

O ESPAÇO COMO UM CONTRIBUTO PARA A COMPREENSÃO DA TRAGÉDIA E PARA A INTERPRETAÇÃO DA HISTÓRIA

SPACE AS AN AID TO THE COMPREHENSION OF TRAGEDY AND TO THE INTERPRETATION OF HISTORY

Márcia Cristina Lacerda Ribeiro¹

Resumo

Nesse artigo apresentamos uma análise da tragédia grega a partir do conceito de espaço, formulado por Amos Rapoport. Partindo de uma abordagem antropológica, o principal conceito de espaço é o de ambiente construído, conforme Rapoport. Na sequência falaremos sobre a tragédia grega e sobre seu uso como documento histórico. Finalmente, elegemos como exemplo de análise a tragédia *Íon*, de Eurípidés, focalizando especificamente o espaço da gruta, situado na acrópole de Atenas.

Palavras-Chave: Espaço; Tragédia grega; Eurípidés; Íon

Abstract

In this paper, we present an analysis of Greek tragedy aided by the concept of space, as devised by Amos Rapoport. From an anthropological approach, the main concept regarding space is one of constructed environment, according to Rapoport. Then, we will talk about the Greek tragedy and its use as a historical document. Finally, we elect Euripides' tragedy *Ion* as an example for analysis, focusing especially in the space of the cave, situated in the Acropolis of Athens.

Keywords: Space; greek tragedy; Euripides; Ion.

“O estudo do espaço pode tornar inteligível a nós o quadro de referências – históricas, socioculturais ou outras – que era comum ao poeta e ao seu público, quando da composição e da representação das peças” (CHALKIA, 1986, p. 9).

Considerações iniciais

“Não existe historiador do passado, somos todos frutos do tempo presente”. Assim o notável historiador, André Leonardo Chevitarese, alertava-nos, em 2006,

sobre a inexistência do *historiador da Antiguidade*, quando gentilmente nos recebeu em sua biblioteca no Rio de Janeiro. São, portanto, as nossas inquietações, os nossos questionamentos, que direcionam as pesquisas por nós desenvolvidas. As questões de gênero, de identidade, da mobilidade, das minorias, entre outras, nos são caras hoje. Ontem foram outras as preocupações e, por certo, amanhã teremos outros instigadores para as nossas reflexões. É essa vividez própria do ofício do historiador que o torna fascinante. Mudamos, mas carregamos a marca daqueles que nos precederam, que refletiram sobre temáticas semelhantes, que nos legaram teorias diversas e muitas reflexões. Deles partimos, fazemos adaptações, (re)criações. Fustel de Coulanges, Braudel, Karl Marx, Max Weber e tantos mais: sempre revisitados.

A História Antiga está, portanto, em constante (re)construção. Às novas perguntas ao documento escrito e aos novos modelos interpretativos somam-se os dados oriundos da Arqueologia. A aproximação cada vez mais intensa do historiador com a cultura material, a consequente abertura para outras áreas (antropologia, literatura, sociologia, etc.) e o diálogo sobre as questões próprias do tempo presente têm proporcionado uma História da Antiguidade cada vez mais rica, profunda, pulsante.

Em 2010 ingressamos na Pós-Graduação em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Professora Maria Beatriz Borba Florenzano. Na sequência nos engajamos no LABECA, o Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga, sediado no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, coordenado pelas Professoras Maria Beatriz Borba Florenzano, Elaine Veloso Hirata e Maria Cristina Kormikiari. Com o Laboratório nascia o projeto de pesquisa, coordenado por Florenzano, aprovado pela Fapesp em 2006: "Cidade e território na Grécia Antiga. Organização do espaço e sociedade".

O foco do referido projeto, com veio essencialmente arqueológico, recaía sobre a organização do espaço e visava contribuir para uma visão mais acurada da cidade antiga grega. Inúmeras pesquisas e produtos foram gestadas a partir desse viés, inclusive a nossa (RIBEIRO, 2015)². Partindo da tragédia ática, estudamos a

cidade antiga sob a ótica da organização do espaço. Dez tragédias foram analisadas, em torno de quatro subtemas: as cenas de reconhecimento, a identidade, a fronteira e a mobilidade. Do texto escrito à arqueologia, do espaço concebido ao espaço construído, a cidade grega se descortinava sob novo olhar.

O estudo e a interpretação do espaço mostraram-se promissores, abrindo outras possibilidades de investigação e diferentes respostas. Nesse artigo apresentamos uma análise da tragédia grega a partir do conceito de espaço, formulado por Amos Rapoport. Partindo de uma abordagem antropológica, o principal conceito de espaço é o de ambiente construído, conforme Rapoport. Na sequência falaremos sobre a tragédia grega e sobre seu uso como documento histórico. Finalmente, elegemos como exemplo de análise a tragédia *Íon*, de Eurípidés, focalizando especificamente o espaço da gruta, situado na acrópole de Atenas.

1. A categoria de análise 'espaço'

Nosso texto, no bojo das pesquisas desenvolvidas pelo LABECA, resultado do projeto acima mencionado, parte do espaço como categoria de análise. O arcabouço teórico para pensar o espaço provém do arquiteto Amos Rapoport. Nascido em Varsóvia, na Polônia, em 1929, conta com uma vasta publicação e se tornou o precursor de um novo campo do saber: a relação ambiente e comportamento. Em 1974 começou a lecionar Arquitetura e Antropologia na Universidade de Wisconsin na cidade americana de Milwaukee. Embora suas pesquisas não se concentrem na Antiguidade, seus pressupostos são perfeitamente adequáveis a qualquer espaço e temporalidade.

Partindo de uma análise antropológica, Rapoport acredita que o conceito fundamental de espaço seja o de "ambiente construído". Trata-se de uma noção abstrata que descreve os produtos da atividade humana, isto é, qualquer alteração física realizada pelas mãos humanas. Refere- a espaços maiores (tais como edifícios, moradias, templos, lugares de reunião, santuários), incluindo espaços não necessariamente fechados (praças e ruas) e elementos específicos, sejam externos

(a exemplo de um marco territorial) ou não, como portas, paredes, pisos, dentre outros (RAPOPORT, 1978, 1982).

