



classica

Classica - Revista Brasileira de Estudos

Clássicos

ISSN: 0103-4316

revistaclassica@classica.org.br

Sociedade Brasileira de Estudos

Clássicos

Brasil

BONAVINA DA ROSA, EDVANDA

Espacialidade e espetáculo em Agamenão

Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 17, núm. 17-18, 2005, pp. 101-

117

Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos

Belo Horizonte, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=601770882005>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc



Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# Espacialidade e espetáculo em *Agamenão*

EDVANDA BONAVINA DA ROSA

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Faculdade de Ciências e Letras – Câmpus Araraquara

---

**RESUMO:** Este estudo aborda a tragédia *Agamenão*, analisando as relações espaciais da peça. Distingue os espaços presentes na narrativa, o palácio dos Atridas, a frente do palácio, a cidade de Argos, Cálcis, Tróia e o Hades, do espaço cênico, a entrada do palácio. Levando em conta a importância da espacialidade para a representação teatral, a análise pretende evidenciar que, no teatro grego, o espaço visível alterna com os espaços não visíveis, para criar na imaginação do espectador o espaço que situa as personagens e suas ações.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro grego, tragédia, *Agamenão*, espetáculo, espacialidade.

---

Para pensar o espetáculo na tragédia grega, tomaremos como ponto de reflexão a importância da espacialidade para o teatro. Para Michel de Foucault (1967), a preocupação essencial dos estudiosos do século XIX foi a história, ao passo que no século XX a grande temática que tomou conta dos estudiosos da cultura foi o espaço. Segundo ele, a Idade Média abordou o espaço como um conjunto hierarquizado de lugares, por isso o espaço era considerado em seu aspecto de localização. Depois disso, por influência de Galileu, passou-se a pensar o espaço como infinito e infinitamente aberto. O lugar de alguma coisa nada mais era do que um ponto em seu movimento. O espaço passou a ser compreendido como extensão. Atualmente, para esse autor, a questão da posição passou a ocupar o lugar antes ocupado pela localização nos estudos sobre o espaço. Prevalecem agora questões de proximidade/ afastamento, lugar ocupado/ posição, etc, como formas de ocupação do espaço. Segundo Anne Ubersfeld (2005, p. 95), todas as ciências, inclusive as humanas, empregam largamente a terminologia espacial para expressar seus postulados teóricos.

A nós importa a abordagem da espacialidade em sua relação com a constituição da narrativa e, de modo ainda mais específico, o papel do espaço no teatro. O discurso para constituir-se, projeta para fora da instância da enunciação o sujeito do enunciado (eu/tu), o espaço (aqui) e o tempo (agora), que são as instâncias do *ego/hic/nunc* do discurso. Essas instâncias se constituem em oposição a um não-sujeito,

ou seja, o *assunto* e a outro espaço, o *alhures* e outro tempo, o *então*. No que se refere especificamente ao espaço, o *aqui / lá / alhures* comporta efeitos de proximidade ou afastamento, criadores de sentido.

Aristóteles (*Poética*, III, 48a19 ss.), discorrendo sobre a *mimesis* na arte literária, aborda o modo segundo o qual é possível realizar a representação, quer pela narração, ἀπαγγέλοντα, *por um narrador*, como sucede na épica homérica, ou bem *todos podem, agindo de modo efetivo, ser os autores da própria representação*. Trata-se assim de personagens que agem e produzem o drama por si mesmos, sem necessidade de intervenção de um narrador. Assim instaura-se o drama, *ação*, que se produz por meio dos atores, *drontes*.

Ubersfeld (2005, p. 91) afirma que a primeira característica do texto teatral é a utilização de personagens que são representados por seres humanos e a sua segunda característica, indissociada da primeira, é *a existência de um espaço onde os seres vivos estão presentes*. Segundo a autora, o teatro é representação de atividades humanas e o espaço teatral é o lugar onde tais atividades acontecem. Por essa razão, a espacialidade é vital para o teatro, sendo que o espaço teatral concretiza a articulação que se estabelece entre texto e representação, já que é por meio do espaço que o texto tem acesso à representação. O espaço teatral, contudo, não é apenas imitação de um espaço sociológico concreto, e sim a transposição topológica das características do espaço social, tal como vivenciado por determinada camada da sociedade. Por essa razão, é possível afirmar que *a cena teatral é uma simbolização dos espaços sócio-culturais* (UBERSFELD, p. 102-3).

Em seu estudo sobre o espaço na tragédia grega, Rhem (2002) afirma que, no teatro, o espaço diz respeito ao que *ouvimos e vemos* durante a representação teatral, fornecendo um contexto visual (primário) para objetos, corpos, personagens e sua manifestação dramática na ação. Dentre os diversos estudos acerca da categorização do espaço no que se refere ao teatro, apresentaremos as categorias de Rhem porque nos parece suficientemente abrangente. O autor explora seis categorias, que considera básicas para o teatro de Dioniso. A primeira delas é o *espaço teatral*, que nada mais é do que o teatro no momento em que ele abriga uma *performance* dramática, ou seja, quando no espaço do teatro outros espaços são representados. O espaço teatral requer presença simultânea de atores e público. Comporta elementos como a *skené*, a *órchestra*, a *thyméle*, o *théatron*. A segunda categoria é o *espaço cênico*, que diz respeito ao *lugar* da tragédia, especificado pela fachada com a entrada principal, por elementos cênicos como túmulos, telas de fundo ou colunas, bem como por referências no texto. O *espaço extracênico*, a terceira categoria, está diretamente relacionado ao espaço cênico, pois localiza-se imediatamente contíguo a este, atrás da fachada, no interior da *skené*. Na peça que *Agamenão*, de Ésquilo, o espaço extracênico corresponde ao interior do *oikos* do rei de Argo. É essa contigüidade que possibilita a entrada e saída dos atores em cena, como se entrassem ou saíssem de uma casa realmente existente por trás da

