

## UM ESTUDO SOBRE AGAMÊMNON DE ÉSQUILO E A PERMANÊNCIA AMEAÇADA DO HERÓI NO SÉCULO V A.C.: A VOZ TRÁGICA COMO UMA DAS VOZES DISSONANTES DA HISTÓRIA

Lorena Lopes da Costa ([lorenalopes85@gmail.com](mailto:lorenalopes85@gmail.com)) - UFMG<sup>1</sup>

**Resumo:** Em contraste com as outras vozes do século V, a tragédia convida seu leitor a perceber a tensão e a ameaça que rondam a permanência da imagem do herói épico em relação ao papel do guerreiro no século V, sobretudo em função das Guerras Médicas. A tragédia contribui enormemente para essa apreensão da dissonância, exatamente porque ela parte do mito, que é conhecido, para, reimprimindo-o, apontar a diferença. Em *Agamêmnon*, de Ésquilo, os descompassos em relação à propaganda política e à historiografia explicitam um momento da transformação que altera a rede em que a concepção dos heróis de guerra, de seu sepultamento, de sua lembrança, de seu culto e, finalmente, da política se entrecruzam.

**Palavras-chave:** Tragédia, *Agamêmnon*, Guerra, Hoplita, História.

**Resumé:** Contrairement aux autres voix de le cinquième siècle, la tragédie invite son lecteur à sentir la tension qui menace la permanence de l'image du héros par rapport au rôle du guerrier dans le cinquième siècle, largement mis en oeuvre à partir des Guerres Médiques. La tragédie contribue grandement à cette perception de la dissonance, précisément parce qu'elle sort du mythe, qui est connu pour, en faisant son réimpression, pour le modifier. Le décalage entre les images tragiques de la guerre dans *Agamemnon*, d'Eschyle, et la propagande politique et l'historiographie attirent l'attention sur un moment de transformation où la conception des héros de guerre, son enterrement, sa mémoire, son culte et enfin le politique sont tellement imbriqués.

**Mots-clés:** Tragédie, *Agamemnon*, Guerre, Hoplite, Histoire.

*Não precisamos de um Homero para cantar nossas glórias.  
(TUCÍDIDES, História da Guerra do Peloponeso, II, 41.  
Trad. M. G. Kury.)*

Heródoto nos conta que em 494, o poeta Phrinicos apresentou a peça intitulada "A tomada de Mileto". Assim, pôs-se em cena o desastre que, dois anos antes, os persas haviam levado à cidade jônica de Mileto, que aparece no título da peça. O resultado da representação histórica, descreve o historiador: público em

<sup>1</sup> Doutoranda em História no Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, sob orientação do Prof. Dr. José Antonio Dabdab Trabulsi, em atual período de estágio doutoral na EHESS - Paris, sob orientação do Prof. Dr. François Hartog. Bolsista da CAPES.

lágrimas e uma multa para o poeta de mil dracmas, por haver feito os espectadores lembrarem o sofrimento da pátria.

Muito próximo no tempo, o evento não teria permitido ao público o distanciamento que a consciência da ficção precisa para existir, não teria permitido a transposição necessária. Somente por meio dela, o sentimento de terror e também de piedade, dados num outro registro, poderiam ser percebidos na dimensão da ficção.

Já os Atenienses, ao terem conhecimento da tomada de Mileto, mostraram-se consternados, testemunhando sua dor de mil maneiras. No teatro, por ocasião da representação de uma tragédia de Frinico, que tinha por tema a captura daquela cidade, os espectadores debulharam-se em lágrimas, sendo o poeta condenado a pagar uma multa de mil dracmas por haver lembrado aos povos aquela imensa desgraça que ele sentia como se sua própria fora. Além disso, a peça ficou proibida de ser representada em Atenas por quem quer fosse (HERÓDOTO, *História*, VI, 21. Trad. BROCA, J. Brito.).

A história, nesse sentido, ao menos a história sobre a qual contavam Heródoto e Tucídides não era para ser encenada. A matéria das tragédias vinha de outra parte: das velhas lendas, da tradição dos heróis. Dessa forma, a tragédia recusa os eventos coevos, a vida política do século V, adquirindo por isso mesmo, pelo menos aos olhos de Aristóteles, mais valor do que a história e, não obstante, também mais verdade. Mas essa recusa não é integral, nem, apesar de aparente, verdadeira. A tragédia utiliza nomes e destinos plenamente conhecidos por seu público com o intuito de fabricar para tudo quadros ligeiramente alterados, de modo a fazer o público, junto com o autor, pensar como e por quê cada personagem age da forma que age. Assim, as histórias da tradição são "reeditadas". E, reeditadas as histórias, criam-se frestas por onde se percebe o movimento da história.

Ésquilo, de fato, teria dito, segundo o *Ateneu* (*Les deipnosophistes*, VIII, 347e), que suas peças seriam porções do banquete de Homero. O significado da asserção, embora não tão claro, ao menos explicita a relação entre a tragédia e a epopeia. A formação do homem grego, a educação, a religião também não deixariam dúvida acerca dessa relação que atravessa os séculos na Grécia Antiga. Da mesma forma que a guerra a atesta. Embebidos nos exemplos da *Ilíada* e dos trabalhos de Hércules, os heróis de Maratona, Salamina e Plateia são, certamente, informados pela épica e pela tradição sobre o código moral que devem seguir.

Não obstante, ao menos em Atenas, o século V a.C, democrático e hoplítico, não permite que a relação seja estabelecida de forma engessada.

Em Homero, o herói é peça-chave e ele é incontestável. O grande guerreiro domina o campo de batalha e domina também a atenção do aedo, que, por sua vez, narra a guerra, personificando-a no herói. São os grande heróis que serão, por terem se destacado, lembrados pelas gerações seguintes. O nome de cada um deles, mas apenas cada um dos grandes, será cantado, de modo que sua biografia, mas, sobretudo, sua biografia concernente à participação na guerra, tornar-se-á uma biografia conhecida. A biografia dos guerreiros que sucumbem aos grandes heróis poderá ser, até mesmo no momento de sua morte, rapidamente aludida, rápida homenagem do poeta. Mas somente os heróis, os grandes, serão verdadeiramente lembrados. A guerra, que mata muitos, quando narrada, irá se lembrar do nome de poucos, apenas aqueles que mereceram, por seus feitos no combate, serem lembrados.

O século quinto verá seu guerreiro de forma distinta. De fato, o combatente da Atenas Clássica, tal como o herói homérico, precisará ser forte, precisará recusar a fuga e buscar arduamente a vitória. Mas ele não tem o nome cantado para a posteridade. Ele não deverá existir individualmente. Peça tão importante quanto todas as outras que constituem a falange, um hoplita só terá valor se souber dar valor ao coletivo. O sucesso de cada ataque dependerá da habilidade da linha hoplítica manter-se unida. Da mesma maneira, os remadores de uma trirreme só poderão ganhar enquanto unidade, como também só perderão enquanto unidade: não há indivíduo que faça a guerra no século V, pois o bom guerreiro passa a ser bom enquanto peça do grupo que compõe.

Diferentemente dos heróis homéricos que lutarão para ter seus nomes salvos do esquecimento, os hoplitas do século V lutarão enquanto cidade e morrerão enquanto cidade. Sem nomes citados nas orações fúnebres, "the sense of the self is subsumed to the continuity of the city" (GOLDHILL, 1986, p.145).

A bela morte, a morte do herói, que herda sua concepção da epopeia, mas que recebe esse nome (καλός θάνατος) das orações fúnebres da época clássica, revela o homem valoroso que dá corpo à *pólis*: pagando com a vida por refutar abandonar o combate, por refutar a covardia, o soldado que tem uma bela morte ganha, por outro lado, o renome que o remonta a um eterno estado de

---

glória. E, necessariamente, a bela morte precisa ser pensada enquanto concepção grega não apenas sobre a morte e a vida, mas também sobre a individualidade. Em Homero, é através do canto que o herói adquirirá seu status, sua perenidade e somente isso pode explicar o extremo rigor do ideal heroico e os sacrifícios que se impõem ao guerreiro. Mas a exaltação à bela morte no período clássico mostra o quanto esse ideal guardará seu impacto, mesmo diante de uma guerra em que o herói tenha se transformado totalmente. A figura do herói, nesse sentido, conservará na história ateniense uma função poética.

Nesse sentido, a tragédia testemunhará a mudança: a ideologia da *pólis*, a qual é extremamente importante na determinação do sentido do indivíduo na ação militar irá interferir cabalmente no sentido das normas éticas de guerra.

Jean-Pierre Vernant identifica clara oposição entre os valores coletivos que o cidadão incorpora e os valores individuais pelos quais o herói, por sua vez, se guia. A oposição se dá na tragédia, entre as personagens e o herói, que, de outra era, será posto em xeque. O herói na tragédia não irá desaparecer, mas passará a ser, ele mesmo, o problema. E ele não poderia desaparecer de todo o artefato cultural, embora desapareça, por exemplo, das orações fúnebres. Por outro lado, as tumbas dos sepultamentos coletivos dos heróis de guerra, não raro, embora negando a individualidade dos mortos, preservam, na iconografia, índices associados ao heroísmo, como imagens de leão ou mesmo de combates triunfais.

O século V, além disso, é piedoso com seus heróis: o culto aos heróis ocupa importante espaço no panteão grego e, mesmo na ordem da cidade, pode-se observar que os heróis asseguram uma relação de continuidade com o passado. Essa classe de heróis inclui, aliás, não apenas heróis de guerra, mas também os heróis fundadores da cidade, bem como os heróis da cura. Certamente, os heróis mantinham-se presentes na cidade, enquanto referências, enquanto fonte de força e prosperidade e mesmo enquanto fonte de perigo, quando negligenciados.

Martin West chama atenção para o sentido duplo do "herói" que, em Homero e em Hesíodo, está muito mais para o guerreiro, do que para aquele que porta alguma significação divina. Dessa maneira, é de se esperar que seja o tipo de herói divino (e não o guerreiro) o objeto de culto ao longo do período clássico.

No entanto, observa-se que o culto do herói divinizado, um dos dois significados portanto do "herói", tem, pelo menos quatro variações (WHITLEY, 1994): em primeiro lugar, cultos instituídos logo depois da morte de uma pessoa, cuja identidade era conhecida quando da instituição do culto; em segundo, cultos de heróis conhecidos, como os que aparecem na *Ilíada* ou na *Odisseia*. Não raro, nesse caso, verificou-se nos locais dos cultos dedicatórias e votos a heróis, tais como Agamêmnon, Odisseu, Menelau, e até mesmo Helena. Em terceiro lugar, o culto de heróis conhecidos, mas não proeminentes como os anteriores na tradição épica, que tendem a ser associados a uma localidade particular, servindo como heróis locais; e, por fim, cultos da Idade de Bronze ou de Ferro, dos quais se tem indicações de que poderiam ser cultos de heróis, embora a identidade dos heróis venerados não tenha sido estabelecida. Esses últimos, à medida em que declinam, dão lugar aos primeiros: heróis épicos ou heróis da democracia, de modo a modificar o padrão arcaico de culto aos heróis.

