

A PRESENÇA VELADA: HIERARQUIA E ÉTICA SERVIL A PARTIR DO *AGAMÊMNON* DE ÉSQUILO*

Rafael Faraco Benthien**

RESUMO

*O propósito deste artigo é discutir os limites representacionais de indivíduos confinados às margens da sociedade ateniense no século V a.C. Para tanto, os emblemas associados a um personagem do *Agamêmnon* de Ésquilo, o *Vigia* do prólogo, são isolados e comparados aos de outras figuras análogas. Busca-se com isso problematizar os eventuais padrões de representação existentes, os quais justamente permitem esclarecer algo sobre como a hierarquia social é então percebida e vivenciada.*

PALAVRAS-CHAVE: *Ésquilo. Grécia Clássica. Hierarquia. Tragédia.*

INTRODUÇÃO

Proponho aqui o estudo das ações e dos emblemas associados ao personagem que monopoliza a fala no prólogo da tragédia *Agamêmnon*, qual seja, o *Vigia*. Não me refiro, porém, a aspectos puramente formais da referida passagem, até porque me falta a devida competência (não sou filólogo, mas historiador);

* Este texto apresenta resultados de projeto de pesquisa financiado pela Fapesp e defendido como dissertação de mestrado na Universidade de São Paulo, em julho de 2006. O autor agradece, em especial, a Francisco Murari Pires, Miguel Palmeira, Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes e a Teodoro Rennó Assunção, por suas críticas e sugestões. Os originais em grego aqui utilizados provêm da Perseus Digital Library (<http://www.perseus.tufts.edu/>). A tradução dos versos de Ésquilo é de autoria de Jaa Torrano; já a tradução de passagens comentadas, neste trabalho, de outros autores gregos, é de responsabilidade do autor.

** Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: rfbenthien@hotmail.com.

POLITEIA: Hist. e Soc.	Vitória da Conquista	v. 7	n. 1	p. 33-57	2007
------------------------	----------------------	------	------	----------	------

tampouco busco propor novas formas de integrar o prólogo à totalidade da tragédia – o que poderia sugerir uma definição fechada tanto do gênero poético trágico, como do que efetivamente está em jogo no *Agamêmnon*. Eis aí duas limitações significativas. Em todo caso, penso que uma análise assim circunscrita têm muito a oferecer, seja em função dos debates específicos ligados aos clássicos, seja por conta de questões mais gerais nos quadros das ciências sociais.

De fato, como se verá mais adiante, os estudos interessados no Vigia exploraram-no, sobretudo, a partir de uma análise internalista, examinando como sua construção se ajustava ao que se supôs ser a tragicidade própria de Ésquilo.¹ No presente artigo, no entanto, o texto antigo serve de trampolim para o campo das representações coletivas. Vale dizer: os objetos aqui explorados são as crenças sociais sobre como se deve caracterizar os indivíduos hierarquicamente inferiores – o que reclama, por certo, a contraposição dos elementos presentes no *Agamêmnon* àqueles provenientes de outros suportes documentais.²

Mas se o termo “representações coletivas” remete a Émile Durkheim, Max Weber acabou também se mostrando fundamental para a opção metodológica aqui defendida. Com efeito, em seus estudos comparativos sobre as religiões mundiais, o sociólogo alemão alcançou uma notável precisão nas explicações e interpretações da produção, reprodução e arrefecimento das crenças. Weber o fez, por um lado, atentando para as visões de mundo cristalizadas em textos sagrados, o que implica modelos de comportamento compatíveis ora com doutrinas de recusa, ora com doutrinas de aceitação e valorização do mundo. Por outro lado, explorou a interiorização destes modelos consagrados nos agentes, bem como seus impactos em esferas da atividade social que não a exclusivamente religiosa.³

Ora, toda construção dita “ficcional” mobiliza crenças, supõe temas e padrões de ação frente aos quais personagens podem assumir postura subversiva ou conservadora. O objetivo deste artigo é justamente reconstruir algo da crença em torno do espaço social reservado aos indivíduos “marginais”, adotando como referência tanto o Vigia esquiliano, como outros personagens análogos.

1 Para uma discussão mais detida sobre os debates modernos em torno da tragicidade esquiliana, cf. BENTHIEN (2004).

2 Embora as fontes aqui utilizadas sejam literárias, isto não significa que a análise deva estar absolutamente restrita a elas. A cultura material permitiria aprofundar e melhor balizar a eficácia das conclusões por ora defendidas.

3 No caso de Weber, o foco de sua pesquisa é a relação entre as orientações religiosas e as econômicas dos agentes. Veja-se, a esse respeito, WEBER (1999, p. 1-62) e RINGER (2004, p. 163-167).

Tendo em mira tal objetivo, serão apresentados, em primeiro lugar, os elementos textuais presentes no prólogo de *Agamêmnon* e os debates que eles suscitaram na moderna historiografia. Na seqüência, discutir-se-á as particularidades da abordagem aqui defendida. Por fim, os elementos identificados no prólogo serão sistematicamente comparados a outros, almejando a reconstrução de eventuais padrões de representação.

O PRÓLOGO DE *AGAMÊMNON* E SUAS LEITURAS

De todos os personagens que compõem o *Agamêmnon*, existe apenas um cuja presença se restringe aos trinta e nove primeiros versos desta tragédia. Trata-se do Vigia do prólogo. Durante o tempo em que permanece em cena, ele está só, descrevendo seus afazeres e sentimentos íntimos, bem como os relacionando aos eventos-chave do enredo trágico (o retorno do soberano argivo após o término da guerra de Tróia e a inquietante situação da casa real). Por conta disto, um tal monólogo não só cumpre a função de ambientar o público; a despeito de sua extensão reduzida, ele também situa o referido personagem em um sugestivo quadro de relações e práticas sociais.

Tendo em vista uma sucinta apresentação deste quadro, pode-se dividir o prólogo em dois momentos: o anterior e o posterior à chegada da notícia da captura de Tróia. O primeiro tem início com uma prece, na qual o Vigia pede o término das fadigas acumuladas durante um longo ano de atividade.⁴ Neste período, o personagem afirma ter permanecido em um certo lugar (“o teto do palácio dos Átridas”), com uma postura corporal específica (“deitado como cão”), observando um determinado cenário (a reunião dos astros e seus movimentos).⁵

Em seguida, outros detalhes da vigília vêm à tona. Fica-se sabendo tanto o que o personagem espera ver (o fogo sinaleiro proveniente de Tróia, anúncio da tomada desta cidade),⁶ como quem o incumbiu da penosa missão (o Vigia obedece às ordens do “coração viril e expectante da mulher”).⁷ Além

4 “Aos deuses peço: afastem estas fadigas, a vigilância de longo ano”. No original: *theous men autô tónd' apallagén ponôn phouras eteias mékos*. Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1-2.

5 O “teto do palácio dos Átridas” (*stegais Atreidôn*), a postura corporal (“deitado como cão” – *koimômenos kunos dikên*) e o cenário (“conheço a ágora dos astros noturnos e os que dão inverno e verão aos mortais, claros príncipes a brilhar no firmamento, astros, ao desaparecerem e ascenderem” – *astrôn katoida nukterôn bomégurîn, kai tous pherontas cheima kai theros brotois lamprous dunastas, emprepontos aitberi* [asteras, bolan phthinôsin, antolas te tón]), estão em *Agamêmnon*, 2-7.

6 “Agora aguardo o sinal do lampejo, a luz do fogo a trazer voz de Tróia e notícia da captura”. No original: *kai nun phulassô lampados to symbolon, augên puros pherousan ek Troias phatin halôsimon te baxin*. *Agamêmnon*, 8-10.

7 No original: *gunaikeos androboulon elpizon kear*. *Agamêmnon*, 11. A identidade desta mulher, a esposa de Agamêmnon, só será revelada mais tarde (v. 26).

disto, vislumbra-se um pouco de sua rotina, quando um sono sem sonhos cede terreno ao temor. Mesmo tentando dissipar tal sentimento por meio de subterfúgios (“o canto e o murmurar”), o vigia põe-se invariavelmente a “chorar e gemer”. Ele se reporta, afinal, à casa real, não tão bem administrada como antes.⁸

Uma nova súplica, a reclamar o fim da extenuante tarefa (algo só possível mediante o aparecimento da mensagem luminosa), abre a segunda parte do prólogo.⁹ Desta vez, porém, o pedido do vigia é atendido. Quando finalmente brilha no céu noturno o sinal luminoso, novos tópicos são abordados. O personagem então revela: 1) os derradeiros passos de sua missão; 2) a manifesta alegria decorrente da constatação da boa sorte de seu senhor em Tróia e do fim da vigília; bem como 3) o que ele imagina será a reação dos demais argivos face a novidade transmitida pelo fogo sinalizador. Eis os detalhes de cada um destes pontos:

No que diz respeito aos seus últimos encargos na condição de vigia, ele transmite a notícia da vitória dos aqueus à esposa de Agamêmnon, a quem cumpre informar os demais argivos.¹⁰ Quanto à sua alegria, planeja expressá-la de dois modos: “dançará um prelúdio” (*phroimion choreusomai*) e “almeja poder tomar na sua mão a mão amiga do senhor do palácio” (*genoito d' oun molontos euphilê chera anaktos oikôn têide bastasai cheri*).¹¹ Já no tocante às respostas dos habitantes de Argos, o sinal luminoso é tido como um prenúncio de numerosos “coros”.¹²

Nos últimos versos do prólogo, três imagens são ainda evocadas. Na primeira delas, por meio da metáfora de um triplo seis no jogo de dados, lance raro e auspicioso, o Vigia vincula a sorte de seus senhores à sua própria.¹³ Na

8 “Quando tenho o meu leito noctívago e orvalhado sem a visita de sonhos, pois o pavor em vez de sono assiste sem fechar pálpebras firmes no sono, e quando penso em cantar ou chilrear talhando este sonoro remédio do sono, choro e gemo a conjuntura desta casa não como antes a mais bem servida”. No original: *ent' an de nuktiplankton endrosou t' echô eunên oneiros ouk episkopoumenên emên: phobos gar antli' hupnon parastatei, to mê behaiôs blephara sumbalein hupnoi: botan d' aeidein é minuresthai dokô, hupnou tod' antimolpon entemnon akos, klaiô toi' oikou tonde sumpforan stanôn ouch hôs ta prosti' arista diaponoumenou. Agamêmnon, 12-19.*

9 “Agora seja feliz afastamento de fadigas, ao surgir nas trevas o fogo mensageiro”. No original: *nun d' eutuchês genoit' apallagê ponôn euangelou phanentos orphnaiou puros. Agamêmnon, 20-21.*

10 “Assinalo claro à mulher de Agamêmnon: ergue-te do leito e já eleva pelo palácio o alarido álaque por este lampejo”. No original: *Agamemmonos gunaiki sêmainô torôs eunês epanteilasas hôs tachos domois ololugmon euphêmounta têide lampadi eportbiazein. Agamêmnon, 26-9.*

11 Cf. respectivamente, *Agamêmnon, 31 e 34-35.*

12 No original: *chorôn katastasin. Agamêmnon, 23-24.*

13 “Farei os bons lances dos soberanos quando o clarão me deu triplo seis”. No original: *ta despotôn gar eu pesonta thésomai tris hex balousês têsde moi phrukôtórias. Agamêmnon, 32-33.*

outra, evoca o peso de um animal (um boi) para anunciar seu silêncio sobre os assuntos palacianos.¹⁴ Por fim, a casa real é descrita como uma entidade que, se dotada de fala, muito teria a revelar e a ocultar. Com tal afirmação, e assim o prólogo termina, o Vigia pretende se fazer entender por alguns e, ao mesmo tempo, permanecer obscuro aos outros.¹⁵

No que concerne às abordagens produzidas sobre o prólogo da tragédia *Agamêmnon*, foram aqui coligidas e analisadas seis, quais sejam: as de Lesky, Reinhardt, Fraenkel, Voght, Citti e Bollack. Nelas, com apenas uma exceção, a de Citti, tal fragmento é lido a partir do suposto lugar por ele ocupado no enredo trágico e no estilo do tragediógrafo – muito embora dados contextuais, relativos à caracterização social do Vigia, ganhem aí eventualmente algum destaque. Como principal critério de seleção, levou-se em conta o balizamento que estes estudos produziram no campo de debates, onde continuam sendo reconhecidos como referências.¹⁶ Segue-se uma apresentação cronológica dos mesmos, a qual salienta o teor das propostas de cada um e permite avaliar seus impactos nos estudos posteriores sobre o tema.

A abordagem mais antiga aqui aludida é a de Lesky. Em um conjunto de textos publicados entre as décadas de 1930-1950, este helenista discorreu sobre o que supunha ser os avanços técnicos e dramáticos inaugurados com o prólogo esquiliano (LESKY, 1995). Lesky sublinhou, por um lado, as inovações cenográficas: pela primeira vez no “teatro”, a parede do palco, simbolizando o palácio de Argos, tornou-se fixa. Por outro lado, notou também que o papel atribuído ao vigia superava as convenções dos prólogos por ele considerados “primitivos”. Tais segmentos das tragédias teriam deixado de ser uma mera antecipação do tema trágico, passando a condensar sua atmosfera. Nos trinta e nove versos iniciais do *Agamêmnon*, Lesky descobriu o mesmo contraste que dá sentido à boa parte da obra: a alternância entre a felicidade provocada pela queda de Tróia e o horror decorrente dos delitos ocultos no palácio (uma lógica válida até as mortes de Agamêmnon e Cassandra).

14 “O mais calo. Um grande boi na língua pisou”. No original: *ta d'alla sigô: bous epi glôssêi megas bebêken. Agamêmnon, 36-37.*

15 “A casa mesma, se tivesse voz, falaria bem claro como eu adrele a quem sabe falo e aos outros oculto”. No original: *oikos d' autos, ei phthongên laboi, saphestai' an lexéien: hás bekôn egô mathousin audô keou mathousi lêtbomai. Agamêmnon, 38-39.*

16 Mais uma vez, a regra não se aplica a Citti. A justificativa, neste caso, é a seguinte: como sua explicação difere muito das outras cinco, ela se torna um estratégico contraponto.

Ao refletir sobre o mesmo trecho, Reinhardt se manteve, como Lesky, no âmbito de uma leitura interna do texto (REINHARDT, 1972). Não obstante, enriqueceu sua análise atendo-se à busca de contornos sociais para melhor compreender o papel do Vigia. O núcleo de sua interpretação, produzida em 1949, foi a contraposição dos estilos de Ésquilo e Eurípides. Ésquilo ter-se-ia utilizado das possibilidades oferecidas pela epopéia homérica, particularmente da figura do observador contratado por Egisto, tal como relatado na *Odisséia* (IV, 524-ss). Mas, ao invés de tornar este observador um simples instrumento no complô planejado por Egisto e Clitemnestra, Ésquilo optou por retratá-lo como um servidor leal. O Vigia seria então uma das facetas (a positiva) do palácio de Argos, esse sim o verdadeiro protagonista e motor da tragédia. Por conta disto, Reinhardt tomou os primeiros versos do *Agamêmnon* como uma evidência da arte esquiliana, “dramática e poética”, por oposição à de Eurípides, a qual privilegiava a intriga.

Fraenkel, um ano mais tarde, leu o mesmo prólogo a partir da discussão sobre a “alta originalidade” de seu modo expressivo (FRAENKEL, 1950). Tal originalidade foi identificada na forma como o Vigia introduz o tema da tragédia. Segundo ele, Ésquilo o concebeu como um servo do palácio, humilde e leal, personificando a solidão em sua função. Tal caracterização teria um importante efeito dramático na peça, tornando o Vigia, de antemão, simpático ao público. Agindo assim, o tragediógrafo teria trabalhado para construir uma imagem piedosa do rei de Argos, reforçando o caráter trágico da trama (quem morre é um soberano justo). As preocupações com a caracterização do personagem aparecem neste ponto: o helenista remete, contrapondo-os entre si, a dois personagens da *Odisséia* – o observador contratado por Egisto e Eumeu (o fiel servo de Odisseu).¹⁷ O Vigia criado por Ésquilo, embora mais próximo do primeiro em razão das funções desempenhadas, mais se assemelha ao segundo no que se refere aos atributos de caráter: como Eumeu, ele é leal e alimenta um sincero desejo quanto ao retorno do rei.¹⁸

A contribuição de Vaughn ao debate, publicada em 1976, pretendeu ser um desdobramento de questões pontuais outrora assinaladas por Fraenkel. Mas aqui, ao invés de propor uma leitura do conjunto do fragmento, ele refletiu apenas sobre a função dramática dos modos de expressão do vigia (VAUGHN,

17 Para a descrição da história e atributos de Eumeu, ver *Odisséia*, XIV-XV.

18 Os mesmos atributos do Vigia salientados por Fraenkel foram notados por John Denniston e Denys Page (cf. DENNISTON; PAGE, 1957, p. 65).

1976). Segundo o classicista, o *modus dicendi* deste personagem consiste em evocar um elemento factual do enredo trágico sem o aprofundar, o que aconteceria de maneira sistemática. Assim, ao anunciar um tópico importante, o Vigia desvia do assunto até apontar para outro, característica que se mantém até o fim de sua fala. Com esta “composição circular” (*ring composition*), Ésquilo teria disposto conscientemente os elementos básicos da trama com um grande efeito dramático (suspense) e, ainda, delineado o caráter do vigia, um “servo de natureza simples e plana”, incapaz de aprofundar qualquer tema. Este personagem “simplório” surge, então, como o porta-voz da situação trágica, inaugurando-a com seu saber limitado.

