

HVMANITAS

Delfos, um lugar de peregrinação: Eurípides, Íon

Autor(es): Silva, Maria de Fátima

Publicado por: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/22915>

DOI: DOI:http://dx.doi.org/10.14195/2183-1718_63_4

Accessed : 28-May-2024 20:56:18

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



humanitas



Vol. LXIII
2011

DELLOS, UM LUGAR DE PEREGRINAÇÃO EURÍPIDES, ÍON

MARIA DE FÁTIMA SILVA
Universidade de Coimbra

Resumo

Ao escolher Delfos como cenário para o seu *Íon*, um mito de raiz ateniense, Eurípides proporciona ao espectador a imagem de um mundo de pureza e tranquilidade, bem presente na memória e experiência de cada um: aquele em que reina Apolo. Mas mais do que um cenário, Delfos é também a moldura ideal para a busca, constante na peça, da luz do conhecimento e da civilização.

Palavras chave: Delfos, peregrinação, consulentes, santuário.

Abstract

On choosing Delphi as the scene where he set his *Ion*, a play about an Athenian myth, Euripides allows his audience to imagine the purity and serenity of Apollo's world, known to each of his spectators. But more than scenery, Delphi functions as the ideal context for the search, constant in this play, for knowledge and civilisation.

Key words: Delphi, peregrination, visitors, temple.

A moldura délfica de que Eurípides rodeia o seu *Íon* é, sem dúvida, um dos encantos desta peça e também uma opção inovadora do poeta¹; sendo o mito relacionado com Atenas, transplantar a acção para Delfos terá decerto a ver com o papel de Apolo na história, mas sem dúvida também

¹ Na *Creúsa* que dedicou ao mesmo tema, Sófocles preferiu como cenário Atenas.

com o aproveitamento de um misticismo a que o cenário délfico se prestava. Na aproximação destes dois mundos vai incluído um dos conflitos da peça: a contraposição do mundo imperfeito e agressivo dos homens, de que Atenas é tomada como paradigma, em contraste com a pureza e sacralidade do universo onde reina Apolo. Trata-se, claro, de uma recriação ficcional, de linhas romanescas, a servir de contexto espacial à intriga. Mas não pode negar-se que a popularidade de Delfos e o conhecimento que do seu *temenos* tinha todo o mundo grego obrigava o poeta a um certo realismo, no desenho do cenário que escolheu para a peça. De resto, a arqueologia veio dar um contributo para confirmar esta suspeita. Em consequência, o retrato de Delfos que Eurípides dá no *Íon* junta a fidelidade em relação ao motivo com as exigências do mito e com aquela visão e sensibilidade de artista plástico de que o poeta deu provas.

Delfos, o seu santuário e o funcionamento dos seus dois cultos – o de Apolo, com visibilidade central na peça, mas também o de Dioniso – são reproduzidos de duas perspectivas complementares: pelas palavras daqueles que habitam o *temenos* e são, a diversos níveis, os seus servidores, a Pítia e Íon; e pela curiosidade e surpresa dos seus visitantes, sejam eles simples turistas ou sobretudo consulentes, Creúsa, Xuto e as mulheres que acompanham a princesa de Atenas.

Aos olhos dos espectadores, o que Eurípides oferece, como cenário, é a imagem exterior do templo de Apolo, centrada, antes de mais, na majestade do edifício, complementada pelo conjunto de elementos sacros que o rodeiam, altares, estátuas, pedras, enquadrados pela moldura de uma natureza luxuriante (1402-1403). Com uma primeira descrição sintética, o monólogo de abertura faz do espaço uma síntese essencial, uma espécie de logótipo de repercussão nacional e internacional (5-7): ‘A terra onde acabo de chegar é Delfos, onde Febo, sentado no umbigo do mundo, com os seus cantos, revela aos mortais o presente e o futuro, para todo o sempre’. O traço fundamental do enraizamento de Apolo no local é, antes mesmo do templo, ‘o umbigo do mundo’ (ὀμφαλὸν μέσον), símbolo de uma centralidade estável e de uma projecção universal; daí que μέσος funcione como epíteto convencional de ὀμφαλός (cf. 461-462, Φοιβήμιος ἔνθα γὰς μεσσόμφαλος ἐστία; 910, καὶ γαίης μεσσήρεις ἔδρας). Com a localização geográfica, Delfos conquista também a identidade de um lugar de referência, do ponto de vista político, religioso e social.

O que Hermes, no monólogo de abertura, relata com segurança do alto da sua omnisciência divina goza também de uma tradição entre os

homens. No seu primeiro contacto directo com Delfos, que até este dia figurava na sua imaginação como simples eco de uma tradição cultural, as mulheres do coro, atenienses que pela primeira vez pisam esse solo sagrado, querem confirmar *in loco* a veracidade desta noção (222-223): ‘É verdade que este templo é o umbigo do mundo?’. Íon não se limita a confirmar, antes prossegue com uma descrição: ‘Coberto de fitas (στέμμασι γ’ένδυτόν, 224; cf. Estrabão 9. 420) e com Górgonas em volta’². A esta presença divina anexa-se uma função, que a própria abrangência distingue como única: a de emitir oráculos, em toadas (ὕμνωιδεῖ) que são a expressão do saber supremo dos deuses e um canal de transmissão privilegiado em relação à Humanidade (cf. 911, εἰς οὓς αὐδᾶν καρούξω). Dentro do contexto dramático, estes são elementos expressivos de uma ordem regulamentada por Apolo, que faz de Delfos o centro de um mundo pacífico e organizado.