Sabe-se além disso que, para o período arcaico, nem heróis recentes nem heróis épicos figuram de forma proeminente nos cultos. Contudo, no período clássico, o número cresce muito, sobressaindo em relação ao conjunto dos heróis justamente aqueles que eram nomeados. Deles, a maioria era composta por heróis locais, associados a locais específicos e tumbas específicas. Mas também um número significativo de figuras da tradição épica firmaram-se como cultos de particular importância: Ajax, em Salamina e em Atenas; Hércules, em Kynosarges e em Maratona, e, segundo Heródoto, também a Teseu, Édipo e Menelau rendiam-se importantes cultos.<sup>2</sup>

No fim do século sexto e com as reformas de Clístenes, também os cultos aos heróis foram alterados. Dez heróis epônimos foram escolhidos para as dez tribos: a nova ordem, o novo estado democrático, portanto, precisou de novos heróis e novos cultos.

---

<sup>2</sup> Segundo os estudos de Emily Kearns, para um número muito reduzido, ao menos, 165 heróis nomeados recebiam algum tipo de culto, e, além desses, outros 25 anônimos heróis. A proeminência de cultos a heróis identificados pelo nome no período clássico, de toda forma, não significou a desaparecimento dos cultos aos heróis anônimos. Durante o quinto e o quarto séculos, aliás, monumentos a heróis desconhecidos foram erguidos na ágora ateniense sobre monumentos mais antigos, sobretudo da chamada Idade das Trevas.

Os monumentos aos mortos de guerra, a peça *Agamêmnon*, a tragédia em geral, as orações fúnebres, os rapsodos que participam dos festivais, a iconografia das tumbas coletivas, mas sobretudo os descompassos que aparecem entre esses exemplos explicitam um momento da transformação que altera a rede em que a concepção dos heróis de guerra, de seu sepultamento, de sua lembrança, de seu culto e, finalmente, da política se entretecem.

Os heróis, enfim, ao que tudo indica, fazem parte, marcadamente, do imaginário do homem grego, mas seu lugar não é confortável no período clássico. De um lado, a guerra depende que o herói individual seja apenas uma lembrança do passado, pois, na guerra hoplítica, o herói só existe em grupo. Além disso, a *pólis* reitera o silêncio sobre o herói individual nos momentos em que homenageia justamente seus heróis de guerra: nas orações fúnebres, os heróis de Troia não terão lugar. Também os monumentos homenagearão os mortos de guerra naquilo que eles ofereceram de melhor: sua existência para a cidade, pela cidade. Os heróis do século V serão heróis, então, na medida em que forem a cidade. Por outro lado, figuras como Odisseu, Agamêmnon, Menelau, Diomedes, Ájax, Filoctetes, heróis individuais, que asseguraram a glória por feitos inconfundíveis, continuarão a ter nomes inconfundíveis para o ateniense. E na teatro, eles ainda insistirão em ter vida, nome, individualidade. Enfim, o herói no século V está em conflito: ele é uma permanência, mas ameaçada.

### **I - *Nóstos* em *Agamêmnon* de Ésquilo<sup>3</sup>: o retorno do herói e as imagens da guerra narradas pelo arauto**

Agamêmnon, o grande chefe aqueu em Troia, não será o primeiro a, depois da guerra, pôr os pés novamente em sua pátria. Nesse sentido, não é apenas Agamêmnon quem personifica o retorno da guerra, nem na tradição dos retornos, nem na peça de Ésquilo que leva seu nome. Na peça, antes dele o faz o arauto. O arauto, assim, na peça *Agamêmnon*, é o primeiro, dos que retornam da guerra, que aparece para os que ficaram em Argos durante a guerra. Ele, no entanto, ao invés de apenas dar o recado, a chegada de Agamêmnon em sua terra

---

<sup>3</sup> Todas as citações da peça terão como referência a tradução de Jaa Torrano. In: ÉSQUILO. *Orestéia I. Agamêmnon*.

natal, faz três longos discursos: um deles, o de cumprimento de chegada, e os dois seguintes, de descrição do que foi a guerra e de como se deu, com seu fim, o retorno. Ao longo desses discursos, o arauto oscila do otimismo da vitória e da volta para o profundo pessimismo diante das lembranças tanto da vitória quanto do retorno.

Em sua primeira fala, otimista, o arauto sem nome comemora seu retorno à pátria, para onde não acreditava ainda um dia poder voltar e comemora também o retorno de todos aqueles a quem o exército inimigo não ferira com a lança. Aos deuses, implora: *recebei o exército preservado da lança* (στρατὸν δέχεσθαι τὸν λελειμμένον δορός, v. 517)<sup>4</sup>. Ao dizer isso, o arauto, é claro, traz à memória dos auditores não apenas os que puderam retornar da guerra, a Guerra de Troia e sobretudo as guerras mais recentes, como os que não puderam, exatamente por terem perecido pela lança (δορός). Ainda nessa mesma fala, feita de trinta e cinco versos (v.503-537), o arauto sem nome anuncia o retorno do grande herói e grande chefe na guerra, o rei Agamêmnon. Ele diz:

Eia, bem o saudai, pois assim convém,  
ele revolveu Tróia com a enxada de Zeus  
portador de justiça, lavrado está o solo.  
Altars desaparecidos e estátuas de Deuses,  
e semente da terra toda está perecendo:  
lançou tal jugo ao redor de Tróia  
o rei Atrida sênior e com bons Numes  
vem. Honrai o mais digno dos mortais  
de hoje. Nem Páris nem o consorciado país  
alardeiam feito maior que o sofrido,  
pois condenado por rapina e furto  
perdeu sua presa e colheu devastados  
o palácio ancestral e a terra mesma:  
os Priamidas tiveram duplo castigo.  
(*Agamêmnon*, v. 524-537)

Com a fala, a imagem da destruição de Troia se faz na imaginação do espectador ou do leitor. Páris, como troco por seu feito, recebeu a punição: o palácio ancestral e a terra de sua pátria foram destruídos (πανώλεθρον αὐτόχθονον πατρῶον, v.535-6), templos, altares destruídos (βωμοὶ δ' αἴστοι καὶ θεῶν ἰδρύματα, v.527), a semente da terra pereceu (σπέρμα πάσης ἑξαπόλλυται χθονός, v. 528). Agamêmnon lançara o jugo ao redor de Troia e a destruição foi

<sup>4</sup> Em geral, para o tratamento do texto grego, usou-se o seguinte comentário de James C. Hogan, *A commentary on the Complete Greek tragedies-Aeschylus*. E, para o texto grego, a edição utilizada é: *Aeschyli tragoediae*, 2nd edn. Ed. Murray.

enorme mas, ainda assim, nesse primeiro momento, a destruição é descrita como justa. Troia fora destruída porque só assim poder-se-ia cumprir a justiça de Zeus (τοῦ δικηφόρου Διὸς, v. 525-6). Agamêmnon, portanto, fora o portador da justiça divina.

O arauto está alegre em rever a pátria. O amor pela pátria o atinge de modo a arrancar lágrimas de alegria de seus olhos (ὥστ' ἔνδακρῦειν γ' ὄμμασιν χαρᾶς ὑπο, v.541). Mas, informado pelo Coro, que os anos de guerra não foram alegres para os que permaneceram na pátria, vem-se-lhe à memória outras lembranças, as quais se somam à alegria inicial dando a ela novos contornos, tornando-os um pouco mais sombrios.

É assim que, depois de alguns versos solitários que respondem ao Coro, a segunda longa fala do arauto continua a evocar a guerra, mas, dessa vez, dando à imagem dela dois lados: um lado bom e um lado criticável. Os dois lados se misturam no decorrer de trinta e dois versos (v.551-582).

Se eu contasse as fadigas e o desconforto,  
estreito convés e áspero leito, o que  
sem gemer nem acolher a cota do dia?  
Já em terra firme, ainda mais horror:  
repouso era junto a muros de inimigos,  
do céu e da terra pingavam no prado  
gotas de orvalho, contínuo estrago,  
pondo bicho na penugem das vestes.  
Se falassem do inverno, mortal às aves,  
intolerável, que a neve no Ida trazia,  
ou o verão, quando o mar ao meio-dia  
sem onda nem vento dormia aquietado...  
Por que pranteá-lo? Pretéritos males,  
pretéritos, de modo a nem importar  
aos mortos nunca mais ressurgir,  
e para nós, o resto do exército argivo,  
o ganho prevalece, dor não contrapesa.  
Por que fazer a contagem dos mortos  
e condoer-se o vivo da sorte adversa?  
Estimo amplo regozijo ante os fatos  
já que nos convém a esta luz do sol  
sobrevoar mar e terra e alardear:  
"Vencedor de Troia, o exército argivo  
aos deuses fixou nos templos gregos  
este espólio, prístino esplendor."  
Quem ouve isto deve louvar o país  
e os chefes militares, e a graça de Zeus  
autora disto se honrará. Tenho dito.  
(Ag., v. 555-582)

O arauto, antes de ser um arauto, é também um soldado que retorna a sua pátria, que vive a experiência desse retorno completando sua missão e que, provavelmente, como o autor escreve depois, sabe que a experiência ensina, mas



que o preço do saber é o do sofrimento (τὸν πάθει μάθος, v.177). É, assim, depois de saudar a terra reencontrada e seus deuses, que ele se volta para a cidade e para o seu Conselho para cumprir sua função oficial, tornando sua voz novamente heráldica, pela qual se ouve que vencedor é, então, aquele que executou a justiça divina. Mas a voz heráldica e, sobretudo heroica, é substituída pela voz de um testemunho da guerra. A tonalidade subjetiva se faz ver: as calamidades e os sofrimentos da guerra aparecem.

O arauto de Ésquilo, por isso, é particular: o contraste entre o tom heroico e, seu oposto, o tom anti-heroico se faz sentir em sua fala. Esse contraste parece ser a essência da personagem, senão da peça. Na verdade, esse nervo dramático de toda a primeira parte de *Agamêmnon* parece ser um jogo de reflexão entre uma vitória e uma ameaça. E se essa ambiguidade é objetivamente ligada ao plano de Clitemnestra, ela não se faz ver menos pela fala ora dirigida por condições subjetivas, ora dirigida por condições profissionais - as que são próprias ao arauto.

Como analisa Karl Reinhardt (1972), atrás do positivo da experiência, da atitude, da ação, do julgamento humano surge um negativo primeiramente secreto, mas que vai, pouco a pouco, à medida que o arauto faz seus discursos, deixando de ser secreto - o que pode servir para explicar também o movimento do plano mesmo do assassinato de Agamêmnon.