fachada cênica, na porta da *skené*. Este espaço pode insurgir-se no espetáculo por meio de gritos ou lamentos vindos do interior, como gritos de personagens no momento em que são feridos mortalmente, como a vociferação de Medéia, ou os lamentos de seus filhos diante da morte. Outro modo de evocá-lo cenicamente é por meio de algum mensageiro que vem de dentro da casa para trazer informações referentes aos fatos lá ocorridos ou ainda graças ao *ekkyklemá*, que traz para diante da visão dos espectadores cenas de violência decorridas no interior. A quarta categoria apresentada por Rehm é o *espaço distante*, que se refere ao espaço que não tem relação imediata com os dados cênicos que constituem a cenário da ação. Situam-se além das áreas visíveis para a audiência. A conexão do espaço distante com o espaço cênico é feita por meio dos *eisodoi* ou *párodoi*, as entradas laterais que possibilitam as chegadas e partidas, dos que chegam de ou vão para o estrangeiro. Esses espaços distantes se subdividem em três subcategorias, o local, o estrangeiro e os espaços divinos ou míticos. Além desses quatro espaços já mencionados, o autor fala ainda do espaço auto-referencial ou metateatral, em que a *performance* dramática em si constitui o interesse principal e, por último, o espaço reflexivo. Este apresenta a idéia de uma platéia alerta, sugerindo que o teatro do século V a. C. oferecia um espaço cívico de reflexão e autoconsciência, como parte da relação entre tragédia e democracia ateniense.

Consideramos bastante apropriada a classificação de Rehm e pretendemos, se possível, propor uma reorganização um pouco diferente desses espaços, empregando as categorias semióticas de englobado/englobante, em razão de que essas categorias permitem apresentar esses espaços como intimamente conectados, havendo um intercâmbio intenso entre eles, uma sobredeterminação ativa no decorrer da ação dramática. No centro do espetáculo cênico encontra-se o espaço englobado, constituído pelo espaço cênico e extracênico, que em *Agamenão* seria o espaço diante da porta do palácio, o θυραῖον e a casa dos Atridas, situada no interior da *skené*. Envolvendo imediatamente o espaço englobado tem-se o espaço englobante, primeiramente o espaço local, que em *Agamenão* seria a cidade de Argos, uma vez que o coro é constituído por anciões que vêm até o palácio movidos pelo interesse despertado justamente pelas oferendas que queimam diante de todas as casa da cidade. Além disso, é aos cidadãos de Argos que o coro pensa em recorrer no momento em que ouvem gritos no interior do palácio. Por fim, é a aos habitantes da cidade que o casal que agora assume o poder ameaça de repressão. Ainda como englobante, consideramos também o espaço mítico, que em *Agamenão* é o Hades, uma vez que existe nesta peça uma conexão muito forte com os mortos e seu universo, que é invisível, mas constantemente presente. Tem-se ainda um espaço mais recuado, que seria não-englobante, que Rehm denomina *estrangeiro*, que seria figurativizado por Cálcis, Tróia e outras cidades, onde foram criados e educados Orestes e Egisto. Consideramos que esses três conjuntos espaciais, englobado, englobante e não-englobante podem ser agrupados sob uma designação abrangente de *espaços geométricos*, por se relacionarem a espaços que possuem um referente real

ou imaginário - tanto quanto se pode chamar real o espaço poético. As outras duas categorias de Rehm, o espaço metateatral e o espaço reflexivo, consideramos *espaços conceituais*, uma vez que não seriam espaços específicos, mas sim formas particulares de ocupação do espaço cênico, que seria então usado para refletir acerca da prática teatral em si ou para refletir sobre dados de uma dada cultura.

Recorrendo às categorias lingüísticas de *aqui/lá/alhures*, podemos nomear os espaços geométricos designados de englobado, englobante e não-englobante, como *aqui* (cênico e extracênico), *lá* (espaço local e mítico) e *alhures* (o estrangeiro).

Em nossa reflexão sobre a espacialidade na tragédia grega, levamos em conta também as considerações de GREIMAS (*apud* UBERSFELD, 2005, p. 106) de que o modelo actancial que organiza as relações entre os actantes no nível narrativo do percurso gerativo de sentido nas narrativas pode ser compreendido como uma estrutura constituída por uma rede de forças. O que nos importa é a noção de que essa estrutura pode ser espacializada e, já que em um texto dramático não se encontra apenas um único modelo actancial, mas são atuantes uma multiplicidade de modelos, polivalentes e simultâneos num mesmo espaço, Ubersfeld nos apresenta como corolário que *quase todos as narrativas dramáticas podem ser lidas como conflito de espaço, ou como a conquista ou o abandono de um certo espaço*.

Levando em conta que nossa reflexão sobre a espacialidade na tragédia tem como *córpus* de análise o texto de Ésquilo, *Agamenão*, consideramos que nos seria útil avaliar questões referentes ao espaço narrativo, tomando como parâmetro de reflexão o percurso do herói proposto por CAMPBELL, que comprehende *partida - realização - retorno* (1990, p. 144). A partida implica em separação do mundo cotidiano e ida para o desconhecido, por causa de uma busca. A realização é o momento em que o herói cumpre sua tarefa, obtendo o que procura. Por fim, ele retorna, geralmente trazendo consigo um benefício para sua comunidade de origem. Com o cumprimento de sua tarefa, o retorno é uma fase que lhe traz o reconhecimento do cumprimento de seu dever. Empregando a categorização semiótica de espaço para compreender o espaço narrativo, temos o espaço de referência ou grau zero, denominado *espaço tópico*, articulado em espaço *utópico*, onde se realizam as *performances*, isto é, onde o fazer triunfa sobre o ser, e *espaço paratópico*, onde são adquiridas as competências. Tomando-se como referência este espaço de grau zero, os outros espaços, “adiante” ou “atrás” são denominados de *paratópicos*.