Este, que é o símbolo essencial da presença do deus, veio a beneficiar da protecção de um templo, para que a peça de Eurípides encontra diferentes designações, também não simplesmente ocasionais. Ναός (39) é a primeira designação que lhe é aplicada, o termo próprio, como é sabido, para a ‘habitação ou morada’ da divindade. Do sentido básico de ‘habitação’ parece resultar, na peça, a propriedade da sua aplicação, nos casos mais específicos em que o templo figura como símbolo de hospitalidade ou protecção para aqueles que deles necessitam. É assim que Íon, abandonado em criança, encontra abrigo nos degraus do ναός délfico, onde, mais tarde, o mesmo Íon, convertido num jovem, continua a ter assegurado o sustento (θρέψαντας Φοίβου ναούς, 110-111; τὸν βόσκοντα ... ὄνομα λέγω Φοίβου τοῦ κατὰ ναόν, 137-140). Δόμος tem, com o mesmo sentido de ‘morada hospitaleira’, afinidades evidentes; é no δόμος de Apolo que um recém-nascido é abandonado, à espera de protecção (45, 48). Logo ναός e δόμος parecem, de certa forma, ‘humanizar’ o templo e acentuar o lado afectivo, misericordioso, protector de Apolo. A competência oracular, em

² O recheio do *manteion*, no interior do templo, compreendia a estátua de Apolo, o tripé sobre que se acomodava a Pítia para profetizar, e o *omphalos*, uma pedra sagrada que se dizia caída do céu para assinalar o centro do mundo. No ‘umbigo do mundo’ que ainda hoje se exhibe no Museu de Delfos, a pedra é rodeada por uma rede de fitas, em relevo. A menção das Górgonas não teve confirmação arqueológica; Píndaro (*Pítica* 4. 4), porém, dá um contributo para o esclarecimento desta referência, quando fala da profetisa que ‘se acomoda junto das águias douradas de Zeus’.

contrapartida, suscita o uso de um termo mais preciso, *μαντεῖον* (42, 69, 130, 739)³.

Com o seu olhar de artista, Eurípides foca, do templo, pormenores arquitectónicos precisos e contrastantes. Detêm a sua atenção, como a dos visitantes em geral, os degraus sobre que o edifício assenta, que não são apenas um pormenor de construção; constituem, de facto, uma barreira física que separa o mundo exterior da intimidade divina, definem um espaço vestibular para o acesso ao deus. Vencê-los é ascender ao convívio com a divindade. É sobre eles que o mais humilde e desprotegido dos seus servos, um Íon recém-nascido, é depositado num cesto, à espera do acolhimento de Apolo (38-39, *κηπίδων ἔπι τίθημι ναοῦ τοῦδ'*); como é também neles que os peregrinos mais idosos encontram uma barreira difícil de vencer para as suas pernas enfraquecidas (738-740). Este toque de realismo, arquitectural e social, ganha uma conotação dramática e simbólica, que dá a um elemento estrutural uma dimensão religiosa.

Depois, erguendo o olhar dos alicerces para as alturas, o poeta atrai a atenção dos visitantes dramáticos, as mulheres do coro - bem como dos espectadores -, para a decoração do templo, também ela, certamente, coberta de simbolismo⁴. Habitadas à grandeza das colunatas que cercam os templos da sua cidade, as Atenienses reencontram em Delfos o mesmo aparato (184-189). Por entre apelos constantes à concentração do olhar ('olha', 'vê', 'repara', 190, 193, 194, 201, 205-206) - e a um esforço de memória por parte do auditório -, as visitantes projectam nos motivos a sua curiosidade e interpretação. Três quadros poéticos⁵ narram a aventura de heróis famosos⁶: tem prioridade Hércules, que degola a hidra de Lerna,

³ *Ἀνάκτωρ* 'palácio' (55) e *μέλαθρα* 'mansão' são outros termos que sobretudo valorizam a monumentalidade e imponência do edifício.

⁴ Wolff, C. (1965), "The design and myth in Euripides' *Ion*", *HSCP* 69: 179 sublinha como esta descrição da estatuária é única na tragédia, tanto quanto sabemos, embora seja característica da épica, quando se trata da chegada de alguém a um lugar desconhecido. Sobre este párodo, que Eurípides dedica por inteiro à descrição do espaço, *vide* ainda Barlow, S. (1971), *The imagery of Euripides*. London: 22-23.

⁵ Rosivach, V. J. (1977), "Earthborns and Olympians: the *parodos* of the *Ion*", *CQ* 27. 2: 285 n. 3 entende que, na representação plástica, se tratava apenas de duas cenas, porque Hércules e Iolau actuavam numa só métopa.