É bem verdade que, a despeito das lembranças ruins, desagradáveis, o esforço do arauto, em seu segundo discurso, parece ser o de reforçar a vitória, a justiça divina do castigo a Troia e, sobretudo, a importância do herói Agamêmnon. Assim, se o primeiro recado havia sido o do retorno de Agamêmnon, esse segundo é do valor que o Atrida tem. Para quem o ouve, urge louvar os chefes e a pátria (τοιαῦτα χρὴ κλύοντας εὐλογεῖν πόλιν καὶ τοὺς στρατηγούς, v. 580-1)

A despeito de seu esforço, as lembranças da guerra são interrompidas pelo presente e se sente uma necessidade do arauto de distanciamento do passado, uma necessidade dele mesmo, que não se sacia, de se convencer que os males são apenas passado. Ele diz serem todas as misérias passadas, diz que os mortos não podem ressuscitar, e, então, pergunta-se: por que enumerar os sofrimentos da guerra e o número de mortos (ἡμῖν δὲ τοῖς λοιποῖσιν Ἀργείων

στρατοῦ/ νικᾷ τὸ κέρδος, πῆμα δ' οὐκ ἀντιρρέπει, v. 573-4)? O arauto hesita. Essa segunda fala fez titubear a alegria do retorno, que ocasionara, há pouco, lágrimas de emoção nos olhos do arauto.

A passagem de uma atmosfera positiva, em que há a possibilidade do retorno feliz de um herói que venceu a guerra, para uma atmosfera negativa, em que toma conta o pavor das tropas perdidas e desfeitas no mar, como também toma conta o pressentimento de um retorno infeliz só se dá, definitivamente, no terceiro discurso do arauto. O mensageiro alegre, em sua nova fala, aparece, claramente, ao lado de um mensageiro triste: é como se os dois, de alguma maneira, se misturassem. Na metáfora do poeta, o arauto que traz ao país más notícias, notícias da tropa caída, faz com que uma grave úlcera atinja o país (πόλει μὲν ἔλκος ἔν τὸ δῆμιον τυχεῖν, v. 640). O arauto real na cena que traz, ao contrário, as notícias da vitória e do retorno da tropa, não consegue, porém, apenas ter boas notícias. Ele se pergunta: como bens aos males misturar (πῶς κεδνὰ τοῖς κακοῖσι συμμείξω; - v.648), pois que a vitória não é feita só de bens?

Será assim, então, combinando muitos males aos bens da vitória em Troia, que o arauto irá fornecer mais algumas imagens do retorno da guerra:

Conjuraram, sendo antes inimigos,  
fogo e mar, e mostraram o pacto  
destruindo a mísera esquadra argiva.  
À noite saltaram tormentórios males.  
Ventos trácios destroçaram navios  
uns contra os outros, cornos contra cornos  
com procela túrbida e pegadas bátegas  
desapareceram no vórtice de mau pastor.  
Ao ressurgir brilhante luz do Sol  
vemos florir o mar Egeu com cadáveres  
de aqueus e com restos de naufrágios.  
Nós mesmos e o navio com intacto casco,  
ou furtaram-nos ou pediram por nós,  
um deus, não homem, tomando o leme:  
Sorte salvadora quis sentar-se no navio  
para não ter bátegas de onda ancorado  
nem encalhar por pedregosa terra.  
Tendo evadido de Hades marítimo  
num límpido dia, não fiados na sorte,  
pastoreávamos aflitos a recente dor  
da frota perdida e maligna ruína.  
E agora se deles alguém está vivo  
fala de nós como de mortos, não é?  
Nós assim também os imaginamos.  
(*Ag.*, v. 650-673)

Durante o retorno da guerra, a violência do tempo une-se à violência do mar, destruindo tropas e afogando argivos. Aos dois elementos, ainda se soma o

fogo: fogo e mar mostram o pacto e destroem a desgraçada esquadra argiva (v.651-2). A hostilidade da natureza é total: terra (v.666), ar (v.654), fogo e água (651) combinam-se no abate. Subsequente à tempestade, a claridade é terrível: ao nascer a brilhante luz do sol revela tudo o que a mistura do fogo com o mar fizera (v.658-660).

Em *Agamêmnon*, de fato, o homem é rodeado por um mundo hostil. Nele, a feiura floresce, o mal também floresce, bem como a dor, analisa Peradotto (1964). Esse mundo é marcado por mau tempo, tempestades, escuridão amedrontadora ou luzes terríveis. A vegetação dá o mesmo sinal: na peça, o mal cresce e prolifera. Sob a metáfora do florescimento, por exemplo, o arauto descreve o mar Egeu da seguinte maneira: *vemos florir (ὄρωμεν ἀνθοῦν) o mar Egeu com cadáveres de aqueus e com restos de naufrágios* (v.659-660).

No terceiro, que é o mais longo dos discursos, composto por quarenta e cinco versos (v.636-680), o arauto cede finalmente ao horror da guerra e do retorno e o faz recapturando a tradição.

No poema *Nóstoi* (aparentemente atribuído a Agias de Trozen e que estaria disposto em cinco livros, que se seguem à destruição de Ílion, também tematizada por outro dos poemas do Ciclo Troiano), resumido por Proclo, a mesma tempestade compromete o retorno das tropas comandadas por Agamêmnon.

Atena põe Agamêmnon e Menelau em discórdia a respeito da viagem de volta.

Agamêmnon retarda sua partida, para apaziguar a cólera da deusa.

Diomedes e Néstor, levados por alto mar, chegam a sua casa em segurança.

Menelau, que partiu atrás deles, chega ao Egito com cinco das naus, as restantes naufragando em alto mar.

Os comandados por Calcas, Leonteu e Polipetes viajam a pé até Colofão; lá sepultam Tirésias, que falecera.

*Quando os comandados por Agamêmnon estão partindo, uma aparição de Aquiles tenta impedi-los, manifestando-se e anunciando os acontecimentos vindouros.*

*Nesse passo se descreve a tempestade nas redondezas das Rochas Caférides e a ruína de Ájax da Lócria.*<sup>5</sup>

Neoptólemo faz a jornada a pé, a conselho de Tétis. Chegando à Trácia, depara-se com Odisseu em Marônia; completa o restante de seu percurso e sepulta o falecido Fênix. Chegando até os molóssios, ele próprio é reconhecido por Peleu.

<sup>5</sup> τῶν δὲ περὶ τὸν Ἀγαμέμνονα ἀποπλεόντων Ἀχιλ-/ λέως εἶδωλον ἐπιφανὲν πειρᾶται διακωλύειν προλέγον τὰ συμβησόμενα./ εἶθ' ὁ περὶ τὰς Καφηρίδας πέτρας δηλοῦται χειμῶν/ καὶ ἡ Αἴαντος φθορὰ τοῦ Λοκροῦ.

---

Em seguida a execução de Agamêmnon por Egisto e Clitemnestra, a vingança de Orestes e Pílates e o retorno para casa de Menelau. (PROCLO, *Nóstoi*, v. 277 - 303. Trad. Í. Francesconi Gatti.)

Mesmo se o poeta trágico empresta o tema dos retornos e da tempestade do Ciclo Épico e da epopeia, "Eschyle réussit à le rendre intensément présent, actuel même" (REINHARDT, 1972, p.100), e é por isso que, para Reinhardt, o autor não diz quase nada sobre o castigo pela impiedade que os aqueus da epopeia fizeram por merecer (a não ser pela rápida alusão do próprio arauto e de Clitemnestra, acerca da destruição dos templos e das estátuas dos deuses troianos).

Tufões que destroem as naus, chuva forte, cadáveres de aqueus e escombros náuticos que afloram no mar: a vitória suntuosamente anunciada se apresenta, nesse deslize do arauto, exatamente o oposto, um desastre sem precedente. O glorioso Agamêmnon não traz de volta mais do que um só navio. Nem ele, nem o arauto sabem dizer sobre os outros, não se sabe nem mesmo sobre Menelau. A vitória é, certamente, questionada no entrecho. Ela mais se assemelha a uma derrota. É a essência mesma dela que está em jogo.

Para se entender o que motiva a transformação na fala do arauto, é preciso pensar a atualidade da passagem bem como da experiência de Ésquilo na guerra e no mar.

Nascido por volta de 525, cerca de dezoito anos antes da grande reforma de Clístenes que resulta na democracia. Ele combate em Maratona (490) e também em Salamina (480), sendo, por conseguinte, contemporâneo aos conflitos que, após as guerras médicas, opõem os democratas a seus adversários (VIDAL-NAQUET, 2012).

Ésquilo, portanto, conhecia a guerra, fosse a guerra na terra, fosse a guerra no mar. Segundo Pausânias, Ésquilo, sentindo aproximar-se sua morte, mesmo tendo alcançado glória e fama na batalha de Artemísio e na batalha de Salamina, esqueceu-se delas e lembrou-se apenas na batalha de Maratona em sua lápide, escrevendo simplesmente seu nome, seu patronímico e o nome de sua pátria, acrescentando que ele atestava como testemunhas de seu valor a baía de Maratona e os persas que lá haviam desembarcado (PAUSÂNIAS, *Description de la Grèce*, I, 14, 5).

Conhece-se ainda o texto de um epitáfio, que é talvez, aquele que Ésquilo teria ditado em Gela, onde morreu, e que as gentes de lá teriam gravado sobre sua tumba: "este memorial guarda Ésquilo, filho de Euphorion, de Atenas, morto em Gela rica em trigo. O persa de longos cabelos e a baía célebre de Maratona sabem qual foi seu valor" (Vie d'Eschyle, p.10).

Maratona, como acontece na tradição do século V, ocultará, em parte Salamina. E Ésquilo fará questão, como mostra a acusação de Pausânias, de enaltecer sua participação na primeira, de modo a disfarçar, por outro lado, a participação na segunda. No entanto, as mortes no mar teimarão em aparecer em suas peças. Salamina, assim, não poderá cair no esquecimento, tanto mais por sua lembrança ser compartilhada pelo público das peças de Ésquilo.

Se, por um lado, a história se filia imediatamente ao Ciclo Épico, com a tempestade nas redondezas das Rochas Caférides, por outro lado, tal atualização da tradição parece evocar uma segunda lembrança, que é a dessa guerra muito mais próxima no tempo, a de Salamina (LEAHY, 1974). Nesse sentido, a referência clara ao poema *Nóstoi* do Ciclo Épico, não impede obviamente que o fato seja colorido com tons de realismo contemporâneo.

Com essa imagem, Ésquilo já elegera seu tema quatorze anos antes da representação de *Agamêmnon*, que acontece em 458. Apenas oito anos depois da batalha, em que definitivamente, a estratégia de Temístocles dá aos gregos a vitória, Ésquilo encenara a vitória de Salamina em *Os Persas*. Na peça, representada em 472, as imagens da guerra no mar são narradas pelo mensageiro bárbaro que leva a notícia da derrota persa para a mãe de Xerxes.