O ambiente construído é, na acepção de Rapoport, tanto um produto social quanto cultural (RAPOPORT, 1982). As construções são resultado da necessidade sociocultural e abarcam funções sociais, religiosas, políticas e culturais. A forma dessas construções não é determinada apenas por fatores físicos, o clima ou a topografia, mas pelas ideias da sociedade, seus modelos de economia, de organização social e pelos valores estabelecidos a cada período (RAPOPORT, 1978)

Rapoport está interessado em avaliar a relação entre o ambiente físico e as pessoas e, a partir disso, compreender aspectos fundamentais da sociedade, enfatizando o efeito do ambiente construído sobre as pessoas e como este limita e orienta o comportamento humano. Ou seja, o meio ambiente é uma “via de mão dupla”, ativo e passivo ao mesmo tempo. O autor sugere alguns métodos de observação para verificar como as pessoas lidam e reagem ao ambiente construído: como elas o veem, como o sentem, o que gostam ou não. Conforme assinala: “as pessoas reagem ao ambiente de modo global e afetivamente antes de analisá-lo e avaliá-lo em termos específicos” (RAPOPORT, 1982, p. 14). O ambiente é, portanto, um repositório, contendo informações simbólicas transmitidas de maneira não-verbal e que se pode “ler”, sem que haja qualquer palavra (RAPOPORT, 1982).

Para Rapoport, o ambiente construído emite um tipo de mensagem, que é endereçada a um público específico. O arquiteto classifica em três os níveis de significado do ambiente construído: 1) *high-level*: está relacionado com as cosmologias, com a visão de mundo e com o domínio do sagrado, esotérico por definição, sendo entendido por poucas pessoas; 2) *middle-level*: permite-nos apreender do ambiente uma mensagem acerca da identidade, do poder e do *status*, comunicado tanto pelos arquitetos quanto pelos construtores e pelas cidades e, 3) *low-level* - está ligado à forma como o ambiente canaliza e lida com o comportamento e o movimento. Segundo Rapoport (1982, p. 139) “as pessoas leem os estímulos ambientais, fazem julgamentos sobre os ocupantes do lugar, e depois agem de acordo – os ambientes comunicam a identidade social e étnica, o status e etc.”

Por fim, é fundamental observar os espaços para além das estruturas físicas em si. Rapoport enfatiza a importância dos símbolos na performance do ambiente construído: “os símbolos são um elemento essencial no modo como o homem percebe, avalia e molda seu ambiente” (RAPOPORT, 1974, p. 58). Para o autor, o simbólico tem o objetivo de tornar algo visível e é fundamental que a mensagem seja entendida – recebida e reconhecida – pelo usuário; dessa forma, o ambiente, tal qual projetado, será compreendido com mais amplitude (RAPOPORT, 1974). Nesse sentido, teríamos, segundo o estudioso, um mundo percebido, aquele que todos veem, e um mundo associacional, fruto das associações que são feitas pelo usuário. Ele cita como exemplo as ruínas de Roma: quando vistas pelos medievais são interpretadas como obra do diabo, porém, aos olhos dos renascentistas novas associações são feitas e tais ruínas passam a ser vinculadas a uma Idade de Ouro (RAPOPORT, 1974).

Em entrevista concedida em 1992, Rapoport ressalta a importância de uma observação totalizante do ambiente: “nós temos de olhar para todo o ambiente, não apenas edifícios [...]. Em outras palavras, o ambiente construído que inclui campos e florestas e faixas de beira de estradas e casas de subúrbio e pessoas, e tudo mais” (KN, 1992).

É nessa perspectiva, assumindo a categoria de análise do ambiente construído, sob a sensível capacidade de observação de Rapoport, que tentamos oferecer uma análise da tragédia grega, no intuito de captar, a partir da leitura do seu espaço, elementos que nos auxiliem na compreensão do texto trágico.

Sobre o espaço nas tragédias, algumas observações preliminares devemos oferecer: 1. A curta extensão, própria da tragédia, fazia com que o espaço não fosse uma preocupação essencial do poeta. Alguns traços da espacialidade eram suficientes para a sua audiência. Portanto, teremos de nos sensibilizar com os simbolismos de que recorrentemente o poeta carrega o espaço, ou correremos o risco de não o compreender. 2. Não estamos preocupados com os espaços representados no cenário no ato da encenação, mas com aqueles presentes no texto. 3. Os espaços trágicos são, por vezes, apenas enunciados por mensageiros ou outros. Lloyd (2012) fala em três espaços: espaço cênico, onde ocorre a ação;

espaço extracênico, aquele que divide o interior do exterior, como uma porta a ocultar uma cena da audiência; por fim, o espaço distanciado, aquele retratado por um mensageiro ou alguém que chegou de fora.

2. A tragédia ática³

A tragédia nasce como uma peça de teatro, encenada por atores e pelo coro, e exibida em dois dos quatro festivais em honra ao deus Dioniso: As Leneias, uma celebração menor, sem a presença de estrangeiros, instituída a partir de 542 a.C., e as Dionisíacas, um grande festival, com a presença de estrangeiros, oriundos de diversos lugares, instituídas a partir de 536 a.C. (BIEBER, 1961).

Centenas de tragédias foram encenadas por diversos poetas. Entretanto, restam-nos uma infinidade de fragmentos e apenas trinta e uma tragédias completas e um drama satírico. Os textos completos foram escritos por três poetas, apesar de eles terem uma produção infinitamente maior: de Ésquilo (525 – 456) temos sete peças; de Sófocles (496 – c. 406) restam-nos igualmente sete, e de Eurípides (485 – 406) temos 17 tragédias e o único drama satírico sobrevivente na íntegra, *O Ciclope*.

Entender a tragédia pressupõe observá-la sob diferentes matizes. Para Jean Pierre Vernant (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014), a tragédia apresenta três faces. Em primeiro lugar, ela é uma realidade social, está inserida em concurso teatral realizado pela cidade. Em segundo lugar, ela é uma criação estética, um gênero literário com regras de escritura próprias e, finalmente, em terceiro lugar, ela é representativa de uma mutação psicológica, com o surgimento de uma consciência e de um homem trágicos. A sua matéria é em seus primórdios o pensamento social próprio da cidade, especialmente o pensamento jurídico em pleno trabalho de elaboração (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014). As instituições democráticas se encontram em fase de estruturação, ainda distante da chamada democracia pericleana. A sociedade encontra-se em processo de mutação: dos seus mecanismos legais, da sua escrita, do modo de combater com o exército hoplítico, da sua relação com o mar. É um momento de tensão social. A tragédia conhecerá, em sua trajetória de cerca de cem anos, fases distintas tanto na sua forma quanto na da sociedade que a gestou e a cultuou⁴.

Apresentar tragédias no teatro pressupunha submeter-se a um processo de seleção feito pela cidade. Odone Longo (1992) comenta a propósito da autonomia do tragediógrafo. Ele está posto entre o público e o patrono (a cidade). O poeta está inicialmente colocado entre dois atos de seleção. O ato preliminar que seria a “censura” ou não do texto, feito pelo arconte, um dos nove líderes sorteados anualmente. Caso aprovado nessa fase, o poeta encenaria suas tragédias e dramas satíricos. A cidade designava, por certo período, os *coregos*, cidadãos ricos de Atenas, para arcar com as despesas da preparação e manutenção do coro para a encenação. Em seguida, o poeta deveria ser submetido a novo julgamento em um concurso que durava três dias, em que cada um dos três poetas selecionados apresentava as suas tragédias e dramas satíricos.