⁶ Parmentier, L., Grégoire, H. (1965), *Euripide. III*. Paris, Les Belles Lettres: 191 n. 1 colocam em questão se estes motivos estão representados nas métopas

seguido de Iolau, seu companheiro de armas que o auxilia na façanha⁷. Trata-se de uma história popular, daquelas que entretêm as conversas enquanto se processa a rotina do quotidiano feminino, em volta do tear (196-197)⁸, de traços conhecidos, que agora ganha expressão plástica. No seu sentido mais profundo, exprime todo o progresso civilizacional, que passou pela eliminação dos monstros, representantes do obscurantismo das origens, às mãos de homens valentes, que a própria valentia heroizou. Com a preferência por este tema, Delfos ganha a identidade de um centro cultural onde todos os Gregos se reconhecem, uma espécie de bastião de civilidade, que um povo, através de rasgos de ousadia, ao longo dos séculos construiu. Mas há que considerar também a estratégia plástica, que produz a visão impressionista de um efeito de conjunto a partir de uns tantos traços essenciais. No seu laconismo, plástico e poético⁹, cada imagem mobiliza dois agentes, herói e monstro; a força maior está do lado do agente do progresso, o eliminador da fera; a cena é activa, por trás da rigidez dos materiais: Hércules ‘abate’ (ἐναιῶει, 191) a hidra, Iolau ‘ergue’ (αἶρει, 195-196) uma tocha. Em progressivo afinilamento, o olhar é levado a

ou se aludem a quadros que decoram o pórtico. Em defesa da sua interpretação, de que se trata de quadros, invocam o argumento de que só a partir do v. 206 as mulheres se fixam nas paredes do templo propriamente ditas. Em geral os estudiosos concordam que se trate das métopas. Rosivach 1977: 284 pensa mesmo que se trate das métopas do lado ocidental, em correspondência com o frontão do mesmo lado também descrito na peça. Claro parece que, do conjunto real, Eurípides seleccionou motivos significativos para a sua peça, a que deu uma ordem estabelecida por si próprio. Sobre esta articulação entre drama e iconografia, vide Mastronarde, D. J. (1975), “Iconography and imagery in Eurípides’ *Ion*”, *California Studies in Classical Antiquity*: 163-176.

⁷ Este mesmo trabalho estava representado, sem Iolau, numa métopa de Olímpia, e com Iolau numa outra do Teseion de Atenas. O que indica que os motivos esculpidos nas métopas de Delfos são familiares às mulheres do coro.

⁸ Talvez as mulheres recordem o bordado que as Atenienses traçavam no peplos destinado à deusa, nas Panateneias.

⁹ Barlow 1971: 23 justifica este laconismo: por se tratar de temas bem conhecidos das Atenienses em visita a Delfos, e também do público em geral, basta um estímulo sucinto à memória; por outro lado, o coro exprime a diferença entre a experiência íntima de quem pertence ao serviço de Apolo, antes visível na monódia de *Íon*, e a avaliação de gente de fora fatalmente superficial; assim, do ponto de vista lírico, a ária a solo tem uma profundidade emotiva que o contraste com o canto coral serve para sublinhar.

fixar-se no pormenor cromático, que sublinha o desfechar do golpe: Hércules está armado de ‘foices de ouro’ (χρυσέαις ἄρπαις, 192), Iolau de um archote inflamado (πανὸν πυρίφλεκτον, 195), com que cauteriza os pescoços sangrentos e decapitados do monstro para que as cabeças não renasçam (Hes. *Th.* 313-318), ou com que simplesmente ilumina a cena onde a façanha ocorre. Após uma sequência com um nexó intrínseco dada a colaboração dos dois agentes, o terceiro motivo foca-se em Belerofonte (202-204) que, ‘sobre o seu cavalo alado, degola o monstro de três corpos, que expira labaredas’. A eliminação da Quimera pelo cavaleiro do Pégaso goza também de grande popularidade (cf. Hes. *Th.* 280-281). Mais do que o herói, cujo nome é, desta vez, omitido, avulta a leveza mágica da montada e a ameaça da fera, que se exprime pelo número de cabeças e pelo vigor do fogo. Em todos os quadros, o brilho do ouro centraliza a façanha, ao mesmo tempo que dá à luminosidade ambiente o seu contributo.

A passagem destes três quadros para o frontão do templo¹⁰ implica um crescendo na missão dos combates, evoluindo de uma luta de heróis para uma gigantomaquia, onde são os deuses os combatentes¹¹. A mesma sobriedade preside à descrição, fixa em poucos pontos mas essenciais, a arma, o alvo, o movimento. Palas Atena ‘brande’, contra Encélado, o seu escudo com a cabeça da Górgona (209-211); Zeus ‘lança’ contra Mimas o seu raio de gume duplo, inflamado, para reduzir a cinzas o adversário (212-215); Dioniso, com a sua arma menos guerreira mas nem por isso menos eficaz, o tirso, rodeada de tufos de hera, ‘abate’ no chão outro gigante (216-218)¹². A violência expressa pela decoração do templo, que é a imagem de um

¹⁰ O frontão do lado ocidental do templo de Apolo em Delfos representava de facto uma gigantomaquia, de que restam ainda alguns vestígios. Na peça, este frontão ocidental não é visível, porque o coro está diante da fachada oposta. Logo as mulheres falam de memória e em imaginação, embora essa circunstância choque com os constantes apelos à fixação do olhar nos pormenores; uma síntese desta questão é dada por Rosivach 1977: 284-285. O templo que existia no tempo de Eurípidés era o chamado ‘dos Alcmeónidas’, construído entre 514-513 e 506-505 a. C., que veio a ruir vítima de um tremor de terra em 373 a. C.