Logo, navio contra navio bate o aríete  
brônzeo, dá início ao combate o navio  
grego, e quebra a proa do navio fenício  
toda, um contra outro dirige a nave.  
Primeiro a torrente do exército persa  
resistia, mas como muitos navios atulhavam  
o estreito, não se davam recíproco auxílio,  
uns com outros colidiam suas brônzeas  
proas, quebravam todo o renque de remos;  
e os navios gregos, não sem perícia,  
em círculo ao redor vulneram e reviram  
cascos de navios, não mais se via o mar,  
coberto de naufrágios e de morte de mortais,  
pontais e recifes estavam cheios de mortos,  
remavam em fuga sem ordem todos os navios,  
quantos pereciam ao exército bárbaro.  
Como se fossem atuns ou redada de peixes,

com lascas de remos e pedaços de paus  
golpeavam, espetavam, e a lamentação  
clamorosa cobria a planície do mar,  
até que olho da noite negra removesse.  
Tantos males, nem se por dez dias  
eu os narrasse, não poderia contar todos.  
Bem saibas que nunca num único dia  
tão numerosa multidão de homens morreu.  
(*Os Persas*, v. 408-432)

Para ir além do próprio poeta, facilmente identifica-se uma afinidade na narrativa do arauto de *Agamêmnon* sobre a tempestade na volta (em que fogo e mar se misturam, sucedidos por uma manhã em que as águas são ocupadas por corpos e destroços) com a passagem narrada por Heródoto em que:

Era em pleno verão, e logo ao cair da noite sobreveio uma chuva forte, que se prolongou até o dia seguinte, acompanhada de terríveis trovões. As vagas e o vento levaram até [a região de] Afetos os corpos dos soldados mortos, em mistura com destroços dos navios, que vieram encalhar junto à proa das outras embarcações, embaraçando o movimento dos remos. Os soldados persas, apavorados com o rimbombar dos trovões, esperavam morrer a qualquer momento. Por que provações não passaram eles! Mal se haviam refeito de um rude combate, e logo uma chuva impiedosa os fustigava, e trovões e relâmpagos os deixavam transidos de medo. (HERÓDOTO, *História*, VIII, 12)

O retorno da guerra, segundo o arauto, teria a imagem da própria guerra e uma guerra já distante da vitória em Troia, muito mais próxima daquela que, depois de Êsquilo, será narrada por Heródoto, quando, ao combate naval perto de Artemísio, sucede uma chuva impiedosa com fortes raios. Os bárbaros, confiantes de sua vitória, são surpreendidos pela estratégia grega, obtendo um sucesso bem diferente do que esperavam (πολλὸν παρὰ δόξαν ἀγωνισάμενοι - Heródoto, *História*, VIII, 11).

Sabe-se, também por Heródoto, que em 480, depois da batalha de Artemísio, que aconteceu concomitantemente à batalha das Termópilas, uma divisão da marinha persa foi totalmente destruída por uma tempestade.

Aquela noite foi ainda mais tormentosa para os que haviam recebido ordens de contornar a Eubéia. Encontravam-se em pleno mar, quando a tempestade (χειμών) os colheu com tremenda fúria, arrastando-os para a morte. Começou ela quando eles se achavam próximos aos escolhos da Eubéia. Arrastados pelo vento, sem saber para onde eram levados, tiveram suas embarcações esmigalhadas de encontro aos rochedos. (φερόμενοι τῷ πνεύματι καὶ οὐκ εἰδότες τῇ ἐφέροντο ἐξέπιπτον πρὸς τὰς πέτρας) Tudo isso aconteceu pelos desígnios de um deus, a fim de que a frota dos persas ficasse igual à dos gregos, ou pelo menos não tivesse tão grande superioridade numérica. (HERÓDOTO, *História*, VIII, 13)

Das Guerras Médicas ao momento da representação da *Oresteia*, os

atenienses estiveram em contínua campanha, sendo a maior parte em terra estrangeira. É pouco provável, portanto, que na primeira audiência de *Agamêmnon* houvesse muitos que desconhecessem os assuntos e a experiência da guerra - fosse de primeira mão ou a partir dos relatos de homens próximos, amigos ou parentes -, bem como é pouco provável que, nessa mesma plateia, houvesse muitos que não haviam ansiosamente esperado por notícias dos seus, integrantes de expedições. Como analisa D. M. Leahy, os detalhes do exercício da guerra dados ao longo da peça pretendem, seguramente, evocar sentimentos da plateia associados à experiência da guerra.

Orgulho e dor sobressaem em meio a esses sentimentos. Na peça, são várias as passagens em que os dois se imiscuem, como nos já aludidos discursos do arauto. E o realismo dessas passagens, em que se apresenta a ambiguidade dos sentimentos, acaba portanto por resultar numa desilusão, que vai sendo compartilhada pelo público auditor. Ainda que essa desilusão possa parecer para o leitor moderno um lugar comum, no século quinto antes de nossa era, esse sentimento é muito novo. Exatamente, porque, de uma lado, a tradição homérica, endossava o papel do herói, cultivando-o na educação dos futuros combatentes, e, de outro, a propaganda política mesma não deixava de o explorar.

O homem grego era, de fato, acostumado à guerra. Mais do que isso, o homem grego era belicoso. A frequência de guerras permite demonstrar, para o caso da Atenas Clássica, que a guerra se dá por mais de dois anos para cada três anos, sem que a cidade jamais desfrute de um ambiente de paz por dez anos após uma guerra, conforme Yvon Garlan (1993). A isso se acrescenta a insegurança crônica que é suscitada por várias formas, mais ou menos legais de violência, sobre terra ou mesmo no mar, com os atos de represálias, naufrágios, pirataria privada, semi-pública, ou até de Estado (GARLAN, 1993; LOW, 2003).

Outra evidência da onipresença da guerra na Atenas Clássica e na concepção do homem grego em geral é que, para os historiados gregos, somente a guerra parece verdadeiramente ser um tema digno de memória. É a guerra que fornece a Heródoto, a Tucídides, a Políbio o tema que unifica suas obras, dando também a elas o ritmo da história dos eventos. Em todos os níveis se afirma a importância do modelo guerreiro: na família, o soldado se destaca; nos vasos áticos, nas relações internas do *oikos*, na vida religiosa, as divindades do Olimpo

são dotadas de funções militares específicas; nos valores morais, no valor de um homem de bem (ἀγαθός), a virtude desse homem (ἀρετή) consiste sobretudo em sua coragem, que, no campo de batalha, o predispõe a lutar contra os vícios aviltantes de modo a ter a bela morte, creditando a ela o único significado social que justifique a doação total.

As evidências sobre a guerra no período clássico não nos permitem, evidentemente, assegurar a globalidade ou a permanência da guerra na história grega, para além do período clássico. Mas, insistindo na sua onipresença na época clássica, até mesmo os teóricos sobre a paz asseguram a importância do modelo. Em Platão, por exemplo (*Leis*, VII, 803d), o homem deve viver na paz, o mais que se possa, a maior parte de sua existência. Em Aristóteles (*Política*, VII, 1334a): a paz é a finalidade da guerra, como o lazer é a finalidade do trabalho. Por outro lado, ainda Platão nos lembra que cada cidade, por natureza, está, perpetuamente, engajada numa guerra, não declarada com todas as outras cidades (*Leis*, 626a4). Nesse sentido, a guerra era parte central da estrutura política, social e ideológica da Grécia Clássica.

A presença inegável da guerra e as formulações tanto sobre ela quanto sobre seu inverso, a paz, não são, como defende Yvon Garlan, o suficiente para sustentar a identificação de qualquer apelo pacifista no período, nem mesmo em Ésquilo. Não se conhece, atestado, ateniense algum opondo-se à guerra em si, ao imperialismo; no máximo, identificam-se contestações de circunstância. Sobretudo porque a paz, diz o autor, não é considerada senão sob um prisma pessoal, hedonista e existencial, sem nenhuma consideração propriamente humanitária e sem nenhuma pretensão de modificar a guerra, entendida enquanto um dos pilares da sociedade e da natureza humana. A paz, nesse sentido, é encarada, muito mais, como o prêmio, o ponto ao qual se chega tendo-se cumprido bem as lidas da guerra. Ela é o momento em que o guerreiro colhe o fruto de seu trabalho. "Une telle conception n'ôte donc rien à la nécessité, à la rationalité et à la grandeur de la guerre; elle tend au contraire à la justifier en lui assignant comme fin dernière le bonheur" (GARLAN, 1993, p. 79).

Também a relação entre o cidadão e o guerreiro atestam a importância da guerra para a sociedade grega. É enquanto cidadão, e na medida em que se é cidadão, que se é soldado - e não o inverso. Em outras palavras, em Atenas, no



período clássico, não é enquanto guerreiro que um cidadão dirige a cidade, mas é enquanto cidadão que ele faz a guerra. O exercício da guerra constituía, não a fonte, mas a expressão privilegiada de todo um complexo integrado de diferentes aspectos da cidadania ateniense.

O discurso ambicioso com relação à guerra era, ao contrário, o senso comum, e não o tom desiludido, que desconstrói o herói - essa, sim, a novidade em Ésquilo.

A ideia da glória do herói, é preciso lembrar, não desaparece do texto de Ésquilo nem da figura do combatente que volta à pátria. Ela existe, mas, na peça, sua presença vem acompanhada do terror e do medo, servindo como espécie de indício, para a plateia ou o leitor, de que a história da peça ganha nova forma e uma forma menos confortável do que a que a tradição lhe garante. Depois que o arauto relembra as imagens da guerra, a plateia só poderá esperar que o herói aqueu irá chegar, de alguma forma, transformado e, também, deslocado.

O herói Agamêmnon é um herói antiquado para seu tempo: ele é anunciado pelo arauto, destaca-se dos outros combatentes. Ele é um herói individual num tempo em que a individualidade na guerra é refutada, sobretudo na propaganda política.

## II - O herói do século V em Atenas

Ao longo do século V, servir como hoplita era dever de todos os cidadãos. O *lêxiarchicon grammateion* fazia exatamente isso: registrava, informando à cidade, o número de hoplitas com os quais se podia contar em momentos de guerra e, segundo a necessidade, a mobilização se dava de forma total ou parcial.

Os hoplitas, desde Clístenes, organizados também em dez tribos, combatiam ao lado, portanto, dos companheiros de tribo. Aliás, não apenas na guerra, eles ficavam lado a lado: quando da oração fúnebre anual, era diante de dez caixões de cipreste, que se pronunciava a homenagem aos mortos na guerra e cada caixão representava, obviamente, os mortos em guerra de cada tribo.

O hoplita era, assim, o homem cidadão comum, desde que capaz, é preciso lembrar, de pagar seu próprio equipamento de guerra. Era esse homem,

---

por excelência, o guerreiro ateniense: um guerreiro cidadão, não profissional na arte da guerra, como nos explica Péricles, em sua *Oração Fúnebre*: "Nossa confiança se baseia menos em preparativos e estratégias que em nossa bravura no momento de agir" (TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, II, 39).

Diferentemente no contexto arcaico, o guerreiro visava, como nos mostram os poemas homéricos, a glória por meio da excelência na guerra, uma glória que, através do canto, perpetuar-se-ia, informando o feito guerreiro de geração em geração. Nesse caso, a recompensa para a coragem do guerreiro e seus altos feitos era a glória individual. O herói homérico não questiona sua individualidade na guerra. Apenas se destacando em relação à massa formada pelos outros guerreiros, é que o herói será cantado e, por isso, lembrado. E ele será lembrado individualmente. Mas na guerra hoplítica o herói individual deverá desaparecer. Como, portanto, conciliar a tradição e a nova ordem política da guerra? É isso o que os heróis trágicos fazem: personificam o conflito entre a tradição e a nova ordem?

