

**A FABRICAÇÃO ANDROCÊNTRICA
DO FEMININO:
a construção das relações de gênero como
processo educativo na tragédia
Agamêmnon de Ésquilo**

Lisiana Lawson Terra da Silva

**Dissertação de Mestrado em História
Universidade Federal do Rio Grande - FURG**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PROPESP
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA INFORMAÇÃO – ICHI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH
MESTRADO PROFISSIONAL EM
HISTÓRIA**

PPGH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
HISTÓRIA

**A FABRICAÇÃO ANDROCÊNTRICA DO FEMININO:
a construção das relações de gênero como processo educativo na tragédia
Agamêmnon de Ésquilo**

LISIANA LAWSON TERRA DA SILVA

**RIO GRANDE
2017**

LISIANA LAWSON TERRA DA SILVA

**A FABRICAÇÃO ANDROCÊNTRICA DO FEMININO:
a construção das relações de gênero como processo educativo na tragédia
Agamêmnon de Ésquilo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande – FURG como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves

**RIO GRANDE
2017**

Ficha catalográfica

S586f Silva, Lisiana Lawson Terra da.
A fabricação androcêntrica do feminino: a construção das relações de gênero como processo educativo na tragédia Agamêmnon de Ésquilo / Lisiana Lawson Terra da Silva. – 2017. 136 p.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-graduação em História, Rio Grande/RS, 2017.

Orientador: Dr. Jussemar Weiss Gonçalves.

1. Tragédia 2. Educação 3. Gênero 4. Pólis 5. Isonomia
I. Gonçalves, Jussemar Weiss II. Título.

CDU 94(38)

“O homem é definido como ser humano. E a mulher como fêmea. Quando ela comporta-se como ser humano ela é acusada de imitar o macho”

Simone de Beauvoir – *O Segundo Sexo*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao meu orientador Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves que abraçou, apoiou e incentivou uma pesquisa sobre tragédia grega a partir da perspectiva das relações de gênero.

Aos professores Fábio Vergara Cerqueira, Carolina Kesser Barcellos Dias e Márcio Caetano por aceitarem o convite para compor banca de avaliação desta dissertação e pelas considerações que fizeram quando do exame de qualificação.

À Profa. Dra. Simone Freire, minha amiga de toda vida, pelos cafés e conselhos de toda sorte.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande- FURG pelos ensinamentos e profissionalismo.

Aos colegas e amigos do PPGH, pelo companheirismo e amizade.

Aos colegas e amigos do LECA – UFPel por compartilhar saberes.

À minha família, marido e filhos pelo amor e incentivo, mas principalmente pela paciência e confiança, vocês me sustentaram naqueles momentos pelos quais todos os mestrandos passam, quando pensamos em desistir.

RESUMO

Esta dissertação visa estudar como a sociedade ateniense do século V articulava social e politicamente, a elaboração de um modelo do feminino que era expresso através de uma visão masculina sobre as mulheres e como isso era discutido através da tragédia. E como, a partir disso, esta sociedade constituiu uma configuração específica de ser homem e mulher através de um processo educativo, isto é, o ponto de vista masculino sobre o feminino através das tragédias produz um condicionante formativo. Notamos que este processo transparece nas obras de tragediógrafos gregos do século V que construíram com seus dramas uma compreensão do feminino, mediante a criação de um modelo de formação. Para tanto escolhemos a peça *Agamêmnon* de Ésquilo como objeto de estudo, pois entendemos que a mesma através de dois personagens, a rainha Clitemnestra e o coro formado pelos anciãos da cidade de Argos protagonizam diálogos que atestam a preocupação da sociedade *políade* com a formação do cidadão a partir do convívio isonômico. Sendo a *pólis* grega uma sociedade cujo gênero da soberania é o masculino nota-se uma constante presença do feminino nas tragédias, mas isto não representa nenhuma contradição, pois o que se observa é que essa exposição segue, a nosso ver, uma lógica formativa, isto é, educar o olhar masculino na percepção de uma determinada criação do feminino que reproduza, não apenas, um lugar para a mulher na *pólis*, como também condiciona o próprio olhar masculino sobre a mulher.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia; Educação; Gênero; Pólis; Isonomia.

ABSTRACT

In this dissertation we aim to study how Athenian society of the fifth century articulated socially and politically, the elaboration of a model to the feminine that was expressed through a male view on women and how this was discussed through tragedy. And how, from this, this society has constituted a specific configuration of being male and female through an educational process, that is, the masculine point of view on the feminine through tragedies produces a formative conditioner. We have noted that this process transpires in the works of Greek tragediographers of the fifth century, who constructed with their dramas an understanding of the feminine, through the creation of a model of formation. For this, we have chosen the play *Agamemnon* of Aeschylus as an object of study, because we understand that the characters, the queen Clytemnestra and the choir formed by the elders of the city of Argos, carry out dialogues that attest the concern of the *polis* society with the formation of the citizen, based on an isonomic conviviality. Since the Greek *polis* is a society whose gender of sovereignty is the masculine, there is a constant presence of the feminine in the tragedies, but this does not represent any contradiction, for what we observe is that this exhibition follows, in our view, a formative logic, that is, to educate the male gaze in the perception of a particular creation of the feminine that reproduces, not only a place for the woman in the *polis*, but also conditions the masculine gaze itself on the woman.

KEY WORDS: Tragedy; Education; Gender; Polis; Isonomy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 PÓLIS E TRAGÉDIA	32
1.1 A criação da tragédia pela <i>pólis</i>	32
1.2 A singularidade da <i>pólis</i> : a isonomia, uma androcracia?.....	38
1.3 <i>Pólis</i> e tragédia como ambiente educativo androcêntrico.....	45
2 ÉSQUILO E SUA OBRA	51
2.1 O ponto de vista esquiliano	51
2.2 A trilogia Orestéia: Agamêmnon	59
2.3 As mulheres de Ésquilo	63
3 A RAINHA E O CORO: o feminino e o masculino como construção social de gênero....	76
3.1 Clitemnestra: a mulher que não esquece	76
3.2 O protagonismo feminino: Clitemnestra, rainha em uma cidade cansada	84
3.3 O coro: o modelo <i>políade</i> do feminino	97
3.4 A autoria masculina na construção social do feminino	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é fruto do trabalho na linha de pesquisa *Gênero e Sexo no Mundo Antigo* do Grupo de Pesquisa *Cultura e Política no Mundo Antigo* da Universidade Federal do Rio Grande- FURG¹, o qual forneceu subsídios, em primeiro lugar, para o Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em 2013² ao Curso de História Bacharelado e em segundo, para o Projeto de Mestrado junto ao Programa de Pós Graduação em História, ambos nesta universidade. No TCC estudamos o feminino a partir da visão de um autor do século IV a.C³, Xenofonte e sua obra *Econômico*. Sendo este autor da elite aristocrática ateniense, ele situa a mulher na sociedade segundo uma visão de complementaridade, isto é, tendo como base para a explicação do lugar do feminino e do masculino a centralidade do modelo natural.

Já para o Mestrado o foco da pesquisa deslocou-se para o século V ateniense e as tragédias, pois entendemos que as mesmas, como expressão cultural, representam esse século de profundas transformações e que têm muito a dizer sobre as relações sociais entre masculino e feminino na sociedade *políade*⁴.

Em vista disso, esta dissertação visa estudar como a sociedade ateniense do século V articulava social e politicamente, a elaboração de um modelo do feminino⁵ que era expresso através de uma visão masculina sobre as mulheres e como isso era discutido através da tragédia. E como, a partir disso, esta sociedade constituiu uma configuração específica de ser homem e mulher através de um processo educativo, isto é, o ponto de vista masculino sobre o feminino através das tragédias produz um condicionante formativo.

Assim sendo, notamos a construção de um modelo educativo que transparece nas obras de tragediógrafos gregos⁶ do século V que construíram com seus dramas uma compreensão do feminino, mediante a criação de um modelo de formação. Para tanto escolhemos a peça *Agamêmnon* de Ésquilo como objeto de estudo, pois entendemos que a mesma através de dois personagens, a rainha Clitemnestra e o coro formado pelos anciãos da

¹ Grupo de Pesquisa cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa – CNPq e que tem como líder o Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves.

² “O Feminino na obra *Econômico* de Xenofonte”, sob orientação do Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves.

³ Todas as datas deste trabalho são a.C. , caso contrário, estão explicitadas.

⁴ Referente à *pólis* ateniense que entendemos como uma comunidade humana composta pelos *politai*, ou cidadãos, que juntamente com a *chora*, território, constituíam a cidade-estado grega.

⁵ O foco deste trabalho é a mulher ateniense, filha, esposa e mãe de cidadãos, mas cabe observar que existiam outros grupos femininos atuantes na Atenas Clássica. Ver mais em: Pomeroy (1987) ou Mossé (1990).

⁶ Os três autores trágicos considerados clássicos são, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. São os três que mais deixaram obras completas e são os mais difundidos e estudados.

cidade de Argos protagonizam diálogos que atestam a preocupação da sociedade *poliade* com a formação do cidadão a partir do convívio isonômico.

Sendo a *pólis*⁷ grega uma sociedade cujo gênero da soberania é o masculino nota-se uma constante presença do feminino nas tragédias, mas isto não representa nenhuma contradição, pois o que se observa é que essa exposição segue, a nosso ver, uma lógica formativa, ou seja, educar o olhar masculino na percepção de uma determinada criação do feminino que reproduza, não apenas, um lugar para a mulher na *pólis*, como também condiciona o próprio olhar masculino sobre a mulher. Se, por um lado, existe uma expressão frequentemente repetida "os homens são a cidade"⁸, por outro lado, a cidade precisa de mulheres que cumpram uma função bem determinada neste universo marcadamente androcêntrico⁹.

Através desta interpretação, levantamos questões a respeito de como os cidadãos atenienses masculinos criaram um modelo de comportamento para o feminino que atendia aos seus anseios e usavam suas representações culturais, nesse caso a tragédia, para repetir, ensinar, educar seus concidadãos sobre a função do feminino na cidade, ser filha, esposa e mãe dos "isoís"¹⁰. Pois, com o sistema *poliade* a família sofre um processo de alteração, já que esta visa agora participar da formação dos futuros cidadãos. Para isso é preciso afirmar o lugar do feminino no mundo da cidade, uma vez que este, a partir de então, não se articula predominantemente a partir das relações de parentesco, pois mudou o contexto sociocultural é, portanto, necessário introduzi-lo neste novo mundo masculino da *pólis*.

São diversas as tragédias que possuem figuras femininas marcantes como *Medeia*¹¹, *Electra*¹², *Helena*¹³, *Hécuba*¹⁴ e *Andrômaca*¹⁵ de Eurípidés e, *Electra e Antígona*¹⁶ de Sófocles.

⁷ Este trabalho segue as normas de transliteração dos termos em grego de autoria de Ana Lia do Amaral de Almeida Prado publicados na Revista Clássica v. 19, n. 2 (2006), pg 198-199, da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos – SBEC.

⁸ A ideia de que os homens são a cidade é repetida tanto na tragédia como nas orações fúnebres. Nicole Loraux explica a origem e dá exemplos dessa ideia no capítulo *Autochthony: an Athenian Topic*, em Loraux (1994).

⁹ Entendemos androcentrismo como uma construção sócio-mental que elabora representações do mundo tendo como eixo uma visão masculina. A sociedade androcêntrica estrutura-se a partir de uma valorização dos lugares masculinos, normatizando toda e qualquer relação.

¹⁰ "Iso" quer dizer primeiramente partes iguais, dividir algo entre pessoas, dar a cada um a parte certa, igual a de outra pessoa. A partir dessa construção chega-se ao universo político como igualdade perante a lei, *nomos*.

¹¹ Medéia, obra encenada em 431 a.C., tem Eurípidés como autor e conta o mito de Medéia e Jasão, seu marido, a partir do momento em que chegam a Corinto. Nessa cidade Jasão promete casar-se com Glauce, filha do rei Creon provocando a ira de Medéia. Como vingança ela mata a noiva Glauce, o pai dela, Creon, assim como seus dois filhos com Jasão. Ver mais em: Eurípidés (2006) e Eurípidés (2010).