Por fim, como última categoria para nos auxiliar em nossa análise, agora no que se refere ao espetáculo cênico, o par de opostos *visibilidade e invisibilidade*, segundo o estudo de Ruth Padel (1990), já que a ação da peça *Agamenão* se dá diante das portas, tendo como plano de fundo a *skené*, que, nesta peça, representa evidentemente o *oikos* dos Atridas. Conforme a autora, a *skené* é centro e margem da ilusão; sua fachada é o limite entre o visível e o invisível. Nesse espaço, diante da porta, θυραῖον, a dualidade visto/oculto, ralidade/ilusão se tocam. Para ela, atrás da *skené* há um espaço imagi-

nário que o teatro oculta, mas ao qual continuamente se refere. Como afirma Padel, ο πρόθυπον, espaço diante da porta, cenário trágico característico, é uma espécie de limiar (1990, p. 355).

Para refletirmos sobre a importância do limiar na tragédia em análise, recorremos à contribuição de Ubersfeld acerca dos paradigmas espaciais. A autora remete a Lotman, que considera que os modelos espaciais são a base organizadora da “imagem do mundo” e constituem um modelo ideológico completo. Ela concorda com Lotman quanto ao fato de que esse modelo espacial é organizado e, portanto, articulado, sendo que reconhece ser possível determinar em um dado texto dramático dois conjuntos espaciais paradigmáticos, sem intersecção. Ubersfeld discorda desse autor, contudo, quando ele afirma que entre esses dois espaços existe uma fronteira, marcada pela impenetrabilidade. Ter-se-ia, assim, dois subespaços que não se recortam mutuamente. Ubersfeld, ao contrário, discorda de Lotman, pois, para ela, sem passagem possível de um espaço a outro não há narrativa E, no teatro, a fronteira é incessantemente transposta.

Lembrando que os espaços dramáticos são coleções de signos, Ubersfeld afirma que cada signo funciona em oposição a outro signo, num mesmo espaço ou em dois espaços diferentes. Além disso, os espaços se distinguem ou se opõem devido a traços distintivos, de funcionamento binário e em número limitado, como fechado/aberto, alto/baixo, circular/linear, profundidade/superfície, etc. É importante ressaltar que ela considera que cada uma dessas categorias pode apresentar traços semantizados variáveis conforme a cultura, com a valorização de um elemento e a desvalorização de outro.

Pensaremos a questão do espaço na tragédia *Agamenão* levando em conta todos esses aspectos mencionados, principalmente as oposições entre aberto/fechado, interior/exterior, vivos/mortos, masculino/feminino, mas tendo em mente que:

(...) L. Nevett defende que na organização do espaço da casa o que se verificava era uma necessidade de afastar dos membros do grupo doméstico, essencialmente as mulheres, os visitantes; isto é, aqueles que não pertenciam ao espaço exclusivo da convivência familiar. (*apud* LESSA, 2004, p. 162)

Dessa forma, consideramos que a oposição mais importante no que respeita ao espaço doméstico é entre o indivíduo pertencente à *philia*, e o estranho a ela, ou estrangeiro.

Neste estudo abordaremos a espacialidade em *Agamenão*, partindo do pressuposto de que o espaço privilegiado pela narrativa é o palácio dos Atridas e que imagem deste é construída pelos discursos das personagens, como reflexo do ponto de vista de cada uma delas a respeito das situações enfocadas. O espaço do palácio adquire especificações variáveis de acordo com diferentes aspectos da ação e da situação, levando a imaginação do espectador a criar imagens diversificadas de um mesmo lugar, designado por *oikos* ou *domata*.

Consideramos a casa dos Atridas o espaço privilegiado pela narrativa, porque é aí que acontece a ação principal da peça. Levando em conta a afirmação de GREIMAS já mencionada, de que a relação entre os actantes pode ser espacializada, consideramos que o programa narrativo<sup>1</sup>, de Clitemnestra e seu PN oposto, o PN de Agamenão, são espacializados pelo *aqui*, que é o palácio dos Atridas, e pelo *alhures*, Cálcis e Tróia. Em nossa análise procuramos evidenciar que há uma interação opositiva entre os espaços designados de “palácio dos Atridas” e “Cálcis /Tróia”.

Em seus discursos, as personagens se referem a diferentes espaços: o palácio, Argos, Cálcis, Tróia; dois lugares de exílio são apenas mencionados, a Fócida para Orestes (v. 877-81) e outro lugar não especificado para Egisto (v. 1605-6).

O espaço referente ao palácio é caracterizado de diferentes modos pelo vigia, por Clitemnestra, por Agamenão, por Cassandra, por Egisto e pelos cidadãos de Argos. No prólogo, o vigia estabelece a localização da ação da peça, tanto o espaço englobado, casa dos Atridas (v. 03), quanto o espaço englobante local, Argos (v. 24). Deparamo-nos no início com um espaço visível externo, restrito, que é o teto da casa, στέγαις Ἀτρειδῶν (v. 03), onde o fiel serviçal monta guarda há muitos anos.

Em sua análise da representação grega do espaço, Vernant (1973, p. 117) considera que, na concepção arcaica, o espaço é o lugar do movimento, implicando a possibilidade de transição e passagem de um ponto a outro. Entretanto, essa mesma concepção de espaço apresenta a exigência de um ponto fixo, a partir do qual se definem as direções. Este ponto fixo é o altar de Héstia, erigido no centro da casa ou da cidade. Na casa, o altar de Héstia constitui o centro do espaço doméstico, μέσῳ οἴκῳ (*Hino homérico a Afrodite*, v. 30); fixada no solo, a lareira circular constitui o umbigo da casa, enraizando-a na terra. Por essa razão, a ἔστία constitui o símbolo e a garantia de fixidez, imutabilidade, permanência. Esse espaço doméstico, fechado, protegido, tem conotação feminina, e é associado à mulher que, em princípio, não o deve abandonar. O espaço exterior, ao contrário, tem conotação masculina; cabe ao homem estabelecer contatos com o que está fora, entrar em comércio com o estrangeiro. Após o cumprimento de seus afazeres externos, o homem retorna ao *recinto tranqüilizador do lar* (VERNANT, p. 120).