¹¹ A arqueologia confirmou esta composição decorativa no frontão ocidental do templo de Apolo; *vide* Homolle, M. (1901), “Monuments figurés de Delphes”, *Bulletin de Correspondance Hellénique*: 502 sq.; id. (1902), *ibidem*: 588-595.

¹² Wolff 1965: 179 salienta que, do ponto de vista dramático, os elementos míticos da peça ganham, através deste método de distanciamento narrativo, um sentido também decorativo.

primitivismo que progride para a civilização, contrasta com todos os símbolos e referências à serenidade e ordem que inundam o *temenos* de Apolo.

Em volta do templo, o recinto é a sua moldura natural. Povoam-no os altares (ἀμφιβωμίους τροφάς, 52), locais de sacrifício e de distribuição de alimentos (1403). Multiplicam-se as estátuas e as pedras sagradas (1403), de que Eurípides salienta ‘as pedras do Agieiu e os rostos gémeos’ (186-189), talvez valorizáveis pela sua simbologia. Ἄγυιεύς é uma pedra cônica, sobretudo consagrada a Apolo, ou um altar, que se ergue diante de uma casa ou de um templo. Sem deixar de ser simbólico de Apolo, o culto dos ἄγυιεύς é pan-helénico, articulando por isso com a imagética do lugar o sentido de uma cultura global. As estátuas dicéfalas são sobretudo ligadas a Hermes, que, na peça, tem lugar destacado como irmão e cúmplice dos amores divinos (e. g., 36-40)¹³.

Como se a natureza quisesse participar no desenho desta moldura sagrada, o verde e a água oferecem-se com generosidade, para manter a pujança do lugar. Depois de, junto do templo, ter pronunciado o monólogo de abertura, Hermes refugia-se no recinto de loureiros (ἐς δαφνώδη γύαλα, 76)¹⁴, uma espécie de dossel protector, que estabelece com o deus, como seu símbolo sagrado, uma profunda harmonia. É exactamente por uma evocação ao loureiro que Íon, na sua monódia (112-124)¹⁵, se dirige, com a ingenuidade que lhe marca o carácter, à vassoira com que varre o templo do deus. Neste gesto comezinho de um modesto zelador vai contido um sentido ritual; de simples instrumento de limpeza, a vassoira, feita de ramos de loureiro, torna-se um artefacto sagrado, fornecido ‘pelos jardins imortais, onde brotam as águas sacrossantas, que arrancam do solo o curso eterno das fontes, para regar o mirto divino’¹⁶. A repetição vocabular não

¹³ Esta alusão é, no entanto, muito polémica na sua interpretação. Há quem entenda (*apud* Ghiron-Bistagne, P. (1984-1985), “La parodo dell’ *Ione* di Euripide: interpretazione, funzione”, *Dioniso* 55: 238) que estes ‘rostos gémeos’ se referem aos dois frontões do templo (cf. ainda Barlow 1971: 22).

¹⁴ Cf. E. *Andr.* 1115.

¹⁵ Na monódia de Íon os motivos centrais, com um carácter claramente pictórico, são dois: a luminosidade que envolve todo o universo apolíneo, e a concentração em dois pontos precisos, de grande sentido simbólico, a vassoira de ramos de loureiro e as aves que sobrevoam os altares.

¹⁶ Pode entender-se, na referência ‘às águas’, uma menção geral às fontes de Delfos, ou a cursos de água mais precisos, como as fontes Cassotis ou Castália.

deixa dúvidas sobre os seus principais atributos; a perenidade, que compete com a que caracteriza os oráculos de Apolo, e uma pureza que só o patrocínio divino pode assegurar. Ao mesmo tempo, o contexto tem serventia dramática. Este é o único mundo que Íon conhece, cheio de luz e de segurança, onde não entrou, até este dia, a perturbação e a violência. É essa outra experiência, a que lhe trará a maturidade, que esta aurora se encarregará de interpor na sua vida, apesar de parecer, à sua ingenuidade e ignorância, apenas mais uma como tantas outras.