¹² Electra é uma personagem trágica, desconhecida nas epopeias homéricas, filha de Agamêmnon e Clitemnestra. Obra encenada por Eurípidés em c. 420 e também por Sófocles em c. 415. Também é personagem central em *Orestes* de Eurípidés. Ver mais em: Sófocles (2009); Sófocles/Eurípedes (2009); Eurípidés (1982).

¹³ *Helena* de Eurípidés encenada em c. 421. Ver mais em Crepaldi (2015).

Embora secundariamente, essas mulheres interessam à pesquisa cujo centro analítico é a relação entre a rainha Clitemnestra e o coro de anciãos no *Agamêmnon*. Também Ésquilo possui um elenco de personagens femininas expressivo, que serão analisadas no segundo capítulo deste trabalho, já que em suas sete tragédias que chegaram até nós, são duas protagonistas, Clitemnestra e as Danaides¹⁷, e cinco coros femininos, o das mulheres cativas¹⁸, de eumênides¹⁹, das oceaninas²⁰, das mulheres tebanas²¹ e o das Danaides²².

A partir desse universo de mulheres trágicas o diálogo da rainha Clitemnestra com o coro tanto no primeiro quanto no quinto episódio da peça *Agamêmnon* parece nos colocar frente a uma oposição no que tange duas formas de expressão do feminino, uma vinculada aos interesses da cidade, a do coro, e a outra expressa pela rainha, uma mulher que delibera como homem. A deliberação²³ é um dos traços constituintes da *paideia*²⁴ masculina e que, entre aquilo que diferencia inegavelmente o homem da mulher, está o ato de deliberar em público, o acesso à palavra, a eloquência que persuade. É claro que isto se estabelece a partir de uma divisão sexual, que tem como premissa a divisão social, que por sua vez é definida por um modelo natural que coloca o feminino em oposição e complementaridade ao masculino e assim, constitui formas de situar os mesmos na vida coletiva. Dessa forma o coro e a rainha estabelecem um terreno de disputas que envolvem diferentes apreensões do feminino, mas isso fundamentado em uma discussão cujo tema é a forma de um novo convívio, a isonomia.

É dentro desse ambiente isonômico e androcêntrico que se estabelece a prática feminina e onde o drama trágico buscará, através de seus argumentos, elaboração do texto e

¹⁴ Hécuba era esposa de Príamo rei de Tróia. Eurípides, nesta tragédia em c. 424, narra a sorte da rainha após a guerra e suas atitudes frente à morte de seus filhos e de sua sorte como cativa de Agamêmnon. Ver mais em: Eurípides (2015, p. 4072-4074); Eurípides (2004).

¹⁵ Andrômaca era esposa de Heitor de Tróia e foi dada como prêmio à Neoptólemo ao fim da guerra. Nesta tragédia de Eurípides de c. 425, o argumento da peça diz que juntos tiveram um filho. Após, Neoptólemo casa-se com Hermíone filha de Menelau e Helena, que nutre ciúmes contra Andrômaca o que irá desencadear a ação da peça. Ver mais em: Eurípides (2015, p. 3374-3376); Eurípides (2004).

¹⁶ *Antígona*, obra encenada em c. 441 tem Sófocles como autor, e conta o mito da casa de Édipo. Antígona, filha de Édipo quer enterrar seu irmão Polinices de acordo com os ritos funerários, mas Creon, rei de Tebas não permite por entender que o mesmo é um traidor. Ver mais em: Vieira (2009); Sófocles (2009).

¹⁷ *As Suplicantes*, obra encenada em c. 463 tem Ésquilo como autor e conta a mito das Dainades (filhas de Dânao) que fogem de seus noivos/primos, os Egípcios, desde o estuário do Nilo até a cidade de Argos e pedem asilo ao rei Pelasgos. Suplicam asilo aos numes pátrios, aos heróis argivos e a Zeus salvador. Ver mais em: Ésquilo (2009, p. 211).

¹⁸ Coro da tragédia *Coéforas*, segunda peça da Trilogia *Orestéia* de Ésquilo.

¹⁹ Coro da tragédia *Eumênides*, terceira peça da Trilogia *Orestéia* de Ésquilo.

²⁰ Coro da tragédia *Prometeu Cadeeiro* de Ésquilo.

²¹ Coro da tragédia *Os sete contra Tebas* de Ésquilo.

²² Este coro tem a função coral e também a de protagonista.

²³ Ver mais o tema da deliberação enquanto discurso e construção da identidade cívica ateniense no capítulo 1 *The city of words: speech in the athenian polis*, no livro *Spoken like a woman* de autoria de Laura McClure (1999, p. 8-15).

²⁴ *Paideia* é um processo de formação cultural para o homem grego, e que inclui o que chamamos de educação.

performance, a fabricação desse feminino. Isso pode ser percebido estudando a tragédia como sendo também composta por um viés paidêutico, isto é, formativo. Se, por um lado, a forma como o drama coloca em oposição modelos como o do coro e o da rainha revela um olhar educativo, por outro lado, são as relações de gênero expressas nos diálogos que permitem compreender o feminino e o masculino para além da complementaridade naturalizante. Além das interpretações²⁵ que, apenas descrevem o lugar da mulher nesta sociedade, existe um problema, um nó, que precisa ser desatado, que é essa ativa participação das mulheres em um mundo predominantemente androcêntrico. Não basta apenas dizer que as mulheres das tragédias não estão na vida da *pólis*.

Pólis e Tragédia

A tragédia grega é uma forma de expressão cultural do século V, especificamente, e está associada ao surgimento da *pólis* e, mais do que isso, ao surgimento do cidadão e da atividade política.

Jean-Pierre Vernant destaca que a tragédia, nasce, floresce e morre junto com a *pólis* e com a isonomia²⁶, “a tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários” (VERNANT, 2011c, p. 10). Ela está associada a um determinado contexto mental, o da *pólis*, que em primeiro lugar irá tornar a palavra um instrumento de poder através de uma divindade *pheitó*, a persuasão, a partir de então a palavra não está mais ligada ao sagrado ou ao ritual, mas sim ao debate e à argumentação. *Lógos*, que primeiro pode ser traduzido por palavra e, não à toa, pode ser traduzido também por razão, ou pensamento racional, está intimamente ligado à política, um depende do outro, “a arte política é essencialmente exercício da linguagem” (VERNANT, 2009, p. 54). Em segundo lugar a *pólis* irá publicizar as manifestações da vida social, com práticas sociais abertas, privilegiando o interesse comum, por meio das reuniões na *ágora*, nas assembleias, nos tribunais e no teatro. São nesses espaços públicos que o cidadão ateniense vivencia a política. Nesse sentido, *lógos*, *pólis*, isonomia, cidadania e tragédia são os conceitos que dão forma ao que Vernant chama de universo espiritual da *pólis*. Ele ainda diz que:

²⁵ Interpretações que entendemos como História das Mulheres, a qual será explicada mais adiante neste trabalho, e que descrevem como as mulheres viviam, seus hábitos e costumes. Como por exemplo, David Schaps (2012) em seu livro *Economic Rights of Women in Ancient Greece*, Claude Mossé (1990) em *La Mujer en la Grecia Clásica* ou Sarah Pomeroy (1987) em *Diosas, ramerias, esposas y esclavas*. E no Brasil Marta Mega de Andrade (2001) em *A Cidade das Mulheres* e Fábio Lessa (2001) em *Mulheres de Atenas: Mélissa do Gineceu à Agorá*.

²⁶ Igualdade perante a lei para os cidadãos atenienses.

[...] as obras dos dramaturgos atenienses exprimem e elaboram uma visão trágica, um modo novo do homem se compreender se situar em suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmo e com seus próprios atos (VERNANT, 2011a, p. 214).

Nesta mesma linha, Mateus Dagios salienta que para compreender o caráter cívico da tragédia é necessário entender como os gregos entendiam a ação política. Segundo ele “política refere-se à cidade como um conjunto de cidadãos, que a constitui e a fundamenta” (DAGIOS, 2012, p. 26), esses cidadãos ou *polites* são os que vivem a *politéia* que, embora possa ser traduzida como regime ou constituição possui algo a mais, um certo convívio na cidade, ou seja, é a vivência na *pólis* a partir de uma ordenação chamada política. Nesse sentido, o espetáculo trágico como uma instituição cívica congrega os cidadãos e “não deixa de compartilhar esse viés político, formador da identidade do cidadão” (DAGIOS, 2012, p. 30).

Já a isonomia, para Claude Mossé, surge com as reformas de Clístenes²⁷ (c. 565-492) que foram, para ela, a razão do nascimento da cidade-estado. Através de modificações no território da Ática com a substituição das quatro tribos jônicas para dez novas tribos Clístenes “solapa as bases da dominação social da antiga aristocracia” (MOSSÉ, 1982, p. 22). Junto a isso a criação de uma nova *boulé*²⁸, que tinha como principal função a preparação de decretos para a assembleia, dará as condições necessárias para o nascimento da democracia, tornando todos os cidadãos iguais perante a lei. Nesse sentido há, não só uma participação efetiva nos assuntos da cidade, como também uma divisão de responsabilidades. Para além de todas as interrogações, o que subsiste essencialmente é uma revolução. Uma revolução que criou entre todos os Atenienses a isonomia. Esta igualdade colocou o povo no centro, determinando a fisionomia da cidade grega²⁹.

Dentro disso, o teatro, faz parte desse convívio da *pólis*, a *politéia*, e discute através de seus dramas essa nova sociedade. Para Michael Zelenak a tragédia antes de ser grega ela é criada por, e para, os cidadãos de Atenas sob circunstâncias peculiares à criação da *pólis* e da democracia. Ou seja, ela é “a característica central de um discurso cultural e político da vida

²⁷ Aristocrata ateniense considerado como o restaurador da democracia ateniense depois de um período de tirania. Ver mais em Mossé (2004, p. 69).

²⁸ Principal engrenagem da democracia ateniense, preparava os decretos a serem submetidos ao voto na assembleia.

²⁹ Mossé (1984, p. 154).

ateniense”³⁰ (ZELENAK, 1998, p. 3). Assim, tragédia e democracia são análogas e inerentes ao mesmo século V (OLIVEIRA, 1993).

Foi através do culto ao deus Dioniso que nasceu a tragédia³¹ no final do século VI, onde se realizavam concursos em que os próprios cidadãos votavam nos temas que mais os interessavam e esses possuíam o direito de ser encenados. Essas encenações eram financiadas pelos cidadãos mais ricos de Atenas, pois assim era como o sistema da *pólis* dividia responsabilidades de impostos, de uma forma desigual, isto é, os ricos mantinham a estrutura político-cultural da cidade.

A tragédia, expressa o contexto, o universo da cidade e de seus grupos sociais³². O universo trágico gira em torno de dois mundos, o mítico ou lendário ainda presente como uma tradição, e o mundo da cidade com seus novos valores e contextos mentais e que irá inaugurar um novo tipo de pensamento, a isonomia. A tragédia funciona como uma instituição social onde seus cidadãos ao mesmo tempo em que reconhecem as situações encenadas, questionam a ordem política da *pólis*. Nesse sentido, a tragédia articula as tensões existentes entre o homem isonômico ou democrático e seus conflitos e o mundo das potências divinas, ou seja, o universo da cidade e o universo do mito³³, dos deuses, é nisso que está assentada a sua força educadora, moral, religiosa e humana, a sua força estruturadora, pois o mito é a raiz principal do espírito grego³⁴. Embora a cena trágica funcione como uma forma da cidade discutir os problemas que viviam os cidadãos em seu cotidiano, o mito continua a ser o objeto integral da exposição, que com a mudança dos interesses e de estilo de vida³⁵ o que se modifica são os pontos de vista, as formas de exposição. Citando o exemplo da *Orestéia* de Ésquilo, Christian Meier afirma que:

através de velhas histórias, este mundo obscuro dos primeiros tempos, que era familiar e presente, é reescrito a partir de experiência e necessidades de uma época nova. Os problemas são colocados sob uma forma particular impregnados das aspirações de racionalidade, exigências de justiça, de tensões e de responsabilidades próprias ao corpo cívico deste tempo. (MEIER, 1991, p.160).

