdrige University Press, 1991.

BOEDEKER, D.; RAAFLAUB, K. Tragedy and city. In: BUSHNELL, Rebecca (Org.). **Companion to tragedy**. Malden: Oxford, 2005. pp. 109-127.

BONNEFOY, Y. **Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique**. Paris: Flammarion, 1981.

BOWRA, C. M. **Early Greek Elegists.** Cambridge: Harvard University Press, 1938.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Helena: o eterno feminino**. Rio de Janeiro: Vozes, 1989.

BRÉAL, M. **Essai de Sémantique (science des significations).** Paris: Librairie Hachette, 1897.

BREMER, J. M. **Hamartia: Tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy**. Amsterdam: A. M. Hakkert, 1969.

BROWN, A. L. The End of the Seven against Thebes. **The Classical Quarterly**, vol. 26, n. 2, pp. 206-219, 1976.

BURIAN, P. Euripides' Heraclidae: An Interpretation. **Classical Philology**, vol. 72, n. 1, pp. 1-21, 1977.

BUSHNELL, Rebecca (Org.). **Companion to tragedy**. Malden: Oxford, 2005.

CALAME, C. **Greek Mythology**. Translated by Janet Lloyd. United Kingdom: Cambridge University Press, 2009.

CAMERON, H. D. **Studies on the "Seven against Thebes" of Aeschylus**. The Hague and Paris: Mouton, 1971.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Shcnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHALK, H. H. O. Apeth and Bia in Euripides' Herakles . **The Journal of Hellenic Studies**, vol. 82, pp. 7-18, 1972.

CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris: Klincksieck, 2009.

COLE, T. **The Origins of Rhetoric in Ancient Greece**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.

COLLARD, C. Formal debates in Euripides’ drama. **Greece and Rome**, v. 22, pp. 58-71, 1971.

CONACHER, D. J. **Euripidean Drama: myth, theme and structure**. Toronto: University of Toronto Press, 1967.

COUCH, H. N. The Problem of Pelasgus in Aeschylus' Suppliants. **The Classical Weekly**, vol. 35, n. 24, pp. 279-280, 1924.

CSAPO, E. SLATER W. J. **The context of Ancient Drama**. Michigan: The University of Michigan Press, 1995.

DARCUS, S. M. Daimon Parallels the Holy Phren in Empedocles. **Phronesis**, vol. 22, n. 2, pp. 175-190, 1977.

DAWE, R. D. Some Reflections on Ate and Hamartia. **Harvard Studies in Classical Philology**. Cambridge, v. 72, p. 89-123, 1968.

_____. The End of Seven against Thebes. **The Classical Quarterly**, vol. 17, n. 1, pp. 16-28, 1967.

DODDS, E. R. **The Greeks and the irrational**. California: University of California Press, 1953.

DOVER, K. J. **Aristophanic Comedy**. Berkely: University of California Press, 1972.

DOWDEN, K. **Os usos da mitologia grega**. Tradução de Cid Knipel Moreira. Campinas: Papirus, 1994.

DOYLE, R. E. **ATH: its use and meaning. A study in the greek poetic tradition from Homer to Euripides**. New York: Fordham University Press, 1984.

DUCHEMIN, J. Avant-Propos. In: **Mythe et Personnification**. Travaux et Mémoires. Actes du Colloque du Grand Palais (Paris) 7-8 Mai 1977. Paris: Les Belles Lettres, 1980.

DUPONT-ROC, R.; LALLOT, J. **Aristote. La Poétique**. Paris: Seuil, 1980.

DURKHEIM, E. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EARP, F. R. **The style of Aeschylus.** Cambridge: Cambridge University Press, 2014 [1948].

EASTERLING, P. E. (ed.) **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**. United Kingdom: Cambridge University Press, 1997.

FERREIRA LEÃO, D. **Sólon, Ética e Política**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

FIALHO, M. do C. G. Z. **Luz e trevas no teatro de Sófocles**. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992.