Como nos assegura Vernant (2014): no momento em que o ator coloca a máscara e encarna a *persona* trágica, ele passa a experimentar a tensão entre o passado e o presente, a encarnar o mito e a realidade social. Ora vemos o herói lendário, ora o cidadão comum da cidade de Atenas. Nesse movimento próprio da tragédia, entre o mítico e o contemporâneo, entre o texto trágico, a encenação e o poeta, estão o homem e a mulher do século quinto, mas especialmente, está a cidade do quinto século. Vestida de mito, matéria trágica essencial, a cidade inventa e protagoniza a tragédia. Portanto, o que o poeta apresenta ao seu público são histórias do seu próprio tempo.

Nesse sentido, é possível tentar entender a cidade clássica a partir do estudo da tragédia. Nenhum documento, já o sabemos, nos é dado a conhecer de forma direta. É preciso entender seu gênero, seu contexto de produção, e muito mais. A tragédia – essa obra literária – é antes uma representação.

3. A tragédia enquanto representação

A tragédia sorve dos mitos e da epopeia sua matéria. O poeta bebe dessa essência e, munido de sua sensibilidade poética, juízo crítico e visão de mundo, reescreve o mito em forma de tragédia. Portanto, a tragédia não é o mito, também não é a realidade. A tragédia é uma obra literária e uma representação.

Pensamos que o conceito de “representação” da História Cultural como apresentado por Roger Chartier bem se adequa à leitura da tragédia. Para Chartier o objeto da história cultural é: “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Uma tarefa deste tipo supõe vários caminhos” (CHARTIER, 1983, p. 16-17).

A representação é, portanto, uma construção preta de subjetividades, carregada de parcialidade, e passa por significativas variáveis – o grupo, a classe social. Embora aspirem à razão, a representação não é inocente; é sempre fundada em interesses de grupos, que pensam estar representando o real. Porém, continuará sendo apenas uma representação do real. É necessário, pois, observar o discurso proferido e qual o lugar social de quem o está a proferir para, assim e só assim, poder compreendê-lo (CHARTIER, 1983). Destaca Chartier:

As estruturas do mundo social não são um dado objetivo, tal como o não são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras. São estas demarcações, e os esquemas que as modelam, que constituem o objecto de uma história cultural levada a repensar completamente a relação tradicionalmente postulada entre o social, identificado com um real bem real, existindo por si próprio, e as representações, supostas como reflectindo-o ou dele se desviando (CHARTIER, 1983, 27).

Assim, aprendemos a partir de Chartier: as representações não são a realidade, mas um olhar sobre ela, e apesar de construídas como universais, são determinadas pelos interesses de quem as constrói. Para a documentação antiga, temos a dificuldade perturbadora, já salientada por Finley (1994), quanto às poucas fontes escritas e de períodos esparsos. Soma-se a essa dificuldade, o fato de a documentação escrita ser em sua totalidade obra de uma elite e quase tão somente escrita por homens, e atenienses. Daí ser fundamental para o historiador da Antiguidade estar aberto às diferentes fontes e técnicas ao investigar, especialmente em relação àquilo que a cultura material pode oferecer.

4. Um exercício para pensar o espaço trágico

Tomamos como objeto de análise a tragédia *Íon* de Eurípides, encenada em algum momento entre 413 e 411. Tudo começa quando Creúsa, jovem princesa de Atenas, está colhendo flores e é subtraída por Apolo, levada para uma gruta na acrópole da cidade, e violentada. Grávida, guarda tudo em segredo. Quando o bebê nasce, ela o coloca em um cestinho e o abandona na gruta. Apolo encarrega seu irmão, Hermes, de levar o bebê até o seu templo, em Delfos. Íon cresce, sob os cuidados da pitonisa, ao redor do templo. Alimentando-se com os restos de oferenda, dedicadas ao deus em seu altar, e cuidando da limpeza do templo, é feliz servindo à divindade.

Anos mais tarde, Creúsa é dada em casamento a Xuto. Sem conseguir ter filhos, ambos partem para uma consulta ao oráculo de Delfos. Xuto entra no templo para fazer a consulta enquanto Creúsa espera em prece no altar. O oráculo dizia que o primeiro que Xuto encontrasse ao sair do recinto sagrado seria seu filho. Sem nada questionar, Xuto sai e encontra imediatamente Íon. Acreditando que este fosse seu filho de algum encontro casual quando esteve em Delfos, conforme vaticinava o oráculo, ele não titubeou. Tratou, pois, de encarregar o jovem de erguer uma tenda e fazer um grande banquete para comemorar a paternidade. Parece ter esquecido de Creúsa. Porém, quando a princesa tomou conhecimento do acontecido, logo concluiu que fora uma traição a si e à coroa de Atenas. Junto com seu servo tramou o assassinato do jovem. Plano descoberto, a princesa é condenada à morte. A peça se desenrola e atinge o clímax quando Creúsa, fugindo dos délfios que a querem matá-la, se refugia no altar de Apolo. A pitonisa aproxima-se com o cestinho e os objetos com que Íon foi abandonado. Ocorre, então, a cena de reconhecimento entre mãe e filho. Encerrando o drama, aparece a deusa Atena e esclarece toda a história: Creúsa deverá retornar a Atenas e entronar o jovem Íon. Xuto nunca deverá saber da verdadeira história. Íon será conhecido em toda a Hélade como o precursor dos jônios, e Xuto, que nada deverá saber sobre a real identidade do pai de Íon, terá futuramente dois filhos com Creúsa: Doro e Aqueu.

Temos tratado dessa peça em outros momentos sob diferentes vieses: ora focando a tenda construída por Íon (RIBEIRO, 2012), ora o conjunto escultórico do templo de Apolo, ora o altar onde acontece a cena de reconhecimento⁵. Apolo atua, mesmo sem nunca aparecer, em toda a peça. Aqui nos ateremos à análise de dois espaços significativos da atuação de Apolo: A gruta, onde ele violenta e engravida Creúsa e o interior do templo, quando ele sacramenta o destino de Íon e da casa real ateniense.

5. O Santuário de Apolo pelas lentes de Eurípides

Eurípides não estava interessado em descrever detalhadamente as inúmeras construções existentes no Santuário. Importava-lhe apenas àquelas a serviço da sua obra poética; poderia se tratar de um espaço absolutamente fictício, como a tenda que Íon ergueu para celebrar com os délfios a sua nova vida, e que ficamos conhecendo através de uma éfrase (descrição), no relato do mensageiro, ou algo mais realista, como o conjunto escultural da fachada do templo de Apolo, ou ainda o altar do referido deus. Não esperemos do poeta, então, descrições completas e acabadas do seu cenário; apenas perscrutemos seus versos e observemos a “singela grandeza” com que ele traçou os espaços do seu herói. Desnecessário afirmar, que, por óbvio, o poeta tinha conhecimento da riqueza arquitetural daquele sítio, seus imensos circuitos de muros, tesouros, estátuas, dentre outras construções. Também não poderia lhe ser estranha a história da inserção de Atenas no Santuário, seus tesouros e demais oferendas. O público possuía um quadro de referência do santuário de Apolo em Delfos.