Em meio a estas abordagens internalistas do prólogo do *Agamêmnon*, há uma que caminha em outra direção. Trata-se da análise empreendida por um marxista italiano, Vittorio Citti (1978). Por meio de um exame das tragédias gregas, interessava-lhe associar a ideologia por elas veiculada à reprodução social e à luta de classes na Atenas do século V a.C.. Nesta perspectiva, Citti percebeu no Vigia “a conquista mais sofisticada da cultura patriarcal”, a qual integrava o escravo na família, dando-lhe um tratamento minimamente digno, para impedir que ele viesse a se apresentar como uma alternativa cultural ao sistema. Tal personagem foi colocado em cena nas condições incômodas de uma vigília noturna, em meio ao frio e ao sereno. Ainda assim, todos os seus pensamentos partem da constatação destas condições para se dedicar afetivamente a seu senhor – seja lamentando o estado da casa real, seja se contentando com a promessa do retorno do rei. Para Citti, isto confirmaria a não participação do Vigia no conluio de Clitemnestra e Egisto contra Agamêmnon e, ao mesmo tempo, garantiria a ele um lugar ideologicamente marcado na sociedade. Ele deveria, ao fim e ao cabo, ser considerado o representante “idealizado” – pelos olhos dos senhores – de uma ampla classe de despossuídos (mulheres, pobres e escravos), submetida ao domínio material e simbólico de uma pequena aristocracia masculina de proprietários.

Por fim, a interpretação mais recente aqui selecionada é a de Bollack (1982). Trata-se de parte de uma tradução comentada realizada em parceria com Judet de La Combe. O objetivo de sua leitura é, em sintonia com as preocupações consagradas pela historiografia, problematizar a função do discurso do vigia no desenvolvimento do enredo trágico. Tendo isto em vista, o filólogo francês se propôs a tomá-lo como um dos segmentos líricos da peça, o qual, à sua maneira, é melhor compreendido no contraste com a primeira fala do coro (o párodo anapéstico). São estes os dois princípios da tragédia: o

anúncio da atualidade da vitória (prólogo) e a ignorância/desconfiança desta informação em meio às lembranças do passado (párodo). Na sucessão destas partes é fundada a tensão constitutiva da ação; tensão entre passado e presente, mas também entre injustiça e justiça. O Vigia permanece aí invariavelmente preso a algo: ou ao sinal luminoso, ou ao retorno do rei. Mas se sua condição não muda, mesmo com o fim do prólogo, isto não significa que tudo em sua fala, como afirmam Fraenkel e Voght, seja simples. Para Bollack, a riqueza do saber do Vigia está fundamentada não em sua expressão, mas na observação dos “movimentos que ordenam a passagem do tempo”. Assim, o vocabulário empregado pelo Vigia na descrição da assembléia dos astros e seus movimentos, ascendentes e descendentes, é apreendido como uma imagem da hierarquia vigente no mundo político. Estes movimentos cósmicos, com seu ciclo, fornecem indícios para se pensar a ascensão e a queda dos homens, as quais deixam um espaço aberto para o retorno da violência em momentos críticos. Já o saber do coro, por seu turno, recai sobre outro elemento: os discursos fundados sobre a cidade onde reina a “justiça” (*dike*).¹⁹ A conclusão de Bollack é que as verdades tornadas públicas pelo coro e pelo Vigia, ao mesmo tempo opostas e complementares, seriam as responsáveis por garantir uma unidade de sentido ao início da tragédia.

POR UMA OUTRA ABORDAGEM DO VIGIA

O objetivo da presente abordagem é distinto daquele em geral enfrentado pela crítica moderna do *Agamémnon*, pois, ao invés de procurar estabelecer qual o lugar do Vigia no enredo trágico e/ou no estilo de Ésquilo, seu propósito é antes refletir sobre o que as ações e os emblemas a ele associados permitem ver dos limites representacionais de uma figura hierarquicamente subalterna no século V a.C..²⁰ Vale dizer: enquanto discurso sobre uma comunidade (a Argos lendária), a tragédia esquiliana não pôde se furtar à utilização de categorias que serviram para demarcar as fronteiras entre o centro e a periferia da sociedade à qual o tragediógrafo pertenceu. Disto decorrem os perigos envolvidos na construção do supramencionado personagem. Sendo ele secundário, tanto no enredo trágico quanto na estrutura social da comunidade aí imaginada, até que ponto se poderia concebê-lo sem borrar tais convenções?

19 Uma interpretação similar sobre o papel da visão das estrelas foi fornecida por Jaa TORRANO (2000, p. 13).

20 Esta opção analítica não exclui necessariamente a outra. Elas são, em verdade, complementares. O Vigia continua sendo parte de um texto, devendo ser explorado como tal. Há, porém, uma margem de autonomia para a opção aqui escolhida, pois tudo o que permitiu a criação esquiliana veio da experiência societária do tragediógrafo, da maneira como ele incorporou certas formas de classificação e delas se valeu. São estas formas, e seus usos, os objetos analisados neste artigo.

Uma primeira maneira de levar esta questão adiante é inquirir se ela faz sentido para os antigos gregos e em que termos isto se dá. Ora, vários registros sinalizam a existência de temas considerados impróprios para serem encenados nas tragédias. Tais tabus de enunciação bem poderiam ter causas extraordinárias, como aquelas responsáveis pela punição imposta a Frínico, um contemporâneo de Ésquilo. Sabe-se, por Heródoto, que ele optou por dramatizar a captura e a destruição de Mileto por soldados persas, logo após o ocorrido. Os atenienses, então muito sensibilizados com o destino da cidade aliada, não só o multaram pela ofensa pública, como ainda impediram futuras encenações do drama (*Heródoto*, VI, 21).

Mas episódios inusitados como este estavam longe de ser os únicos a suscitar debates públicos sobre os objetos próprios ou impróprios para serem mostrados nas tragédias. A própria vida cotidiana dos habitantes de Atenas tinha lá suas facetas pouco glamorosas, o que a transformava em um dos pólos privilegiados no campo de batalha entre os diferentes modos, então em voga, de se representar o mundo social (ANDRADE, 2000).

A comédia de Aristófanes intitulada *As rãs* é instrutiva a esse respeito. Encenada em aproximadamente 405 a.C., a peça apresenta o embate entre os fantasmas de dois reconhecidos poetas de gerações distintas, Ésquilo (morto há cerca de cinquenta anos) e Eurípidés (recém-falecido). O motivo da discórdia é simples: Eurípidés, tão logo chega ao Hades, anima-se com a perspectiva de tomar para si o trono reservado ao maior tragediógrafo de todos os tempos, na ocasião ocupado por Ésquilo. Este, por sua vez, não admite cedê-lo ao rival. Tendo Dioniso como juiz da contenda e os demais espíritos dos mortos como comentadores, ambos aceitam solucionar o impasse discutindo sobre quem, dentre eles, é o melhor. Em tal contexto, os temas (im)próprios à dramatização ocupam partes significativas dos argumentos de cada um.

De início, nota-se uma concordância pontual entre os dois personagens, a partir da qual as suas opiniões tornam-se radicalmente distintas: trata-se da convicção de que o bom tragediógrafo emite conselhos capazes de tornar os homens melhores.²¹ Mas ensinar o quê e para quem? Quanto ao Eurípidés de *As rãs*, este prioriza a encenação de temas corriqueiros, sobre os quais todo o público está em condições de refletir. Para tanto, ele faz com que,

21 Esta é, em verdade, uma declaração do personagem Eurípidés: “porque nós tornamos os homens melhores em suas comunidades”. No original: *hoti beltious te poiumen tous anthrópous en tais poleisin*. Aristófanes, *As rãs*, v. 1008-1009. Não obstante, seu concorrente afirma um papel pedagógico muito similar quando diz: “pois para a criança há o preceptor, mas para o adulto, o poeta. É pois muito necessário falar sobre coisas boas”. No original: *tois men gar paidarioisin esti didaskalos hostis pbrazei, toisin d' hēbōsi poiētain. panu de dei chrēsta legein hēmas*. *As rãs*, v. 1054-1056.

independentemente do sexo, da idade e da posição social, todos os seus personagens falem indiscriminadamente sobre tudo.²² Tal postura é, pois, fruto de sua maior preocupação: ensinar os atenienses a falar, encorajando-os a tirar a maior vantagem possível dos outros com tal subterfúgio.²³

O Ésquilo de Aristófanes, por outro lado, crê que a tragédia deve levar adiante a épica de Homero, louvando, como ela, as táticas militares e a profissão das armas. Sua justificativa para tal recorte temático é a necessidade de instalar, entre os homens, o senso de disciplina e o gosto pelo exercício.²⁴ Contrariando o rival ainda mais uma vez, ele também defende a necessidade do bom poeta não falar sobre todas as coisas, pois sua arte tem a obrigação de silenciar o indecoroso, poupando a platéia de maus exemplos.²⁵

Chama atenção nas posições do Ésquilo aristofânico a importância conferida à conduta (ou ética) dos personagens trágicos. O que ele efetivamente censura em Eurípidés não é exatamente a encenação de figuras marginais na sociedade ateniense (as mulheres solteiras, as casadas, as velhas e os escravos), mas sim o fato delas ocuparem tanto espaço quanto outras mais centrais (os senhores). Entenda-se por isto que elas falam demais, quando, na verdade, deveriam permanecer no seu devido lugar (o lugar do silêncio e da discrição). Ao lado desta vulgarização da palavra, o mesmo Ésquilo critica com vigor o rebaixamento do caráter de alguns personagens socialmente importantes: nas tragédias do adversário, os ricos agem como pobres, os espíritos nobres, como fracós.²⁶

Um exemplo paradigmático destas mudanças indevidas de comportamento pode ser encontrado no trecho de *As rãs* em que se comenta o efeito dos versos eurípidianos sobre parte da platéia, os marinheiros e os jovens atenienses.