FLINTOFF, E. The Ending of the "Seven against Thebes". **Mnemosyne**, Fourth Series, vol. 33, fasc. 3/4, pp. 244-271, 1980.

FOLEY, H. **Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides**. Ithaca NY and London: 1985.

GAGARIN, Michael. Background and Origins: Oratory and Rhetoric before the Sophists. In: WORTHINGTON, Ian. (org.) **A Companion to Greek Rhetoric**. Malden: Massachussets, 2007, p. 26-37.

GILDENHARD, I.; REVERMANN, M. (orgs.) **Beyond the Fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages**. Germany: Grutyer, 2010.

GOFF, B. **The noose of words. Readings of desire, violence and language in Euripides' Hippolyto**. New York: Cambridge University Press, 1990.

GOHEEN, R. F. Aspects of Dramatic Symbolism: Three Studies in the *Oresteia*. **The American Journal of Philology**, vol. 76, n. 2, pp. 113-137, 1955.

GOLDEN, L. Hamartia, Ate and Oedipus. **The Classical World**. Atlantic States, v. 72, n. 1, p.03-12, 1978.

GOLDHILL, S. **Language, sexuality, narrative: the Oresteia**. New York: Cambridge University Press, 2004.

_____. **Reading Greek Tragedy**. New YorK: Cambridge University Press, 1988.

_____. Representing Democracy: Women at the Great Dionysia. In: **Ritual, Finance, Politics: Athenian democratic accounts presented to David Lewis**. Ed. Robin Osborne and Simon Hornblower. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1994.

GREENE, W. C. Dramatic and Ethical Motives in the Agamemnon. **Harvard Studies in Classical Philology**, vol. 54, pp. 25-33, 1943.

GRIFFIN, J; BOARDMAN, J; MURRAY, O (orgs.). **Greek Myth and Hesiod.** The Oxford History of the Classical World. Oxford: Oxford University Press (1986).

GRIFFITH, M. **The autenticity of Prometheus Bound**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.

GRUBE, G.M.A. **The Drama of Euripides**. London: 1941.

GUBERNATIS, M. L. de. **Manual de prosódia y métrica griega**. Traducción de Pedro C. Tapia Zúñiga. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

HARSH, P. W. **A handbook of classical drama**. Stanford: Stanford University Press, 1944.

HENDERSON, J. Women and the Athenian Dramatic Festivals. **Transactions of the American Philological Association** (1974-), vol. 121, pp. 133-147, 1991.

HIRATA, F. Y. A hamartía aristotélica e a tragédia grega. In: **Anais de Filosofia Clássica**, vol. 2, n. 3, Universidade de São Paulo, 2008.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S.; FRANCO, F. M. M. **Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2008.

HUGHES, B. **Helena de Troia: deusa, princesa e prostituta**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

IMMERWAHR, H. R. **Form and thought in Herodotus**. (reprinted). Cleveland: Press of Western Reserve University, 1986.

JONES, J. **On Aristotle and Greek Tragedy**. Londres: Chatto & Windus, 1967.

JONES, J. W. Jr. The Trojan Horse: Timeo Danaos et Dona ferentis. **The Classical Journal**, v. 65, n. 6, pp. 241-247, 1970.

KARP, A. Homeric Origins of Ancient Rhetoric. **Arethusa**, n. 10, pp. 237-258, 1997.

KENNEDY, G. A. **The Art of Persuasion in Greece**. Princeton: Princeton University Press, 1963.

KENNEDY, G.A. **The art of persuasion in Greece**. Princeton 1963.

KIRK, G. S. **El mito: su significado y funciones en las distintas culturas**. Traducción de Antonio Pigrau Rodríguez. Barcelona: Barral Editores, 1973.

KIRK, G. S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M. **Os filósofos pré-socráticos. História crítica com seleção de textos**. Tradução

de Carlos Alberto Louro Fonseca. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

KIRKWOOD, G. M. **A study of sophoclean drama.** EUA: Cornell University Press, 1996.