Outrossim, do espaço, mais que a sua fisicalidade, interessava ao poeta deslindar a sua aura. É dessa forma que Eurípides carrega o espaço de simbolismo: tomando a monódia de Íon como exemplo compreendemos como o poeta consegue alcançar os seus objetivos e fazer o seu espectador e nós leitores nos transportarmos ao Parnaso: como não ser inundado com o brilho daquela manhã? Como não sentir a água fresca, límpida e cristalina brotando da fonte Castália? Como não ouvir a algazarra das aves, o movimento das árvores e o vai-e-vem da vassoura de loureiros nas mãos de Íon? Enfim, são os traços imateriais que completam e dão vida ao

espaço físico de Delfos nos palcos de Atenas; sem os perceber o estudo do espaço perde em completude e profundidade e ecoa no vazio. Mas deixemos que o texto euripidiano nos fale com a ênfase artística que lhe é própria, justificando a nossa abordagem.

Nem bem nasceu o sol, Hermes chega a Delfos onde um dia ele foi encarregado de deixar um bebê. Agora, de volta ao ponto de partida, ele se esconde em um bosque de loureiros, a árvore sagrada de Delfos, para acompanhar o desenlace da história daquele bebê, um jovem feito, que ele mesmo havia nomeado – Íon.

Íon chega ao santuário nas escarpas do Parnaso acompanhado dos délfios. Estes se dirigem à fonte Castália, para depois de lavados com as suas águas, sentados perto da trípode, servirem junto ao oráculo. Ao jovem cabe a tarefa de manter o templo de Apolo limpo e bem cuidado, atribuição que cumpre com esmero e fiel devoção. Tomado de uma doçura e leveza sem igual se põe a varrer o templo e a conversar com a sua companheira vassoura:

Vamos, ó ramo florido de rebentos de lindíssimo louro, tu que me ajudarás a varrer o altar de Febo no recinto do templo, de jardins imorredoiros oriundo, onde os sagrados orvalhos, ao fazerem jorrar uma nascente de eterno fluir, encharcam a folhagem sagrada de mirto! É contigo que varro o chão do deus, servindo-o dia após dia enquanto bate rápida a asa do sol! (EURÍPIDES, v 112-124)⁶.

Íon mal termina de varrer o templo, solta a vassoura feita por certo com aqueles loureiros do bosque em que Hermes se escondeu, e já se dispõe a uma nova etapa da sua faina, pega os jarros dourados com água proveniente da Fonte Castália e continua a limpeza. Apenas as aves que chegam em mutirão do alto do Parnaso, onde estão seus ninhos, são capazes de tirar-lhe a paz. Elas fazem minar todo o seu esforço em manter o templo limpo e em perfeita harmonia, sujando as suas cornijas, os seus telhados adornados de ouro e o seu altar. Ele segue conversando com as aves como se elas lhe pudessem entender, mas como a sua tentativa parece fracassar, ele empunha o arco, tentando vencer as inimigas. Ao cisne, ele ordena: “Bate as tuas asas para outro lado: vai pousar no lago de Delos” (EURÍPIDES, v. 165-166); com um pássaro ele esbraveja: “Vai fazer o teu ninho para os remoinhos

do Alfeu ou para o bosque do Istmo, de modo que não sejam dessagrados as oferendas e o templo de Febo” (EURÍPIDES, v. 175-178). Não importa quais rumos possam tomar aquelas aves, somente um desejo tem o nobre jovem: proteger a morada do deus, a quem ele é imensamente grato por tê-lo acolhido e alimentado.

A subida do Parnaso é penosa. O velho servo de Creúsa está esgotado e solicita-a: “puxa-me em direção ao templo e conduz-me. Para mim, o oráculo fica muito alto. Ao ajudares-me a mexer as pernas, sê o médico da minha velhice” (EURÍPIDES, v. 735-740). Creúsa auxilia carinhosamente o velho, adverte-o para ter cuidado onde coloca os pés e pede para ele se apoiar com o bastão porque o caminho é sinuoso.

Certamente o cansaço que acomete a qualquer um e não só ao velho na caminhada é rapidamente esquecido quando se depara com o templo de Apolo, de visão luminosa (EURÍPIDES, v. 185-190). Ele é esplendoroso, comparado pelas jovens servas de Creúsa aos templos atenienses de belas colunas. As esculturas na fachada do templo e paredes de mármore (EURÍPIDES, v. 206) encantam àquelas jovens. É o templo que guarda o trono de Apolo no umbigo da terra, coroado por grinaldas e cercado por Górgonas, onde Apolo profetiza as coisas presentes e as futuras para todo o sempre.

A beleza do templo e do seu Santuário é tamanha que as servas não lamentam quando Íon as informa que não poderão transpor os seus degraus, pois a lei não permitia a entrada de quem não tivesse cumprido o ritual pertinente. Serenamente elas respondem: “O que se encontra no exterior do templo fará as delícias do nosso olhar” (EURÍPIDES, v. 230-231). São elas que dizem para Íon que estão ali porque os seus senhores autorizaram a que elas admirassem o Santuário. Certamente não se tratava de algo comum os senhores liberarem os seus escravos para usufruírem de um momento de lazer e prazer, mas a magia daquele espaço inspirava a essa liberalidade.

A estupefação e o encantamento eram esperados de todos aqueles que para ali acoressem; prova-o a decepção de Íon ao flagrar as lágrimas escorrerem dos olhos de Creúsa quando ela alcançou àquele recinto, mas os seus motivos, bem conhecemos, têm a ver com as suas tristes lembranças, cujo senhor daquele lugar é

o mentor. Suas lágrimas, portanto, não guardam qualquer relação com aquele espaço (em si), que apenas ela não estava feliz ao contemplar (EURÍPIDES, v. 245-247).

O templo era rico em oferendas. As roupas que Íon trajava faziam parte do tesouro do deus, bem como as tapeçarias e a mobília que vemos na tenda de Íon, e os vasos de ouro com que Íon transportava água para encher os recipientes. Tudo isso dá-nos a proporção de grandeza daquele espaço e sugere um realismo que, sem sombra de dúvida, com o retrato traçado pelo poeta, ainda que não se mencione o nome Delfos, qualquer um que já tenha ouvido falar minimamente desse lugar, rapidamente fará a associação.