22 Em suas tragédias, para mencionar as categorias nativas utilizadas por Aristófanes, falam ao mesmo tempo e sem distinção: “a esposa” (*gunê*), “o escravo” (*doulos*), “o senhor” (*despotês*), “a mulher solteira/virgem” (*parthenos*) e a “velha” (*graus*). Veja-se esta seqüência em *As rãs*, v. 947-949.

23 O Eurípidés de Aristófanes assim resume seus ensinamentos: “Eu ensinei [os atenienses] a falar (*lalein*), a utilizar regras sutis (*leptôn te kanonôn esbolos epein*), a mensurar os versos (*gôniasmous*), a pensar (*noein*), a ver (*horan*), a entender (*scumenai*), a serem rápidos na corrida (*strephein edran*), a tramar contra o próximo (*techmazein*), a ver a maldade nos outros (*kach' hupotopeisthai*) e a pensar tudo sobre todas as coisas (*perinoein hapanta*)”. Veja-se, *As rãs*, v. 954-957. Note-se ainda que o verbo “falar” (*lalein*) pode também ter, não sem uma certa ironia, o sentido de “emitir sons inarticulados”, cf. BALLY (2000, p. 1166).

24 Respondendo sobre como ele transformava os homens em seres tão nobres, o fantasma de Ésquilo responde: “compondo um drama pleno de Ares”. No original: *drama potêsas Areôs meston*. *As rãs*, v. 1020. A referência a Homero vem logo adiante, nos versos 1034-1036.

25 “O poeta tem a obrigação de esconder o que é indecoroso, não o encenar ou ensinar”. No original: *apokruptein chrê to ponêron ton ge poiêtên, kai mê paragein mêde didaskein*. *As rãs*, v. 1053-1054.

26 “Mulheres e homens respeitáveis” (*gunê kai gennaios anêr*), foram incentivadas por ele a “beber cicuta” (*kôneia pinein*); enquanto os homens “de estirpe nobre/real” (*basileuontai*) foram representados com “andrajos” (*rhakî*), tudo para provocar pena nos espectadores – o que teria incentivado os habitantes “ricos” (*ploutoi*) de Atenas a fingirem-se pobres com o mesmo intuito. *As rãs*, vv. 1050-1051 e 1064-1066.

Enquanto estes, os futuros membros da elite da *pólis*, deixam de lado os exercícios físicos em prol dos falatórios, aqueles, provenientes do estrato social e militar mais pobre e desprestigiado, questionam a autoridade de seus superiores.²⁷ No tempo em que habitava entre os vivos, complementa o fantasma de Ésquilo, os mesmos marinheiros “só sabiam pedir comida e dizer *ripapai*”.²⁸

Diante destes elementos apresentados por Aristófanes, o que se pode concluir dos limites representacionais das figuras subalternas na Atenas do século V a.C.? Deve-se logo fazer uma ressalva: mesmo sabendo que, ao final da comédia, o personagem de Ésquilo é declarado melhor poeta, não é possível ter uma idéia precisa de quantos atenienses concordavam com tal julgamento. Isto não impede, contudo, que se veja aqui a pertinência social dos argumentos dos dois personagens. As vozes engendradas por Aristófanes não nasceram *ex nihilo*, podendo iluminar certas maneiras, às vezes concorrentes, de se conceber o mundo entre seus contemporâneos. Deste modo, independente do grau de difusão destas opiniões sobre os limites do discurso trágico, é interessante constatar como elas são orientadas por aquilo que o antropólogo francês Louis Dumont denominou *hierarquia* (DUMONT, 1996). Em *As rãs*, cada indivíduo/personagem tem sua identidade pensada a partir tanto de conjuntos concêntricos de categorias sociais mais ou menos prestigiosas, como da integração destas categorias em função de uma divisão do trabalho nos âmbitos militar (o lugar de cada um nas ocupações guerreiras), político (o acesso mais ou menos restrito à palavra) e/ou doméstico (o papel de cada um na casa).²⁹

Dentre os intérpretes modernos já mencionados, o único sensível a semelhante questão foi Vittorio Citti. Para ele, o Vigia esquiliano deveria ser entendido como um dos desdobramentos ideológicos da luta entre proprietários e não-proprietários (CITTI, 1978). Concebido como alguém absolutamente fiel a seus senhores, sem quaisquer ação e pensamento

27 *As rãs*, v. 1069-1072.

28 No original: *é mazan kelesai kai 'rhuppapai' eipein*. O “*ripapai*” a que Aristófanes se refere é o grito usado por marinheiros para dar ritmo a suas remadas. Note-se que tais palavras (pronunciadas para pedir comida e remar) tinham muito pouca relação com a atividade política. Daí, se a ala mais pobre dos cidadãos só poderia se expressar desta forma, ela se via de antemão alijada da vida pública. Interessante também notar que um similar exemplo não se aplica aos jovens “atletas”, estes sim homens com direito à vida pública e, também, que o personagem do deus Dioniso, logo após a fala de Ésquilo, reforça o lugar social dos marinheiros ao mencionar seus eternos hábitos rudes. *As Rãs*, v. 1073 e seguintes.

29 Mesmo o fantasma de Eurípides compartilha esta crença, pois não deixa de enumerar as diversas categorias sociais que ele propositalmente confunde (as mulheres jovens e velhas, os escravos, os senhores, entre outros).

próprios, tal personagem veicularia os valores hegemônicos da classe dominante – para quem os serviços devem permanecer sempre submissos, alijados dos meios de (re)produção do sistema. Eventuais insinuações contrárias a este princípio feririam as fronteiras entre o que deve ou não ser colocado em cena.

Mas a argumentação de Citti apresenta alguns deslocamentos estranhos, com os quais é preciso ter cuidado. Chama atenção, por exemplo, o fato de muitos dos atributos do Vigia sequer serem alvos da investigação do classicista italiano. Ora, de que maneira a postura canina, a metáfora envolvendo os dados, o canto e a dança compõem o mosaico de um personagem hierarquicamente subalterno? Do mesmo modo, não fica claro se Citti considera figuras análogas à do Vigia. Ele não se atém a parâmetros de comparação que permitiriam confirmar e/ou revisar os elementos ligados a uma tal condição subalterna. Se esse é então seu raciocínio, pode-se questionar quão segura é sua análise ou, por que não, até que ponto suas respostas já não haviam sido dadas de antemão, como simples reflexo da luta de classes na Grécia antiga.

Estas objeções, porém, são pouco relevantes se a proposta de Citti for tomada como ponto de partida (e não como conclusão definitiva). De fato, toda a representação coletiva vem de um lugar social específico, definindo-se como parte de um cenário de lutas e tensões simbólicas.³⁰ A seu modo, Citti o percebeu como ninguém, apenas não sentiu necessidade de isolar e analisar a materialidade e os limites destes discursos. Eis aí a vertente que se quer aqui explorar.

ÉTICA SERVIL E ESPÍRITO ARISTOCRÁTICO

Um dos meios de visualizar os limites representacionais de um personagem como o Vigia do *Agamêmnon* é comparar o padrão de suas ações com o de outros em situação análoga, com especial destaque para aqueles que, consagrados na tradição, possivelmente eram conhecidos de Ésquilo e seus contemporâneos. Dentre eles, serão aqui discutidos dois, ambos da *Odisseia*: o observador contratado por Egisto para vigiar o retorno de Agamêmnon e o porqueiro Eumeu, fiel servo de Odisseu.³¹

30 O conceito de *representação coletiva*, tal como concebido por Durkheim, não contemplava originalmente esta dimensão de conflito social. Apenas com o desenvolvimento posterior das ciências sociais, sobretudo via incorporação de certas problemáticas trazidas pelo marxismo, é que isto se tornou possível. A esse respeito, veja-se BOURDIEU (1998, p. 7-16). Veja-se também a instigante reflexão sobre o tema, embora elaborada a partir de outro suporte material (os quadros impressionistas franceses), de CLARK (2004, p. 35-57).

31 Cf., respectivamente, *Odisseia*, IV, 524-529 e os cantos XIV e XV.

Constituem motivos para sustentar um tal recorte, em primeiro lugar, a constatação de que o primeiro dos personagens escolhidos assume uma ocupação muito próxima à do vigia esquiliano, sendo mesmo a provável fonte de inspiração do tragediógrafo e, em segundo lugar, o fato de o segundo personagem ocupar um lugar de destaque na narrativa homérica – além de ser o que mais se aproxima do paradigma do “bom servo” para os antigos gregos, ele descreve em detalhes sua inserção social e trajetória de vida.