KNIGHT, W. F. J. The Wooden Horse at the Gate of Troy. **The Classical Journal**, v. 28, n. 4, pp. 254-262, 1933.

KNOX, B. **Édipo em Tebas. O herói trágico de Sófocles e seu tempo**. Tradução de Margarida Goldsztyn. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy**. Sather Classical Lectures 35. Berkeley: University of California Press, 1964.

KNUDSEN, R. A. **Homeric Speech and the Origins of Rhetoric**. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2014.

KÕIV, M. A note on the dating of Hesiod. **The Classical Quarterly**, vol. 61, n. 02, pp. 355-377, 2011.

LESKY, A. **A tragédia grega**. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LESLIE, K. A. **Simile and metaphor in Greek poetry, from Homer to Aeschylus**. New York: Nabu Press, 2010 [1923].

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon, 1996.

LLOYD-JONES, H. The End of the Seven against Thebes. **The Classical Quarterly**, vol. 9, n. 1, pp. 80-115, 1959.

_____. **The justice of Zeus**. 2. ed. California: University of California Press, 1983.

LONG, T. **Repetition and variation in the Short Stories of Herodotus**. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.

LONGO, O. The theater of the Polis. In: WINKLER, John. J.; ZEITLIN, Froma I. (Orgs.) **Nothing to do with Dionysos?** New Jersey: Princenton University Press, 1992.

LOURENÇO, Frederico. **Grécia Revisitada. Estudos sobre Cultura Grega**. 3 ed. Lisboa: Livros Cotovia, 2004.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MAGNIEN, V.; LACROIX, M. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Librairie Classique Eugène Belin, 1969.

MALHADAS, D. **Tragédia grega. O mito em cena**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MALTA, A. **A selvagem perdição: erro e ruína na Ilíada**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

MARTELOTTA, Mário Eduardo. **Mudança Linguística: uma abordagem baseada no uso**. São Paulo: Editora Cortez, 2011.

MCCOSKEY, D. E.; ZAKIN, E.(orgs.) **Bound by the City: Greek Tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis**. Albany: State University of New York Press, 2009.

MEERWALDT, J. D. Ad Antigones Exordium. **Mnemosyne**, I, vol. 4, pp. 284-293, 1948.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

MONTANARI, F. **Vocabolario della lingua grega**. Italia: Loescher Editore, 1999.

MOREAU, A. **Eschyle: la violence et le chaos**. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

MURRAY, G. **Aeschylus: the creator of Tragedy**. 5. ed. Londres: Oxford University Press, 1968.

MUSURILLO, H. **The Light and the Darkness: Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles.** Leiden: Brill, 1967.

O’BRIEN, J. Homer's Savage Hera. **The Classical Journal**, vol. 86, n. 2, pp. 105-125, 1991.

OSBORNE, R; HORNBLOWER, S. (eds.) **Ritual, Finance, Politics: Athenian democratic accounts presented to David Lewis**. New York: Oxford Clarendon Press, 1994.

OTTO, W. F. **Teofania**. Tradução de Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseys Editora, 2006.

PAPAGEORGIOS, P. N. (ed.) **Scholia in Sophoclis trageodias vetera e codice Laurentiano denuo collato edidit**. Leipzig: Teubner, 1888.

PELLING, C. **Greek Tragedy and the Historian**. Oxford: Clarendon Press, 2001.

PICKARD-CAMBRIDGE, Sir A. **The Dramatic Festivals of Athens**. Oxford, Clarendon Press, 1925.

PRIETO, M. H. D. T. C. U. **Da esperança na obra de Eurípides**. TESE. Universidade de Lisboa. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1965.

RAMNOUX, C. **La nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque**. Paris: Flammarion, 1959.

REINHARDT, K. **Sófocles**. Tradução de Oliver Tolle. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

REHM, R. **Greek tragic theater**. New York: Routledge, 1992.

ROCHA PEREIRA, M. H. da. **Estudos de História da Cultura Clássica. Volume I Cultura Grega**. 10 ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2006.