6. A gruta como espaço da intervenção divina

O cenário escolhido por Eurípides para situar o *Íon* é Delfos, mas esse é o cenário fictício. O espaço da encenação, o teatro em que atores e audiência se encontram, é Atenas. Conforme Chalkia (1986), Sófocles também escreveu uma peça sobre o mito de Íon, intitulada *Creúsa*, cuja ação parece ter sido situada em Atenas. Eurípides não só apresenta a tragédia com outro nome, como muda o cenário de Atenas para Delfos. Muito provavelmente a mudança esteja relacionada às questões que o poeta quer discutir: os problemas profundos que Atenas e toda a Hélade atravessam, sacudidas por uma guerra fratricida, que há bem pouco vitimara muitos atenienses no episódio da expedição à Siracusa. O poeta fala do lugar do estrangeiro na cidade de Atenas, questiona a autoctonia, modifica a genealogia, enfim, discute os problemas profundos da cidade do seu tempo a partir do mito.

Os espaços falam quando perquiridos. Abrem-se a novas respostas, que escapam àqueles que não os examinam. Nosso exercício para pensar o espaço é a gruta onde toda a história de Íon se inicia. Como é possível entrever a partir da leitura do espaço da gruta uma interpretação subliminar, retirando dela o peso da escuridão, do ato selvagem da violência, do abandono e da morte?

A gruta está localizada "nas rochas voltadas para o norte, sob o monte de Palas na terra dos atenienses; os senhores do território ático dão-lhe o nome de 'Longas'" (EURÍPIDES, v. 1015). Está próxima ao santuário de Pan (EURÍPIDES, v.

938). Segundo Heródoto (VI, 105), lembrado por Camp (2001, p. 50), após a batalha de Maratona os atenienses erigiram um santuário a Pan depois de ouvir o relato de Feidípides (o corredor ateniense) do seu encontro com o deus. Pan teria chamado Feidípides pelo nome e o exortado a saber dos atenienses o motivo de sua negligência em relação a ele que tanto os estimava. Camp (2001, p. 50) informa que a adoração a Pan nesse santuário não foi um fenômeno isolado, pois é possível atestar cultos ao deus espalhados em vários pontos da Ática. Camp (2001, p. 119) diz que uma das cavernas da acrópole tem forte associação com Apolo e o rapto de Creúsa.

A escolha do lugar onde Íon foi gerado e nasceu não parece ser fortuita: a gruta estava associada a Pan. No Santuário de Apolo em Delfos há também uma gruta dedicada a Pan e as Ninfas, onde se tem encontrado muitas oferendas de baixo custo: centenas de anéis de bronze e ferro e milhares de figurinhas de terracota (AMANDRY, 1984).

Vejamos o desenrolar dos acontecimentos na gruta. Creúsa no que parece uma necessidade de desabafar e ao mesmo tempo de conseguir um oráculo às escondidas de todos, mantendo o seu segredo, e almejando ter notícias do seu filho, conta a Íon a sua história (estupro, gravidez, parto, exposição do bebê). No entanto, ela faz crer ao jovem que se trata de um acontecimento passado com uma amiga muito cara. Hermes já havia narrado este episódio no Prólogo e a princesa o retomará mais tarde, de forma diversa, em um grito desesperado ao coro, ao velho e ao próprio Apolo.

Creúsa não se contém ao tomar conhecimento de que o marido havia tido um filho em segredo, havia reencontrado com ele em Delfos e usufruía da felicidade plena secretamente. Nesse contexto, quando o mundo de Creúsa parece ruir, ela explode em um desabafo desesperado. Não lhe era mais possível suportar a carga assaz dolorosa. Segundo ela: "sentir-me-ei mais leve, depois de ter tirado este fardo de cima do peito! Meus olhos destilam lágrimas, dói-me a alma" (EURÍPIDES, v. 875-876).

O relato de Creúsa começa quando ela se dirige ao próprio deus denunciando-o. Deixemo-la entoar o seu grito de inconformismo e dor:

Ó tu que celebras o som da lira de sete cordas, a mesma que faz ecoar nos rústicos cornos sem vida os cantos melodiosos das musas, a ti, filho de Leto, à luz deste dia te acuso! Vieste a mim fazendo *cintilar os teus cabelos com ouro*, quando eu colhia nas pregas do meu manto flores de açafreão, para tecer grinaldas luzentes de reflexos dourados. Enxertaste as tuas mãos nos meus alvos pulsos e arrastaste-me sem vergonha para o teu leito numa gruta, enquanto eu gritava 'ó mãe!', para fazeres, deus sedutor, o que dá prazer a Cípris. Desgraçada dou-te à luz um rapaz que devolvo ao teu leito por medo da minha mãe, lá onde atrelaste esta infeliz a uma união desventurada. Ai de mim! E agora, como presa apanhada pelas aves desapareceu o filho que era meu e teu. Temerário. Pela tua parte vais tocando a lira, cantando hinos. Oh! Invoco o filho de Leto, tu, que proferes oráculos no teu trono de ouro e ocupas o centro da terra. *Proclamo este grito ao sol!* Ó sedutor cobarde, que sem favor instalas em casa um filho ao meu marido! Ao passo que o meu filho e o teu – insensível – pereceu, levado pelas aves de rapina, afastado das fraldas da mãe. Odeia-te a tua Delos, tal como os teus ramos de louro, junto à palmeira de requintados cabelos, lá onde Leto te deu à luz nos jardins de Zeus (EURÍPIDES, v. 859-920).

Os sofrimentos terríveis e a infelicidade de Creúsa emergem em uma espécie de ira e revolta contra o deus. O humano e o divino em planos tão diversos eclodem no palco: Creúsa e Apolo.

O velho e o coro atônitos, surpreendidos com o teor da revelação, continuam ouvindo a rainha, que, envergonhada, conta com o ombro amigo do ancião. Ela detalha o que já havia exposto quando se dirigiu a Apolo: 1. Deu à luz sozinha na mesma gruta em que fora violentada; 2. A criança morreu por que foi deixada às feras por ela, sem qualquer testemunha, na mesma gruta.

Creúsa expôs o filho na gruta entre lamentos, não suportaria a censura da mãe e dos atenienses. O desespero, a imaturidade e a necessidade de salvar a honra levaram a jovem a expor o bebê. Notemos que o seu desejo mais íntimo não era esse, só o fez porque fora abandonada pelo deus e pai do seu filho. O deus a seu tempo fez tudo muito bem planejado, Creúsa teria de viver todas as aflições para, apenas no momento oportuno, ter o filho de volta na mais alta honra e dignidade, como novo senhor da coroa de Atenas e pai dos jônios.