³⁰ Todas as traduções deste trabalho são de responsabilidade da autora.

³¹ Sobre o tema da origem da tragédia e intersecção com a cidade ver: Romilly (1970).

³² Para uma visão mais abrangente do espetáculo trágico ver o capítulo *A Questão da Tragédia em:* Goldhill (2007, p. 199-209)

³³ A mitologia grega é composta por diversos relatos dos antigos gregos sobre seus deuses e heróis. São a base de diversas fontes históricas como os poemas homéricos, *A Ilíada* e a *Odisséia*, a *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo, as poesias de Píndaro, assim como as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

³⁴ Espírito grego neste trabalho quer designar um conjunto de características sociais e mentais específicas do período, século V a.C., e da *pólis* isonômica. Ver mais sobre o assunto no capítulo *O universo espiritual da pólis*. no livro *As Origens do Pensamento Grego em Vernant* (2009).

³⁵ Mudança do estilo de vida aristocrático, característico do período arcaico, séculos VIII à VI, para o estilo de vida isonômico e *polítade* do período clássico, séculos V e IV.

Processos trágicos como processos formativos

Dessa forma a tragédia clássica nos revela uma variável educativa, na medida em que possibilita, de um lado, a explicitação de um problema e sua discussão e, de outro, pela presença dos cidadãos na representação essa discussão assume claramente um papel na formação daqueles que se fazem presentes no teatro. Pois as sociedades expressam, através de processos educativos, as questões que devem ser compreendidas como estruturas necessárias à construção de uma sociabilidade. A *paideía* nos leva a duas noções distintas como ponto de partida, ela é a educação dada às crianças e aos adolescentes; como resultado, é considerada aquilo que constitui a cultura do mundo adulto. Ela é fruto de processo complexo que é aquele que busca fundar a identidade individual a partir de um substrato social e cultural.

A cidadania se define a partir da capacidade de seus indivíduos governarem e serem governados e, essa capacidade se adquire através da educação. Essa formação se dá de forma comunitária, no convívio da cidade, através da participação cívica, nas assembleias, nas festas religiosas, no teatro. Na *pólis* isonômica se faz necessário uma *paideía* que conjugue os valores dessa nova forma de convivência, a isonomia. O que distingue um cidadão de um não cidadão é a educação e ela é “colocada no centro da definição da sociedade política” (WEISS, 2004, p.173).

Matheus Barros da Silva analisa a *pólis* como uma comunidade pedagógica onde os cidadãos através do convívio e participação política formam-se.

Com efeito, dizemos que a *pólis* constitui-se como comunidade pedagógica na medida em que possui uma *politéia*, ou seja, uma organização da vida do cidadão que o incentiva a uma singular participação nas variadas instâncias de exercício da autoridade e poder. Desta maneira, observamos que a própria constituição da cidade, sua *politéia*, não era pensada enquanto alguma abstração, mas ao contrário, eram os cidadãos em ação que davam sentido a cidade. A *pólis*, por sua vez, a partir de valores comunitários, educava o cidadão, e educava justamente com fins na participação cidadã. (SILVA, 2016, p. 40)

Essa noção de comunidade pedagógica é importante, pois revela a peculiaridade da educação ateniense e é fundamental para entendermos que ir ao teatro para um ateniense não é o mesmo que para nós hoje. Não é apenas um espetáculo cultural de entretenimento, é muito mais. Todo o processo de escolha dos temas a serem encenados nos concursos e o próprio financiamento das peças pela própria comunidade caracterizam um envolvimento nos assuntos da cidade.

Embora possamos entender as tragédias como expressando uma gama bastante variável de interpretações, ela revela uma dimensão pedagógica, já que permite aos cidadãos refletirem sobre problemas que atingem sua forma de viver. Atenas encena no palco crimes e transgressões contra o que sua sociedade entendia como cidadania, o homem belo e bom grego³⁶ e a ideologia da isonomia ateniense. Na tragédia, o masculino é objeto de um aprendizado, de uma *paideía*, esse aprendizado se realiza em um quadro agonístico no qual as mulheres não estão totalmente excluídas.

O drama trágico salienta uma tensão permanente entre o mito e a realidade do século V e isto está expresso na elaboração do texto e da encenação. Se por um lado os heróis míticos, os protagonistas, são os representantes de um passado, de uma tradição, de outro, o coro geralmente é o representante dos valores da cidade. Essa relação dialógica entre os personagens, heróis e coro, mediada pelos deuses, estabelecem na cena trágica uma dualidade que levanta questões ao público, pois a fala do herói é constantemente avaliada, comentada e contestada pelo coro. Os princípios isonômicos perpassam toda a construção da tragédia, pois enquanto ambiente paidêutico, a tragédia contrapõe passado e presente, assim como padrões de comportamento masculino e feminino, buscando com isso viabilizar um amplo debate sobre os modelos necessários para a convivência *políade*. E é isso que marca uma relação aberta com o espectador-cidadão.³⁷

Tomemos como exemplo desta possibilidade interpretativa, a função pedagógica, a presença da mulher na tragédia. Dentro desse universo trágico em que atuam os mitos, os deuses e o cidadão ateniense uma pergunta se destaca, uma vez que esta era uma sociedade androcêntrica, por que as tragédias possuem tantos personagens femininos? Por que o feminino recebe tamanho destaque, com protagonistas de peso em uma produção cultural de homens para homens? As mulheres estão em todas as tragédias e em várias são protagonistas, como já vimos, revelando que, mesmo sendo uma sociedade totalmente dominada por uma visão masculina, a questão do feminino não é simples e nem resolvida.

As tragédias eram escritas, encenas e assistidas, em sua maioria, por homens. Nesse sentido, a representação teatral das mulheres é a expressão da contradição das relações sociais e o protagonismo feminino, através da perspectiva masculina, revela uma natureza atrativa e perigosa, como a cidade democrática em si (SUAREZ, 2000). Portanto, a tragédia deixa

³⁶ *Kalós Kagathós* é o homem belo e bom grego, que abarca tanto qualidades físicas quanto morais.

³⁷ Sobre a importância da encenação para a compreensão dos debates trágicos ver o capítulo VI, *El espectador y el oyente* de Charles Segal em Vernant (1991). Assim como o capítulo *Vérité, tragédie et écriture* também de Charles Segal em Détiene (1988). Outro capítulo de livro que também discorre sobre o tema é o capítulo 2 *La tragédie, son publique et la démocratie* em Villacèque (2013).

transparecer um sentido ambíguo da mulher, isto é, na cena trágica a figura da mulher não é só de filha, esposa e mãe, é mais. Nicole Loraux (1985) destaca que para os cidadãos gregos os personagens femininos da tragédia são em si mesmos uma ocasião para pensar a diferença dos sexos, pois, ao mesmo tempo em que mostra, confunde, e no final reafirma esse feminino. Mostra o feminino no sentido de que as personagens são virgens, esposas e mães sendo reconhecidas pela audiência de cidadãos³⁸ e confundem, quando essas personagens desbordam para papéis violentos ou de insubordinação³⁹ quando matam ou os maridos ou os filhos e no final reafirmam esse feminino quando morrem. Segundo a autora enquanto as mulheres reais morrem pacificamente em seus leitos e com suas famílias, as mulheres trágicas morrem violentamente, dizendo de outra forma, participam ativamente de suas mortes. Isto é, as mulheres desviantes que aparecem nas tragédias não possuem qualquer possibilidade de existência na concepção masculina. Os autores Vernant e Vidal-Naquet (2011) ressaltam a particularidade da cidade grega, que não é a única em excluir as mulheres politicamente, mas sua singularidade está em fazer dessa exclusão um dos motores da ação trágica.

Gênero: um instrumento de análise

Um dos domínios no qual a tentação de projetar nossas categorias contemporâneas e nossas avaliações morais são aqueles do amor, da sexualidade e do erotismo. A diferença dos sexos joga um papel importante na sexualidade contemporânea e, como também nos discursos que expressam esses temas (BOEHRINGER, 2011, p. 26).

O que propomos em nossa dissertação, é um método de leitura, que se abra para as relações de gênero. Este método é constituído a partir de um instrumento de análise⁴⁰. Utilizar o gênero como instrumento de análise é, em primeiro lugar, decidir fazer uma história de homens e mulheres que se constituem como sujeitos sexuais em processos nos quais os dois estão imbrincados.

A História de Gênero estuda as relações sociais entre mulheres e homens que constroem culturalmente regras de convívio em uma determinada sociedade. Pode-se dizer que essa ideia de gênero como culturalmente construído tem início com o livro *O Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir publicado em 1949 quando ela afirma que “ninguém nasce

³⁸ Tome-se como exemplo Hécuba na tragédia *As Troianas* de Eurípides que tem sua fala marcada pela maternidade. Ver mais em: Eurípides (2004) e Eurípides (2015).

³⁹ Pode-se pensar principalmente no exemplo de Clitemnestra.

⁴⁰ Sobre as origens dos estudos de gênero, ver: Boehring (2011); Chabaud-Rychter (2014); Boudiou; Mehl (2009); Connel; Pearse (2015); Touraine (2007).

mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2016b, p. 11). Ou seja, é o grupo cultural e suas práticas que constroem o que entende-se por feminino e masculino⁴¹. Nesse ponto vem à tona a discussão e a separação entre sexo como algo biológico e gênero como culturalmente construído⁴².

Partindo do princípio de que gênero é uma construção cultural, Joan Scott explica que a diferença sexual gera uma organização social de forma relacional, entre feminino e masculino, produzindo um saber, ou um modo de ordenar o mundo, a partir de onde as diferenças sociais se constroem através de disputas políticas, relações de poder, dominação e subordinação. Como ela mesma enfatiza a diferença sexual não é determinante na organização social, mas atua de forma variada e nuançada em diferentes grupos sociais e que, portanto, deve ser explicada. Apoiado nisso, são possíveis os deslocamentos ou as desnaturalizações de concepções de feminino e masculino, ou seja, o gênero é passível de mudanças. Não existe uma bipolaridade rígida das identidades masculina e feminina como esclarece Scott (1999, p. 43), “o objetivo da nova pesquisa histórica é explodir a noção de fixidade, descobrir a natureza do debate ou da repressão que leva a aparência de uma permanência eterna na representação binária dos gêneros”. Sendo assim, quando em 1986, Scott escreve seu artigo *Gênero: uma categoria útil para análise histórica* ela afirma que é possível pesquisar a história sob uma perspectiva de gênero, ou seja, é papel do historiador questionar a confiabilidade de termos que foram tomados como autoevidentes, ou naturais e historicizá-los.

A história não é mais a respeito do que aconteceu a homens e mulheres e como eles reagiram a isso, mas sim a respeito de como os significados subjetivos e coletivos de homens e mulheres, como categorias de identidades foram construídos. (SCOTT, 1999, p. 6)

Nessa perspectiva a pesquisa histórica toma como base as relações sociais entre homens e mulheres e como estes constroem suas identidades masculinas e femininas através de suas práticas culturais e relações de poder. A maneira como o pesquisador olha para sua fonte, observa e questiona seus dados tem um enfoque, um método, que necessariamente deve

⁴¹ Muito embora Beauvoir não tenha a masculinidade como objeto de seu estudo, ela está subentendida em um universo que as ciências sociais chama hoje de ‘normásculo, que pensa o masculino sem mesmo o perceber’. Sobre o tema ver o livro : Chabaud-Rychter (2014, p. 3).

⁴² Para chegar a este ponto Beauvoir faz uma ampla discussão na primeira parte do *Segundo Sexo* intitulado *Fatos e Mitos* onde traça um caminho passando pela discussão biológica da mulher, depois histórica (passando pela Antiguidade) e por fim abordando os mitos construídos em trono do feminino. Já na segunda parte *A experiência vivida* a autora analisa o destino tradicional da mulher, o casamento, passando pela formação das mulheres desde a infância até a situação da mulher independente.

ser não sexista, ou seja, um ponto de vista que reconhece que as ações dos humanos estão construídas com base em suas relações de gênero. É nesse sentido que se pode pensar como em Atenas no século V a identidade feminina é construída, fabricada, a partir do olhar masculino e em como isso transparece na tragédia.