_____. **Estudos sobre a Grécia antiga: dissertações**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

_____. **Hélade. Antologia da Cultura Grega.** 7 ed. Lisboa: Asa Portugal, 2003.

ROISMAN. H. Hesiod's Ἄτη. **Hermes**, vol. 111, n. 4, pp. 491-496, 1983.

ROMILLY, J. **A tragédia grega**. Coleção Lugar da História 56. Coimbra: Edições 70, 2008.

_____. **Fundamentos da literatura grega**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A, 1984.

ROSA, E. B. **As paixões do medo e da vergonha em três peças de Eurípides: Hipólito, Hécuba e Andrômaca**. Tese. USP-FFLCH. 1996.

_____. Conflito, resistência e philía no Héracles furioso, de Eurípides. In: **6o Coloquio Internacional - Agón: Competencia y Cooperación. De la antigua Grecia a la Actualidad. Homenaje a Ana María González de Tobia. En Memoria Académica**, pp. 146-171, 2012.

ROSENMEYER, T. G. **The art of Aeschylus**. California: University of California Press, 1983.

ROUSSEL, Louis. **Le vers grec ancien: son harmonie, ses moyens d'expression**. Montpellier: Faculté des Lettres de Montpellier, 1954.

SAÏD, S. **La faute tragique**. Paris: François Maspero, 1978.

SANTOS, F. B. **Canto e espetáculo em Eurípides: Alceste, Hipólito e Ifigênia em Áulis**. Tese. USP-FFLCH. 1998.

SCODEL, R. **An introduction to Greek Tragedy**. Reino Unido: Cambridge University Press, 2010.

SCOTT, J. A. Paris and Hector in Tradition and in Homer. **Classical Philology**, vol. 8, N. 2, pp. 160-171, 1913.

_____. The Choice of Paris in Homer. **The Classical Journal**, vol. 14, n. 5, pp. 326-330, 1919.

SEBEOK, T., BRADY, E. The two sons of Croesus: a myth about communication in Herodutus. **Quaderni Urbinati di Cultura Classic**, vol. 30, pp. 7-22, 1979.

SEGAL, C. **Interpreting greek Tragedy. Myth, poetry, text**. New York: Cornell University, 1986.

_____. **Tragedy and Civilization : An Interpretation of Sophocles**. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1999.

SHEPARD, J. T. The formal beauty of the Hercules Furens. **The Classical Quaterly**, vol. 10, n. 2, pp. 72-79, 1916.

SNELL, B. **A descoberta do espírito. As origens do pensamento europeu na Grécia**. 2ª ed. Portugal: Edições 70, 2003.

_____. **Metrica greca**. Traduzione di Fritz Bornmann. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1977.

SOMMERSTEIN, A. H. **Greek drama and dramatists**. London: Routledge, 2002.

SOUZA E SILVA, M. F. A posição social da mulher na comédia de Aristófanes. **Humanitas**, v. 31-32, pp. 97-113, 1978-1979.

_____. **Crítica do teatro na comédia antiga**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

_____. **Ésquilo: o primeiro dramaturgo europeu**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2005.

STANFORD, W. B. **The sound of Greek**. Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony. Berkeley: University of California Press, 1967.

SULLIVAN, S. D. **Aeschylus' use of Psychological Terminology. Traditional and New**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1997.

SUTTON, D. F. P.Oxy. 3653: Sophoclean Hypotheses. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, Bd. 61, pp. 15-18, 1985.

TAPLIN, O. Comedy and the Tragic. In: M. S. Silk (ed.). **Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

_____. **Greek Tragedy in Action**. Berkeley: University of California Press, 1978.

_____. **The stagecraft of Aeschylus. The dramatic Use of Exits an Entrances in Greek Tragedy**. New York: Oxford University Press, 1978.

THALMMANN, W. G. **The dramatic art in Aeschylus' Seven against Thebes**. New Haven and London: Yale University Press. 1978

THOMSON, G. **Aeschylus and Athens**. London: Lawrence & Whishart, 1941.
VERNANT, J. P. A Bela Morte e o Cadáver Ultrajado. **Discursos**, n. 9, São Paulo: USP, 1979.