Creúsa retornou à gruta várias vezes e não encontrando qualquer pista do filho, passou a acreditar que ele havia sido devorado por feras. Íon sempre astuto e perspicaz lhe indaga, quando ela conta a história da suposta amiga: "Será que Febo

o arrebatou e o criou em segredo?” (EURÍPIDES, v. 357). O jovem parecia estar à frente tanto de Creúsa quanto de Xuto em seus raciocínios sempre perspicazes. Em relação a Xuto, quando Íon o faz refletir sobre o oráculo e chegar à conclusão de que o filho era de uma délfia, fruto de uma união fortuita do passado, ou quando faz o pai refletir sobre a condição de um estrangeiro e bastardo em Atenas. No que respeita à Creúsa, ele sabiamente cogita da possibilidade de Apolo ter salvado o filho. Creúsa bem poderia ter suspeitado disso, mas, talvez por não achar certo apenas o deus alegrar-se com o filho que pertencia aos dois (EURÍPIDES, v. 358), afastou essa possibilidade; ou talvez porque comungava do saber do coro, quando este diz que mesmo no tear (espaço de efusiva circulação de acontecimentos) nunca conheceu qualquer relato em que filho de deuses e de mortais tivesse uma existência feliz (EURÍPIDES, v. 505-509).

A despeito de Creúsa ter mantido o segredo intocável, o velho percebia que alguma coisa a jovem ocultava, o que lhe gerava muitos lamentos solitários (EURÍPIDES, v. 944). É sintomático que no final do primeiro estásimo o coro entoe um canto sobre a “inexcedível felicidade” (EURÍPIDES, v. 470-475) daqueles que possuem filhos. Até aí nada de estranho, pois o coro acompanhava os seus senhores, cujo objetivo era consultar o oráculo sobre a possibilidade de o casal vir a gerar um filho. A partir daí ouvimos o coro cantar a história das amargas núpcias de uma jovem com Febo, com quem ela teve um filho e o expôs nas grutas de Pan como alimento às feras (EURÍPIDES, v. 500-505). De alguma forma que o texto não nos deixa entrever a história de Creúsa era conhecida, mas o seu nome não aparecia.

As grutas de Pan na “rocha melodiosa de rouxinóis” (EURÍPIDES, v. 1483) foi o espaço escolhido pelo deus para fecundar a princesa. A gruta é um símbolo ctônico por excelência, guardada por serpentes (LOURENÇO, 2005; MASTRONARDE, 1975), ligada ao deus Pan. Esse espaço tem sido apresentado como selvagem e ameaçador (CHALKIA, 1986). Duas considerações cumprem-nos fazer: analisemo-lo sob o ângulo de Creúsa e em seguida sob a perspectiva de Apolo.

Sob o olhar de Creúsa, absolutamente legítimo, temos: 1) a gruta foi o local da violência cometida contra ela por um deus, quando inocentemente ela colhia flores nos arredores; 2) foi o local onde voltou e sofreu solitária a dor do parto; 3) na

gruta ela expôs não sem muitos lamentos o filho; 4) à gruta retornou inúmeras vezes e se arrependeu, cremos, imaginando a terrível cena das aves devorando o seu filho. Segundo Mastronarde (1975) por tudo isso (o rapto, o nascimento solitário e a miséria da exposição) esse espaço é carregado de fortes emoções para Creúsa; ele envolve o misto de horror e temor. Todo infortúnio da rainha que desde muito jovem suporta tamanha dor a autoriza a ver aquele ambiente como hostil e horrendo. Entretanto, outra análise é possível.

Antes de qualquer coisa o ambiente da gruta é amado pelo deus. Seria amado se o deus visse nele o mesmo horror visto por Creúsa? Íon não entende nada quando pergunta sobre Penhas Longas (rochedo onde se localizava a gruta) à rainha e ela age de forma repulsiva. Informa-o de que desejava nunca ter conhecido aquele lugar e sabe coisas terríveis sobre ele (EURÍPIDES, 283ss). O jovem perplexo afirma: "O Pítio⁷, assim como os píticos relâmpagos, honra esse local" (EURÍPIDES, v. 285) e em seguida acrescenta: "O que? Tu detestas as coisas que o deus mais ama?" (EURÍPIDES, v. 287). A reação de Creúsa e o espanto de Íon faz o jovem mudar completamente a direção do seu interrogatório, abortando abruptamente qualquer referência a Penhas Longas.

Vejamos o que podemos perceber desse espaço se o observarmos a partir do ato apolíneo: 1) A gruta foi o ambiente sacro (localizada na acrópole), o espaço por excelência da deusa patrona da cidade, escolhido por Apolo para engravidar a princesa; 2) a gruta foi o espaço que acolheu a mãe e recebeu o bebê em um parto "tranquilo", sem que ninguém estivesse presente, o deus por certo assistia a tudo; 3) a gruta protegeu o bebê da possível ira da família de Creúsa e da ação da cidade, que poderiam desejar eliminá-lo para salvaguardar o trono das mãos de um bastardo. Quase podemos ver as serpentes, que outrora cuidaram de Erictônio, a vigiar o cestinho e afastar do bebê qualquer perigo. Assim, é esse lugar aparentemente inóspito e hostil que acolherá o futuro rei de Atenas e precursor dos jônios.

A partir dos aspectos acima levantados a gruta pode ser vista simbolicamente como o espaço do útero – aquele que acolhe, protege, alimenta. A gruta tanto quanto o útero estão ligados ao nascimento, à fecundidade, à terra.

Chalkia (1986, p. 128) afirma que o ato de exposição revela todos os aspectos da exclusão e da negação do espaço familiar e cívico. Ela se diz tentada a afirmar que há uma oposição entre o palácio e a gruta. Se por um lado Creúsa nega a Íon o espaço familiar e cívico quando o abandona na gruta, ela o faz por força da contingência, na esperança de que Apolo salve a criança. Ela afirma textualmente ao velho porque teve a ideia da exposição: "Pensava que o deus viesse salvar o seu próprio filho" (EURÍPIDES, v. 965). Não foi um mero abandono às aves de rapina, se assim o fosse, ela o teria deixado absolutamente como nasceu. Entretanto, ela foi cuidadosa e o protegeu tanto quanto lhe foi possível: ele estava em um cestinho fechado que Hermes só abriu quando chegou ao templo em Delfos (EURÍPIDES, v. 40). Ela cuidou de colocar no cesto objetos que pudessem facilitar o reconhecimento do filho. Por fim, ousamos afirmar, ao contrário do que sugere a Chalkia, que a gruta, por tudo que acentuamos, é a continuação do palácio da mesma forma que Íon (o fruto da gruta) é a continuação da linhagem erectida⁸. Logo, sob a ótica apolínea, a gruta transformou-se no leito real, espaço divino onde o futuro rei foi gerado; ambiente que o viu nascer e o protegeu até ele ser transportado em segurança ao Santuário pan-helênico, espaço em que ele deveria ser preparado e educado até estar pronto a retornar ao seu rincão de origem – Atenas - como rei e bem feitor.