A moderna historiografia já deu significativos passos nesta direção, mas ou não realizou tal operação de modo sistemático, ou teve a eficácia de sua reflexão limitada em função da natureza de suas preocupações. Com efeito, muitos classicistas compararam o Vigia a estes mesmos personagens, mas, interessados em questões internas ao próprio texto (de estilo e/ou de enredo), fizeram-no apenas para emitir o que Kant denominaria “juízos analíticos”. Vale dizer: eles marcaram negativamente a identidade do vigia, contentando-se em saber se ele era *igual/diferente a*, ou *continha/estava contido em* algum outro. Foi com este intuito que Fraenkel (1950) e Reinhardt (1972) enfatizaram a diferença entre o vigia do *Agamêmnon* e o observador da *Odisséia*. Já Eumeu, por seu turno, foi tomado como modelo para a construção do personagem de Ésquilo (FRAENKEL, 1950, p. 25-26).

Outro modo de explorar as relações entre estes mesmos personagens é buscar uma síntese a partir deles. Isto significa isolar, tipificar e analisar os elementos que, para além das diferenças existentes entre os três – o vigia da *Odisséia*, Eumeu e o vigia de Ésquilo –, possam vir a configurar uma unidade de sentidos e propósitos nas representações coletivas de figuras sociais subalternas.

Começemos contrastando o vigia do *Agamêmnon* com o observador presente em Homero. Nos poucos versos da *Odisséia* em que este personagem é mencionado (IV, 524-529), destacam-se cinco pontos comuns entre ele e sua contraparte esquiliana. Nas duas ocasiões, ambos: a) não são identificados a partir de nomes próprios; b) seguem ordens; c) vigiam; d) mantêm-se um ano em atividade; e f) temem algo. A partir daí, no entanto, cada um destes pontos apresenta desenvolvimentos particulares, o mesmo ocorrendo com os procedimentos narrativos utilizados na tragédia e na épica.

Se, por exemplo, o personagem de Ésquilo vigia algo, ele observa o firmamento noturno esperando aí encontrar o fogo sinaleiro, anúncio da captura de Tróia. Para tanto, ele permanece um ano nesta função, mas o faz “deitado como um cão no teto do palácio de Argos”. O que ele teme é também algo bastante específico: a conjuntura da casa real argiva, não a mais bem servida como antes. E, quanto às ordens recebidas, a única autoridade direta mencionada é a de Clitemnestra (esposa de Agamêmnon), a quem ele deve manter informada no interior do palácio. Note-se ainda a origem destas informações: quem as divulga é o próprio vigia, em um monólogo que domina os trinta e nove versos iniciais da tragédia, coincidindo com o tempo de sua permanência em cena.

Os indícios relativos ao “observador” (*skopos*) de Egisto, na *Odisseia*, diferem quanto a estes pontos. A iminente chegada de Agamêmnon não é então mediada por sinais luminosos, sendo o propósito do personagem “observar/vigiar” (*idein/phulassein*) o momento no qual o rei irá desembarcar em sua terra natal. A espera de “um ano” (*eis eniautos*) não se dá necessariamente no teto do palácio, mas em um “local de observação” (*apo skopiês*) não especificado. Quanto ao medo, ele é conjectural. Sabe-se apenas que, caso deixasse o rei Agamêmnon passar sem atentar ao ocorrido, as conseqüências seriam graves.³² Por fim, a origem destas informações é outra: não se trata mais de um discurso direto, mas sim de um indireto, ocupando somente seis versos do poema épico. Nele, Menelau transmite a Telêmaco as palavras que Proteus teria lhe dirigido durante sua estada no Egito, quando o oráculo vaticinou detalhes do infeliz desfecho de seu irmão.

Ao lado destas variantes, outros elementos ainda devem ser evocados. Há, na *Odisseia*, os “dois talentos” (*duô talanta*) dados por Egisto a seu observador.³³ Já na *Agamêmnon*, nenhuma alusão parecida ocorre, mas hábitos e práticas não presentes no texto homérico são referidos: o vigia comenta o movimento dos astros, fala em dançar, cantar e saudar seu rei, bem como se reporta a certos objetos (o boi, os dados, entre outros).

Levando em consideração tais dissonâncias, os intérpretes modernos concluíram que os dois personagens eram diferentes, ou mesmo antagônicos.

32 No original: *mê be lathoi pariôn, mnêsaito de thouridos alkês*. *Odisseia*, IV, 527.

33 *Odisseia*, IV, 526. A referência a este peso é significativa, embora seja difícil conceber um padrão de preços e recompensas em Homero (as alusões são raras e vagas). Pode-se lembrar, por exemplo, os bens disputados no funeral de Pátroclo: restrito a nobres, ao quarto lugar, na disputa da corrida de carros, eram também destinados dois talentos. Veja-se *Iliada*, XXIII, 269. Assim, tal quantidade sugere um valor significativo, mas não exorbitante, para um nobre (o que, no caso da *Odisseia*, reforça o crime de Egisto).

Trata-se de um engano. Por certo, cada um deles desempenha o seu próprio papel nos enredos de seus respectivos textos (e este papel não é o mesmo). Ainda assim, é digno de nota que as variantes nas descrições deles se processem a partir de um mesmo núcleo de semelhanças. Tanto na épica, quanto na tragédia, os dois são retratados em um lugar ou função acessórios – não são eles que definem o curso dos acontecimentos, sendo apenas instrumentos de planos alheios. Deste modo, a mais notável semelhança entre ambos é a obediência, seja ela devida diretamente ao casal real de Argos, ou a Egisto.

Tudo isto é mais evidente no caso do observador contratado pelo primo de Agamêmnon. Sendo referido em uma parte ínfima da epopéia homérica, ele foi aí esvaziado de quaisquer conteúdos e/ou emblemas que permitiriam situá-lo na sociedade ali representada de modo mais substancial. Sem voz própria, sua única marca distintiva é o papel a ele atribuído na armadilha arquitetada contra a vida de Agamêmnon. Mesmo os dois talentos mencionados no texto, um estribo social que o vincula a algum outro dado de realidade, são uma decorrência direta de sua ligação com Egisto. Trata-se, enfim, de uma representação bastante simples de um personagem servil ou subalterno.

O vigia de Ésquilo já é bem mais complexo. Por um lado, ele continua aparecendo em um fragmento relativamente pequeno do texto trágico (39 de 1673 versos), também justificando a vigília a partir de ordens superiores (oriundas de Clitemnestra, a qual o incumbiu de re-transmitir a ela a notícia enviada, de Tróia, por Agamêmnon). Por outro, ele relata com suas próprias palavras tais informações, bem como outros detalhes do cotidiano de seu trabalho e sentimentos íntimos. A pergunta que ora se impõe diz respeito à natureza destas especificidades. Embora isto não anule necessariamente a representação dele como um servo da casa real argiva (para a qual ele, afinal, cumpre ordens), poderiam tais emblemas implicar outras categoriais sociais que não a da mera subserviência? Ou ainda, poderiam eles caracterizar melhor um estilo de vida próprio àqueles que ocupam posições pouco privilegiadas no espaço social?

A comparação com Eumeu torna-se instrutiva neste ponto. O fiel serviçal de Homero, como o vigia de Ésquilo, é situado em meio a significativas relações e práticas sociais. No caso da epopéia homérica, estes dados são ainda mais complexos. Com efeito, Eumeu aparece em extensas partes da *Odisséia*, possui um nome próprio, uma voz e até mesmo um passado. Mas quem é ele e como pode auxiliar na reflexão sobre os limites representacionais de figuras hierarquicamente inferiores para os antigos gregos?

Em primeiro lugar, cumpre destacar o fato de Eumeu não ser um simples servo da casa real de Ítaca: ele é, segundo o juízo da deusa Atena, “quem mais se preocupa, dentre os escravos [de Odisseu], com a sua [do senhor] propriedade”.³⁴ Mas não é de toda a propriedade que este personagem está encarregado: trata-se de um “porqueiro” (*huphorbon*), o qual coordena também outros homens responsáveis pela mesma tarefa, como prova um dos títulos que lhe foi concedido na epopéia: “líder de homens” (*orchamos andrôn*).³⁵ Estes indivíduos sobre quem ele exerce algum poder são anônimos, com apenas uma exceção, Mesaulio, de quem se falará mais tarde. Sabe-se que todos vivem juntos em uma “casa” (*domos*), ao lado da qual encontra-se um “grande e belo curral” (*aulé [...] kalê te megalê*), construído por Eumeu sem o conhecimento de seus senhores e utilizado para melhor abrigar os animais.³⁶ A função deste conjunto de construções e homens é basicamente cuidar dos porcos e enviá-los à corte de Odisseu, de acordo com a sua demanda.

A situação da casa real, porém, já não é mais tão estável quanto em outros tempos. Devido à prolongada ausência de Odisseu após o fim da guerra contra Tróia, difundiu-se a notícia de que ele estaria morto. Assim, sendo seu pai (Laertes) muito idoso e seu filho (Telêmaco) muito jovem, há anos a casa não dispunha de um senhor. Some-se a isso o fato de muitos pretendentes de Penélope, a esposa de Odisseu, terem se reunido no local com a esperança de ser um deles o escolhido para ocupar o lugar do antigo marido – o que lhe renderia o acesso legítimo e irrestrito a todas as riquezas de Ítaca.