_____. **As origens do pensamento grego**. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. 18. ed. Rio de Janeiro, Difel, 2009.

_____. **Mito e religião na Grécia Antiga**. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Organização de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VERRALL, A. W. Korax and Tisias. **Journal of Philology**, 9, v. 10, pp. 197-210, 1880.

WALCOT, Peter. **Hesiod and the Near East**. Cardiff: University of Wales Press, 1966.

WEBSTER, T. B. L. **The Greek Chorus**. Great Britain: Richard Clay, 1970.

WEST, M. L. Hesiod. In: **The Oxford Classical Dictionary**. Editado por N. G. L. Hammond e H. H. Scullard. 2.ed. Oxford: Clarendon Press, 1970.

_____. **Studies in Aeschylus**. Stuttgart: Teubner, 1990.
WESTPHAL, R. **Prolegomena zu Aeschylus tragödien**. Leipzig: Teubner, 1869.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF. De Euripidis Heraclidis commentatiuncula. **Kleine Schriften**, pp. 62-81, 1935.

WILCOX, S. The Scope of Early Rhetorical Instruction. **Harvard Studies in Classical Philology**, 53, pp. 121-155, 1942.

WILES, D. **Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning.** New York: Cambridge University Press, 1997.

WILKINS, J. The Young of Athens: religion and society in Herakleidai of Euripides. **Classical Quaterly**, n. 40, pp. 329-339, 1990.

WINKLER, John. J.; ZEITLIN, Froma I. (Orgs.) **Nothing to do with Dionysos?** New Jersey: Princenton University Press, 1992.

WINNINGTON-INGRAM, R. P. **Sophocles: an interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

_____. **Studies in Aeschylus**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

_____. Euripides: poiētēs sophos. In: **Oxford Readings in Classical Studies: Euripides**. Ed. Judith Mossman. New York: Oxford University Press, 2003.

WORTHINGTON, I. **A Companion to Greek Rhetoric**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

WRIGHT, M. **Euripides' Escape-Tragedies. A study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians**. New York: Oxford University Press, 2005.

Wyatt, William F. Homeric Ath. **The American Journal of Philology**, Vol. 103, No. 3, pp. 247-276, 1982.

YAGUELLO, M. Não mexa com a minha língua. In: BAGNO, Marcos (org.). **Norma lingüística**. São Paulo: Edições Loyola, 2001, p. 279-283.

ZEITLIN, F. Dynamics of Misogyny: Myth and mythmaking in the *Oresteia*. **Arethusa**, v. 11, pp. 159-191, 1978.

ZIMMERMAN, B. **Greek Tragedy: an Introduction.** Translated by Thomas Marier. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1991.

6. ÍNDICE REMISSIVO

A

Agamêmnon, 20, 36, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 88, 91, 92, 145, 149, 160, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 197, 198, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 224, 225, 228, 229, 241, 242, 246, 253, 254, 255, 256, 264, 287, 300, 301, 304, 305, 310, 311, 312, 313, 320, 327, 330, 331, 341, 343, 346, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 360, 362, 363, 366, 372, 385, 402, 406, 407, 408, 409, 413, 414, 417
Ag., 76, 157, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 242, 287, 312, 350, 356, 358, 372, 413, 414
Ájax, 17, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 235, 240, 261, 269, 409, 416
Aj., 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 409
Alceste, 235, 282, 283, 284, 285, 286, 292, 417, 418, 429
Alc., 283, 285
Andrômaca, 299, 300, 304, 429
And., 300
Antígona, 38, 39, 169, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 197, 240, 255, 265, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 277, 279, 280, 281, 282, 312, 336, 337, 374, 378, 379, 381, 392, 393, 394, 395, 398, 400, 404, 406, 407, 413
Ant., 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 378, 379, 380, 381, 413