A gruta também é associada à escuridão. Para C. Wolff (1965) a história começa na escuridão de uma caverna e se desdobra na beleza natural de Delfos. Em seguida Wolff (1965,) associa os relâmpagos píticos à violência quando na gruta Apolo tomou Creúsa à força na gruta. Para Rush Rehm (1994) tanto a gruta como a tenda, erguida por Íon para celebrar a filiação a Xuto recém descoberta, são espaços de escuridão.

É verdade que no verso 500 ouvimos do coro que nas "grutas escondidas do sol" uma jovem deu à luz ao filho de Apolo. Por seu aspecto ctônico por óbvio a gruta é um espaço escuro. A luz, entretanto, estava presente simbolicamente nos raios cintilantes do deus, nos relâmpagos píticos. Assim, é em meio à intensa luz que Apolo toma Creúsa em seus braços, e sem ela nada entender, presenteia aos

Erectidas e a todos os atenienses e jônios com um filho, o seu filho mais ilustre (ela terá outros com Xuto): o pai dos jônios

Na passagem acima (v. 859-920) Creúsa relata a epifania do deus associada à sua truculência no ato selvagem. Todavia, nas entrelinhas da descrição nota-se a presença do brilho, da luz, características da epifania divina, do seu esplendor. De igual modo, no grito ao Sol de Creúsa podemos entender que o Sol representasse naquele momento para ela o próprio Apolo.

No Hino a Apolo, vemos a associação do Sol a epifania de Apolo: "Ali o senhor arqueiro Apolo, parecendo um astro ao meio dia, lançou-se da nau. Muitas centelhas voavam dele e um clarão ia para o céu" (MASSI, 2010, p. 166). A cítara, o arco, os elementos que remetem ao brilho e à luminosidade sempre estão associados ao deus: "Febo Apolo citariza, movendo-se com belo e elevados passos, um brilho reluz em torno dele, e luzes cintilam de seus pés, e de sua túnica bem tecida" (MASSI, 2010, p. 146). A luz que esparge de Apolo irradia os espaços do *Íon* e faz-se presente nos objetos, na decoração, e no próprio templo, conforme constatamos nas palavras do coro: "existe a visão luminosa deslumbrante, de um templo de duplo frontão" (EURÍPIDES, v.185-190).

Para entender o sentido profundo da gruta, do seu aspecto ctônico (da ligação com a terra), e de tudo que ela representa, é preciso retornar a Erictônio e o mito da autoctonia dos atenienses, que dizia que eles nasceram da própria terra, não vieram de nenhum lugar. O mito da autoctonia fazia parte da ideologia da cidade, o discurso cívico colocava em pauta a singularidade daqueles, cujo primeiro cidadão, Erictônio, era filho da própria terra.

Íon não só repete a história de Erictônio, Erecteu renasce em Íon (ZEITLIN, 1996), como salva o trono erectida. Lembremos da esterilidade de Creúsa e do seu casamento sem filhos. Erictônio nasce na acrópole de Atenas e é recolhido pela deusa Atena, "junto deste a filha de Zeus colocou como guarda duas serpentes, entregando-o às virgens Aglaurides para tomarem conta dele" (EUR., Ion, v. 21). O Erecteion, templo erigido em homenagem a Erecteu, o rei lendário, guerreiro de Atenas, faz parte das construções do rochedo onde estava a gruta, como que a proteger o nascimento de Íon.

Repetindo Atena, quando Creúsa expõe o bebê na gruta, ela coloca dentro do cesto objetos, símbolos da identidade ateniense, para facilitar o seu reconhecimento (um tecido que envolvia o bebê, bordado por ela, com a imagem da Górgona e franjado de serpentes; duas serpentes com as quais Atena manda criar as crianças, lembrando Erictônio; uma coroa de oliveira). A serpente, símbolo da terra, do elemento ctônico, está vinculada tanto ao nascimento e proteção de Erictônio quanto a Íon.

A pítia é a contraparte de Atena: ela cuida de Íon enquanto Atena cuidou de Erictônio (ZEITLIN, 1996, p. 295). O solo sagrado da acrópole, reverenciado por todos os atenienses, o espaço identitário da cidade frente às demais cidades gregas e estrangeiras, é o lugar de nascimento de Erictônio e o *locus* de Palas e da sua oliveira sagrada. Eis que não poderia haver melhor espaço para situar o nascimento do futuro rei de Atenas e de todos os jônios. Mais uma vez é a própria Atenas a se mostrar por inteiro frente à audiência euripidiana, com a completa aprovação dos deuses, Hermes, Pan, Apolo, Atena, e porque não acrescentar Zeus e Éolo, avô e pai de Xuto respectivamente.

A leitura do espaço pode deitar luz sobre algumas questões. Rapoport chama a atenção para a relação do usuário com o espaço: como ele lida e reage aos estímulos do espaço, como é possível fazer associações e perceber sob diferentes ângulos um mesmo espaço. Retomando Rapoport: “as pessoas reagem ao ambiente de modo global e afetivamente antes de analisá-lo e avaliá-lo em termos específicos” (RAPOPORT, 1982, p. 14). Se tomarmos tal premissa como verdadeira e aplicá-la àqueles que analisaram o texto euripidiano (Chalkia, Wolff, Rehm e outros), conquanto suas análises no todo sejam brilhantes, no tocante a associação da gruta exclusivamente como espaço negativo, eles se debruçaram apenas em uma análise panorâmica e afetiva, não se atentando ao sentido mais profundo da gruta.

Considerações finais

Em entrevista concedida em 1992, sublinhando a importância da leitura do espaço acima destacada, Rapoport lamentou que a maioria dos antropólogos negligenciem os espaços físicos, voltando seu olhar apenas para o parentesco e a

estrutura social. Ele conta que, ao perguntar a um antropólogo recém-chegado do oeste da África, como eram os assentamentos por lá, ouvira com certo desdém, que ele estudava relações de parentesco e não espaço. Com forte perspectiva antropológica em seus trabalhos, Rapoport alertava para a necessidade de ir além, não se restringindo a observar apenas o espaço, contemplando também a observação do comportamento neste espaço (KN, 1992).

O espaço é sujeito ativo e passivo: o usuário exerce agência sobre o espaço e o espaço age sobre o usuário. A associação que cada sujeito faz com o espaço, levando em consideração aspectos afetivos, sociais, culturais e outros, leva-o a uma percepção particular desse espaço. Assim, causa estranheza a Íon o fato de Creúsa não gostar de um lugar agradável ao deus Apolo e a ele próprio. Ele muda de conversa, mostrando certa contrariedade.