Por essa razão, o retorno ao lar é motivo de júbilo para o homem que esteve distante de sua casa e dos seus. Assim é que, ao retornar, o Arauto saúda a pátria e seus deuses, bem como reverencia o palácio real, μέλαθρα βασιλέων (518), semantizando-o como um espaço de acolhida, porque receberia de volta o rei, há tanto tempo ausente.

Em consonância com o hábito masculino, Agamenão, retornado ao lar após o sucesso de sua tarefa em Tróia, aproxima-se de sua casa com a segurança de quem sente estar de volta a seu espaço próprio, onde deve ser recebido com as garantias da *philía*.

É com esse sentimento de segurança que Agamenão entra em cena. Essa sensação de despreocupação lhe advém da consciência do dever cumprido: a cidade conquistada agora é fumaça (v.818) e os deuses ajudaram seu regresso. Além disso, crê que o

espaço inimigo ficou distante e que agora adentra o espaço que lhe é familiar. É com esse espírito confiante que declara:

Νῦν δ' ἔς μέλαθρα καὶ δόμους ἐφεστίους  
ἔλθὼν θεοῖσι πρῶτα δεξιώσομαι  
οἵπερ πρόσω πέμψαντες ἥγαγον πάλιν.  
Agora entrarei em minha casa e, no altar doméstico,  
saudarei primeiro os deuses que, após acompanhar-me ao longe,  
trouxeram-me aqui ... (851-3)

Para Agamenão, confiante na estabilidade garantida pelo altar doméstico, a casa dos Atridas é seu espaço próprio, configurado pelo sema da segurança. Essa confiança do rei só é possível devido a seu total desconhecimento de outros conteúdos semânticos associados ao espaço de sua casa, como veremos a seguir, pelas insinuações do Vigia.

Para o Vigia, no Prólogo, a casa de seus senhores é, naquele momento, graças ao sinal de luz auspicioso, o espaço da alegria, pois aí ressoarão gritos causados pela notícia da tomada de Ílion:

(...) ὡς τάχος δόμοις  
δὸλοι συγμὸν εὐφημοῦντα τῆδε λαμπάδι  
ἐπορθιάζειν, εἴπερ Ἰλίου πόλις / ἐάλωκεν<sup>2</sup>  
(...) que muito depressa  
um grito de alegria se faça ouvir no palácio,  
em resposta a essa luz,  
pois a cidade de Ílion foi tomada. (v. 27-31)

Apesar da boa notícia do retorno do rei, esse espaço é também um “espaço da desgraça”, pois já não é mais governado com os mesmos princípios de outrora, o que provoca os lamentos do Vigia:

κλαίω τότ’ οἴκου συμφορὰν στένων  
οὐχ ὡς τὰ πρόσθ’ ἄριστα διαπονουμένου.  
Choro e lamento a sorte desta casa,  
não mais governada com excelência de outrora. (v. 18-9)

A causa desse desacerto no gerenciamento da casa é silenciada, tornando-se assim o palácio o espaço do segredo: ali acontecem fatos que o vigia conhece mas não revela, *tὰ δ’ ἄλλα σιγῶ, quanto ao resto, eu me calo* (v. 36). A gravidade dos fatos está encerrada nas paredes da casa. Esta adquire um caráter antropomórfico, sendo-lhe metonimicamente atribuído o conhecimento do que ocorre em seu interior; como abriga ações indizíveis, é como se o palácio as conhecesse e assim, tivesse condições para as revelar, não o fazendo apenas por não ter o dom da palavra:

(...) οἴκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι,  
σαφέστατ' ἀν λέξειεν·  
o próprio palácio - se tivesse voz -  
diria claramente toda verdade. (v. 37-38)

Marca-se desse modo a estreita relação entre o espaço e as ações daqueles que o ocupam.

Em consonância com o Vigia, o Coro também está atento aos sinais de alerta que emanam do palácio. Os sinistros presságios anunciados no momento da partida da frota para a guerra marcam as emoções do Coro com a ansiedade e a preocupação (v. 97 a 103), tornando evidente que, para o Coro, o espaço do *oikos* real não é seguro, como supõem o Arauto e Agamenão.

Esse espaço do segredo e da insegurança é apresentado com traços semânticos mais aterradores pelas palavras de Cassandra que, em seu delírio profético, pode ver os males invisíveis encerrados nos muros do palácio, tanto os antigos como os iminentes. Quando chegam, Agamenão pede a Clitemnestra que receba em casa com boa vontade a estrangeira trazida como escrava:

(...) τὴν ξένην δὲ πρευμενῶς / τήνδ' ἔσκόμιζε.  
Acolhe com bondade esta estrangeira. (v. 950-1)

Coerente em sua maquinção contra o rei, Clitemnestra finge aceitar receber em sua casa a jovem princesa. Estrangeira, Cassandra deverá ser agregada à *philía*, para poder partilhar com os outros o espaço da casa e também a água lustral do altar doméstico:

Εἶσω κομίζου καὶ σύ, Κασσάνδραν λέγω·  
ἐπεὶ σ' ἔθηκε Ζεὺς ἀμηνίτως δόμοις  
κοινωνὸν εἶναι χερνίβων, πολλῶν μέτα  
δούλων σταθεῖσαν κτησίου βωμοῦ πέλας,  
Entra tu também, falo contigo, Cassandra;  
pois Zeus sem rancor determinou que nesta casa  
tomes parte da água lustral, de pé na companhia de muitos  
servos junto ao altar doméstico, protetor de nossos bens (v. 1035-38)

A rainha lhe assegura que a acolhida que lhe será dispensada é condizente com o *status* da casa que chegou, em conformidade com os costume (v. 1046).