Este ambiente anômico acaba envolvendo a todos no palácio, incluindo os serviçais. Alguns, como Melantio, associam-se aos pretendentes, esperando ter seus préstimos reconhecidos quando um novo senhor for definido. Outros, como Eumeu, mantêm-se fiéis ao antigo senhor, apostando em seu retorno e nas recompensas dele advindas. A situação é especialmente tensa e é ela que faz o porqueiro revelar detalhes de seus receios, desejos e hábitos a um mendigo recém-chegado, a quem ele oferece hospitalidade (o próprio Odisseu, transformado por Atena). E qual o conteúdo destes sentimentos?

Quanto aos seus medos, Eumeu revela o que entende ser o quinhão de um “escravo” (*dmôs*) como ele: “estar com receio quando governam com os

34 No original: *ho hoi biotoio malista kédeto oikéôn*. *Odisseia*, XIV, 3-4.

35 Para estes qualificativos, cf., respectivamente, *Odisseia*, XIV, 3 e 22.

36 Note-se o ato pretensamente desinteressado do serviçal, um dado que reforça sua lealdade. Cf. *Odisseia*, XIV, 5-7.

senhores, os jovens”.³⁷ Isto se reflete, em especial, nas expectativas quanto ao futuro: se Odisseu estivesse em casa, certamente seus bons préstimos seriam reconhecidos e ele ganharia como recompensa uma casa, um lote de terras e uma esposa valiosa para que ele pudesse prosperar.³⁸ Mas, diante da possível morte do seu senhor, só lhe resta manter os hábitos: lamentar a sorte da casa real (sorte esta atrelada à sua) e continuar fornecendo porcos aos seus superiores (agora representados por inúmeros pretendentes que consomem a vasta riqueza de Odisseu).

A trajetória de Eumeu auxilia o entendimento tanto destas suas características, como do conjunto de relações que ele mantém com a família de seu senhor e com os demais servos por ele chefiados. Em linhas gerais, trata-se da história de um nobre transformado em escravo. Em sua fala, Eumeu se diz originário da ilha Síria, na qual seu pai Ctesio “governava” (*embasileue*) (*Odisséia*, XV, 403-414). Mas na casa paterna havia uma escrava fenícia, “bela, alta e habilidosa com os trabalhos finos” (*kalê te megalê te kai aqlaa erga iduia*), sendo igualmente responsável por cuidar do pequeno Eumeu (*Odisséia*, XV, 415-418). É esta mulher quem desgraça a casa de Ctesio ao negar sua condição subalterna. De fato, quando marinheiros fenícios chegam ao local, a mulher lhes conta sobre sua origem (filha de Aribas), as riquezas de seu pai e como foi transformada em escrava (levada até aquele local por piratas).³⁹ Seduzindo seus conterrâneos para que eles a tirem dali, ela lhes promete trazer parte das riquezas de Ctesio e o filho do rei, o qual, como cativo, valeria algo (*Odisséia*, XV, 446-449). Uma vez colocado em prática, o plano funciona e Eumeu acaba sendo levado a Ítaca, onde Laertes o comprou (*Odisséia*, XV, 481-483).

Chama atenção nesta narrativa o fato de um dos poucos escravos sobre o qual se sabe algo na epopéia alegar ter uma origem nobre. Mas não é só a origem. Eumeu acaba reproduzindo com seus atos este mesmo espírito aristocrático nos estratos hierarquicamente inferiores de Ítaca. Isto não significa que ele se coloque como um senhor concorrente, pois, assumidamente submisso, ele

37 No original: *hê gar dmôn dikê estin aiei deidiotôn, hot' epikrateôsîn anaktes hoi neoi*. *Odisséia*, XIV, 59-61.

38 “Ele teria me amado com toda a bondade e teria dado a mim posses, uma casa, um pedaço de terra e uma mulher desejada por muitos”. No original: *hos ken em' endukeôs ephilei kai ktêsîn opassen, oikon te klêron te polummêstên te gunaika*. *Odisséia*, XIV, 61-63.

39 “De Sidon, rica em bronze, eu declaro ser, e sou filha de Aribas, para quem a riqueza jorra em abundância. Mas piratas Táfiros me levaram, enquanto eu voltava dos campos, e me trouxeram aqui, e me venderam à casa deste homem, o qual pagou um bom preço [por mim]” No original: *ek' men Sidônôs poluchalkou euchomai einai, kourê d' eim' Arubantos egô rhudon aphaioio: alla m' anêrpaxan Taphiôî lēistores andrés agrotben erchomenên, perasan de te deur' agagontes tout' andros pros dômatl': ho d' axion ônon edôke*. *Odisséia*, XV, 425-429.

apenas renova os laços que o prendem a Odisseu, levando-os até seus próprios subalternos. Vejam-se, por exemplo, a vida material e as práticas rituais aludidas na *Odisséia*. Quando se trata de roupas, Eumeu, os porqueiros que ele comanda e os nobres usam as mesmas peças básicas: sandálias (*pedíla*), capa (*chlainan*) e túnica (*chitóna*). A única diferença manifesta entre eles está na quantidade das peças de que os aristocratas possuem, bem como nos demais adereços (eventualmente eles aparecem usando ou possuindo jóias).⁴⁰ O mesmo pode ser dito da comida: ele, seus superiores e subalternos alimentam-se de porcos. Aqui, o contraste aparece na qualidade da carne: o porqueiro comenta que “aos escravos cabem os porcos novos”, ao passo que os pretendentes nobres de Penélope ficam com partes de porcos gordos.⁴¹ Também quando o assunto é o plantel de escravos, o padrão se repete. Tanto o porqueiro, quanto seus companheiros de ofício são propriedade de Odisseu, seus escravos. Isto não impede, porém, que eles mesmos comprem serviçais para si. Eumeu, o “líder” dos porqueiros, possui um escravo, o já referido Mesaulio. O dado é por demais instigante: o único personagem da casa de Eumeu que possui um nome próprio é justamente um escravo de um escravo, comprado sem o conhecimento de seus senhores e com as economias do porqueiro. No texto, Mesaulio aparece em funções domésticas a mando de Eumeu: à mesa, servindo os convivas.⁴² Por fim, cumpre observar os ritos presentes na casa de Eumeu. Eles se parecem em tudo aos de uma casa nobre, seja nos bons tratos dados a estrangeiros, seja nas práticas relativas aos sacrifícios e libações necessários às refeições. O porqueiro, na sua área de influência, aparece presidindo todos estes ritos.⁴³

40 As referências às roupas dos personagens aparecem em dois momentos. No primeiro deles, Odisseu-mendigo conta que lhe teriam roubado suas roupas e jóias, dadas pelo rei Feidon. Estas eram basicamente capa, túnica e jóias. Cf. *Odisséia*, XIV, 320 e 340-341. No segundo momento, Odisseu-mendigo testa o porqueiro Eumeu falando de um episódio fictício da guerra de Tróia, no qual Odisseu teria dado ao mendigo roupas para se aquecer. Eumeu sente-se assim compelido a providenciar uma capa e uma túnica para que o mendigo possa se proteger do frio da noite (ele só usava “andrajos”/ *rhaki*). Ainda assim, Eumeu acrescenta: a solução será temporária, pois não há túnicas e capas sobrando entre seus subalternos, sendo possível resolver a situação em definitivo apenas com a chegada de Telêmaco (o qual possui numerosas vestes). Cf. o diálogo entre Eumeu e Odisseu em *Odisséia*, XIV, 462-517.

41 No original: *Ta te dmóssi parésti*. *Odisséia*, XIV, 80-81. O único desvio de conduta ocorre à frente, quando Eumeu agradece a companhia e as histórias de Odisseu-mendigo sacrificando um bom porco. Mas aí o desvio é relativo: tais porcos são reservados aos pretendentes, os quais, todavia, Eumeu vê como senhores ilegítimos. *Odisséia*, XIV, 401-417.

42 Mesaulio foi vendido diretamente a Eumeu por piratas tálios. Veja-se o relato do porqueiro sobre a origem de Mesaulio e a descrição de suas atividades na casa em *Odisséia*, XIV, 446-456.

43 A atitude piedosa do porqueiro frente ao suposto estrangeiro (Odisseu-mendigo) é freqüente na epopéia. Na primeira delas, referindo-se às leis de Zeus, Eumeu convida o mendigo a entrar e dá-lhe o que comer e beber (*Odisséia*, XIV, 55-59). Quanto aos ritos presididos à mesa, o porqueiro separa a gordura e a carne, sem esquecer os deuses e separando o quinhão de cada mortal. O mesmo ocorre com o vinho, com o qual são feitas libações (*Odisséia*, XIV, 418-445).

Diante destes dados, conclui-se que, se Eumeu é situado em meio a uma complexa rede social, esta é caracterizada por uma ética servil prenhe de espírito aristocrático. Todos os signos a ele associados ora afirmam positivamente essa sua condição (as manifestações de lealdade a Odisseu, o medo da situação na casa real, o estatuto de escravo), ora sugerem a reprodução de um padrão de vida aristocrática em níveis hierarquicamente inferiores. Mas, neste segundo caso, o acesso aos bens materiais e rituais próprios da aristocracia não é total: ele é qualitativa e quantitativamente adaptado à situação dos escravos.