O estudo do espaço revela-se como uma categoria de análise útil. Retornando à epígrafe que abre o artigo, tal estudo é capaz de nos oferecer um amplo quadro de referências. A vida acontece em um dado espaço – da casa, da rua, da escola, da comunidade. Observar esse espaço, tudo o que comporta e como se dá a relação pessoa-espaço é compreender de forma mais ampla a sociedade e suas complexas relações.

REFERÊNCIAS

AMANDRY, P. **Delphi and its history**. Greece na Archaeological Guide Editions, 1984.

BIEBER, M. **The history of the greek and roman theater**. Londres: Princeton University Press, 1961.

CAMP, John M. **The archaeology of Athens**. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

CHALKIA, I. **Lieux et espace dans la tragédie d’Euripide. Essai d’analyse sócio-culturelle**. Thessaloniki: Ath. Altintzis, 1986.

CHARTIER, R. **A história cultural – entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1983.

EURÍPIDES. **Íon**. Tradução, introdução e notas: Frederico Lourenço. Lisboa: Colibri, 2005.

FINLEY, M. I. **História antiga: testemunhos e modelos**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HERÓDOTO. **Histórias**. Introdução Tradução Mário da Gama Kury. 2. ed. Brasília: UNB, 1988.

KN. Interview with Amos Rapoport. **Arch. & Comport. I Arch. & Behav.**, Vol. 8, no. I, p. 93-102 (1992). Disponível em: https://www.epfl.ch/labs/lasur/wp-content/uploads/2018/05/RAPOPORT_en-v8n1.pdf. Acesso em: 25 set. 2020.

LLOYD, M. Space in Euripides. In: JONG, I. J. F. de. **Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narratives**. Brill. Disponível em: <<http://researchrepository.ucd.ie/bitstream/handle/10197/3825/Lloyd,%20Space%20in%20Euripides.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 27 out. 2012.

LONGO, Oddone. The theater of the polis. In: WINKLER, John J.; ZEITLIN, Froma I. (org.). **Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context**. Princeton University Press PUP, 1992.

LOURENÇO. Introdução e notas. In: EURÍPIDES. **Íon**. Lisboa: Colibri, 2005.

MASSI, M. L. Apolo, deus da música e da profecia. In: **Hinos Homéricos**. Tradução, notas e estudo Edvanda Bonavina da Rosa et al.; edição e organização Wilson Alves Ribeiro Júnior. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

MASTRONARDE, D. **Iconography and imagery in Euripides' "Íon"**. California Studies in Classical Antiquity, 1975. v. 8. p. 163-176.

RAPOPORT, A. **Aspectos humanos de La forma urbana**. Barcelona: GG, 1978.

_____. **The meaning of built environment: a non-verbal communication approach**. University of Arizona Press, 1982.

_____. Symbolism and environmental design. **Journal os Architectural Education**. Vol. 27, n 4, 1974, p. 58-63. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1423934> , acessado em 21 de março de 2013.

REHM, Rush. **Greek Tragic Theatre**. Londres, 1994.

RIBEIRO, Márcia Cristina Lacerda. A tenda no *Íon* de Eurípedes: a observação do espaço como sujeito passivo e ativo da cena trágica. P. 59-78. In: AMARANTE, José; LAGES, Luciene. **Mosaico Clássico: variações acerca do mundo antigo**. Salvador: UFBA, 2012.

RIBEIRO, Márcia Cristina Lacerda. **Representações da cidade na tragédia grega: entre o espaço construído e o espaço concebido**. São Paulo, 2015, 305

f. Tese (Doutorado em História Econômica), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RIBEIRO, Márcia Cristina Lacerda; CABECEIRAS, Manuel Rolph. A educação dos sentidos e dos sentimentos pelo teatro: o uso de textos trágicos como fontes para o ensino e a pesquisa. P. 135-166. *In*: SILVA, Genilson Ferreira; LIMA, Iracema Oliveira, PASSOS, Maria Sigmar Coutinho (org). **Pesquisa em História e Educação: desafios teóricos e metodológicos**. Curitiba: CRV, 2019.

VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WOLFF, C. The Design and Myth in Euripides' Ion. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 69, p. 169-194, 1965. Disponível em: <www.jstor.org/stable/310782>. Acesso em: 10 abr. 2011.

ZEITLIN, F. Mysteries of Identity and Designs of the Self in Euripides' Ion. In: ZEITLIN, F. **Paying the other: gender and society in classical greek literature**. University of Chicago Press, 1996. p. 285-338.

¹ Doutora em História Antiga pela Universidade de São Paulo; Pós-doutora em Arqueologia Clássica pela Universidade de São Paulo. Professora da Universidade do Estado da Bahia (na Graduação em História e no Programa de Pós-Graduação em Ensino, Linguagem e Sociedade). Brasil. mclribeiro@uneb.br.

² Como toda a nossa pesquisa de doutorado é permeada pelo conceito de espaço, alertamos para uma possível semelhança entre partes do texto aqui tratado e algo já publicado por nós, vez que partimos de uma mesma abordagem sobre o espaço, mas sempre enfocando diferentes aspectos em seu todo.

³ Nessa seção retomamos nossos estudos desenvolvidos em nossa tese de doutoramento (RIBEIRO, 2015) e do artigo escrito em coautoria com Manuel Rolph Cabeceiras (RIBEIRO. CABECEIRAS, 2019).

⁴ Os avanços da arquitetura do teatro em sua forma mais acabada não foram conhecidos dos primeiros tragediógrafos. O teatro que assistiu aos grandes trágicos clássicos era tão somente uma estrutura de madeira muito simples, erguida nos períodos de espetáculo; ele alcançará a sua forma definitiva apenas no século IV a.C.

⁵ A tragédia é riquíssima e apresenta várias possibilidades de análise dos seus espaços. Tivemos a oportunidade de analisar cinco deles, tratando-os em diferentes publicações. O conjunto escultórico do templo de Apolo foi analisado em um artigo, que foi submetido a uma revista científica e está em processo de avaliação. O altar e a cena de reconhecimento são analisados em um capítulo de um livro, organizado pelo Labeca, no prelo.

⁶ As citações presentes nesse texto integram a tradução portuguesa de Frederico Lourenço (2005).

⁷ Os deuses possuíam diversos epítetos. Pítio era um dos cognomes de Apolo. Conta o mito que quando Apolo chegou a Delfos havia uma enorme serpente que a tudo destruía, Píton. O deus com suas flechas certeiras matou a terrível serpente, que muitos males causava aos homens: "A partir disso o lugar é chamado Pitô e eles (os délfios) chamam o senhor pelo sobrenome Pítio" (MASSI, 2010, p. 160)

⁸ Erecteu foi um dos reis de Atenas, descendente de Erectônio e pai de Creúsa.