A Categoria do Gênero permitiu, portanto, sexualizar as experiências humanas, fazendo com que nos déssemos conta de que trabalhávamos com uma narrativa extremamente dessexualizadora, pois embora reconheçamos que o sexo faz parte constitutiva de nossas experiências, raramente este é incorporado enquanto dimensão analítica. (RAGO, 1998, p. 92)

Mas esse conceito de gênero percorreu um caminho de estudos e pesquisas que tem início com os movimentos feministas das décadas de 60 e 70 do século XX d.C. e que impulsionaram os estudos sobre grupos sociais antes excluídos, como as mulheres, o que fomentou e alavancou a História das Mulheres e que procuram descentrar o discurso masculino como norma, proporcionando maior visibilidade às mulheres enquanto sujeitos históricos. A partir de então as mulheres e uma cultura feminina, pode-se dizer assim, veio à tona, afetando a produção historiográfica e impondo-se como um campo de pesquisa.

Todavia, entre o final do século XX d.C e o início do XXI d.C. esse modelo historiográfico, recebe críticas de historiadoras, como Scott e Louise Tilly, que o consideram como excessivamente descritivo e não analítico, uma vez que “os fatos da vida das mulheres se tornaram ‘fatos da história’, é importante analisá-los e discutir explicitamente aquilo que eles permitem modificar nos outros domínios da história” (TILLY, 1994, p. 41). Ou seja, é importante que se analise os papéis sexuais a partir das relações sociais e procurar identificar os discursos dominantes implícitos e naturalizados na sociedade.

Para elas seria necessário um novo aporte teórico que proporcionasse análises “que coloquem problemas, descreva e analise os dados disponíveis, e explique” (TILLY, 1994, p. 52), pois “novos fatos podem documentar a existência das mulheres no passado, mas não necessariamente modificam a importância (ou falta dela) atribuída às atividades femininas” (SCOTT, 1999, p. 3). Enquanto Tilly argumenta que essa nova abordagem analítica da História das Mulheres tem seu fundamento teórico na História Social, Scott irá propor outra abordagem do gênero mais literária e filosófica.

Assim, Scott volta-se para a teoria pós-estruturalista⁴³ e o campo da desconstrução, pois segundo ela há uma dificuldade em se analisar as desigualdades de gênero dentro dos parâmetros da História Social, onde categorias identitárias inerentes colocam a diferença sexual como natural. Nesse sentido ela irá teorizar como utilizar essa vertente filosófica na pesquisa histórica e na análise das relações entre masculino e feminino.

Uma política feminista mais radical (...) parece-me pedir uma epistemologia mais radical. Justamente por tratar de questões epistemológicas, relativizar o estatuto de todo saber, vincular o saber ao poder e teorizar sobre eles operacionalizando a diferença. Creio que o pós-estruturalismo (ou pelo menos certas abordagens geralmente associadas a Michel Foucault e Jacques Derrida) pode oferecer ao feminismo uma perspectiva analítica poderosa. (SCOTT, 1999, p. 4)

Os pós-estruturalistas enfatizam o papel central da linguagem na comunicação, interpretação e representação de gênero, por linguagem eles não entendem apenas palavras, mas sistemas de significação, das ordens simbólicas que antecedem o domínio da palavra propriamente dita, assim como da leitura e da escrita. Scott destaca que o pós-estruturalismo enfatiza em suas análises a variabilidade, volatilidade e natureza política dos significados, eles “insistem que os significados não são fixos no léxico de uma cultura, mas são dinâmicos, sempre potencialmente em fluxo” (SCOTT, 1999, p. 5).

Dentro dessa vertente de pensamento pós-estruturalista Judith Butler em seu livro *Problemas de Gênero* critica a diferença entre sexo como ligado à natureza, ou ao biológico e gênero à cultura, o que para ela não tem sentido, pois isso seria supor que para os humanos haveria uma existência anterior a todo e qualquer processo cultural. Butler pensa que o próprio sexo, a partir de uma visão do corpo, também é uma construção cultural já que gênero é uma “forma de existir o próprio corpo, e o próprio corpo é uma situação, um campo de possibilidades culturais recebidas e reinterpretadas, portanto tanto o gênero como o sexo parecem ser questões completamente culturais” (BUTLER, 1987, p. 141). Na verdade, é um pensamento que desnaturaliza completamente os papéis sexuais e sociais dos humanos.

Gênero e Antiguidade

O que é natural e o que é cultural é a grande questão dos estudos de gênero hoje, mas mais ainda quando ligados ao estudo da Antiguidade, onde os indivíduos possuem uma

⁴³ Vertente filosófica ligada ao pós-modernismo que tem como base a análise literária e a desconstrução de significados tomados antes como inerentes e que a partir de então podem ser vistos como construções sociais.

limitação à capacidade de compreender-se enquanto autônomos, isto é, existe uma liberdade relativa do humano em relação à natureza. A vontade construída a partir da autonomia e da escolha é uma categoria complexa que parte do pressuposto de que “já estejam delimitadas, na massa de acontecimentos, sequencias ordenadas de atos sentidos como puramente humanos” (VERNANT, 2011b, p, 29) o que não se verifica entre os gregos, uma vez que suas escolhas e atos estão ainda mediados pelo divino, que expressa modelos de inserção natural do humano⁴⁴.

Se, enquanto historiadores, observamos os antigos e advertimos que as relações sociais na *pólis* estavam fundamentadas na diferença sexual e, embora entendamos essas diferenças como culturalmente construídas onde homens desempenham papéis sociais ativos e públicos e as mulheres de forma complementar e oposicionista, estão no privado e são passivas, para os antigos, estas eram verdades e se justificavam a partir do universo natural. Discussões como, diferenças sexuais, anatomias masculina e feminina⁴⁵ e as funções sociais decorrentes disso possuem todos o mesmo caráter natural, os papéis sociais e os sexuais para os antigos estavam submetidos a uma mesma ordem, a da natureza e eram portanto incontestáveis.

Pode-se tomar como exemplo, a menstruação, que, junto com a gravidez, possuem papel central na definição do que é ser mulher na antiguidade. Considera-se a menstruação como um dado biológico, natural e normal, ou seja, não se questiona. Mesmo assim, existem sociedades nas quais a menstruação é considerada perigosa e anormal se ocorre mais de uma vez em dois meses, ou que é mais infrequente e irregular do que se quer demonstrar. Nesse sentido ela está condicionada à fatores culturais, uma vez que está sujeita a mudanças conforme o grupo cultural ao qual a mulher pertence. Já na antiguidade onde o caráter natural se impunha, como visto acima, todas as mulheres em idade fértil menstruam todos os meses, pois, como assim dizia Hipócrates, faz parte da natureza da mulher⁴⁶ (KING, 2001).

Essa diferença de pensamento é fundamental na pesquisa da antiguidade para que se entenda os gregos dentro de suas próprias estruturas mentais onde as identidades de gênero e

⁴⁴ Observar sobre esse assunto o estudo de Márcio Caetano e Jimena de Garay Hernández no capítulo *Heteronormatividade e androcentrismo: ensayo sobre sus acciones curriculares* no livro *Lecturas críticas en investigación feminista* onde os autores discutem, na primeira parte do texto, sobre as dicotomias sexuais sociopoliticamente organizadas principiando desde a Antiguidade através dos escritos de Aristóteles em: Caetano; Hernández (2016, p. 253-255).

⁴⁵ Sobre o tema das diferenças dos corpos masculinos e femininos ver o livro Esteves; Azevedo (2016) Assim como também: Boehringer (2011, p. 14); Saïd (2013). Nesta obra o capítulo I, faz uma leitura da obra Aristotélica a partir das seguintes variáveis: *virilite et feminite; les formes de inferiorite feminine; la negativite du feminine*. Também no segundo capítulo, a autora apresenta como Heródoto relaciona as mulheres aos selvagens. Outro livro que trata do tema dos estudos de gênero relacionados com a Antiguidade é *The age of Love: gender and erotic reciprocity in archaic Greece* em Boehringer; Caciagli (2015).

⁴⁶ Ver mais sobre o corpo na antiguidade em Laqueur (1994).

o sexo biológico estavam ligados, ou seja, para eles os papéis sexuais estavam determinados pelos papéis sociais. Mas para o pesquisador da antiguidade é justamente esse o ponto, entender que esses papéis não eram naturais e sim construídos, fabricados pela própria sociedade, pois conforme coloca John Winkler (1990, p. 172), “é importante sublinhar que o contraste entre *physis* e *nomos*, entre natureza e cultura, é em si um item cultural, um hábito de pensamento descoberto, promovido e eventualmente adotado como convenção”.

Jussemar Weiss⁴⁷ discute os limites da autonomia individual no que tange a escolha de uma prática sexual, nos seguintes termos:

a escolha não é livre criação de uma subjetividade, mas negociação que se constitui a partir de uma relação com os limites que a prática social impõe aos papéis sexuais. No caso ateniense, o que se vê pela documentação é a imposição de uma prática sexual, através de uma ação política. Esta ação política se articula à uma visão do humano no qual é patente os limites de escolha pessoal, particular, pois este tem sua ação limitada por um exercício limitado de sua autonomia, isto é, sua escolha sexual, não é totalmente uma escolha individual. (GONÇALVES, 2015, p. 107)

A História de Gênero lança um novo olhar para o social e procura vislumbrar como operam as identidades masculinas e femininas dentro de um grupo, espaço e tempo. Pois como coloca Froma Zeitlin: “Ninguém pode estudar as mulheres sem estudar os homens; ninguém pode estudar os homens sem estudar as mulheres e ninguém pode estudar história, cultura e sociedade sem estudar as relações de gênero” (ZEITLIN, 1996, p. X). Os historiadores da antiguidade têm já discutido o tema da masculinidade⁴⁸, esta noção aparece já na tradição historiográfica fundadora da história do gênero no mundo grego⁴⁹. Os estudos sobre o masculino⁵⁰ surgem a partir do momento em que se compreendeu que a situação do feminino é também entendida a partir de sua relação com a outra parte da sociedade, isto é, o masculino.

Mas até que ponto pode-se aplicar à antiguidade um conceito como gênero?

Segundo Antoine Prost (2012), embora estudar o passado e aplicar conceitos do presente possa ser anacrônico, em certa medida ele é inevitável uma vez que é necessária à escrita da história uma inteligibilidade no presente, quer dizer, o público leitor da pesquisa é do presente, assim como o pesquisador. A questão do historiador é formulada do presente em

⁴⁷ Em palestra proferida no II Encontro de Pesquisas Históricas da PUCRS em: Gonçalves (2015).

⁴⁸ Sobre o tema da masculinidade o livro *História da Virilidade: a invenção da virilidade da Antiguidade às Luzes* faz um amplo estudo, ver em: Corbin; Courtine; Vigarello (2013).

⁴⁹ Estamos nos referindo ao artigo de Jean-Pierre Vernant *El Matrimonio* no livro *Mito y sociedad em la Grecia antigua* em Vernant (1987). E também o artigo de Nicole Loraux *Le Lit, la guerre*, em Loraux (1981).

⁵⁰ Sobre o tema ver o livro, *Une éducation grecque* em Lalanne (2006, p. 184).

relação ao passado, ou seja, o que move a pesquisa histórica são os questionamentos contemporâneos. Sendo assim, a pesquisa de gênero é válida na exata medida em que as identidades e relações de gênero são uma discussão da nossa sociedade, mas também porque permitem revelar como outras sociedades articulam suas relações entre os sexos. Sendo o gênero uma teoria sua possibilidade explicativa não se limita ao seu momento de criação.

Para Nicole Loraux, uma historiadora da Antiguidade, o anacronismo⁵¹ é o pior pesadelo do historiador o que por vezes faz como que seu trabalho fique engessado. Por outro lado, ela defende que uma pesquisa histórica precisa de certo nível de anacronismo e o bom historiador é aquele que consegue assumir esse risco desde que com conhecimento de causa e escolhendo-lhe as modalidades, “pois o anacronismo se impõe a partir do momento que, para um historiador da Antiguidade, o presente é o mais eficaz dos motores do impulso de compreender” (LORAUX, 1992, p. 58).