Por isso, o recinto sagrado de Apolo exige a quem o pisa o respeito devido à invulnerabilidade de um espaço sacro. A única reacção esperada de um visitante é de alegria e tranquilidade, que parece excluir angústias ou experiências dolorosas (245-246); assim Íon estranha que, ao contrário do comum dos visitantes, Creúsa derrame lágrimas em nome de uma dor oculta que convém mal à luminosidade tranquila de Delfos. O contacto com a imponderação humana, que se traduz, no feminino, na ilegitimidade de uma relação secreta, tem de ser evitado. É, para quem conhece as regras do *temenos*, incompreensível que qualquer jovem se atrevesse a abandonar uma criança, fruto de amores inconfessáveis, nos degraus do templo (44-46). Mais chocante ainda será, com certeza, que, antes de iluminar Apolo com o esplendor máximo da vitória sobre as trevas que perturbam as almas em conflito, Eurípides introduza no *temenos* a ameaça de um crime de morte, de Creúsa contra Íon, de uma mãe contra um filho, ditada pela fúria das paixões, por uma violência modelar e por um obscurantismo profundamente humano (1219-1225). É como mulher estrangeira e estranha aos regulamentos do santuário, além de uma descendente de Ericciónio, serpente ligada às profundezas da terra, que Creúsa congeminou um envenenamento. Foi então que as autoridades, que garantem no quotidiano a ordem do recinto, ‘num voto que não foi único, decidiram que, de um rochedo, se deveria lançar a senhora por ter querido matar o que pertencia ao deus e por introduzir o crime no palácio de Apolo’.

Além do olhar que será fatalmente o de um turista na sua primeira visita a Delfos, Eurípides utiliza uma outra focagem sobre a mesma realidade: o olhar daqueles que fazem da manutenção do santuário o seu quotidiano. Em diferente hierarquia, eles são a Pitonisa e os servos, mais humildes, a quem as tarefas de preservação estão cometidas. Através de uma espécie de epifania do deus, o que parecia uma pintura poética ganha vida e movimento; o nascer do dia, que é também a chegada de Apolo, funciona como um toque mágico que dá vida ao que antes era apenas

imagem. As primeiras palavras que Íon, como representante do lugar, pronuncia são uma espécie de hino ao sol, que anuncia a chegada de um novo dia (82-85). O brilho que domina (λαμπρά, λάμπει, 83-84), como marca de Apolo, inunda toda a terra. Depois de retratar, na peça, o espaço concreto de Delfos através das palavras de um deus, Hermes, Eurípides atribui a um simples mortal o enlevo entusiástico que lhe dita o retrato da imortalidade de Apolo. E o seu principal atributo é um extraordinário resplendor. Como prova da ordem que caracteriza o santuário, a aurora manifesta uma harmonia exemplar: ‘os astros fogem então do éter que se abrasa com essa chama (πυρὶ τῶιδ’)

para a noite sagrada’ (84-85). Com a sua autoridade olímpica, a luz de Apolo articula os dois momentos do tempo universal, o dia e a noite. Em Delfos, são os cumes do Parnasso quem primeiro recebe o toque da luz (καταλαμπόμεναι), também eles sacros porque inacessíveis e inviolados.

Com a luz divina o santuário ganha vida e dá-se início às tarefas rituais que, em Delfos, são claramente matutinas. Quando ‘o carro do Sol iniciava o seu curso, a profetisa entrava justamente no templo do deus’ (41-42). Mais do que uma simples coincidência, a simultaneidade é um elo ritual entre o deus e a sua oficiante. Erguem-se no ar fumigações de mirra (89-90), o *temenos* é invadido de subtis odores, carregados de sentido sacro e de um exotismo oriental; é também através desses aromas que a universalidade do oráculo se materializa. É essa a hora em que a Pitonisa assume funções. E quem é ela? Uma mulher de Delfos (20), de idade já madura, encarregada da mais exigente das missões: de, sentada no tripé sagrado, transmitir aos homens, nos brados que Apolo faz ressoar, os oráculos do deus (91-92). Δελφίς, ‘uma mulher de Delfos’, colocada em *enjambement*, marca a exclusividade da função (cf. 1320-1323). A atitude é de concentração; em comunhão estreita com o deus, é ela que medeia a revelação: em tom exaltado, ela entoia (αείδουσα) os brados (βοάς) que Apolo faz ressoar (κελαδήση; cf. 463-464)¹⁷.

¹⁷ Eurípides é, no entanto, sóbrio nas alusões que faz à Pítia e ao seu comportamento. Pode dizer-se da Pítia do *Íon* o que Compton, T. (1994), “The Herodotean mantic session at Delphi”, *RhM* 137. 3-4: 223 diz de Heródoto: que não há vapores a saírem de brechas no solo, nem delírios, nem respostas incompreensíveis para o consulente, nem alienação. A ideia de ‘cantar’ sugere o que para os comentadores é um dado adquirido: que a Pítia se exprimia em verso. Cf. Parke, W. (1945), “The use of other than hexameter verse in Delphic oracles”, *Hermathena* 65: 58-66; *idem* (1981), “Apollo and the Muses, or prophecy in Greek