Apesar da garantia de acolhida, a jovem troiana, entretanto, recusa-se a entrar, pois seu olhar inspirado enxerga no palácio o seu aspecto invisível, o que lhe permite apresentar uma outra visão do espaço referente à casa dos Atridas, definindo-o como *odiado pelos deuses*, por alojar-se ali “um abatedouro humano com o solo banhado de sangue” (v.1092), numa linguagem pesada e sinistra:

μισόθεον μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορα.  
 αὐτόφογα κακὰ καρατόμα,  
 ἀνδροσφαγῆτον καὶ πεδορραντήριον  
 Casa odiada pelos deuses, testemunha de muitos crimes  
 contra a própria carne e das cabeças decepadas,  
 matadouro de homens úmido de sangue. (v. 1090-2).

Sua inspiração oscila entre visões do passado e do presente fazendo a falar sobre horrores cometidos contra crianças, mortas, cozidas e servidas como refeição ao próprio pai, aludindo ao crime de Atreu contra seu irmão Tiestes e fala também de um novo crime cometido no presente, irremediável e insuportável para os que pertencem à *philía* (v. 1101-2). Refere-se a uma mulher infeliz que atinge o esposo, com quem partilha o leito, durante seu banho. Em torno do esposo dupla rede de males se estende, a rede de morte e a rede da traição, pois a esposa é cúmplice do assassinio, ξύναυνος ξυναιτία φόνου (v. 1116-7).

A inspiração profética de Cassandra permite-lhe ver o interior do palácio e as ações que aí dentro se desenrolam, inclusive o golpe fatal que vai-lhe tirar a vida. Cassandra fala da casa dos Atridas, mostrando-a não como um espaço neutro, vazio, mas marcado por ações passadas e habitada por um bando que jamais abandona o local, o Coro de Erínias da raça, συγγόνων Ἐρινύων (v. 1190) e, com ele, a mácula do leito fraterno, causada por Tiestes e Áerope. Ao referir as “velhas faltas desta casa”, παλαιὰς τῶνδ’ ἄμαρτίας δόμων (v. 1197), Cassandra, assim como o Vigia no Prólogo, também procede a uma antropomorfização do espaço, que é dotado não só da capacidade de presenciar os fatos hediondos, συνίστορα (v.1090), como, por metonímia, assume a responsabilidade das faltas aí cometidas.

Após breve momento de total lucidez, em que fala de sua recusa ao amor de Apolo, Cassandra experimenta nosso acesso de delírio profético e anuncia uma visão aterradora. Vê sentadas junto do palácio formas fantasmagóricas de jovens com entranhas nas mãos: São filhos mortos por seus pais. A figura da casa dos Atridas torna-se, assim, um antro de horrores, habitado por seres não-visíveis, mas com existência real, perceptível a quem pode ver além das aparências materiais cotidianas.

Por fim, Cassandra revela sem subterfúgios o crime que será perpetrado, a morte de Agamenão (v. 1246). O Coro, sem ser capaz de encontrar sentido claro para afirmações referentes a Egisto (v. 1224) e a Clitemnestra (v. 1235-6), ainda é incapaz de perceber quem prepara o mal que atingirá a casa. Em novo acesso de delírio, Cassandra fala de seu sacrifício, que iria ocorrer no exato lugar em que Clitemnestra dissera que a jovem troiana seria acolhida nesta casa e também onde afirmara estarem prontas as vítimas sacrificiais: o altar doméstico, um “abatedouro ensanguentado”:

βωμοῦ πατρῷου δ’ αντ’ ἐπίξενον μένει,  
 θερμῷ κοπείσης φοίνιον προσφάγματι

em lugar do altar da casa de meu pai, espera-me um abatedouro  
ensanguentado com o sangue quente de meu sacrifício (v. 1277-8)

Por fim, Cassandra arremata a elaboração da figura da casa dos Atridas como o espaço do horror, afirmando que a casa exala assassínio e sangue derramado (v. 1309) e que as portas de entrada do palácio são, por metáfora, as portas do Hades:

“Αιδου πύλας δὲ τάσδ’ ἔγω προσεννέπω  
Saúdo nestas portas as portas do Hades (1291).

Desse modo, Cassandra tece uma equivalência entre o palácio dos Atridas e o espaço de confinamento dos mortos, reafirmando que dele exala podridão, exatamente como o cheiro que sai de um túmulo (v. 1311). É portanto evidente o papel de *limiar* atribuído ao θυραῖον nesta peça.

À imagem de um espaço marcado pelo sangue e pelo crime, soma-se a figura de um espaço de acolhida e traição e também de concretização da vingança. Segundo Nevett (in LESSA, 2004, p. 162-3), a organização do espaço da casa, muito mais do que ter como preocupação primeira a separação indiscriminada dos sexos, separando-os em espaços masculinos e femininos, visava ao distanciamento das mulheres daqueles homens estranhos à família. Desse modo, a distinção de gênero está associada ao contraste entre família e estranhos ao grupo doméstico. Dessa forma, vê-se que no mito dos Atridas, sempre que um estranho é introduzido no convívio doméstico, uma catástrofe se segue. O paradigma de aniquilação é Páris que levou a desgraça a vários lugares: à casa de seu hóspede, a sua própria cidade e a todos os lares gregos, pois, estrangeiro na casa dos Atridas, traiu a hospitalidade de sua mesa:

Οἶος καὶ Πάρις ἐλθὼν  
ἔς δόμον τὸν Ἀτρειδᾶν  
ἥσχυνε ξενίαν τράπε-  
ζαν κλοπᾶσι γυναικός.  
Tal como Páris que, tendo chegado  
à casa dos Atridas,  
trouxe vergonha à mesa  
de seu hóspede, raptando sua mulher.