Talvez para um historiador da Antiguidade essa questão do anacronismo seja mais problemática devido a uma diferença acentuada de pensamento e práticas culturais. Existe, especificamente para os historiadores helenistas⁵², um dilema em não pensar os helenos fora de seus próprios termos justamente para não lhes colocar questões que não pertenciam ao seu mundo. Nesse sentido, como a autora mesma diz é necessário fazer a defesa de uma prática controlada do anacronismo, isto é, para que a pesquisa da Antiguidade seja reflexiva, é necessário que as questões colocadas pelo historiador tenham relevância no seu próprio tempo e no tempo de seus leitores.

É preciso usar de anacronismo para ir na direção da Grécia Antiga com a condição de que o historiador assuma o risco de colocar precisamente a seu objeto grego questões que já não eram gregas; de que aceite submeter seu material antigo a interrogações que os antigos não se fizeram ou pelo menos não formularam, ou, melhor, não recortaram como tais. (LORAUX, 1992, p. 61)

Mais do que isso, a produção historiográfica no tempo do historiador permite romper a leitura do tempo estudado, oferecendo um ponto de reflexão que liga experiências humanas radicalmente diferentes. Esse olhar de gênero nos leva a tratar, às vezes, mesmos textos com enfoques diferentes, por exemplo, a tragédia *As Suplicantes* de Ésquilo, que tanto Jean-Pierre Vernant (2011c) quanto Froma Zeitlin (1988) estudaram. Para o primeiro a recusa das irmãs

⁵¹ Sobre a questão do anacronismo em seu livro póstumo *La Tragédie d'Athènes. La politique entre l'ombre et l'utopie* Loraux retoma, enfatizando a necessária prática de um anacronismo controlado pelos historiadores, em Loraux (2005)

⁵² O helenismo pode ser tomado como o conjunto da cultura grega antiga que tem como principal ponto de ligação à língua grega.

em casarem com seus primos era uma questão política, discutia-se, segundo esse autor, os limites do poder, o domínio. Para Vernant na tragédia o que se coloca é uma interrogação sobre a verdadeira natureza do *kratos*, domínio. Já Zeitlin nos alerta para outra interpretação que é a questão do feminino e do masculino como a trama efetiva da tragédia, a questão das relações entre os sexos, isto é, o lugar das mulheres e homens na cidade.

O estudo da tragédia grega sob a perspectiva de gênero revela uma nova interpretação possível do drama trágico e da *pólis* ateniense⁵³, uma vez que as mulheres na tragédia ao mesmo tempo em que reafirmam sua condição como filha-esposa-mãe de cidadãos, embora sem uma participação política, contradizem essa posição quando personagens femininos como Clitemnestra na tragédia *Agamêmnon*, aparecem como um desvio à regra. Para os gregos, como já visto, a mulher⁵⁴ possui um lugar bem determinado dentro da *pólis* e existe uma peculiaridade no pensamento do feminino que é sempre representado pelo olhar masculino.

As relações de gênero abrem um campo de novas interpretações possíveis para a pesquisa histórica, pois como diz Winkler,

Não podemos, é claro, prescindir das preocupações contemporâneas : estas, engendram nossas interrogações e dão energia à nossa obra. Mas tanto o saber feminista, como o gay estão hoje alcançando um ponto em que as sociedades passadas podem ser estudadas não por seu valor para fazer uma observação política a respeito do presente, mas sim por sua cabal e surpreendente diferença. (WINKLER, 1994, p. 15)

Então, o que possibilita a percepção de que há, à primeira vista, uma incompatibilidade entre o que os atenienses do século V entendiam como feminino e o que essa mesma sociedade encenava no palco da tragédia grega são os estudos de gênero, que fornecem um novo olhar para o passado e que possibilita vislumbrar um problema em relação ao feminino em Atenas. Ou seja, a partir de um outro ponto de vista, as tragédias podem mostrar como as relações entre masculino e feminino compunham o argumento trágico, e que através de uma leitura lenta e minuciosa do texto é possível encontrar nas entrelinhas dos diálogos entre os personagens como os atenienses abordavam as questões sociais pertinentes para eles e para sua *pólis*. A tragédia não se cansa de discutir o mal resolvido problema das

⁵³ Sobre o tema das fontes antigas interpretadas a partir de uma perspectiva de gênero ver o artigo de Renata Cardoso Belebóni (2003) *O Leito de Procusto: o gênero na Grécia Antiga* e Maria Augusta Pimentel (2003), *A Tapeçaria história: gênero e mito* em: Funari; Feitosa; Silva (2003). Assim como as seguintes obras: Perrot (1986) e McCoskey; Zakin (2009).

⁵⁴ No livro *Aithra et Pandora: Femmes, Genre et Cité dans la Grèce Classique* de Pauline Pantel, a mulher é vista a partir de uma possibilidade de interpretação além da tragédia, a partir do mito, Ver em: Pantel (2009).

relações de parentesco com as relações isonômicas. Esta implicação do lugar da família na relação *políade* atualiza a discussão entre os gêneros na Atenas do século V.⁵⁵

Gênero e tragédia

Ao silêncio das fontes sobre a fala feminina, desde longo tempo sublinhado, respondemos com sua presença e sua palavra sob a máscara trágica colocada por homens. É dessa presença maciça de mulheres na tragédia que vem o interesse de pesquisadoras e pesquisadores pelo discurso masculino e feminino na tragédia.⁵⁶

A exclusão feminina na *pólis* ateniense é tema de uma produção bibliográfica significativa e tem um longo caminho de estudos. Historiadoras como Claude Mossé que escreveu o livro *A Mulher na Grécia Clássica*, e que estabeleceu uma visão da mulher grega e cunhou a expressão “uma eterna menor” referindo-se a mulher “cidadã”⁵⁷, ou ainda Sarah Pomeroy e seu estudo intitulado *Diosas, ramerias, esposas y esclavas* que faz um apanhado sobre as várias visões do feminino grego. Mas o que se nota é que estas pesquisas ficam vinculadas a um imaginário feminino grego pautado, principalmente, na literatura do século IV, que através de autores como Xenofonte, por exemplo, colocam a mulher em função de complementaridade e oposição ao homem. Um discurso naturalizante da mulher, onde o casamento e a maternidade são os espaços reservados ao feminino, e que pesquisas históricas sob a perspectiva do gênero a partir do final do século passado colocam em questão, partindo do princípio de que o feminino é uma construção social.

Nesse sentido a produção bibliográfica brasileira se destaca com historiadores Marta Mega de Andrade com o livro *A Cidade das Mulheres*⁵⁸ e Fábio Lessa com *Mulheres de Atenas*⁵⁹ e *O feminino em Atenas*⁶⁰. Marta Mega contesta em seu livro a afirmação de que a *pólis* era um “clubes de homens” buscando nos mitos, nas tragédias e em fontes do século V subsídios que revelem a participação feminina na cidade para além daquela imagem da

⁵⁵ Sobre esse tema, ver as importantes argumentações de Jean Alaux no livro *Le Liège et le filet* em: Alaux (1995).

⁵⁶ O livro *Problèmes du Genre en Grèce Ancienne*, apresenta um capítulo, o qual é uma revisão bibliográfica dos estudos de gênero na tragédia grega até a data de sua publicação, 2007, envolvendo pesquisadoras e pesquisadores da França, Estados Unidos, Alemanha, Itália entre outros. Ver mais em: Cuchet; Ernoult (2007).

⁵⁷ Ver mais sobre o que a autora entende por mulher como uma “eterna menor” e “cidadã” em: Mossé (1990, p. 54-55). E para aprofundar o tema dos direitos das mulheres na Grécia as orações privadas de Demóstenes em, Demosthenes (1939a); (1939b). Ou ainda os livros Schaps (2012); Arnaoutoglou (2003), que fazem um estudo do estatuto jurídico da mulher grega.

⁵⁸ Andrade (2001).

⁵⁹ Lessa (2001).

⁶⁰ Lessa (2004).

mulher reclusa ao gineceu. Já Lessa em sua pesquisa, além das fontes historiográficas, como as comédias, faz um contraponto com a documentação arqueológica para destacar a participação cívica feminina na cidade e certo grau de autonomia das mulheres no que se refere à participação cívica, revelando táticas de convivência, como por exemplo, a “construção de rede sociais informais cujo elemento de coesão era a amizade-*philia*” (LESSA, 2004, p. 12).

Marta Mega em seu artigo *O feminino e a questão do espaço político das mulheres na Atenas Clássica* faz uma análise de como a temática do feminino na antiguidade foi estudado desde a década de oitenta do século passado. Partindo da premissa de uma organização social de modelo patriarcal e de dominação masculina, ela destaca a não explicação dos meandros da dominação “por estar fundado nas relações de parentesco e nas relações de produção de uma dada sociedade, o patriarcado subentende o domínio sobre as mulheres” (ANDRADE, 2011, p. 3), ou seja, é um modelo que naturaliza uma função do feminino de forma complementar ao masculino. Em seguida a autora diz que “hoje não precisamos compreender como as mulheres foram caladas ao longo da história; precisamos compreender porque e em que sentido cala-se um grupo enquanto outros falam” (ANDRADE, 2011, p. 7). Sua análise tem como objetivo procurar uma identidade feminina através da qual as mulheres atuam na comunidade em prol de um interesse público. Enquanto ela chama atenção para o que seria uma contradição, uma sociedade em que as mulheres estejam longe de instituições do tipo “estatal”, que o teatro utilize personagens femininos para discutir essas mesmas instituições ou as práticas de governo dos cidadãos, à nosso ver a mulher trágica não é uma contradição, mas sim, desempenha um papel necessário a elaboração da crítica, pois ela representa um conjunto radicalmente diferente do homem, isto é, sua forma de vida, nervosa, incontrolável.

Embora rompendo com o modelo de Xenofonte da boa esposa, silenciosa e restrita ao gineceu⁶¹, e contestando a imagem de “eterna menor” de Claude Mossé, a maior parte da bibliografia analisa, na verdade, a problemática feminina em si, preocupada em determinar o que as mulheres faziam e como faziam, buscando fontes, sejam historiográficas ou da cultura material, que indiquem uma maior participação feminina na cidade. Esta literatura descreve e ao mesmo tempo secciona a elaboração do feminino de sua necessária articulação com o masculino. Pantel (1990, p. 591) chama atenção para a “evolução que assistiu à passagem da problemática da ‘história as mulheres’ para a da ‘história das relações entre os sexos’ e à emergência de uma noção, a de *gender*”.

⁶¹ O tema do modelo feminino da boa esposa foi estudado no TCC *O Feminino na Obra "Econômico" de Xenofonte*. Ver em: Silva (2013).

Nesse sentido, tendo em mente os estudos de gênero em que o feminino é construído de forma relacional com o masculino na sociedade, é que os historiadores afinam o olhar para determinar que o masculino é a visão soberana que determinava o que é ser mulher, daí o que se chama de sociedade androcêntrica. Portanto, para fazer uma análise relacional é necessário entrar na esfera do masculino. Por outro lado Pimentel (2003, p. 217) destaca que o conceito de gênero “entrou no meio acadêmico brasileiro ocupando espaço com estudos como os ‘da mulher’”, por isso a dificuldade hoje em se determinar a diferença entre história das mulheres e história das relações entre mulheres e homens na produção bibliográfica de historiadores brasileiros.

Nicole Loraux em seu livro *The Experiences of Tiresias* diz, “este não é um livro sobre mulheres, este é um livro sobre os homens ou sobre o feminino” (LORAUX, 1997, p. 3) no sentido de que é necessário estudar o cidadão ateniense para entender o porquê de uma modelo do feminino e a quem esse modelo servia. Em seu outro livro, *The Children of Athena*, Loraux faz um estudo da leitura dos mitos de autoctonia gregos no contexto da cidade tendo como base a relação entre os homens atenienses e o feminino, destacando a negação às mulheres do espaço político, ressaltando a diferença entre os sexos na composição da ordem política.