Nos séculos V e IV, assegura-nos Nicole Loraux (1994; 1978), o mito já não é mais encarado como uma forma original de narrativa; ele, ao contrário, é desvalorizado aos olhos da crítica racionalista, que o desconstrói pelo rigor do *lógos*. No entanto, o mito sobrevive com toda sua autoridade enquanto paradigma. Licurgo, por exemplo, em *Contra Leócrates*, diante da escolha de Eurípides pelo mito de Ericteu para a composição de uma tragédia, louva o autor, estimando que o mais belo exemplo a se propor aos cidadãos são as ações heroicas de outrora. Eles só precisariam olhá-las e contemplá-las, para cultivar em seus corações o amor pela pátria.

O mito, o herói mítico são, portanto, os exemplos absolutos. Contemplá-los significa educar-se, significa formar-se enquanto cidadão ateniense. Os exemplos, sorvidos da epopeia homérica, assim, são sempre muito atuais e úteis, de modo que a história ateniense se configura enquanto uma gesta que se repete através do tempo, em que os combates do presente trazem à tona os combates do passado, capazes, por sua vez, de apontarem para os combates do futuro.

Com efeito, inscrevendo-se todo acontecimento no catálogo de feitos, tende-se a dar aos combatentes atenienses uma imagem que os assemelha aos

---

guerreiros da lenda. Entretanto, é preciso pensar de que maneira tal transfiguração harmonizará o modelo hoplítico e o modelo homérico (LORAU, 1994; 1978). Pois como lidar então com o paradoxo de que o herói mítico, o herói homérico, é, por excelência, o herói solitário? Seus feitos são grandes, mas, em geral, dependem só de si. Também a bela morte mítica, épica, é solitária. O herói morre sozinho. Para cada herói, uma bela morte. No século V, ao contrário, e as orações fúnebres são a maior evidência desse paradoxo: a bela morte é uma morte cívica. Os combatentes morrem entre iguais, são sepultados entre iguais, são iguais, porque são a *pólis*. O hoplita é o herói do século V, o herói que não rompe com o tempo mítico, mas que diferentemente dos heróis do passado, não pode ser herói sozinho. Por isso, os heróis do mito só podem sobreviver na figura dos heróis-cidadãos se eles deixarem, no discurso, de serem solitários.

Na batalha de Maratona, a transposição da solidão do guerreiro mítico para o relato histórico ganha força. Sob o argumento de ter lutado sozinho contra os persas, a Atenas, silenciando-se sobre a ajuda dos plateus e dos escravos, relaciona à batalha a prova que o herói, sozinho, precisa enfrentar para poder-se afirmar enquanto tal. Assim, se ao guerreiro legendário cabe estar sozinho contra muitos, Atenas, sozinha, teria cumprido seu destino heroicamente.

Outra história, agora contada por Ésquino de Atenas, colabora com a reflexão: quando Címon, depois da vitória sobre os persas, pede à cidade uma recompensa, Atenas concorda em erguer três Hermes no Pórtico de Hermes, para marcar a vitória. O monumento porém não trará inscrito o nome do general, exatamente no sentido de não querer glorificá-lo mais do que a toda a cidade. A cidade desconfia de seus generais, de seus líderes. Seu valor está em prestar serviços à cidade sem que seja cobrada, como contrapartida, alguma recompensa individual.

Uma terceira história, mas, dessa vez, contida na peça: sabe-se que era o costume dedicar espólios de guerra aos deuses, oferecendo-os aos templos, onde se inscrevia o nome do doador. Há um trecho em *Agamênon* em que a fala do arauto parece remeter diretamente a essas inscrições dos monumentos de guerra. O mensageiro diz: "Vencedor de Troia, o exército argivo/ aos deuses fixou nos templos gregos/ estes espólio, prístino esplendor" (*Ag.*, v. 577-9). No trecho, no entanto, o nome do doador, é substituído pelo "exército dos argivos"

(Ἀργείων στόλος, v.577). O doador, quem executa a ação, é a tropa e também é, assim, a cidade.

O desenvolvimento da falange hoplítica e da cidade mesma, à medida em que a incorpora, passarão a condenar o ato de bravura individual e, com ele, o herói individual. A cidade passará a negar o código de valor da glória do guerreiro épico, em prol de um código de valor reformulado, em que o grupo dependerá de cada um, sem que, dos seus integrantes, nenhum seja maior do que o grupo. A ordem será: cada guerreiro deverá combater em seu lugar, respeitando seu lugar, ocupando responsabilmente seu lugar, pois se um hoplita deixa cair seu escudo, ele trai a solidariedade que é indispensável na falange e ameaça todo o grupo. Na guerra, contará, mais do que qualquer grande guerreiro, a responsabilidade de cada um dentro do grupo; maior do que cada guerreiro será a falange formada pelo conjunto deles, para a qual todos têm o mesmo valor. Também fora da guerra, o grupo terá mais valor do que um só: tanto o elogio aos guerreiros, a oração fúnebre, quanto o próprio funeral serão coletivos, majoritariamente. A falange hoplítica, sem sombra de dúvida, revela uma prática igualitária: com o seu sucesso, todos seus combatentes terão o mesmo valor.

Segundo Nicole Loraux (1994), o igualitarismo entre os soldados passa a reger os funerais e o discurso a partir de 470-460. A primeira metade do século V, portanto, teria assistido à transição dos feitos individuais à glória coletiva.

A quase ausência de epitáfios públicos atenienses aos mortos das Guerras Médicas é um importante argumento para se marcar a transição. Na verdade, a inscrição de um epitáfio público no túmulo dos soldados-cidadãos não pode ser localizada em Atenas a não ser depois da vitória de Eurimedon (467 a.C). Depois disso, então, é que a *pólis* parece dedicar, cada vez mais, atenção aos seus mortos.

Essa desconfiança da cidade com relação aos chefes de guerra faz com que seja preciso reconhecer a mesma intenção que se revela nos cultos aos cidadãos mortos na guerra, qual seja negar toda forma de especialização militar, fazer desaparecer toda lembrança ou tentativa de autonomia da função guerreira. O guerreiro como um tipo de homem específico desaparece (DETIENNE, 1999).

É verdade que a desconfiança da cidade em relação aos chefes de guerra faz parte de uma desconfiança mais generalizada, aquela que a cidade preserva diante de todos os indivíduos influentes demais - o que revela, é claro, o receio constante da tirania. E, além disso, se a escolha dos heróis trágicos inscreve-se num tempo que não é o tempo da cidade democrática e o Coro de *Agamêmnon*, composto pelos doze anciãos, uma pequena coletividade que ainda não decide nada, apesar disso, essa desconfiança com relação ao tirano se faz sentir de maneira muito pronunciada: "Não se pode tolerar, é preferível morrer (κατθανεῖν),/ a morte é mais doce do que a tirania (τῆς τυραννίδος - v. 1365)".

### III - O retorno de Agamêmnon narrado em primeira pessoa

Diante do palácio, Agamêmnon, que acaba de chegar em Argos, saúda a cidade e os deuses, justificando serem eles os responsáveis pelo retorno à pátria, da mesma forma que pela justiça executada por ele em Troia.

Do herói homérico, sobretudo o iliádico, o Agamêmnon de Ésquilo conserva uma desmedida confiança em si, em sua magnificência, em seu próprio poder e também em sua relação com os deuses.

Primeiro Argos e os Deuses regionais  
é justo saudar, comigo são os causadores  
do retorno e da punição que impus ao país  
de Príamo: os Deuses não ouviram o rogo  
da língua e indivisos depuseram  
na sangrenta urna votos homicidas  
pela ruína de Ílion; na urna oposta  
a esperança de voto pousava no vazio.  
(*Ag.*, v.810 - 817)

São os deuses os causadores tanto da justiça punitiva feita ao país de Príamo (δικαίων θ' ὧν ἐπραξάμην πόλιν) quanto do retorno do herói (νόστου).<sup>6</sup> A piedade do herói, no entanto, não parece esconder o orgulho da vitória e a confiança de que ela, de fato, executara a justiça, bem como não consegue dissimular a vaidade, que só ficará mais clara com a fala do herói. Seu primeiro

<sup>6</sup> Esta é a segunda das duas passagens que contêm o vocábulo referente ao retorno na peça. A primeira aparição do vocábulo νόστος será na fala do Coro: πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων/ νόστον, αὐτόμαρτυς ὧν. (*Ag.*, v. 988-989). Segundo a tradução de Jaa Torrano: *Testemunho e aprendo,/ com os olhos, o regresso.*

discurso, um pouco como o primeiro discurso do arauto, parece confiante na justiça da guerra, mas já, nela, a imagem terrível da guerra se anuncia.

Fumaça ainda marca a ruína do país;  
furiosas procelas vivem, moribunda  
cinza lança pingues sopros de opulência.  
Por isto é preciso dar mêmores graças  
aos Deuses, muitas porque puni  
o soberbo rapto, e por mulher  
devastou o país o argivo monstro,  
filhote de cavalo, escudada tropa,  
dando o salto ao pôr das Plêiades;  
transposta a muralha, carnívoro leão  
lambeu e saciou-se do sangue real.  
(*Ag.*, v. 818-828)

Agamêmnon ressalta, mesmo citando a escudada tropa (ἀσπιδηφόρος λεώς, v. 825), sua individualidade como herói. A punição é executada por ele. Junto com os deuses, ele, na primeira pessoa do aoristo de πράσσω (ἐπραξάμην, v. 812), impôs a punição à Troia. É como se um e outro se apresentassem: a escudada tropa, o coletivo, versus o herói, o carnívoro leão, o singular.

Apenas Odisseu era para ele querido parceiro: "Ciente eu diria, pois bem conheço/ o espelho social, imagem de sombra:/ são aparentes os benévolos comigo" (*Ag.*, v.838-840). A vaidade, própria ao herói individual, ainda se faz anunciar pelo próprio Agamêmnon: "Concedam a mim honras de homem, não de Deus", ele insiste (*Ag.*, v.925), mas, sem muita resistência, cede ao convite de Clitemnestra para pisar o tapete púrpura (*Ag.*, v. 944-957).

Agamêmnon, desde as primeiras palavras, apresenta o caráter impiedoso da destruição e das forças que estão em curso numa guerra. O escândalo decorrente disso aparece, na obra, no contraste entre as declarações de trunfo dos vencedores e a descrição de seus atos de destruição, porque a tomada de Troia significou, não apenas matar seus habitantes, capturar suas mulheres para escravizá-las, mas também destruir a cidade, negando-a, anulando-a por completo (OUELLETTE, 1971; 1994). Segundo o arauto, Agamêmnon, com a enxada de Zeus (Διὸς μακέλλη,) destruiu Troia (κατασκάψαντα), revolveu o solo (κατείργασται) e extirpou de lá todo germe vivo (ἐξαπόλλυται) (*Ag.* 525-528.).