Tal ética servil impõe na *Odisséia* uma espécie de fronteira mágica no tocante à representação coletiva das figuras subalternas. Até pode-se falar destas figuras, mas tudo o que se diz aponta para esse princípio aristocrático capaz de englobar todos os atos e emblemas sociais e colocá-los no seu devido lugar (DUMONT, 1996). Vale dizer: não há espaço aqui para a autonomia dos personagens subalternos, pois tudo que não é neles silêncio ou marca de inferioridade, é uma adaptação da vida de seus senhores.

Tal paradigma se impõe mesmo ao observador contratado por Egisto. Ele é praticamente só silêncio e estigmas. O único dado que escapa a isto (os dois talentos dados a ele por Egisto) não representa exatamente a riqueza própria a aristocratas como Odisseu, Menelau e tantos outros. Fica então a pergunta: e o vigia do *Agamêmnon*? Cabe agora analisar as práticas e emblemas relacionados a tal personagem para ver se há aí a repetição deste padrão.

OS EMBLEMAS DA CONDUTA VIGILANTE

As práticas e emblemas sociais colados ao vigia esquiliano dividem-se em duas categorias: a) aquelas que marcam positiva ou negativamente sua situação subalterna na Argos concebida pelo tragediógrafo; e b) aquelas que não o fazem, podendo sugerir outro estribo que não o servil ou uma melhor caracterização social deste. Cada um destes grupos será discutido separadamente para, enfim, concluirmos se há, ou não, uma reprodução do paradigma já observado no caso de Eumeu e do observador de Egisto.

Quanto às marcas do caráter subalterno do personagem, pode-se situar, entre as negativas, a sintomática ausência de qualquer referência a um nome próprio para o personagem. Já entre as positivas, destacam-se três: a identificação das figuras a quem o vigia atende e deve satisfações; os temores declarados em função tanto da situação particular do personagem quanto da casa real argiva; e a postura canina.

As duas primeiras são mais evidentes para o observador moderno. Elas aparecem, por exemplo, nas declarações do personagem sobre sua vigília. Permanecer um ano no teto do palácio, esperando um sinal luminoso proveniente de Tróia, não é uma opção, mas fruto das ordens de Clitemnestra. É também a esta mulher que o vigia deve transmitir a notícia da captura de Tróia. Quanto ao rei, apesar de ausente, ele não deixa de ser reconhecido como o “senhor da casa” (*anax oikón*) – ao menos é assim que o personagem se refere a ele quando fala em tomar em sua mão a mão de Agamêmnon. Os temores afirmados no prólogo reforçam a mesma posição subalterna. Eles o fazem, por um lado, acentuando a penosa tarefa da vigília (mais um indício de que quem a cumpre não o faz de livre iniciativa). Por outro lado, o lamentar do vigia (*klaiô*) diante da administração atual da casa real confunde o destino do personagem e o de seus senhores. O que acontece a estes afeta aquele, atestando assim a vulnerabilidade da condição servil, que já aparecia como tópica na narrativa sobre Eumeu (ele também sofre com os destinos da casa de Odisseu).

O terceiro e último tópico assinala de modo positivo o caráter subalterno do Vigia em seu próprio corpo, no que dele é possível saber: a postura canina. De modo geral, a figura do cão foi associada pelos antigos gregos ou a um elemento estranho ao humano, ou a um caráter puramente instrumental (a vigília, a proteção do lar, o auxílio na caça).⁴⁴ Quando este é o caso (instrumental), o animal é referido como um ser que cumpre ordens de seus superiores. É também assim que a figura canina aparece em extensas partes das tragédias esquilianas; e mesmo os personagens hierarquicamente superiores em Argos acabam sendo “rebaixados” por meio dela. Clitemnestra, por exemplo, apresenta-se diante dos anciãos de Argos e do marido como um cão protetor da casa.⁴⁵ O mesmo vale para Agamêmnon e Menelau, os quais são apresentados pelo coro como “os cães do pai [Zeus]”.⁴⁶

44 Veja-se ROSE (1979); HARRIOTT (1982) e HEATH (1999). Os dois primeiros textos são instrutivos ao proporem uma tipologia de temas relativos a cães. Quanto ao terceiro, apenas discordo da igual participação que o autor atribui a todos os animais na oposição *natureza x cultura* que ele distingue na *Orestéia*. Parece-me existir, em paralelo, uma divisão de trabalho no mundo animal, capaz de aproximá-los dos homens de modos diversos. Ou seja, além de comunicar uma animalidade, o cão comunica também a humanidade da vigília, da caça, da lealdade. Os demais animais não o fazem da mesma maneira.

45 Ésquilo, *Agamêmnon*, 607 (*dōmatōn kuanā*) e 896 (*tōn statmōn kuanā*). Há aqui, porém, outro dado a ser levado em conta: a ambigüidade da palavra quando relacionada a uma mulher (“cadela”) pode ter um significado similar ao moderno). Quando Cassandra assim se refere a Clitemnestra, o significado parece ser eminentemente pejorativo (*Agamêmnon*, 1227). Sobre o assunto, veja-se TORRANO (2000, p. 39).

46 No original: *kusi patros. Agamêmnon*, 136. Um sentido similar aparece em *Prometeu Acorrentado*, 804, quando Prometeu chama seus carrascos de “cães de Zeus” (*Zenos kuanas*) e os associa ao “vigiar” (*phulassein*).

Se Agamêmnon e sua esposa já são colocados em uma posição relativamente subalterna graças à imagem do cão (obediência a Zeus, obediência ao marido), o mesmo ocorre com o Vigia. Desde modo, ele traz consigo esta instrumentalidade e inferioridade típicas de um animal a serviço da casa real de Argos. Em outras palavras, marcá-lo com este estigma é também o colocar no seu devido lugar na representação da sociedade argiva.

E quanto àqueles elementos e práticas que não necessariamente estigmatizam o vigia? Qual o sentido de sua presença na tragédia esquiliana? A análise de alguns dos emblemas e práticas deste personagem pode ser útil na tentativa de situá-lo nos esquemas de classificação compartilhados por Ésquilo e seus contemporâneos. Vale dizer: buscar-se-á ver em que medida estes emblemas e práticas compõem a imagem de um estilo de vida qualquer passível de ser situado em relação a outros, ou se, como ocorre com Eumeu e o observador da *Odisséia*, eles diluem e negam a identidade de um *modus vivendi* servil.

Um primeiro dado a ser considerado é a dupla condição de vigia e mensageiro. Estariam tais incumbências restritas a algum grupo social? Nada sugere ser este o caso. Até onde a historiografia avançou quanto a esta questão, nada indica uma formalização da vigília e da transmissão de mensagens na Grécia Clássica. As duas ocupações se explicam, sobretudo, por meio de dados circunstanciais (COULET, 1996). Assim sendo, qualquer indivíduo pode tornar-se um vigia (um mensageiro) sem que seja necessária uma preparação prévia, ou mesmo respeito a determinadas estratificações sociais.

A função de vigia supõe, no entanto, o acúmulo de um certo saber: na atividade noturna, apreende-se o movimento dos astros. Alguns intérpretes procuraram derivar das palavras do personagem uma estratégia de Ésquilo para antecipar a trama da tragédia: as potências celestes (os reis), sua ascensão e queda.⁴⁷ Embora seja uma leitura possível, é importante constatar a ausência de atributos mânticos colados ao Vigia. Ele está longe de ser um Tirésias ou um Calcas, tanto por suas práticas e emblemas sociais, quanto por seu papel no enredo trágico. Apenas como um contraponto a esta situação, há referências na *Odisséia* à vigília noturna dos aqueus durante a guerra contra Tróia, na qual também há uma observação da passagem do tempo em termos de movimentos celestes.⁴⁸

47 Sobretudo BOLLACK (1981, p. 42-46) e TORRANO (2000, p. 13-14).

48 Veja-se a história narrada por Odisseu-mendigo, quando este conta a Eumeu como conseguiu se livrar do frio de uma vigília, no momento em que o movimento dos astros era descendente (*meta d'astru bebêken*), graças a Odisseu (*Odisséia*, XIV, 483-485).

A referência à dança segue o mesmo padrão da função vigilante. Ela é superficial, tornando difícil precisar, a partir do texto, seu estilo. A Grécia do século V a.C. conhece uma grande gama de danças, cada uma realizável em determinadas ocasiões ou por determinados grupos. Ainda assim, nada no *Agamêmnon*, nem mesmo o verbo “dançar” (*choreuô*), permite situar melhor a ação. O mesmo verbo foi utilizado por outros autores antigos para caracterizar tanto danças rituais bárbaras realizadas na Babilônia, como o movimento executado pelo coro de marinheiros (no *Ájax* de Sófocles).⁴⁹ O mesmo pode ser dito do verbo “cantar” (*aeiden*). Não há nada no prólogo capaz de precisar qual o conteúdo ou a forma deste canto, permitindo situá-lo em algum lugar social bem caracterizado. O verbo aparece só, impossibilitando qualquer análise mais profunda da questão.