A Íon, por seu lado, cabe outro tipo de funções, as de um zelador da ordem do recinto. Criado no templo desde o nascimento, de resto com os cuidados maternos da profetisa (321)¹⁸, Íon assumiu o cargo de ‘guarda do ouro do deus’ (χρυσοφύλακα θεοῦ ταμίαν, 54-55), por incumbência dos Déléficos, administradores do santuário¹⁹. Nesta proximidade com o ouro ou o tesouro de Apolo está sugerida uma intimidade com o deus, a nível diferente daquela que cabe à profetisa, mas ainda assim significativa; o convívio com o que é o brilho material do ouro é também uma espécie de contacto com o resplendor divino. Da humildade das suas funções fala, no entanto, o vocabulário que Eurípides lhe aplica como ‘servo’ do templo: δοῦλος (309), λάτρις (1343) e οἰκέτης (1373). A proveniência deste servo é desconhecida, dentro de uma identidade obscura que o processo dramático se encarregará de regular; nada mais se pode dizer do que ‘é propriedade de Apolo’ (311). Não proveio, portanto, daquelas que são as formas habituais de recrutamento do pessoal, como ‘voto’ ou oferenda de uma cidade (ἀνάθημα πόλεως), ou por ter sido vendido por alguém. O serviço que lhe está atribuído é de exterior (414-416), secundário em relação àquele que prestam os que têm acesso à intimidade do templo, ‘a gente grada de Delfos, designados por tiragem à sorte’²⁰. Cá fora, Íon está atento às questões de limpeza, ornamentação e vigilância, que constituem o dia-a-dia do santuário. Vemo-lo ornamentar, com ramos de loureiro e coroas, as portas brilhantes do templo (79-80, 103-104), apondo à pureza do lugar a

verse”, *Hermathena* 130-131: 99-112. A bibliografia sobre a essência do processo e as reacções da Pítia é vasta e procura sondar diversos graus de entusiasmo. *Vide, e. g.*, Amandry, P. (1950), *La mantique apolliniaine à Delphes*. Paris; Fontenrose, J. (1978), *The Delphic Oracle*. Berkeley; Burkert, W. (1985), *Greek Religion*, trad. ingl. Cambridge, Massachusetts: 115-117.

¹⁸ Cilento, V. (1953), “Una tragedia delfica: *Ione* di Euripide”, *PP* 31: 242 considera Eurípides o único poeta que deu à profetisa de Delfos, além da competência oracular, uma alma, ao fazer dela uma espécie de segunda mãe de Íon.

¹⁹ O santuário era administrado pelo colégio anfictionico e pelas autoridades de Delfos, depositárias do património do deus.

²⁰ Legrand, P. (1951), “Prophète et Pythie à Delphes”, *REG* 64: 296-297, entende que Eurípides se refere a uma figura de profeta, que, ao lado da Pítia, participava nas sessões de consulta, ‘que poderia funcionar sozinho ou assistido pelos notáveis de Delfos’, e que preparava, em verso, as respostas que a Pítia não tinha condições de formatar. Logo o que a Pítia dizia era a repetição do que lhe era ditado pelo profeta.

planta sagrada. Καθαρός e λαμπρός, referentes à pureza e à luminosidade, são qualidades essenciais de tudo o que rodeia o divino em Delfos.

A tarefa modesta de varrer ou lavar o chão (105-106, 115, 121-124, 144-145) executada com ramos de loureiro, redime-se por uma sacralidade inusitada. Ao servo cabe também manter abastecidas as pias de água benta, que se distribuem no exterior do templo, acessíveis a quem chega (434-436, ἄπορραντήρια). Está-lhe conferida a vigilância em relação a tudo o que, de alguma forma, possa macular a pureza do local, para o que dispõe de um arco e respectivos dardos. No fluir cotidiano, a ameaça vem das aves sem conta que sobrevoam templos e altares, vindas das alturas do Parnasso (154-155) onde têm os seus ninhos; atraem-nas as oferendas sobre os altares (106-108, 177-178), ou o abrigo das alturas do templo, os seus tectos e cornijas (156-157), onde se propõem nidificar (172-173). Algumas há que se instalam e se tornam residentes (1196-1198). Apesar dos estragos que provocam, as aves são tratadas com precaução, na medida da sua utilidade como elementos divinatórios (179-181). Não se trata, por isso, para Íon de matá-las, mas de espantá-las, por um toque de ironia para outros templos concorrentes de Delfos (174-178), de Apolo em Delos, de Zeus em Olímpia ou de Posídon no istmo de Corinto. De modo subtil, o poeta antecipa também o que vai ser, muito em breve, uma ameaça sobre a tranquilidade do jovem e até sobre a sua vida. Para já, em Íon elas despertam em simultâneo um sentido de investida, contra a ordem apolínea e contra a tranquilidade que lhe é própria, e um sentimento de simpatia, já que, sem o saber, delas lhe há-de vir a salvação. Como bem nota Barlow 1971: 48, ‘com subtileza, Eurípides faz com que a monódia progrida de uma experiência íntima, a do início e meio da ode, para outra exterior, a do final, ou seja, para o despoletar do sentido de uma vida que transcende a sua experiência, dentro dos limites do templo’. Está em causa muito mais do que a simples descrição pictórica de Delfos. Com o mesmo arco Íon expulsa também os visitantes indesejáveis (524), como Xuto, demasiado emocionado à ideia da recuperação de um filho, para manter, no templo, a atitude sóbria e discreta que se impõe.