Tal elogio da destruição, assim, feito pelo arauto, mas direcionado, claro, aos feitos de Agamêmnon, é confirmado pelas palavras mesmas do rei, acima

citadas, que explicam de que maneira ele teria exercido a justa e conforme à vontade dos deuses vingança (*Ag.*, v. 810-817). E a qualidade heroica do feito, que já havia sido enfatizada com a menção a Zeus, aparece então novamente associada à vontade divina, sendo elogiada pelo próprio executor, Agamêmnon.

Na fala de Agamêmnon, a primeira marca da derrota do país de Príamo é a fumaça. E a fumaça da qual fala ainda marca a ruína do país, é como se ela persistisse até aquele momento (καπνῶ δ' ἀλοῦσα νῦν ἔτ' εὔσημος πόλις - v., 818). Se o arauto havia apresentado a tomada de Troia enquanto a destruição total, Agamêmnon, por outro lado, a prolongava no tempo, do passado àquele agora (νῦν). No verso seguinte (*Ag.*, v. 819), o herói atrida diz da perdição, da destruição da vila (ἄτης), furiosas procelas (θύελλαι) vivem (ζῶσι). Dessa fumaça da destruição, até mesmo o cheiro da carne humana carbonizada é lembrado (πίονας). Os turbilhões de fumaça, então, hesitam também entre serem a evidência da destruição de tudo e serem a evidência de que a destruição ainda revela algo de vivo, como se a cinza ao invés de marcar a morte, ao invés de aparecer depois da morte, marcasse o desenrolar da morte, que, enquanto um desenrolar da morte, ainda preserva algo da vida (συνθνήσκουσα δε σποδός, v. 819). Mais hesitante que o arauto, portanto, Agamêmnon "semble partagé entre le désir de faire vivre la ruine qu'il a causée et la vision de ces richesses qu'il a détruites" (OUELLETTE, 1971, p. 299).

Há ainda outros versos capazes de pintarem para o público a destruição total: "Ruína espoliará com violência/ todas as tropas que o povo pôs/ copiosas diante da muralha" (*Ag.*, v. 127-9). Ou: "Ó, Zeus rei e Noite amiga,/ senhora de grande adornos/ que lançaste nas torres de Tróia/ rede a cobri-las, de modo a/ ninguém, adulto ou jovem, transpor/ a grande tarrafa do cativo/ da perdição, prisão de todos" (*Ag.*, v.355-361). Outra passagem, por fim, já aludida, pois compõe a fala do arauto: "Altars desaparecidos e estátuas dos deuses,/ e semente da terra toda está perecendo" (*Ag.*, v. 527-8)

Em *Agamêmnon*, se, por um lado, há a glória do combatente que retorna da guerra vencedor, merecendo as honras do tapete púrpura, as imagens que aparecem da guerra propriamente são imagens de homens condenados à morte, de cadáveres por todo canto.

Cassandra se lembrará de um episódio em que Príamo tenta salvar a cidade oferecendo sacrifícios (*Ag.*, v. 1168-1171). A lembrança, contudo, é entremeada de gritos de lamento e de dor: dores e mais dores do país todo destruído (ὦ πόνοι πόνοι πόλεος ὀλομένας τὸ πᾶν - *Ag.*, v.1167). Nada mais vive em Troia, diz Cassandra.

É verdade que os deuses aprovam a punição aos troianos (*Ag.*, v. 810) ou, na verdade, mais do que aprovam, são eles mesmos os causadores (μεταίτιους). Mas na justiça divina, que pune o rapto de Helena levando à derrota troiana, Agamêmnon reconhece um monstro e é esse monstro que dá o aspecto da guerra (*Ag.*, v.827-828): um carnívoro leão (ὠμηστής λέων) que sem parar lambeu o sangue real (ἄδην ἔλειξεν αἵματος τυραννικοῦ). Na imagem da guerra que tudo destrói, o que Agamêmnon vê é uma besta terrível, um leão em busca da carne dos corpos em que bebe o sangue do derrotado até que se sacie.

É como se o leão lambesse o sangue de toda a cidade, até o corpo dela secar por completo. Curiosamente, observa-se uma rápida alusão de Clitemnestra aos troianos que, já não mais livres, pranteiam os corpos dos pais (*Ag.*, v. 328-9), ao passo que as mulheres e as crianças de Troia não são mencionadas na peça, com exceção, é claro, de Cassandra, cujo destino só acirrará a ideia de destruição total.

Clitemnestra, portanto, também contribui com uma imagem da guerra:

Vertidos vinagre e azeite na mesma vasilha  
adversários sem amizade os chamarias;  
dos vencidos e vencedores vozes diversas  
podem-se ouvir pela situação dúplice:  
Alguns caídos ao redor de cadáveres  
de maridos, de irmãos e de velhos pais,  
pranteiam da garganta não mais livre  
o massacre dos seus mais queridos.  
Noctívaga fadiga de batalha dispõe  
outros à refeição do que há na cidade,  
famintos, sem nenhum indício de ordem,  
mas como a cada um sorteia o acaso.  
(*Ag.*, v.322-333)

#### **IV - Morte e luto em *Agamêmnon***

Assustado pelo chamado de Cassandra às Erínias, o Coro demonstra o susto atemorizado com a metáfora de um golpe no peito, um golpe que corre rápido como algo que inunda (τρέχω):

Que Erínis mandas tu estrondar



---

no palácio? Não me alegra a palavra.  
Corre-me (ἔδραμε) ao coração pálida  
gota, que nos abatidos por lança  
coincide com os raios do ocaso da vida.  
Rápida vem a ruína.  
(*Ag.*, v.1119-1124)

O sentimento que atinge os anciãos do Coro se compara, na fala mesma deles, àquilo que sente o guerreiro caído com o golpe da espada que, percebendo esvair de si a vida, sente-o primeiro no peito, no coração (ἐπὶ δὲ καρδίαν), para rapidamente chegar a ruína. Esse sentimento que acomete os anciãos, dentro do peito, é emprestado, portanto, do soldado no momento em que ele está diante da morte. Poder-se-ia dizer, nesse sentido, que a angústia do coro e o enfrentamento da morte pelo soldado tornam-se sinônimos, conseguindo descrever o mesmo sentimento, como percebe Ouellette (1971). Para descrever o pior sentimento, os velhos do Coro usam a pior, mas necessariamente conhecida, imagem: a dos soldados diante de seu fim no exercício da guerra.

Todavia, em *Agamêmnon*, esse horror da morte em campo de batalha aparece somente aí. Na peça, a morte na guerra é evocada no mais das vezes por meio do luto que ela faz nascer. A destruição da guerra é sugerida principalmente pelas mortes que ela ocasiona para a *pólis*, mais enquanto consequência do que enquanto ato. Em outras palavras, em *Agamêmnon*, o ato de matar o inimigo na guerra aporta à pátria consequências (o luto, a destruição) e é por meio dessas consequências que o ato é referenciado na peça: são as vidas já destruídas que aparecem de forma mais obsedante na peça.

Também em sua relação com os mortos de guerra, *Agamêmnon* irá mostrar sua atualidade e incutir ainda mais em sua personagem principal o preço a se pagar pela permanência: *Agamêmnon*, o herói de guerra, está sem lugar ao retornar para a pátria. O herói de guerra individual está sem lugar na história ateniense do século V.

No princípio da peça, a morte é apresentada como punição e, nesse sentido, como necessária. Páris Alexandre não seria poupado pelos deuses (*Ag.*,v.381-384). Da mesma maneira, a destruição de Troia, como a morte de Páris, é inelutável (*Ag.*, v.357). Depois de ser recebido no palácio de Menelau, tendo-o aviltado com o rapto de Helena, e depois que os dois partem para Troia

levando, ao invés de dote, a ruína (ἄγουσά τ' ἀντίφερνον Ἰλίῳ φθοράν, v. 406), partem também, conseqüentemente, os exércitos de aqueus (v. 429).

Fica claro, então, que os que partem de terra grega partem para cumprir a justiça divina, mas, ao mesmo tempo, essa justiça não parece ser suficiente para retirar da morte na guerra o que ela tem de absurdo, tornando-a convincentemente justa. Pois passada a partida e tendo início a guerra dos aqueus:

No palácio o luto junto ao lar  
aí está e vai ainda além disso:  
por quem partiu de terra grega  
toda a dor tolerável  
em cada casa brilha,  
muitas atingem o fígado,  
pois quem os enviou sabe  
e em vez de homens (ἀντὶ δὲ φωτῶν),  
*armas e cinzas* chegam (τεύχη καὶ σποδός)  
à casa de cada um.  
(*Ag.*, v. 427-436)

Três verbos marcam a progressão do pensamento nessa reflexão de Ésquilo sobre a morte na guerra e a espera de quem fica (todos na terceira pessoa do singular, referindo-se a quem fica em terra grega): ἔπεμψεν (*Ag.*, v. 433, enviar os combatentes), οἶδεν (*Ag.*, v. 434, saber quem partiu) et ἀφικνεῖται (*Ag.*, v. 436, chegar de retorno).

Ésquilo dá valor não aos soldados em particular, mas à partida dos guerreiros como um conjunto que parte da terra, embora do ponto de vista de quem fica - impressão que se confirma pelo uso do termo mais geral φωτῶν para se referir a esses homens que partem para a guerra e retornam em forma de pó. O drama se passa, sobretudo, no espírito dos que ficam e o verbo οἶδεν, deixado para o início do verso seguinte fica, assim, bem evidenciado, com o intuito, provavelmente, de tornar presente a dor da guerra entre os auditores que sofreram a partida de entes próximos.

Finalmente, depois de enviar (ἔπεμψεν) os combatentes, sabê-lo e guardar na lembrança (οἶδεν) quem partiu, vem o terceiro verbo (ἀφικνεῖται) que se refere ao retorno, à chegada de alguém ou de algo da guerra. E, destruindo a lembrança, contrariando-a, o que chega da guerra são, então, armas e cinzas. É a expressão, sem dúvida, do absurdo da guerra. "La mort à la guerre, c'est une maison et, peut-être devant la porte, une urne remplie de cendres. C'est encore l'ironie d'un souvenir confronté avec la réalité" (OUELLETTE, 1971, p. 307).

Na peça, à brusca chegada das cinzas e das armas dos mortos, sucede a figura de Ares, que troca corpos por ouro (χρυσῶμοιβός, v.438), o que dá certamente a ideia de valor ao ser que é vivo, e, na sequência, se opõe ao pó que Ares envia aos parentes dos mortos, já que esse pó é o das cinzas (σποδοῦ, v. 443), não o do ouro. Diante de um Ares comerciante, o cadáver se torna objeto e o absurdo da guerra é asseverado pela ideia do comércio que a permeia, através da balança e da troca. O que volta da guerra, o que chega à pátria de retorno da guerra é objeto de troca e cumpre a regra da guerra: trocar vivos por mortos. O adjetivo do verso 444 (εὐθέτος) banaliza ainda mais a ação, já que, não podendo regressar os homens, as cinzas são bem dispostas (εὐθέτους) nas urnas.