Também pelas ações de Clitemnestra a casa mostra-se espaço de acolhida e traição. Como mostra VERNANT (1973), enquanto o homem afasta-se de seu *oikos* e vai até o espaço do outro, à cata de bens para deles se apoderar e levar para sua casa, a mulher retida no lar fica encarregada de cuidar do entesouramento desses mesmos bens. Fechada no *oikos*, consagra sua vida a gerenciar os bens de seu marido. Abrir as portas (604) ao esposo que retorna é dar mostras de acolhida no espaço doméstico. Clitemnestra, ao tecer para si um auto-elogio, pretende criar o efeito de sentido de

fidelidade e devoção ao esposo, para induzir seus ouvintes (Coro, Corifeu e Arauto) ao erro, bem como seu próprio esposo, a quem ela envia a mensagem de sua fidelidade por meio do arauta (v.606). Seu objetivo é construir a noção de um espaço acolhedor marcado pelo nome “amizade” e, portanto, seguro, disposto a dispensar acolhida calorosa ao homem que retorna após longa ausência de sua casa:

ὅπως δ' ἄριστα τὸν ἐμὸν αἰδοῖον πόσιν  
σπεύσω πάλιν μολόντα δέξασθαι  
apresso-me para receber de volta da melhor maneira  
o respeitável esposo que regressa (v. 600-1)

Diz a rainha:

γυναικὶ τούτου φέγγος ἥδιον δρακεῖν,  
ἀπὸ στρατείας ἀνδρα σώσαντος θεοῦ,  
πύλας ἀνοίξαι (602-4)  
Que sol brilha com mais docura para uma mulher  
do que a alegria de abrir as portas para seu esposo  
que foi salvo pelos deuses? (v. 602-5)

Poderosa é neste momento a carga semântica do sintagma “abrir as portas” ao marido salvo da guerra. A porta estabelece a oposição entre o *alhures*, que é um espaço aberto, onde o homem corre riscos em contato com um universo hostil e inimigo, e o *aqui*, espaço fechado, familiar e supostamente acolhedor. Novamente marca-se o conteúdo simbólico da porta como limiar para o desconhecido.

O Corifeu, contudo, tece uma sutil consideração acerca das palavras ditas pela rainha, expressando que há por trás do que foi dito um sentido não expresso, que o arauta deve buscar entender (*μανθανόντι σοι*), fazendo a apreciação de que ela pronunciou um discurso sedutor.

Αὕτη μὲν οὕτως εἶπε μανθανόντι σοι  
τοροῖσιν ἔρμενεῦσιν εὔπεπη λόγον.  
Assim falou ela, a ti cabe buscar compreender  
um discurso digno de intérpretes hábeis (v. 615-6)

Desse modo velado, pretende chamar atenção do arauta para a ambigüidade do que foi dito por Clitemnestra, para que fique alerta sobre os significados invertidos de suas palavras. Assim, de forma quase oracular, denuncia que, por trás dessa falsa imagem de um lar acolhedor, escondem-se fatos que nem o Vigia no prólogo, nem o Coro, ousam revelar abertamente. A intenção de Clitemnestra é atrair para uma armadilha seu esposo, de forma que ele entre em casa sem atentar para o perigo mortal que o aguarda. Essa mesma intenção tem Egisto, que retornou a Argos para vingar o

conflito entre seu pai, Tiestes e o irmão deste, Atreu, pai de Agamenão. Esse conflito culminou na expulsão de Tiestes, que partiu para o exílio levando consigo Egisto ainda pequeno. Ele cresceu longe da pátria e, como estrangeiro, soube atingir seu inimigo, “formando os nós do complô que o perdeu”. (v. 1608-9). Com Egisto, apresenta-se a questão da destituição do sujeito do espaço que lhe é próprio - tal como no caso de Orestes - e o retorno para tomar posse do espaço perdido. Assim como seu pai seduziu Aélope para tomar posse do palácio, Egisto seduz Clitemnestra, tornando-a sua aliada, aproveitando-se de ruptura na união da rainha com seu esposo, originada pelo ódio e desejo de vingança pelo sacrifício de Ifigênia. Assim, Egisto e Clitemnestra se associam para tomar posse do espaço que pertencia a Agamenão, apoderando-se do palácio dos Atridas. Com Egisto manifesta-se também a problemática do homem alheio à família, que se infiltra no espaço doméstico, trazendo periculosidade para a estrutura do *oikos*. Dessa forma, o palácio dos Atridas adquire mais um sema que o caracteriza, que é ser um espaço de concretização da vingança.

Agora, de posse dos bens de Agamenão, aos quais teve acesso pelo ardil e pelo crime, Egisto mostra-se disposto a reprimir qualquer sinal de oposição ao seu governo; punindo severamente a rebeldia:

Ἐκ τῶν δὲ τοῦδε χρημάτων πειράσομαι  
ἀρχειν πολιτῶν τὸν δὲ μὴ πειθάνορα  
ζεύξω βαρείαις... (1638-40)  
Mas, com os bens deste homem,  
julgo que poderei governar os cidadãos; o rebelde  
prenderei com pesado jugo ...

Severamente criticado pelo Coro, Egisto os ameaça com seus guardas, mas Clitemnestra o exorta a desconsiderar o que foi dito, pois os dois juntos “restabelecerão a ordem no palácio”:

Μή προτιμήσης ματαίων τῶνδ' ὑλαγμάτων <ἔγώ>  
καὶ σὺ θήσομεν κρατοῦντε τῶνδε δωμάτων <καλῶς>  
Não dês valor a esses vãos latidos;  
tu e eu no poder restabeleceremos a ordem no palácio (v. 1672-3)

Mas a ordem que pretendem estabelecer no palácio assenta na força e ameaça, sem levar em conta a opinião dos cidadãos. O palácio dos Atridas torna-se, assim, o espaço da tirania, conforme já fora anteriormente previsto pelo Coro:

‘ορᾶν πάρεστι φροιμιάζονται γὰρ ὡς,  
τυραννίδος σημεῖα πρασσοντες πόλει.  
Pode-se esperar e ver; este é apenas um começo,  
o sinal da tirania que preparam para a cidade. (1354-5)

Dessa forma, pudemos constatar que o espaço designado por “palácio dos Atridas” é semantizado de formas diversas no decorrer da narrativa. Considerado espaço de acolhida pelo Arauto e por Agamenão, é também espaço da alegria por causa da notícia da conquista de Tróia. Contudo, é um “espaço da desgraça” e do segredo, ocultando males encobertos e não revelados; é um espaço da insegurança, pois abriga o inimigo, Egisto e uma esposa infiel. É ainda o espaço de crimes terríveis contra a *philía*, sendo, por isso, definido como “abatedouro humano com solo banhado de sangue”, habitado por espectros e pelas Erínias. Por fim, contrastando com épocas anteriores de governo justo, torna-se o espaço do mau governo e do autoritarismo, palco da tirania.

Em relação ao espaço da casa, que é o espaço privilegiado pela narrativa, estabelecem-se os outros espaços do texto. Considerando-se que a casa é o espaço englobado, tem-se a cidade como espaço englobante. A cidade faz-se presente pelas palavras do Coro, quando afirma que, graças à alegria da notícia da tomada de Tróia, todos os seus altares estão recobertos de oferendas:

πάντων δὲ θεῶν τῶν ἀστυνόμων,  
ύπάτων, χθονίων, τῶν τε θυραίων  
τῶν τ' ἀγοραίων,  
βῶμοι δώροισι φλέγονται.  
De todos os deuses da cidade,  
deuses do céu e dos infernos, deuses das casas  
e das praças públicas,  
os altares brilham com oferendas (v. 88-91)

A cidade, representada pelo conjunto de suas casas, é mostrada como dominada pela tristeza e luto por causa das cinzas dos guerreiros que chegam à casas:

τὸ πᾶν δ' ἀφ' Ἑλλανος αἵας συνορμένοις  
πένθει ἀτλησικάρδιος  
δόμῳ' ν ἐκάστου πρέπει ...  
Em todas as casas de onde guerreiros partiram  
longe de terra grega, reina o luto,  
desolador para cada uma (v. 429-31).

Por essa razão, a crítica dos cidadãos de Argos se manifesta sob a forma de boatos velados, τάδε σιγῇ τις βαύζει (v. 449-50), carregados de ressentimento. A cidade torna-se, assim, um espaço constituído por lares de famílias que odeiam e maldizem os Atridas, sendo que essa maldição cria uma necessidade coercitiva, gerando uma dívida que precisa ser paga:

φθονερὸν δ' ὑπ' ἄλγος ἔρ-  
πει προδίκοις Ἀτρείδαις.  
a dor caminha surdamente,  
misturada de ódio contra os Atridas (v. 450-1)

βαρεῖα δ' ἀστῶν φάτις σὺν κότῳ  
δημοκράντου δ' ἀρᾶς τίνει χρέος.  
Pesado rumor se eleva entre os cidadãos em cólera;  
é preciso pagar a dívida da maldição do povo.

Dessa maneira, o descontentamento dos cidadãos constitui mais um dos elementos que se entretêm para tornar inevitável a perda do rei.

Os outros dois espaços geométricos mencionados são Cálcis e Tróia, que são espaços tópicos relacionados ao fazer de Agamenão. O rei, para conquistar Tróia, afasta-se do espaço familiar e dirige-se para um outro espaço, onde realiza sua *performance* principal. Em Cálcis, espaço paratópico, devido à calmaria e ao sacrifício proposto por Ártemis, Agamenão toma a decisão audaciosa de sacrificar a própria filha (v. 224-5), tornando-se cúmplice de seu destino (v. 187). Adquire a competência para vencer seus inimigos, mas também atrai sobre si a fúria de Clitemnestra.

Tróia, logo no prólogo, é mostrada como o alvo das expectativas dos gregos que ficaram em sua terra natal; aguardando a boa notícia de sua conquista (v. 09-10). Com o anúncio do sinal de luz, sabe-se a boa nova: Ílion foi tomada (v. 29-30). Mas a tomada de Tróia é um feito que não está isento de periculosidade; mesclado ao augúrio de sucesso, há o alerta de que é preciso evitar o sacrilégio (v. 126 ss). Quando Clitemnestra fala da conquista de Tróia, a cidade inimiga torna-se palco de *ações imaginárias*, supostas pela rainha. Ela opõe vencedores e vencidos, caracterizando uns por descanso e despreocupação e outros pelos lamentos e escravidão. O espaço do outro é ocupado e os guerreiros gregos instalam-se nas casas dos vencidos. Serão afortunados com a ressalva de que não cometam pilhagens sacrílegas (v. 341-2), respeitando os deuses nacionais e seus santuários (v. 338-40), pois eles têm ainda que percorrer a viagem em sentido inverso no retorno a suas casas (v. 343-44). Esse alerta da rainha repercute nas palavras do Arauto, quando este vem confirmar verbalmente a notícia trazida pelas chamas, anunciando a conquista de Tróia.

Ao entrar o Arauto, o alhures faz sua incursão em cena, sendo mostrado como espaço da destruição dos altares e dos templos e do aniquilamento de um povo. (525-7). Esse é o espaço tópico no PN. realizado por Agamenão que, ao tornar-se destruidor de Tróia (v.525), provou ser um herói favorecido pela sorte e o mais digno de ser honrado (530-1). Contudo, exatamente o que faz a grande glória do Atrida - a destruição de altares e templos e aniquilamento do inimigo - tem como plano de fundo os maus presságios contidos nas palavras de Clitemnestra, ao aludir às ações a serem evitadas como danosas ao exército. Somam-se, assim, motivos de apreensão, pois foram cometidas as ações comprometedoras que deveriam ser evitadas. As decisões dos deuses são ambíguas, pois, se foi o próprio Zeus quem concedeu a Agamenão que destruísse Ílion (524-28), é também por um decreto do céu que agora os destruidores de Tróia são punidos, conforme afirma Cassandra:

Ἐπεὶ τὸ πρῶτον εἶδον Ἰλίου πόλιν  
πράξασαν ὡς ἔπραξεν, οἵ δ' εἴλον πόλιν  
οὔτως ἀπαλλάσσουσιν ἐν θεῶν κρίσει,  
ἰοῦσα, πράξω, τλήσομαι τὸ κατθανεῖν.