E quanto às três imagens que fecham o prólogo: os dados, o boi e a casa? Destas, a última pode ser relacionada aos aspectos positivos que caracterizam o personagem como pertencente ao universo doméstico do palácio de Argos. O boi, por seu turno, empregado para sinalizar seu silêncio quanto aos assuntos do palácio, não leva a discussão muito mais adiante. Em verdade, ele volta a sinalizar para o interior da casa e, de modo mais geral, para uma sociedade ligada à pecuária, em que o boi representa um animal de grande importância.

Mas o mesmo não pode ser dito do jogo de dados. Seria ele característico de figuras subalternas? Uma primeira resposta pode ser encontrada nas *Leis*, onde se faz referência “ao triplo seis”. O que Platão revela, porém, é a generalidade da expressão, a qual surge como um dito popular (indicando, portanto, a igual popularidade do jogo).⁵⁰ Mas tal indicação está distante quase um século da produção do *Agamêmnon*. Teria algo mudado neste tempo? Não é o que a documentação sugere. Heródoto, a esse respeito, encontra o jogo de dados entre os mais distantes povos e grupos sociais. Para o historiador, foram os lídios os seus inventores, sendo tal prática igualmente encontrada entre os soldados atenienses que buscavam impedir o regresso de Pisístrato e entre a realeza egípcia.⁵¹ Em testemunhos mais recentes, o mesmo jogo aparece

49 Estes exemplos foram tomados, respectivamente, de Heródoto (I, 191) e Sófocles (*Ájax*, 701). Para além destes exemplos, veja-se o estudo sobre a dança grega de FITTON (1973).

50 Platão, *Leis*, 968e. A indicação da difusão da expressão vem a partir de um verbo utilizado por Platão: “o triplo seis, como se diz” (no original: *ê tris hex, phasin*). Trata-se, em todo caso, de uma metáfora da fortuna. Há outras referências a isto nas tragédias, mas mesmo aí, esta relação (jogo de dados/fortuna) varia conforme a circunstância. Cf., sobre isto, Ésquilo, *Sete Contra Tebas*, 414 (os “dados”, *keuboís*, são mencionados por Eteócles) e Eurípedes, *As Suplicantes*, 328 e seguintes (os “dados”, *keuboís*, aparecem na fala da mãe de Teseu).

51 Cf. Heródoto (I, 94; I, 63; II, 120). Platão tem outra versão para a origem do jogo. Em seu *Fedro* (274 c-d), Sócrates a liga à deusa egípcia Teut, a mesma que teria inventado os números, a aritmética, e as letras.

associado à prostituição, à bebida e, de modo geral, à “desmedida” (*hubris*), o que não impediu heróis como Ajax e Aquiles de o praticarem.⁵²

APONTAMENTOS FINAIS

A partir destas indicações, pode-se vislumbrar no vigia esquiliano a reprodução dos padrões de representação das figuras subalternas já delineados com Eumeu e o observador da *Odisséia*. Com efeito, as ações do referido personagem sugerem a inexistência de qualquer autonomia, pois tudo que não é nelas sinal de submissão, dilui sua identidade. Isto não implica, porém, um vazio de ações e emblemas. Eles estão lá, mas têm sua aparição orientada por um princípio eminentemente hierárquico, tal como o descreve Louis DUMONT (1996). A sociedade argiva imaginada no *Agamêmnon* supõe assim grupos organizados como círculos concêntricos, em que os hierarquicamente superiores englobam os inferiores. Assimila-se assim a diferença, neutralizando-a via elogio dos mesmos hábitos sociais em todos os grupos, com diferenças de ordem qualitativa e/ou quantitativa.

Um interessante contraponto a esta percepção hierárquica de mundo dos antigos é a moderna, pautada no individualismo ao estilo *self-made man*. A justificativa agora é outra: o marginal merece estar no seu lugar porque não trabalhou o bastante, ou da melhor maneira. É preciso, portanto, trabalhar mais e melhor. Assim, ao invés da ética servil de espírito aristocrático, ligada à valorização e à reprodução de um dado *modus vivendi* compartilhado, uma ética proletária de espírito burguês, na qual se valoriza o trabalho estritamente individual. Um silêncio também atua aqui eufemizando as tensões, diluindo as vozes dissidentes. Mas este já não é mais o mesmo silêncio dos textos antigos.⁵³

THE GUARDED PRESENCE: HIERARCHY AND SERVILE ETHICS ACCORDING TO AESCHYLUS' *AGAMEMNON*

52 Em seu discurso *Para Mantiteus* (16-11), Lísias associa jovens adversários de seu litigante aos dados e à bebida, com contorno negativo. Algo similar ocorre no *Plutus* de Aristófanes (226 e seguintes), quando o mesmo jogo é vinculado à prostituição. O próprio Aristófanes, porém, remete a heróis jogando dados (veja-se o caso de Aquiles em *A rã*, 1400).

53 Uma instigante reflexão sobre esta questão pode ser encontrada em MURARI PIRES (2001).

ABSTRACT

This paper's purpose is to discuss the representational limits of people restrained to the lowest levels of the Athenian society in the 5th century b.C.. For that, the symbols associated to a character of Aeschylus' Agamemnon, the Warder in the prologue, are isolated and compared to others analogical figures. This is to problematize the eventual patterns of existing representations, ones that enlighten things on how the social hierarchy is noticed and experienced.

KEY-WORDS: *Aeschylus. Classical Greece. Hierarchy. Tragedy.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AESCHYLUS. **Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments.** Texts established by Herbert Weir Smyth. Londres: Harvard, 1999.

_____. **Suppliant Maidens, Persians, Prometheus, Seven Against Thebes.** Texts established by Herbert Weir Smyth. Londres: Harvard, 1999.

ANDRADE, M. M. de. **A "vida comum": espaço e cotidiano nas representações urbanas da Atenas Clássica.** Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

ARISTOPHANES. **Frogs, Assemblywomen, Wealth.** Texts translated by Jeffrey Henderson. Londres: Harvard, 2002.

BAILLY, A. **Dictionnaire Grec-Français.** Paris: Hachette, 2000.

BENTHIEN, R. F. O Triunfo da vontade: Ésquilo nos limites da imaginação acadêmica. **Revista de História**, 151, p. 73-111, 2004.

BOLLACK, J.; DE LA COMBE, P. J. **L'Agamemnon d'Eschyle.** Lille: Presses Universitaires de Lille, 1982. 6v.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico.** São Paulo: Bertrand Brasil, 1998.

CITTI, V. **Tragédia e Lotta di Classe in Grécia.** Nápoles: Liguori Editore, 1978.

CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COULET, C. **Communiquer em Grèce Ancienne.** Paris: Les Belles Lettres, 1996.

DENNISTON, J.; PAGE, D. L. **Aeschylus: Agamemnon.** Oxford: Oxford University Press, 1957.

DUMONT, L. **Homo hierarchicus.** São Paulo: Edusp, 1996.

EURIPIDES. **Suppliant Women, Electra, Heracles.** Texts established and translated by David Kovacs. Londres: Harvard, 1999.

FITTON, J. W. Greek Dance. **The Classical Quarterly**, 23, 2, p. 254-274, 1973.

FRAENKEL, E. (Ed.). **Aeschylus: Agamemnon.** Edited with a commentary by Eduard Fraenkel. Oxford: Clarendon Press, 1950.

HARRIOTT, R. The Argive Elders, the Discerning Shepherd and the Fawning Dog. **The Classical Quarterly**, 32, 1, p. 9-17, 1982.

HEAT, J. Disentangling the Beast. **Journal of Hellenic Studies**, 119, p. 17-47, 1999.

HERODOTUS. **The Persian Wars.** Text established by A. D. Godley. Londres: Harvard, 1997.

HOMER. **Iliad.** Text established by A. T. Murray. Londres: Harvard, 1999.

_____. **Odyssey.** Text established by A. T. Murray. Londres: Harvard, 1999.

LESKY, A. **História da literatura grega.** Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.

LYSIAS. **Speeches.** Text established by W. R. M. Lamb. Londres: Harvard, 1930.

MURARI PIRES, F. A morte do herói(co). In: ROSENFELD, D. (Ed.) **Filosofia e literatura: o trágico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 102-114.

PLATO. **Platonis Opera.** Text edited by John Burnet. Londres: Oxford, 1903.

REINHARDT, K. **Eschyle, Euripide.** Paris: Gallimard, 1972.

RINGER, F. **A metodologia de Max Weber.** São Paulo: Edusp, 2004.

ROSE, G. Odysseus' Barking Heart. **Transactions of the American Philological Association**, 109, p. 215-230, 1979.

SOPHOCLES. **Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus.** Texts established by Hugh Lloyd-Jones. Londres: Harvard, 1994.

TORRANO, J. A. A. **A dialética trágica na Orestéia de Ésquilo.** Tese (Livro Docência em Literatura Grega) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

VAUGHN, J. The Watchman of the Agamemnon. **The Classical Journal**, 71, 4, p. 335-8, 1976.

WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo.** São Paulo: Cultrix, 1999.