C

Coéforas, 178, 184, 213, 253, 254, 305, 306, 308, 346, 347, 350, 353, 355, 356, 358, 362, 363, 366, 368, 382, 393, 409, 411, 417
Ch., 157, 203, 253, 254, 255, 256, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 356, 357, 358, 360, 361, 363, 364, 366, 367, 411

E

Édipo em Colono, 240, 270, 336, 386, 392, 393, 394, 395, 398, 399, 400, 420
OC, 271, 393, 394, 397, 399, 400, 401, 402
Édipo Rei, 20, 268, 336, 382, 384, 386, 388, 392, 398, 420
OT, 271, 383, 384, 385, 386, 409
Electra, 145, 210, 231, 253, 254, 255, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 327, 329, 341, 342, 343, 344, 349, 354, 356, 408, 409, 417, 420, 421
El., 203, 231, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 315, 318, 319, 329, 414
Elegia às Musas, 107, 113, 114, 121, 125, 132
Ésquilo, 9, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 35, 36, 38, 39, 40, 44, 47, 50, 53, 66, 71, 76, 107, 134, 140, 142, 144, 145, 146, 153, 156, 157, 161, 163, 166, 168, 169, 173, 178, 182, 183, 184, 186, 187, 189, 191, 193, 196, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 229, 242, 243, 245, 248, 250, 252, 253, 256, 257, 260, 261, 263, 265, 278, 285, 292, 300, 304, 305, 306, 319, 320, 344, 346, 347, 350, 351, 352, 357, 358, 360, 364, 367, 368, 382, 406, 407, 408, 409, 411, 413, 415, 430
Eumênides, 66, 169, 170, 178, 253, 353, 362, 363, 366, 369, 370, 371, 372, 373, 406, 417
Eu., 157, 364, 369, 370, 371, 372, 373
Eurípides, 9, 16, 17, 18, 19, 20, 26, 35, 37, 38, 44, 48, 50, 114, 134, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 153, 183, 184, 203, 207, 222, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 238, 241, 243, 256, 263, 282, 284, 286, 287, 291, 292, 296, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 317, 319, 320, 321, 326, 327, 329, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 347, 387, 389, 390, 391, 392, 404, 407, 408, 409, 414, 428, 429

F

Fenícias, 183, 335, 337, 343, 345, 414
Ph., 336, 338, 413, 414
Filoctetes, 149, 238, 239, 240, 241, 413, 420
Ph., 28, 239

H

Hécuba, 20, 38, 196, 243, 301, 302, 303, 304, 305, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 331, 414, 417, 418, 429
Hec., 302, 303, 304, 321
Helena, 6, 18, 55, 87, 88, 89, 91, 93, 94, 95, 190, 192, 196, 229, 284, 296, 297, 298, 299, 300, 318, 322, 323, 324, 327, 333, 341, 414, 416, 417, 418, 422, 425
Héracles, 30, 39, 41, 42, 62, 63, 64, 67, 68, 97, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 259, 265, 266, 267, 268, 293, 294, 295, 303, 361, 373, 374, 375, 376, 377, 404, 407, 409, 412, 413, 418, 429
Her., 231, 233, 234, 236, 237, 409
Heraclidas, 293, 294, 295, 418
Heracl., 39, 294, 295
Heródoto
Hdt., 32, 96, 114, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132
Hesíodo, 12, 13, 16, 25, 30, 42, 44, 55, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 113, 114, 116, 117, 149, 152, 158, 186, 189, 236, 257, 314, 393
Hipólito, 296, 297, 298, 299, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 414, 418, 429
Hipp., 297, 298, 299, 387, 388, 389, 390, 391, 414
Homero, 12, 14, 15, 16, 24, 25, 30, 42, 44, 45, 47, 48, 53, 55, 60, 66, 68, 70, 73, 92, 93, 94, 96, 97, 103, 104, 106, 107, 108, 110, 113, 114, 116, 117, 121, 149, 150, 152, 154, 158, 160, 193, 203, 207, 266, 267, 268, 279, 296, 323, 361, 367, 382, 401