Uma vez que vi a cidade de Ílion  
ser tratada como foi, e vejo seus vencedores  
findar com tal sorte por um decreto divino,  
serei forte e enfrentarei a morte (v. 1286-9)

Dessa forma, no percurso de Agamenão, este se afasta de seu espaço familiar, realiza um grande feito que o cobre de glória, mas também, por uma sobre determinação das diversas redes que constituem as ações humanas, sua ação nesse espaço distante também tem o caráter de uma mácula que deve ser expiada. Segundo Campbell, o retorno do herói significa uma reintegração ao espaço familiar, geralmente trazendo um benefício para a comunidade. Agamenão, entretanto, em seu retorno, não traz benefícios, mas sua trajetória mostra apenas quão danosa foi para todos a guerra, que trouxe dor para Tróia, para a casa dos Atridas e para a casa de todos os guerreiros gregos mortos em combate (v. 406; 427-32).

A morte e suas malhas estão sempre presentes nas falas das personagens. Clitemnestra (v. 346-7) deixa claro que mesmo que o exército fique isento de ação culposa em Tróia, há a ameaça representada pelo *mal feito aos mortos*, numa referência velada à morte de Ifigênia. O descontentamento dos cidadãos com a morte dos guerreiros e as cinzas que retornam em urnas (v. 429-31) também cria um ambiente envolto em morte e luto. Sem deixar de mencionar os espectros que rondam o palácio, visualizados por Cassandra. O Hades é o espaço que está, por assim dizer, em nenhum lugar, mas está em toda parte. Para Cassandra, a porta de entrada do palácio é também um limiar, não de separação entre o espaço externo, do movimento e o espaço da estabilidade do *oikos*, mas o limiar que a conduzirá ao Hades, juntamente com Agamenão (v. 911; 1277-8):

“Αἰδου πύλας δὲ τάσδ’ ἔγῳ προσεννέπω.  
Saúdo nestas protas as portas do Hades (v. 1291).

Como pudemos ver, os espaços narrativos são diversificados, abrangendo desde o espaço interior da casa dos Atridas, quanto o espaço defronte a ela; a cidade de Argos, Cálcis, Tróia e o Hades. Contudo, esses espaços não são mostrados cenicamente. Visivelmente em cena tem-se apenas o θυραῖον, o espaço diante das portas do palácio. É a partir desse único espaço visível que se criam os outros espaços, pela imaginação do espectador. Referências de Clitemnestra ao espaço da casa (*πύλας ἀνοῖξαι, abrir as portas*, v. 602-4) e ao altar doméstico (v. 1055-7) e também de Cassandra (v. 1277-78) levam a imaginar o palácio como um espaço realmente existente. Além disso, os gritos de Agamenão no momento de sua morte criam audivelmente a percepção de

um espaço interno, em oposição ao exterior, onde se encontra o Coro, debatendo a conveniência de uma interferência ou não.

A análise de *Agamenão* nos mostra que no teatro grego, os espaços narrativos e o espaço cênico atuam conjuntamente para criar uma situação concreta para as personagens e suas ações e que os espaços não são inertes, mas constroem-se de maneiras diversas, conforme o ponto de vista e as emoções de cada personagem.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> A análise semiótica tem como postulado que o sujeito narrativo tem como elemento motivador de sua ação uma busca, originada de uma falta. A organização das etapas percorridas pelo sujeito na execução dessa busca é denominado Programa Narrativo, que designaremos de PN. Nas narrativas mais complexas, todo PN projeta outro PN oposto, como sua sombra. Este PN2 tem um segundo sujeito S2, que tem objetivos opostos ao primeiro sujeito, o S1.

<sup>2</sup> As traduções dos trechos citados neste trabalho foram feitas por Edvanda B. da Rosa.

## BIBLIOGRAFIA

---

- ARISTOTE. *La poétique*. Texte, traduction, notes par DUPONT-ROC, Roselyne et LALLOT, Jean. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- ESCHYLE. *Agamenon*. Texte établi et traduit par P. MAZON. Paris: Les Belles Lettres, 1968.
- ÉSQUILO. *Orestéia I. Agamenão*. Estudo e trad. de JAA TORRANO. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação. As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- FOUCAULT, M. Des espaces autres. In: *Dits et écrits*. Architeture, Mouvement, Continuité, nº 5, oct./1984, p. 46-49. <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>.
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo; Cultrix, s/d.
- LESSA, Fábio de Souza. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega. O mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- PADEL, Ruth. Making space speak. In: WINKLER, John J. and ZEITLIN, Froma I., editors. *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. Princeton , New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- RHEM, Rush. *The play of space: spatial transformation in Greek tragedy*. Princeton: The Princeton University Press.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. ALMEIDA JR., J. S. (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. A organização do espaço. In: VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. São Paulo: Difusão Européia do Livro/ Edusp, 1973, cap. III.

---

**ABSTRACT:** This study tackles *Agamemnon* tragedy, analysing the space relations in the play. It distinguishes the spaces present in the narrative, the Atreides palace, the palace front, Argos city, Chalcis, Troya and the Hades, of scenic space, the palace doors. Taking the spaciality importance into account for theatrical representation, the analysis intend to make evident that in Greek theater, the visible space swaps with not visible to create in spectator's imagination the space that places the characters and their action.

**KEY-WORDS:** Greek theater, tragedy, *Agamemnon*, stage display, spaciality.

---