A mesma pureza que se exige ao ambiente é de regra para o próprio pessoal que a garante. É ‘nas ondas prateadas da fonte Castália’ (94-97) que os servos de Apolo se banham, recebendo da pureza das águas (καθαραῖς δὲ δρόσοις) igual pureza nos seus corpos; porque lhes é exigida atitude imaculada, de corpo e de alma (56, 150). Eurípides não se esquece de anotar, em toques breves, a própria manutenção do pessoal, que faz parte do bom funcionamento do serviço divino. As necessidades básicas

de alimentar e vestir os funcionários de Apolo está a cargo dos visitantes; é dos altares, onde se acumulam as vítimas, e da generosidade dos consulentes que a sobrevivência se assegura²¹.

Visitar Delfos parece uma experiência generalizada em todo o mundo grego, que gera em quem a vive pela primeira vez uma emoção profunda. A intenção varia; além de uma consulta à sabedoria divina, a visita pode ser simplesmente turística, a satisfação de uma curiosidade (‘simple observador ou para uma consulta?’, *πότερα θεατῆς ἢ χάριν μαντευμάτων*; 301). Em caso de consulta, feita em nome próprio ou de outrem (431), os principais assuntos são conhecidos: a esterilidade é um caso relevante, o que traz a Delfos Xuto e Creúsa (65-67, 303-304)²²; mas questões de sobrevivência, como as colheitas, esperam também um esclarecimento de Apolo.

O respeito que o lugar exige a quem o visita revela-se, antes de mais, pela discrição das palavras; que simples turistas ou consulentes se moderem no discurso (98-101): ‘Que piedosas, as vossas bocas apenas profiram piedosas palavras (*στόμα τ’εὔφημον φρουρεῖτ’ ἀγαθὸν / φήμας τ’ἀγαθὰς*) e aqueles que pretendem obter um oráculo (*τοῖς ἐθέλουσιν μαντεῦεσθαι*) façam ouvir também uma linguagem propícia (*γλώσσης ἰδίας ἀποφαίνειν*)’. À atitude junta-se o gesto; oferendas são um requisito para uma primeira saudação ao deus (177, 1384), que se depõe com uma fórmula, ‘Apolo, ao teu santuário dedico esta oferta’. O próprio santuário deve, por seu lado, àqueles que o consultam a garantia de que o fazem numa ocasião propícia (373-380)²³; porque é sabido que a vontade divina não pode ser forçada a revelar o que quer manter secreto. Por isso, diante do templo, é feito um sacrifício comum, em nome de todos os consulentes, que garanta que aquele dia é propício às consultas (418-421)²⁴. Enquanto

²¹ Faz parte da tradição antiga assinalar a rapacidade da gente de Delfos, que de facto procurava retirar do oráculo meios de subsistência; *vide* Bommelaer, J. F. (1999), “Sur le paysage antique de Delphes”, *Ktema* 24: 217-224.

²² No *íon* esta consulta duplica-se: Xuto procura obter um filho, Creúsa identificar o rasto de um filho que abandonou a um futuro desconhecido.

²³ Como é sabido, originalmente havia apenas um dia por ano para as consultas, o do aniversário de Apolo, 7 do mês Bísio (na segunda quinzena de Fevereiro, primeira de Março). Este tempo foi sendo alargado em função do número crescente de consulentes.

²⁴ Lloyd-Jones, H. (1976), “The Delphic oracle”, *G&R* 23. 1: 66 admite que se trata do sacrifício de uma cabra, executado pela Pítia no grande altar, a oriente do templo, oferta dos Quiotas no séc. V a. C.

Xuto, aproveitando da circunstância favorável, se prepara para entrar no templo, recomenda à sua acompanhante, Creúsa, que, no exterior, ‘em volta dos altares, com um ramo de loureiro na mão, faça uma prece aos deuses para que, do santuário de Apolo, ele traga um oráculo e boas esperanças’.

A curiosidade do visitante pode satisfazer-se livremente cá fora, sem qualquer requisito prévio (230-231). O acesso ao templo, porém, impõe regras estritas. As servas de Creúsa questionam Íon sobre a necessidade de descalçar-se (219-221). A exigência que lhes é comunicada é mais profunda: há primeiro que, diante do templo, executar os *promanteia*, ou seja, imolar as vítimas; só então o acesso se franqueia para, numa maior intimidade, se ouvir as profecias do deus (226-229)²⁵. Logo, aos simples acompanhantes é recomendável que aguardem cá fora, enquanto os consulentes, cumpridas as exigências do rito, procedem, nos recessos do templo, à abordagem do deus (510-513).

O diálogo que se estabelece entre Xuto, de regresso do templo após a consulta, e Íon sobre o vínculo que os une, de pai e filho, deixa entusiasmado o marido de Creúsa, um progenitor que julga ter reencontrado um filho desconhecido, mas renitente e céptico o jovem, para quem aceitar uma paternidade inesperada é difícil²⁶. Este diálogo exhibe as reacções controversas que os oráculos suscitam e as reservas que a veracidade das palavras do deus colocam e que se deve à obscuridade que lhes é própria (533)²⁷. O coro, solidário com Creúsa, para quem um filho de Xuto torna evidente uma esterilidade condenatória, acentua as dúvidas e antevê até,

²⁵ Heródoto, um testemunho também clássico, tal como Eurípides, dos rituais de Delfos confirma (7. 140. 1): ‘Depois de fazer os ritos habituais em redor do templo ..., a Pítia emitia as suas profecias’.