É desse tipo de guerreiro que a guerra precisou: do que morre para que a terra inimiga seja, também ela, destruída. Ou há também o guerreiro do qual as cinzas não voltarão à casa, já que ele, diferentemente desse outro, será coberto pela própria terra inimiga (v. 452-455).

Ares, que cambia corpos por ouro  
e tem a balança na batalha de lança,  
após cremar, de Ílion  
remete aos parentes  
pesado pó de árduo pranto,  
repletas urnas de cinzas  
recolhidas em vez de homens.  
Pranteiam ao louvar o guerreiro:  
"mestre de guerra,  
nobre na morte  
por alheia mulher."  
Assim velada voz sussurra,  
recusadora dor se esgueira  
contra justiceiros Atridas.  
Outros lá perto da muralha  
intactos têm tumba em Ílion,  
mas inimiga terra cobriu  
aqueles que ocupam.  
(Ag., 438-455)

Ésquilo, então, põe em evidência aquilo que permite perceber o que a morte na guerra guarda de seu: a imagem absurda dos mortos em série em campo de batalha (os matadores de multidão, τῶν πολυκτόνων - v.462), a imagem da desilusão da família recebendo seus filhos transformados em cinzas e, ainda, a marca do anonimato daqueles que lutando pela cidade se perderam na coletividade (φωτῶν - v. 434).

Em vasos do século V, nota-se que, dentre os temas míticos, ainda que não muito frequentes na iconografia concernente às tumbas dos mortos de

guerra, destaca-se a cena do guerreiro morto sendo trazido de volta à pátria por Tánatos e Hypnos. A história, mencionada no Ciclo Troiano, apropriada pela cerâmica e pelas estelas, reflete, de alguma maneira, a preocupação com o retorno dos restos mortais dos combatentes caídos, que é a prática geral do período clássico.

Tucídides observa a relação entre o enterro público, realizado pelo Estado, e os mortos de guerra: "No curso do mesmo inverno os atenienses, seguindo um costume de seus antepassados (τῷ πατρίῳ νόμῳ), celebraram a expensas do tesouro os ritos fúnebres (δημοσίᾳ ταφᾶς) dos primeiros concidadãos vítimas desta guerra" (τῷ πολέμῳ - TUCÍDIDES, II, 34). Justamente, na Ática, durante o século V, há uma mudança significativa com relação aos sepultamentos: os monumentos fúnebres privados vão ser quase inexistentes até a Guerra do Peloponeso (WALLACE, 1970).<sup>7</sup> E os monumentos coletivos também contribuirão para alimentar, ainda que ameaçando, a permanência do herói.

A representação do leão nas tumbas de Estado segue com a tradição, segundo M. B. Wallace. Sabe-se que o adorno, já utilizado em tumbas individuais de hero is mortos em guerra (que então passam a se tornar menos frequentes, especificamente para os mortos em guerra), passa a compor também as tumbas coletivas (como se vê, por exemplo, em Queroneia e Anfiópolis). No Cerâmico mesmo, há, aliás, a estela de um leão da metade do século V, que atesta a informação. Os leões, nesse sentido, são apropriados pelo equipamento imagético das tumbas coletivas de forma a levar a perpetuar no herói coletivo a marca do herói individual.

Em *Agamêmnon*, também o símile do leão tem sua força, mas, igualmente aparece em xeque. Já mencionada a passagem (*Ag.*, v. 827-828) em que Agamêmnon associa a destruição de Troia ao leão carnívoro (ὠμηστής λέων) que, incessantemente, sorve o sangue real (ἄδην ἔλειξεν αἵματος τυραννικοῦ), resta acrescentar a fala de Cassandra dirigida a Clitemnestra: "Essa leoa bípede (αὕτη δίπους λέαινα) junto com o lobo/ deitada na ausência do nobre leão/ matar-me-á mísera: como remédio/ porá ainda a minha paga na

---

<sup>7</sup> Além dos sepultamentos públicos e coletivos anuais, o sepultamento individual acontecia por meio de decreto - sendo bem menos representativo, numericamente, em comparação com as tumbas coletivas dos mortos de guerra.

poção" (*Ag.*, v.1258-1261). Mais uma vez, a peça põe em cena a ambiguidade do herói: Agamêmnon é, como o leão, como a guerra, que dizima Troia, que a destrói totalmente, executando a punição divina. Agamêmnon, o herói de guerra, é o potente animal. Porém, a imagem do leão é assustadora, mostra o terror da ação. E, não bastasse, o mesmo animal é utilizado como símile para Clitemnestra, assassina e traidora. É preciso completar que, antes de remeter-se a "leoa de dois pés", Cassandra evoca o fogo, que é, também, o destruidor de Troia, e o Λύκει' Ἄπολλον, um título cujo significado, embora incerto, pode remeter ao culto mesmo de Apolo, bem como pode remeter à ideia de um lobo, e ainda à de um destruidor. Enfim, a imagem do leão, associada à guerra e à destruição, como símile de Agamêmnon, e associada à traição, como símile de Clitemnestra, denota, certamente, um ser negativo, que em nada parece enobrecer o herói - ainda que assevere o seu poder.

Mais do que a imagem do leão, no entanto, o tema mais representado nas sepulturas de Estado são as cenas de batalha. Para Reinhard Stupperich é este o maior argumento para a tese de que, embora não fossem nomeados heróis (sendo chamados de homens virtuosos, ἀνδρες ἀγαθοί), os combatentes mortos em guerra eram tratados enquanto tais (STUPPERICH, 1994). Comumente, as cenas que compõem as tumbas ou estelas se caracterizam por um guerreiro, quase sempre a cavalo, no momento mais decisivo do combate. Também a representação de guerreiro em pé, em postura sóbria e tranquila, é constante. Além dessas imagens, a dor causada pelas perdas na guerra é, não raro, representada por meio do guerreiro, aquele que restou vivo, em posição de solidão e reflexão sobre a perda. Fica evidente, assim, que, apesar do esforço da propaganda política por refutar a imagem do herói individual, essa imagem, exatamente a do herói individual, conseguirá permanecer como recurso para se homenagear e para se lembrar do morto em guerra.

Quando Ésquilo fala dos mortos em campo ou quando Péricles, em sua oração fúnebre, celebra o guerreiro, e a morte pela pátria, certamente todos os atenienses têm em mente a imagem de Aquiles e de tantos outros heróis que pereceram na Guerra de Troia. Quando o guerreiro ateniense, em sua juventude, aceita perder a vida no combate, ele acena, portanto, para uma tradição que confirma seu gesto. É na epopeia que se deve buscar a origem desse ato de

doação. Como nos lembra Nicole Loraux, quando Atenas celebra os guerreiros mortos pela pátria a cada ano, nos funerais públicos, a cidade projeta sobre eles, sobre a figura de seus hoplitas, mesmo sem nomear, a imagem do herói guerreiro da epopeia, que é, como Aquiles, Heitor, Pátroclo e outros, um jovem que troca o resto da vida que lhe caberia pela honra que a pátria lhe prestará (LORAUX, 1989).

## V - Os mortos em guerra no século V

Em *Agamêmnon*, vê-se que, também, o tema de prantear e homenagear o morto é um problema, mas, uma vez mais diferentemente da oração fúnebre, sua relação com a tradição será outra. Diante da notícia da morte, o Coro pergunta invocando o rei morto: "como te prantear?" (σε δακρύσω; - v.1490) De que maneira, de que forma deverá ser o choro? Versos adiante, as dúvidas continuam. Dirigindo-se a assassina Clitemnestra, o Coro profere:

Quem o sepulará? Quem o carpirá? (τίς ὁ θάψων νιν; τίς ὁ θρηνήσων;) Ousará fazê-lo: massacradora do próprio marido, pranteá-lo e sem justiça pelas grandes proezas celebrar ao espírito ingrata graça? Quem ao proferir com lágrimas elogio fúnebre ao homem divino trabalhará com verdade cordial? (*Ag.*, v.1541-1550)

A tragédia, como se sabe, não inaugura essas questões. Para um único exemplo apenas, lembremo-nos de Príamo, que atravessa todo o acampamento aqueu para ir ter à tenda de Aquiles, onde, implorando e emocionando o assassino de seu filho, terá finalmente o corpo de Heitor de volta. Além da epopeia, a *Oresteia* (sobretudo *Agamêmnon* e *Coéforas*), *Os Sete contra Tebas*, *Antígona*, *Édipo em Colono*, *As Suplicantes*, *As Fenícias*, a tragédia, enfim, parece explorar a fundo o tema, talvez deixando-o mais em evidência do que a epopeia o fez, justamente por ser um tema em xeque, em transformação no século V. A tragédia parece estar entre a tradição (épica) e a rejeição dela (as orações fúnebres), colocando em evidência a tradição, enquanto parte da propaganda política a nega.

O Péricles de Tucídides diz aos cidadãos: "Não precisamos de um Homero para cantar nossas glórias" (TUCÍDIDES, II, 41)<sup>8</sup>. Enquanto o poeta, nas sociedades aristocráticas, era o detentor exclusivo, do elogio e da condenação, do lamento e da lembrança, dispendo, portanto, do poder de fixar o prestígio de um homem, o orador empresta sua voz, não ao divino, mas à coletividade.<sup>9</sup>

A tragédia ateniense, dramatizando o confronto do passado cívico e do passado heroico, não deixou de colocar em cena os polos da mudança que se opera na cidade, onde o pranto deve ser, segundo a própria cidade, substituído pelo elogio (LORAUX, 1994). No cerimonial da Atenas democrática, as lamentações rituais são autorizadas, embora elas devam ajustar-se a um mínimo<sup>10</sup>. Justamente por meio da oração fúnebre, a *pólis* relembra seus cidadãos de que os combatentes mortos em guerra merecem mais do que lamentação (há ainda os casos em que há a prescrição de nenhuma lamentação; por exemplo, no caso de Tasos, onde se proíbe em caráter absoluto que se porte luto pelos guerreiros, no sentido extremo de substituir forçadamente a lamentação pela lembrança e pelo elogio).

O verbo do orador, na medida em que restringe o pranto, tal como o elogio poético, salva o valor dos homens de ser aniquilado pelo esquecimento. Da mesma forma, a oração fúnebre coletiva promete aos guerreiros que eles serão lembrados pelas gerações futuras. Nas orações fúnebres coletivas, os atenienses são louvados por terem honrado a pátria com sua própria morte e, sendo assim, a lembrança que a mesma oração lhes assegura não é senão o reflexo da própria

---

<sup>8</sup> καὶ οὐδὲν προσδεόμενοι οὔτε Ὀμήρου ἐπαινέτου οὔτε ὅστις/ ἔπει μὲν τὸ αὐτίκα τέρψει (TUCÍDIDES, II, 41).