I

Ifigênia em Áulis, 20, 241, 408, 414, 429
IA, 242, 409, 414
Ifigênia entre os Tauros, 327, 328, 333
IT, 328, 329, 330, 331
Ilíada, 9, 15, 24, 26, 38, 42, 55, 56, 57, 60, 65, 69, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 87, 91, 92, 94, 95, 101, 102, 149, 153, 158, 160, 168, 174, 176, 177, 184, 185, 207, 242, 261, 264, 267, 281, 298, 300, 310, 312, 316, 318, 320, 326, 354, 385, 398, 399, 401, 411, 412, 414, 420, 427
Il., 26, 27, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 80, 81, 82, 83, 87, 89, 90, 91, 93, 102, 111, 113, 116, 158, 184, 207, 301, 367, 385, 403
Íon, 332, 333, 334
Ion, 333, 334, 417

M

Medeia, 26, 39, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 418
Med., 39, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 295

O

Odisseia, 15, 27, 55, 56, 73, 76, 77, 78, 80, 83, 86, 87, 91, 93, 95, 117, 266, 299, 320, 412, 420
Od., 27, 77, 78, 84, 86, 88, 94, 95, 113, 117, 299
Odisseu, 18, 27, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 85, 86, 87, 93, 94, 117, 207, 216, 217, 219, 221, 224, 225, 228, 240, 301
Oresteia, 17, 184, 185, 210, 319, 347, 352, 353, 355, 357, 372, 416, 424, 432
Orestes, 178, 209, 210, 211, 214, 253, 254, 255, 306, 307, 308, 310, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 328, 339, 340, 341, 342, 343, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 354, 355, 356, 358, 360, 361, 362, 364, 365, 366, 368, 369, 370, 382, 411, 417, 418
Or., 339, 341, 342, 343, 344

P

Páris, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 103, 190, 192, 193, 195, 196, 287, 296, 297, 298, 300, 414
Persas, 35, 39, 49, 68, 130, 134, 137, 148, 155, 157, 159, 161, 166, 167, 169, 173, 174, 178, 210, 263, 301,

347, 380, 403, 404, 410, 412, 413, 417
Pers., 134, 155, 156, 157, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 173, 191, 263, 292, 347, 380
Píndaro, 13, 55, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 118, 199, 314
Pi., 111
Prometeu Acorrentado, 157, 187, 253, 256, 262
Pr., 157, 253, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 277

S

Sete Contra Tebas, 134, 166, 169, 170, 172, 173, 174, 178, 179, 236
Th., 99, 100, 102, 106, 134, 158, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 184, 189, 236, 247, 312, 339, 393
Sófocles, 9, 13, 16, 17, 19, 20, 28, 35, 36, 37, 38, 39, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 153, 184, 214, 215, 216, 218, 219, 221, 222, 224, 225, 235, 238, 240, 255, 265, 266, 267, 268, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 285, 292, 305, 306, 307, 314, 317, 319, 335, 336, 337, 344, 375, 379, 381, 382, 385, 386, 389, 392, 394, 398, 399, 400, 402, 407, 408, 409, 412, 413, 424, 426, 428
Sólon, 55, 104, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 163, 199, 234, 247, 277, 314, 424
Sol., 107, 113, 114, 116, 120, 420
Suplicantes, 140, 159, 243, 248, 250, 251, 252, 261, 315, 344, 418
Supp., 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 261, 315

T

Teógnis, 107, 332, 393
Teogonia, 96, 97, 98, 102, 105, 106, 185, 236, 419
Trabalhos e dias, 96, 97, 98, 101, 103, 105
Traquínias, 265, 266, 373, 374, 386, 413
Tr., 267, 373, 374, 375, 376, 377
Troianas, 17, 50, 88, 301, 302, 320, 322, 324, 326, 331, 332, 417
Tr., 320, 322, 323, 324, 325, 326, 331, 413, 414