É dentro desse pensamento que a produção bibliográfica atualmente analisa a tragédia, como um espaço de discussão da cidade onde é reproduzida esta visão preponderantemente masculina sobre o feminino. Em um teatro assistido apenas por homens a discussão do feminino, do seu lugar nesta sociedade, das formas como o masculino entendia sua expressão mental, nos incita pensar que esta relação de gênero deveria passar por um processo de convencimento, isto é, educativo, que permitiria a construção de uma visão do feminino conforme a necessidade desse mundo da cidadania. Mas isso se dá socialmente, dentro de uma estrutura, que apesar de subordinar a mulher a uma autoridade masculina, primeiro no interior das relações familiares e depois na sua relação com a cidade, permite a ela uma participação cívica, através da religião e influências sociais e culturais que tinham como objetivo a configuração da cidadania (GUÍA, 2007). Segundo John Winkler (1994) mesmo que hoje pesquisas apontem um maior poder informal feminino em Atenas era necessário aos homens não admiti-lo, ou ao menos discutir esse poder indiretamente através da tragédia.

Já Zeitlin (1996), argumenta que personagens femininos são necessários na exata medida em que encenam o “radicalmente outro” em relação ao personagem masculino. Mas pensamos que esta seria uma forma ainda masculina de explicação do feminino, o que estamos dizendo é que o assunto é a mulher em si, e não um subterfúgio a partir do qual se

busca outra relação. Zeitlin ainda levanta outra consideração que se nota em relação às mulheres nas tragédias, no mesmo drama pode-se verificar dois personagens femininos com comportamentos opostos, um considerado viril⁶² e o outro bem feminino. Isto pode ser observado, por exemplo, na tragédia *Antígone*, onde a protagonista assume um papel ativo e sua irmã Ismene um papel passivo. No próprio *Agamêmnon* também pode ser observado essa diferença entre Clitemnestra e Cassandra⁶³, pois a primeira possui uma ação apontada pelo coro como viril e a segunda uma fala mediada pelo sagrado. São dois modelos de feminino que se contrapõem e que tem como objetivo chamar a atenção para o modelo desviante. O que propõe Zeitlin é uma antropologia do gênero que permita superar a simples oposição masculino/feminino, e abordar o estudo da natureza desta sociedade e de sua cultura através das tensões, ambiguidades, nas relações entre o masculino e o feminino tanto na família, na casa, na cidade e no conjunto das relações estabelecidas entre os sexos.

Helene Foley (2001) nos mostra um dado adicional na análise dos personagens femininos, para ela identidade masculina e conflitos permanecem centrais para o drama trágico, mas os textos muitas vezes exploram estas questões através de personagens do sexo feminino e as posições culturalmente mais marginais que ocupam. Ou seja, segundo a autora para os homens da *pólis* algumas questões sociais só poderiam ser representadas através do feminino, problemas relacionados, por exemplo, com o descontrole emocional, lamentações, e religiosidade que são comumente da alçada feminina e, portanto, não poderiam ser encenados pelo masculino. Lembrando que essa é uma criação masculina a ideia da mulher como eterna menor, descontrolada, sem noção de justiça e totalmente alheia ao mundo da norma. Foley ainda chama a atenção que embora os personagens femininos se destaquem o drama não permite que o público esqueça os limites de ação e autonomia feminina na sociedade e deixa marcado o perigo em se dar independência às mulheres. Nesse sentido o gênero de Clitemnestra estaria intimamente ligado à sua fala, às suas ações, pois Ésquilo, mostra ao seu público, um visão sobre o feminino que surge a partir da forma que ele constitui a figura da personagem e na lógica do relacionamento dos homens com ela. A autora interroga a tragédia como expressão de um modelo de feminino, submetido às regras da realidade social e política da Atenas do século V.

⁶² Segundo o *Dicionário Crítico do Feminismo*, a virilidade se reveste de um duplo sentido: 1. Os atributos sociais associados aos homens e ao masculino, a força, a coragem, a capacidade de combater, o "direito" à violência e aos privilégios associados a dominação daqueles e daquelas que não são - e não podem ser- viris: mulheres e crianças. 2. A forma erétil e penetrante da sexualidade masculina. Ver em Hirata (2009, p. 101). Também sobre esse tema ver o livro *História da Virilidade: a invenção da virilidade. Da antiguidade às Luzes* em Corbin; Courtine; Vigarello (2013).

⁶³ Filha dos reis de Troia, Príamo e Hécuba, profetisa e amante de Agamêmnon.

A diferença de nossa interpretação para a de Foley (2001) está em que a autora fala do feminino como uma forma discursiva para a construção da identidade masculina. Já em nosso trabalho é a partir da construção de uma compreensão da formação do masculino e do feminino como relações de gênero, o que significa tratar o masculino e feminino inter-relacionados social e discursivamente, isto é, não aceitar a versão que explica o feminino na tragédia como elemento da semântica masculina.

Também Laura McClure (1999), autora americana, dedica-se a um estudo a partir da língua, das palavras, para encontrar as evidências de uma sociedade androcêntrica. Através da importância do discurso na Atenas democrática notamos como a autora nos revela o modo como as palavras que compõe a fala feminina afirmam uma diferença de sexos, como também apontam para a supremacia do discurso masculino, já que é este discurso que articula a dominância na cidade. Atenas como uma cidade da palavra é dominada pelo discurso masculino.

A imbricação entre o discurso trágico e a prática social na cidade se situa no efeito esperado do texto, na relação entre cena e público, na forma mesma como o espectador entende a peça. A tragédia como qualquer outro texto, é literatura declamada no teatro que o historiador confronta como realidade. Cabe realizar a crítica do que nós cremos ser as condições e os papéis de cada sexo. Entender a existência de dois sexos diferentes e as relações que mantiveram é uma dimensão essencial da sociedade e do imaginário grego e, se observa os efeitos dessas relações na estrutura social e ideológica em todos os planos da vida pública. Parece possível entender essas relações, considerando certos limites específicos a história da cidade grega. O discurso grego é inteiramente masculino (salvo Safo). Certas questões ainda estão sem respostas com aquela de saber se havia uma percepção diferente do mundo segundo os sexos, ou de conhecer os conflitos entre homens e mulheres, os atos de violência, as formas de resistência feminina ou os graus de submissão. Sabemos que trabalhamos com uma área, ainda em construção e que as dúvidas são maiores, já que as pesquisas são insuficientes para estabelecer um patamar interpretativo.

A ambivalência dos sexo é colocada em cena no teatro cívico. Todo o tema do teatro tem parte de seu sentido nos debates vivos que a cidade desenvolve. Por que este não seria o caso do estatuto do feminino? Afinal quem determina se um homem ou uma mulher são dignos ou não para assumir uma função particular? Em que momento as características consideradas próprias a um indivíduo (carisma, capacidade de deliberar, autoridade, qualidades morais ou estéticas, saberes e conhecimentos) são percebidos como opostos a uma função? E por quem?

Achamos que não é um paradoxo interrogar os textos trágicos sobre a construção masculina do feminino, a cidade grega, conhecida como um clube masculino, um lugar de pais e filhos. Se, é possível pensar o livre frente ao escravo, o grego frente ao bárbaro, também é legítimo pensar-se o homem face à mulher. A diferença dos sexos tem uma importância nesta sociedade tão preocupada com a "produção de homens" (PANTEL, 2009, p. 36)⁶⁴.

A fonte: *Agamêmnon*

Como qualquer fonte antiga, a tragédia é uma fonte masculina. As tragédias são então lugares, nos quais se descrevem a fabricação do homem grego em uma sociedade fundada essencialmente sob o domínio masculino.

A peça *Agamêmnon* é a primeira tragédia que pertence à trilogia *Orestéia*, seguida por, *Coéforas* e *Eumênides*. Ésquilo coloca em cena sete personagens: o Vigia, o Coro (anciãos de Argos), a rainha Clitemnestra, o Arauto, o rei Agamêmnon, Cassandra (vidente e amante de Agamêmnon) e Egisto (amante da rainha). O autor relata o retorno do rei Agamêmnon para Argos após 10 anos de combates em Tróia e o reencontro com sua cidade, sua rainha Clitemnestra e seus cidadãos representados pelo coro. A partir disso se desenrola a peça que encena uma variação do mito de Agamêmnon e Clitemnestra, variação esta estabelecida pela perspectiva do autor, Ésquilo, que com sua obra e seus personagens construiu uma compreensão do feminino, mediante uma visão específica do século V e da *pólis* ateniense⁶⁵.

Nossa intenção investigativa se articula a partir de uma abordagem ao texto fonte na qual se busca relacionar este com outras tragédias do autor, como também com a bibliografia de apoio. Busca-se em um trabalho, com falas da tragédia, construir uma interpretação destas a partir de uma leitura de gênero. Este trabalho com o texto é mediado por um estudo das traduções e acompanhado por um levantamento das noções que o texto revela da situação do masculino, isto é, o campo de sentidos que compõe o universo semântico da atividade do homem e sua consequente oposição ao lugar vocabular do feminino.

Para o estudo do texto trágico utilizaremos como fonte principal a tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo publicada pela editora Iluminuras em edição bilíngue grego-

⁶⁴ Sobre gênero, sociedade grega e tragédia ver os livros *La Religion des Femmes en Grece Ancienne: mythes, cultes et sociétés* de Bodiou; Mehl (2009); *Les Mystères du gynécée* de Veyne; Lissarrague; Frontisi-Ducroux (1998); *Des femmes en action: L'individu et la fonction en Grèce antique* de Boehringer; Cuchet (2013).

⁶⁵ Mediante essa visão alguns historiadores como Mírian Valdés Guia relacionam o desenvolvimento da democracia ateniense do século V de cidadãos masculinos, politicamente falando, com a rejeição das mulheres ao âmbito do *oikos*. Ver mais sobre o tema em: Guia (2007, p. 207-214).

português em 2004 com tradução de Jaa Torrano⁶⁶, que possui diversos estudos publicados a respeito das tragédias esquilianas. Junto a isso, para auxiliar na interpretação dos diálogos são utilizadas como fontes auxiliares outra edição brasileira também bilíngue com tradução de Trajano Vieira, publicada pela editora Perspectiva em 2007, uma edição portuguesa com tradução e comentários de Manuel de Oliveira Pulquério publicada pela Edições 70 em 2012, uma edição espanhola da Orestéia de 1979 em espanhol-grego com tradução e comentários de José Alsina e uma edição inglesa com tradução grego-ínglês de Alan H. Sommerstein da editora Loeb publicada em 2008.

Junto a isso, *pari passu* com o texto trágico realiza-se o diálogo com a bibliografia selecionada a fim de que as falas de cada um dos personagens, a rainha e o coro, possam ser analisados a partir das questões levantadas por este trabalho.

Para tanto este estudo está dividido em três capítulos.

O primeiro, *Pólis e Tragédia*, faz uma discussão em torno de como a *pólis* ateniense cria a tragédia como um espaço cívico de discussão a partir de uma singular configuração social, a isonomia. Esta nova forma de convivência isonômica tem como fundamento uma *paideia* voltada à formação do cidadão e a tragédia como ambiente educativo androcêntrico dá suporte a essa nova concepção de homem grego onde as mulheres ocupam um espaço muito específico.

No segundo capítulo *Ésquilo e sua obra* será discutido o contexto histórico da produção das obras do autor com o objetivo de perceber as influências culturais de sua época. Em primeiro lugar pensamos ser necessário localizar o autor dentro do seu contexto cultural, para com isso perceber a partir de onde ele escreve, isto é, qual a sua compreensão da sociedade na qual está inserido. Para então, em segundo lugar, analisar o seu trabalho, como ele escreve suas obras, onde busca os mitos que compõem seus dramas e como ele explora os argumentos dramáticos através das falas de seus personagens. Logo após, levando em consideração a perspectiva do autor exposta, focar o estudo na Trilogia *Orestéia*, mais especificamente na primeira tragédia da série, *Agamêmnon*. E na terceira e última parte, visto que o objeto de estudo deste trabalho, é perceber como o masculino constrói uma visão do feminino, compreender como, em suas tragédias, o autor produz um discurso sobre as mulheres, para isso estudando as diversas personagens femininas esquilianas, ao mesmo tempo em que as situamos dentro de um universo de mulheres trágicas.