²⁶ Kindt, J. (2007), “Apollo’s Oracle in Euripides’ *Ion*. Ambiguous identities in fifth-century Athens”, in *Ancient Narrative. 5*. Groningen: 4-5, considera este diálogo entre Xuto e Íon uma das discussões mais significativas sobre o sentido de uma profecia de que temos notícia através da literatura: de um lado, Xuto pretende convencer Íon de que a sua leitura do oráculo (de resto errada) está certa, enquanto o jovem procura esclarecer as ambiguidades do oráculo ou mesmo contrapor-lhes algum ceticismo. O verdadeiro sentido do oráculo só mais tarde se vai tornar nítido.

²⁷ Sobre as consultas e as respostas obtidas pelos consulentes, *vide* Fontenrose, J. (1978), *The Delphic Oracle: its responses and operations*. University of California Press.

sob as ambiguidades do oráculo, uma intenção dolosa (685)²⁸. Estas naturais quebras de confiança perante a estranheza ou inconveniência das revelações fazem de Delfos o cenário natural das reacções humanas mais diversas e tensas.

A tranquilidade pura que envolve o universo apolíneo tem o seu contraponto nas manifestações daquele que é o outro habitante divino de Delfos. Embora seja no recinto de Apolo que a acção da peça se desenrola, Eurípidés assinala a presença perturbadora do deus do vinho. O visitante de Delfos encontra também nas suas celebrações motivação para a vinda e para a escalada difícil das Fedríades; Xuto recorda o dia em que visitou Delfos para assistir às festas de Baco, realizadas nas escarpas do Parnasso à luz das tochas (550, 714-717, 1125-1127)²⁹. Aí, num espaço aéreo, o rito sugere liberdade e um impulso íntimo, quando Baco ‘sacode’ as tochas e ‘salta’ no coro das Bacantes, nas trevas da noite (cf. *S. Ant.* 1126; *E. Ph.* 226-227, *Ba.* 306-308; *Ov. Fast.* 1. 393). O vinho estimula a euforia (552) e o sexo (551), numa orgia nocturna que nada tem da luminosidade apolínea.

Terminada a consulta, sobretudo se o desfecho é favorável, tem lugar uma comemoração ‘nas tendas sagradas’, com um sacrifício de acção de graças que resulta num banquete comum (804-807, 982). Feliz por ter encontrado o filho que procurava, Xuto organiza uma comemoração à medida da sua alegria. Um arauto proclama um banquete, para que é livremente convidada toda a gente de Delfos que o deseje. E o espaço enche-se de imediato (1166-1168). Para o efeito foram preparadas as tendas sagradas, dentro do recinto e utilizando os fundos disponíveis, por um acumular de ofertas, do santuário (1141). Importa, em primeiro lugar, montar com rigor a tenda. Íon é encarregado, como um verdadeiro construtor, de lhe definir o espaço e a dimensão (1128-1129). Trata-se, como o texto deixa patente, de um último gesto ritual, que remata todo o processo de consulta (1132-1134): ‘O jovem marcou, de acordo com o rito (σεμνῶς), os contornos, sem paredes, da tenda (ἀτοίχους περιβολὰς σκηνωμάτων), com todo o rigor’. Definido o espaço, o tesouro fornece

²⁸ Na discussão que se instala a propósito da impenetrabilidade das respostas da Pítia, Eurípidés deixa claro que o que suscita dúvidas não é a dificuldade em reproduzir as palavras da profetisa, mas em perceber o alcance do seu conteúdo.

²⁹ Outras referências são feitas a estes ritos; cf. *E. fr.* 752 N² da *Hipsípila*: ‘Dioniso que, de tirso na mão e vestido de peles de animais, salta no Parnasso ao clarão das tochas, com as bacantes e as donzelas de Delfos’.

todos os materiais necessários à construção³⁰: mantas consagradas ao deus (ὕφασμαθ' ἱερῶ, 1141), tecidos fabulosos como aquele que foi outrora oferecido por Hércules a Apolo, do saque em território das Amazonas (cf. 1143-1145, *HF* 408-418); para cobrir a tenda, como paredes, tecidos estrangeiros, de origem oriental patente nos motivos que os decoram, confrontos de navios, seres híbridos, cenas de caça; por fim, a entrada revestiu-se de oferendas atenienses, identificadas pelo motivo de Cécrops (1158-1166). Pela sua exuberância pictórica, a tenda tornava-se o símbolo vivo do cosmopolitismo de Delfos. Na estrutura dramática, este é o cenário quase sagrado, onde pretende consumir-se a morte de Íon – uma réplica óbvia da gruta que o viu nascer e ser exposto nas vertentes da Acrópole -, para se tornar, inesperadamente, lugar de salvação. Por isso, os motivos que a decoram – a derrota das Amazonas, a simetria cósmica dos astros, a marinha grega perante os navios bárbaros – sublinham a que parece a simbologia essencial do *Íon*: a vitória, sobre a violência essencial e bárbara, da ordem e da civilização.

³⁰ Sobre a antiguidade do oráculo de Delfos, os seus consulentes e as ofertas acumuladas, *vide* Lloyd-Jones 1976: 60-73.