<sup>9</sup> É relevante notar que a tradição dos *epitáphioi* atenienses é unânime em rejeitar a Guerra de Troia, tanto mais ao se levar em conta que toda cidade-Estado grega considera sua participação na epopeia homérica como o começo de sua própria história. Uma exceção que, confirmando, assevera a regra: Péricles, opõe à batalha de Samos a guerra dos aqueus contra os troianos - dessa vez o Péricles de Plutarco (28,7). Ele diz terem os soldados da expedição de Samos, em nove meses, submetido os jônios; os aqueus liderados por Agamêmnon, por outro lado, demoraram dez anos para conquistarem a cidade bárbara.

<sup>10</sup> Nesse sentido recusa-se o *thrénos* (cujo significado original remete à lamentação elaborada pelo poeta, como na epopeia homérica, em que o aedo canta o *thrénos*, diferenciando-o dos soluços e gemidos da multidão que cerca o corpo). A cidade-Estado clássica renuncia à concepção aristocrática de luto, reimprimindo no *thrénos* um novo sentido, mas próximo do *góos*, uma designação mais geral e oficial de todo lamento. Para Nicole Loraux, essa transformação do sentido, com a até então inédita equivalência entre *thrénos* e *góos*, esclarece, em boa medida, o significado da oração fúnebre e da proibição das lamentações desmedidas.

---

cidade, de seu brilho: para merecer o elogio, basta morrer a seu serviço, sintetiza Nicole Loraux.

O Péricles de Tucídides, mais uma vez, avisa-nos que mesmo um homem medíocre, tendo ele morrido por sua cidade, ao serviço da pátria, merece ter a mediocridade escondida:

Mesmo para alguns menos louváveis por outros motivos, a bravura comprovada na luta por sua pátria deve com justiça sobrepor-se ao resto; eles compensaram o mal com o bem e saldaram as falhas na vida privada com a dedicação ao bem comum. (TUCÍDIDES, II, 42, 3)

A cidade, assim, fica para o anonimato dos guerreiros na oração fúnebre, como o poeta fica para os nomes dos heróis épicos. Nos memoriais públicos, os nomes dos mortos, de cada ano, e, às vezes, de cada campanha, eram listados de forma simplificada. Os mortos eram arranjados entre as dez tribos do corpo cidadão ateniense e seus nomes apareciam abaixo da identificação de cada uma das tribos. A identificação do morto, portanto, dava-se por meio de sua filiação tribal.

Esse método austero de identificação é, sintomaticamente, pouco usual mesmo entre os atenienses, uma vez que os nomes dos cidadãos mortos, fora da guerra, é frequentemente acompanhado do patronímico ou do nome de sua cidade de origem, além, é claro, do nome da tribo (LOW, 2003). Nesse sentido, o que se pode sublinhar da identificação dos mortos de guerra é que ela quer deliberadamente preservar, não a conexão do indivíduo com seus ancestrais, mas com a estrutura democrática da *pólis*. Esse indivíduo, que morreu na guerra, é importante, a partir de então, para a lembrança que a cidade guardará dele, não como um cidadão particular, ou como membro que foi da família, mas como membro imprescindível da democracia.

Por outro lado, os prantos desmedidos, as lamentações sobre as quais se mencionam algum *epitáphios* no século V são, sintomaticamente, os do inimigo. Em *Os Persas*, as lamentações dominam o elogio aos guerreiros mortos. Diz o mensageiro persa: "Quão odioso é ouvir o nome de Salamina! / Phêu! Como gemo (ὦς στένω) ao me lembrar de Atenas!" (*Os Persas*, v. 284-5). Trinta versos antes, o mesmo mensageiro explica a causa da dor: seus mortos. "Ómoi! Mau é primeiro anunciar males, / contudo, é necessário desdobrar toda a dor, / persas: o exército bárbaro pereceu todo" (*Os Persas*, v.253-5).



A intenção de reprimir as manifestações excessivas do luto, que conduzem o indivíduo que pranteia exageradamente a chorar por si mesmo, aponta para a ideia de que chorar, na época clássica, cabe às mulheres. A oração fúnebre, por outro lado, discurso em que o político e o militar são indissolúveis, reconhece para si apenas valores masculinos. A rejeição do *thrénos*, porém, não deve ser explicada apenas por meio dessa insensibilidade viril, mas, sobretudo pela recusa dos cultos heroicos, que, no passado aristocrático, enraízam o elogio, justamente, na lamentação ritual. A glória, no passado aristocrático, situa-se sob o signo do luto, ao passo, que na época clássica, ela quer que seu signo não seja o da lamentação. Tal como na recusa da Guerra de Troia, a oração fúnebre rejeita também a tradição na forma de chorar o morto de guerra. Comedida, a homenagem aos mortos distingue-se da lamentação bárbara e da lamentação feminina, reformulando, claro, a imagem dos mortos em guerra.

Ésquilo escolhe na tradição e evidencia com *Agamêmnon* o paradoxo: reconhecendo a permanência do herói, o coloca em cena e, junto com ele, também entram em cena todos os elementos - símbolos, costumes, sentimentos - que, por serem próprios à sua existência, a *pólis* do século V se esforça por transformar, às vezes contribuindo, de fato, para transformá-lo, noutras, prolongando sua existência.

### Fontes antigas

ARISTOTE. *Politique*. Tome III. Première partie, Livre VII, Aubonnet, Jean, Editeur scientifique. Paris : Les Belles Lettres, 1986

ATHENÉE DE NAUCRATIS. *Les deipnosophistes*; livres I et II. Texte établi et traduit par A. M. Desrousseaux avec le concours de Charles Astruc. Paris : Les Belles Lettres, 1956.

ÉSQUILO. *Aeschyli tragoediae*, 2nd edn. Ed. Murray, G. Oxford: Clarendon Press, 1955, Repr. 1960.

ÉSQUILO. TORRANO, Jaa Torrano. ÉSQUILO. *Orestéia I. Agamêmnon*. Editora iluminuras, São Paulo, 2013.

HERÓDOTO; BROCA, J. Brito.; AZEVEDO, Vitor de. *História*. 2. ed. São Paulo: Prestígio Ed., 2001. 1072 p.

PAUSANIAS. *Description de la Grèce*. Tome I, Introduction générale. Livre I, L'Attique. Trad. Pouilloux, Jean. Paris: Les Belles Lettres, 1992.

PLATON. *Oeuvres complètes*. Tome XI. 1ère partie, *Les lois*, Livres I-II. Livres III-VI. Tome XI. 2ème partie. Des Places, Édouard (1900-2000), Editeur scientifique, Traducteur. Paris : Les Belles Lettres, 1951.

PROCLO. *A CRESTOMATIA DE PROCLO*: Tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio. Dissertação de mestrado de Ícaro Francesconi Gatti. PDF.

TUCÍDIDES; KURY, Mario da Gama. *História da Guerra do Peloponeso*. 3. ed. Brasília: Ed. Unb, c1986. 533 p.

WEST, Martin Litchfield. *The Epic Cycle: a commentary on the los Troy epics*. Oxford: Oxford university press, 2013.

### Referências bibliográficas:

DETIENNE, Marcel. "La phalange: problèmes et controverses". In: VERNANT, Jean-Pierre. *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999.

---

DETIENNE, Marcel. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Librairie Générale Française, 2006 (Le Livre de Poche)..

GARLAN, Yvon. "L'homme et la guerre". In: VERNANT, Jean-Pierre. *L'homme grec*. Éditions du Seuil, 1993.

GOLDHILL, Simon. "Text and tradition". *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1986.

HOGAN, James C., *A commentary on the Complete Greek tragedies-Aeschylus*. Chicago: University of Chicago Press, 1984. 332 p.

LEAHY, D. M. "The Representation of the Trojan War in Aeschylus' Agamemnon". In: *The American Journal of Philology*, Vol. 95, No. 1 (Spring, 1974), pp. 1-23.

LORAUX, Nicole. "Cap. III: A história ateniense de Atenas" in: LORAUX, Nicole. *Invenção de Atenas*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1994. E também: LORAUX, Nicole. "Mourir devant Troie, tomber pour Athènes De la gloire du héros à l'idée de la cité". *Social Science Information* December 1978 17: 801-817.

LORAUX, Nicole. "Blessures de virilidade". In: *Les expériences de Tirésias: le féminin et l'homme grec*. Gallimard, 1989; LORAUX, Nicole. "Le corps vulnérable d'Arès". In: MALAMOUD, Charles; VERNANT, Jean-Pierre (orgs.). *Le temps de la réflexion*. 1986. VII. Corps de dieu.

LOW, Polly. "Remembering war in the fifth-century Greece: ideologies, societies, and commemoration beyond democratic Athens". In: *World Archaeology*, Vol. 35, No. 1, The Social Commemoration of Warfare (Jun., 2003), pp. 98-111.

OUELLETTE, Gabriel-Pierre. "La mort à la guerre dans l'Agamemnon d'Eschyle". In: *Revue des Études Grecques*, tome 84, fascicule 401-403, Juillet-décembre 1971. pp. 297-313. E também: OUELLETTE, Gabriel-Pierre. "La parole et le meurtre dans l'Agamemnon d'Eschyle". In: *Revue des Études Grecques*, tome 107, fascicule 509-510, Janvier-juin 1994. pp. 183-191.

PERADOTTO, John J. "Some Patterns of Nature Imagery in the Oresteia". In: *The American Journal of Philology*, Vol. 85, No. 4 (Oct., 1964), pp. 378-393.

REINHARDT, Karl; MARTINEAU, Emmanuel. *Eschyle: Euripide*. Paris: Gallimard, 1972. 330 p.

---

STUPPERICH, Reinhard. "The Iconography of Athenian State Burials in the Classical Period". In: W. Coulson u.a. (Orgs.), *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy*. Oxbow Monograph 37, Oxford 1994, S. 93-103.

TORRANO, Jaa Torrano. "Vindo o Regressário Dia", "Tirania ao Rés do Visível" e "O Tirano e sua Sombra". In: ÉSQUILO. *Orestéia I. Agamêmnon*. Editora iluminuras, São Paulo, 2013.

VAUGHN, John W. "The Watchman of the 'Agamemnon'". In: *The Classical Journal*, Vol. 71, No. 4 (Apr. - May, 1976), pp. 335-338.

VERNANT, Jean-Pierre. "Le sujet tragique: historicité et transhistoricité". In: VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne - II*. Éditions La Découverte/ Poche, Paris, 2012.

VIDAL-NAQUET, Pierre. "Eschyle, le passé et le présent". VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne - II*. Éditions La Découverte/ Poche, Paris, 2012.

WALLACE, M. B. "Notes on Early Greek Grave Epigrams ". In: *Phoenix*, Vol. 24, No. 2 (Summer, 1970), pp. 95-105.

WHITLEY, James. "The Monuments That Stood before Marathon: Tomb Cult and Hero Cult in Archaic Attica". In: *American Journal of Archaeology*, Vol. 98, No. 2 (Apr., 1994), pp. 213-230.