⁶⁶ Todas as citações da tragédia *Agamêmnon* que constam neste trabalho foram retiradas desta tradução. E, todas as abreviações das tragédias citadas nesta dissertação estão em conformidade com as fontes listadas nas referências.

E no terceiro e último capítulo *A rainha e o coro: o feminino e o masculino como construção social de gênero*, no início, faremos como que uma biografia da rainha Clitemnestra, destacando as principais obras e mitos onde este personagem aparece com a intenção de mostrar como a sociedade ateniense compreendia essa mulher. Em seguida, discutiremos como Ésquilo construiu o protagonismo feminino em uma cidade sem homens, onde quem comanda é uma mulher, que delibera como homem. Seguindo, entramos na análise específica do diálogo entre a rainha Clitemnestra e o coro de anciãos de Argos a partir de dois pontos de vista sobre o feminino. O primeiro a partir da fala da rainha que é apontada pelo coro como um antimito de formação para o feminino e o segundo a partir da fala do coro que defende um modelo de mulher de cidadão ideal. Finalmente, na última parte, levando em consideração que o feminino é uma construção social de autoria masculina, verificar que os dois modelos tem um só objetivo, reproduzir a visão dos homens sobre a mulher.

1 PÓLIS E TRAGÉDIA

O objetivo deste capítulo é discutir as premissas que darão sustentação ao trabalho. Como a tragédia grega é um fenômeno específico do século V ateniense e, portanto, está associada à *pólis*, nada mais natural que para estudá-la, primeiro seja preciso uma análise da sociedade onde a mesma se desenvolve. O capítulo divide-se em três partes a primeira concentrando-se no contexto social e histórico que produz o nascimento da sociedade *políade* e da tragédia; a segunda analisa o que esse nascimento produz socialmente, ou seja, o cidadão ateniense e como, essa sociedade, conforma-se a partir do androcentrismo; e a terceira parte associa as duas primeiras para estudar a tragédia através de uma interpretação paidêutica, como parte do processo de formação do cidadão.

1.1. A criação da tragédia pela *pólis*

A tragédia grega surge no final do século VI e, segundo Vernant e Vidal-Naquet, antes mesmo que Aristóteles escrevesse a *Poética*⁶⁷ no século IV ela já havia se esgotado. É, portanto, contemporânea ao universo espiritual da *pólis*, como bem define Vernant essa nova ordem social inaugurada pelos atenienses. A tragédia está vinculada a um dado contexto histórico que, antes de tudo, é um contexto mental, com suas “categorias de pensamento, tipos de raciocínio e sistemas de representações” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011, p. 8).

Segundo Pierre Grimal (1978), a instituição dos concursos de tragédia no mundo da cidade, através da festa ao deus Dionísio tem duas causas: a literária e a política. A primeira é considerada uma descoberta atribuída ao poeta Téspis e a segunda ao desejo dos tiranos de exaltar e legitimar seu poder. Ela advém do ditirambo⁶⁸, uma composição lírica, e sucede a epopeia grega, mas não sobrevive à filosofia, uma vez que para os trágicos a ambiguidade do humano e os discursos de duplo sentido que são a base do texto trágico, vão de encontro à verdade filosófica. A novidade da tragédia transformou a cultura grega nas suas instituições sociais com os concursos trágicos, nas suas formas literárias com o aparecimento do gênero

⁶⁷ A *Poética* é um texto de Aristóteles do século IV que versa sobre a tragédia. Sobre o tema ver: Aristóteles (2004).

⁶⁸ Tipo de verso cantado.

poético, como forma de representação teatral e finalmente no plano da existência humana, pois a encenação tem como objetivo o debate e o questionamento do cidadão ateniense.

As tragédias não foram escritas para ser lidas, mas sim para ser encenadas⁶⁹ para uma audiência. Sua forma tradicional, do século V, incluía três atores que falavam em versos e um coro de doze a quinze integrantes, todos os homens, que cantavam e dançavam com máscaras. Segundo Nancy Rabinowitz (2008) as tragédias começavam ao amanhecer, ao ar livre e comumente os personagens comentavam sobre algo que tivera acontecido na noite anterior para situar o espectador na trama. Isto pode ser percebido no prólogo da peça *Agamêmnon* que abre com a fala do vigia onde ele diz que passa as noites perscrutando os céus em busca de algum sinal vindo de Tróia. Para a autora isto tinha como intenção provocar uma sensação de realismo na audiência. Hoje pode causar certa estranheza um espetáculo dramático sendo encenado ao amanhecer, mas em Atenas a tragédia estava dentro do contexto de um festival, as grandes dionisíacas em louvor ao deus Dioniso, que durava em média cinco dias e onde os cidadãos participavam de um conjunto de atividades religiosas e cívicas. Além disso, havia comida e bebida durante as representações, levando à ideia de que a audiência era por demais ativa durante a performance, inclusive expressando sua opinião. Tudo isso mostra o quão singular era a representação teatral ateniense em comparação à ideia de teatro dos dias atuais. Roland Barthes resume muito bem a diferença entre o teatro antigo e o atual:

[...] o mergulho do espectador na polifonia complexa do ar livre (sol que se esconde, vento que se levanta, passarinhos que voam, risos da cidade, correntes de frescor) restitui ao drama a singularidade miraculosa de um evento que só acontece uma vez. (BARTHES, 2007, p. 25)

A construção⁷⁰ dos teatros contribuem com a perspectiva de que tragédia e democracia⁷¹ são análogas ao mesmo século V. Eles são em forma circular, dando a ideia de que todos podem ver a todos e assim participar da performance de forma igualitária, embora houvessem lugares separados para cada grupo social, como por exemplo, homens jovens em idade militar tinham assentos permanentes, já a participação das mulheres na audiência ainda é uma questão muito discutida pelos estudiosos. Os espectadores estavam agrupados por

⁶⁹ A partir, principalmente, dos anos 2010 observa-se um crescimento da produção historiográfica buscando explicar a tragédia através das formas de sua encenação. Villacèque (2013), Taplin (2001), Allen-Hornblower (2016), Easterling; Hall (2008), Macintosh (2005), entre outros afirmam o caráter definidor da encenação na compreensão do texto trágico.

⁷⁰ Sobre as formas da construção e a sua relação com a noção isonômica de colocar no “meio” o que era de interesse de todos ver o livro *Théâtre et société dans la Grèce antique: Une Archéologie des pratiques théâtrales*, em Moretti (2011).

⁷¹ Ver mais sobre essa relação entre Tragédia e Democracia na obra *Greek Tragedy and Political Theory* em Euben (1986).

tribos e os generais sentavam nos lugares mais à frente, assim como o sacerdote de Dioniso. Isto, revela que:

Esta história - com a sua tensão entre inclusão e exclusão, entre liberdade para alguns e servidão para os outros - será vista no cenário da performance da tragédia, como tanto física quanto social, nas formas em que o texto se refere a eventos específicos, bem como nas formas através das quais os textos se relacionam com a ideologia mais amplamente interpretada. (RABINOWITZ, 2008, p. 43)

Continuando, Rabinowitz (2008) chama a atenção que embora esta interpretação, a respeito da conexão entre tragédia e democracia, seja uma dentre outras, o teatro parece formar junto com *Agorá* e a *Pnyx* os lugares da democracia ateniense. Esta forma de compreender a tragédia como uma construção coletiva pode ser observada para além da materialidade do teatro, uma vez que nas formas de representação, há a proeminência da forma coral sobre os atores. Isto pode ser observado nos dramas de Ésquilo, pois em *Agamêmnon* o coro possui lugar de destaque e nas *Suplicantes* o coro é também o próprio protagonista.

É uma convenção no estudo da tragédia a ideia do coro em primeiro lugar como o centro da representação no sentido de representante da coletividade, em segundo lugar como o articulador da ação que se desenrola entre os atores e finalmente como o representante dos valores da *pólis*. Neste último quesito, há que se fazer uma ressalva, uma vez a maioria dos coros ou são femininos ou são de estrangeiros e anciãos, isto é, não são cidadãos que participem das atividades políticas e, portanto, não seriam os mais indicados para serem os representantes dos valores isonômicos. Em cada tragédia, o coro tem uma personalidade, uma posição própria e um papel a desempenhar na ação, embora difira em importância de uma peça para outra. No caso dos coros femininos isto será visto em detalhes mais adiante no segundo capítulo.

Os vários grupos sociais da *pólis* reafirmam suas identidades coletivamente ao participarem do festival dionisíaco, seja nas procissões que antecedem ao espetáculo, seja na distribuição de tarefas. Essa distribuição caracteriza a tragédia como um evento político, já que foi fundada pela cidade e é patrocinada pelos cidadãos mais ricos. A organização está à cargo do arconte da cidade e é ele quem escolhe os poetas que irão participar do concurso e quem distribui os prêmios de melhor autor, ator e *coregoí*. Os coregos eram cidadãos ricos escolhidos pela cidade para patrocinar o coro, pagando pelo figurino, treinamento e até necessidades mais simples como moradia e alimentação. A coregia era um dever cívico

imposto aos cidadãos comparável ao patrocínio das trirremes de guerra atenienses, com isto denotando a importância do teatro para a comunidade cívica. Por outro lado, como destaca Rabinowitz (2008) era uma medida que podia ser vista como antidemocrática já que estes cidadãos mais ricos podiam usar seus patrocínios para enaltecer sua influência e status na cidade. Contudo, essa questão pode ser vista como um problema nos dias de hoje e mas talvez não em Atenas no século V, para eles essa era simplesmente uma forma de dividir a riqueza. Os mais ricos tinham obrigação de pagar pelas questões públicas, de todos. Mais tarde, no final século V e início do IV haverá inclusive, um fundo criado pela cidade que patrocinará o ingresso dos cidadãos pobres nos espetáculos trágicos.

O teatro também era o espaço cívico de honrar aqueles que contribuíram de alguma forma para a cidade, como pode ser visto nos discursos de oradores como Demóstenes que defende a distribuição de prêmios aos cidadãos que se destacaram.

[...] que você [Ésquines] é tão cego e insensível que é incapaz de refletir que uma coroa é igualmente gratificante para a pessoa coroada em qualquer lugar que isto for proclamado, mas que a proclamação é feita no teatro, meramente para o interesse de quem a recebe? Para toda a vasta audiência é estimulado prestar serviços para o bem comum e, aplaudir a exibição de gratidão mais do que ganhar a coroa em si; esta é a razão do por que o estado fez este estatuto. (*De Corona*, 120-122)

O que está sendo discutido, conforme Demóstenes, é o espetáculo trágico como o lugar onde são educados os cidadãos para a prática da cidadania visando o bem comum, isto é, a participação pública (RABINOWITZ, 2008). Era um dos locais de exaltação da cidade de Atenas e do “ser ateniense”⁷². Tudo isso configurando uma política de estado, por assim dizer.

Nesse sentido, a conexão entre democracia, *pólis* e tragédia está inscrita no texto e na performance trágica. A peça traduz a cultura da época em que é produzida e não é questão de meramente tentar retirar do drama trágico alusões à acontecimentos históricos do século V de forma simplista, mas sim perceber a importância de seu fenômeno para os atenienses e compreendê-la dentro de seu ambiente histórico, social e político. Aristóteles diz que “a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer” (*Poética*, v1451b). Nesta afirmação ele está discutindo a diferença entre o historiador e o poeta. Enquanto o primeiro deve contar exatamente o que aconteceu, independente da forma, seja

⁷² O livro *Murder Among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy* de Elizabeth S. Belfiore (2000), faz um estudo da tragédia grega a partir da concepção de *philia*, que fazia parte do ideal da cidadania. Em um artigo bastante denso em informações *Bibliographie tragique. 1900- 1988. Quelques Orientations* Suzzane Saïd (1988) cataloga as variáveis interpretativas sobre a tragédia no século XX.

em prova ou em verso, o segundo não tem essa obrigação, ao contrário deve levantar questões sobre o que poderia acontecer. Nesse sentido Aristóteles diz que a poesia é mais filosófica do que a História.

A historicidade da tragédia grega, conforme Marshall (1996), percorre um caminho que vai desde análises puramente literárias, passando por obras de cunho positivista que legaram profundos estudos sobre a materialidade dos teatros gregos, até chegar à metade do século passado quando autores focam a análise da tragédia tendo como fundamento a escrita do texto trágico dentro de seu contexto histórico, imbricando assim, tragédia e sociedade⁷³. Interpretações psicanalíticas dos mitos não estavam preocupadas com a historicidade até a historiografia da tragédia de Jean-Pierre Vernant⁷⁴ que junto com a denominada *Escola de Paris*⁷⁵ inaugura⁷⁶ uma vasta interdisciplinaridade na pesquisa helênica. O texto trágico, então é definido a partir do seu contexto cultural, social, mental.

A historicidade trágica, a partir disso, liga-se a uma ideia de totalidade, onde, percorridos caminhos metódicos de leitura, podem-se perceber as realidades linguísticas, psicológicas, ideológicas, jurídicas, políticas e éticas presentes no discurso trágico. A princípio, não se excluem mesmo novas categorias de análise nesta perspectiva teórica, que prima justamente por abrir amplo horizonte à atividade interpretativa. (MARSHALL, 1996, p. 141)

Com as novas mudanças sociais introduzidas pela sociedade isonômica as instituições são revistas, como a decadência do Areópago e a progressiva valorização das assembleias, dos conselhos, e também do teatro como formas coletivas de participação cívica. Enfim, a pesquisa histórica de cunho antropológico dá novo sentido à análise do drama trágico. Dentro disso, compreender como os atenienses entendiam a representação dramática, o que queriam discutir a partir da encenação, e o que fazia sentido para a audiência através dos mitos encenados é de vital importância⁷⁷.

As tragédias trazem em seu drama a permanente interligação entre mundo divino e mundo dos homens, os presságios e os sacrifícios perpassam as obras. Elas são conformadas

⁷³ Ver mais sobre esta relação em Segal (2013).

⁷⁴ Ver mais sobre o tema na obra *Oedipe et ses Mythes* em Vernant; Vidal-Naquet (1988).

⁷⁵ Grupo de estudiosos franceses que se reuniam em torno do Centro Louis-Gernet de pesquisas como por exemplo: Marcel Detienne, Claude Mossé, Moses Finley, Nicole Loraux, Pierre Vidal-Naquet, Jean-Pierre Vernant, François Hartog, entre outros. Este grupo de pesquisa passou por várias fases analíticas. Nicole Loraux (2005) na obra *La Tragédie d'Athènes: La politique entre l'ombre et l'utopie* dedica um capítulo para explicar a importância desse grupo de pesquisadores para a transformação dos temas e objetos, como também de teorias utilizadas nas análises do mundo grego.

⁷⁶ George Thomson na primeira metade do século passado em sua obra *Aeschylus and the Athens* já faz uma análise da tragédia esquiliana a partir da sociedade ateniense e na primeira frase da introdução já afirma que a tragédia é uma das instituições da democracia. Ver mais em: Thomson (1916).

⁷⁷ Ver mais sobre a tragédia grega na obra *A companion to greek tragedy* de Justina Gregory (2005).

pela conjunção de teologia e moral. Segundo Jaa Torrano, na trilogia *Oresteia* confundem-se quatro graus de verdade, ou pontos de vista, o dos deuses, o dos numes, o dos heróis e o dos cidadãos da *pólis*. É na articulação entre esses graus de verdade que se constrói a dialética trágica, pré-filosófica, que discute o mundo da cidade. “Dentro dessa perspectiva, dá-se na tragédia o diálogo da *pólis* com o legado de sua tradição religiosa e com as questões e os desafios impostos por sua práxis cotidiana, individual e coletiva” (TORRANO, 1997, p. 31).

As tragédias têm, portanto, no seu argumento o mito resignificado a partir dos questionamentos do cidadão ateniense do século V. O universo trágico está dividido em dois pressupostos, o mito, ainda presente na tradição oral, e o cidadão isonômico grego. São os problemas da vida da *pólis* que estão destacados na cena trágica. Por esse ângulo, há que se fazer uma ressalva no sentido de que no teatro é permitido ao cidadão certa desmedida, descontrole, que seria impossível na vida pública.⁷⁸ No momento em que cidadãos estão juntos e organizados para pensarem suas vidas na *pólis* e discutirem sobre isso, está instaurada a função formativa do espaço trágico. Embora Oliveira (1993) diga que a comédia educava pelo excesso, isto é, através de exemplos negativos, ela ainda assim tinha a finalidade educativa de prevenir, essa ideia também pode ser aplicada na tragédia que com seus heróis trágicos desmedidos mostra como o cidadão não deve ser.

Ainda que a tragédia seja considerada um gênero literário e uma forma de arte, ela é uma instituição social assim como as assembleias ou os tribunais. Ir ao teatro, para o cidadão ateniense, é uma função cívica assim como votar na *ágora*. Mateus Dagios (2012) destaca que fazem parte desse contexto mental da *pólis* e da tragédia um pensamento social da cidade e um pensamento jurídico. Os gregos não possuíam, até então, códigos e leis estabelecidos, mas sim uma noção de justiça e ordem mediada pelas potências sagradas. Assim, como esta nova noção de direito a *pólis* inaugura uma nova forma de poder com o uso da palavra, esta torna-se o instrumento político e de autoridade que os gregos chamarão *pheitó*⁷⁹, que será entendida como discussão e argumentação. Essas noções, dentro desse novo contexto, são publicizadas, e, a partir de então, o conhecimento, as decisões, os valores serão levados ao espaço público para serem debatidos e criticados. É nesse caminho que a escrita, como uma etapa necessária à divulgação de uma forma de pensamento, tem nos gregos a base de sua *paideía*⁸⁰ com a

⁷⁸ O tema do comportamento social do cidadão será estudado no último capítulo.

⁷⁹ *Pheitó* é persuasão, isto é, a obediência mediante a aceitação do argumento do outro. Ver mais sobre o tema na Dissertação *Neoptólemo entre a cicatriz e a chaga: Lógos sofístico, peithó e areté na tragédia Filoctetes de Sófocles*, principalmente o primeiro capítulo *Tragédia e lógos Sofístico: a Pheitó posta em cena*, em DAGIOS (2012).

⁸⁰ *Paideia* é um processo de formação cultural para o homem grego, e que inclui o que chamamos de educação. Ver mais em: *Paidéia: a formação do homem grego* em Jaeger (1994).

redação das leis. Pois se antes estas estavam restritas a um saber divino, a uma autoridade privada, agora serão submetidas ao público, ao bem comum. Essa mudança de perspectiva que conduz a uma nova noção de vida pública destaca um elemento essencial, o grupo social que compõe a cidade. Embora esses humanos possuam diferentes origens, no espaço público é necessário que sejam semelhantes, é isso que dá unidade a *pólis*. A cidade grega não condiz com relações hierarquizadas de dominação e submissão. “A partir disso, os gregos chegam ao conceito de isonomia: igual participação de todos os cidadãos no exercício do poder” (VERNANT, 2009, p. 65).

1.2 A singularidade da *pólis*: a isonomia, uma androcracia?

Sim, mas para isso é preciso que se defina quem é o cidadão ateniense. Embora a população que forma a cidade-estado grega seja de um espectro mais amplo, conjugando outros grupos sociais além dos cidadãos, como os estrangeiros e os escravos, para fins de participação política apenas os cidadãos atenienses podem ser considerados como iguais. Já no que diz respeito às mulheres, estas também estavam presente em todos os grupos, mas quando o assunto é cidadania existe uma peculiaridade, quase uma ambiguidade, pois, embora elas fizessem parte desse grupo não possuíam participação política pública.

A *pólis* ateniense era um “clube de homens”⁸¹, pois na sua forma democrática⁸², previa a exclusão política das mulheres e sua relegação ao mundo do particular, do privado. A cidade grega é formada pelo grupo dos *andrés* entendido como o grupo de homens viris⁸³, *anér*.

Essa virilidade era expressa em primeiro lugar através do corpo do homem grego⁸⁴. À vista de todos estavam as cicatrizes de guerras e batalhas, elas legitimavam as suas qualidades como cidadão, o homem viril é aquele que experimenta o sofrimento e as privações da guerra. Nesse contexto, os heróis épicos estão sempre presentes como o peso de uma tradição e suas aventuras são incessantemente repetidas (LORAUX, 1997). As histórias de Odisseu, Aquiles

⁸¹ Expressão usada por Nicole Loraux (1997, p. 3) no livro *The Experiences of Tiresias: The Feminine and the Greek Man*.

⁸² Sobre o tema da forma democrática ateniense ver o artigo *A Cultura Democrática ou a Democracia Cultural* em Gonçalves (1998).

⁸³ Para a caracterização desse mundo masculino grego ver o livro, *A Amizade no Mundo Clássico* em Konstan (2005).

⁸⁴ Ver mais sobre o tema no capítulo *The Wounds of Virility* em Loraux (1997, p. 88-100).

ou Ájax, heróis da guerra de Tróia, são prova de um passado ainda presente na vida do cidadão como um ideal de homem, o herói que é ferido e que, ou mata seus adversários ou morre em batalha. A bravura está no físico, na força, na destreza guerreira ou na inteligência, como no caso de Odisseu. As marcas corporais dos combates, as cicatrizes, são símbolos da *andreia*, que pode ser traduzida por coragem ou valor e é o símbolo da masculinidade grega. Ela se constitui a partir de duas variáveis: o valor guerreiro e a potência sexual. No século V, esta *andreia* guerreira torna-se *andreia* política.

A *andreia* que cada um entendia como o específico do macho, reúne todas as qualidades que o homem-cidadão manifesta na democracia ateniense; a educação para a coragem que louva o orador não tem outro objetivo senão aquele de formar um cidadão perfeito, mestre na palavra, dispensador de bons conselhos. “Traços que não devemos menosprezar, já que entre aquilo que diferencia infalivelmente o homem da mulher, está o acesso à palavra política, à eloquência que persuade”. (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2013, p. 21)

Mesmo na Atenas do século V com outra configuração social que não mais a aristocracia, mas sim a isonomia⁸⁵, esse ideal de virilidade guerreira divide espaço com as atividades masculinas da cidadania. Por isso, a partir de então, a coragem, ou *andreia*, que é um conjunto de qualidades do *anér* passa a ser justificada, ou por sua bravura como guerreiro ou por exercer a cidadania, estas serão duas atividades indissolúveis para o homem da *pólis* e significam participar nos assuntos da cidade através dos debates na *ágora*, na assembleia, conselhos e tribunais e também estar preparado para a guerra. Um jovem torna-se um homem quando tem seu nome registrado no seu *demos* familiar, mas ele só se torna um homem de valor doando sua vida à cidade, seja através da guerra, seja através da participação política ou também através do casamento e da produção de herdeiros (LORAUX, 1997). Os homens gregos são criados para essas instituições, a guerra, a cidade e o casamento, pois, assim como entre as mulheres, o casamento não é uma escolha, ele é o amálgama social que legitima a cidadania.

⁸⁵ A isonomia foi bastante discutida pela historiografia a partir de várias posturas metodológicas e teóricas. Podemos citar: *El hombre griego e As Origens do Pensamento Grego* em Vernant (1991) e (2009); *La Naissance du politique* em Meier (1995), Mossé (1994)(1995); *Problèmes de la Démocratie grecque, La Grèce antique à la découverte de la liberté e L'élan démocratique dans l'Athènes ancienne* em Romilly (1986)(1989)(2005); *Democracy and Participation in Athens* em Sinclair (1991); *L'État Grec* em Ehrenberg (1982); *Democracia: antiga e moderna e A Política no Mundo Antigo* em Finley (1986) e (1988); *The Athenian Revolution: essays on ancient greek democracy and political theory* em Ober (1996); *Athènes et la Politique: dans le sillage de Claude Mossé* em Pantel; De Polignac (2007); entre outros.

Em oposição à *anér*, o termo *gyné*, que refere-se à esposa desse homem grego. Nota-se que a palavra grega que designa mulher é indissolúvel da palavra esposa.⁸⁶ Segundo Nicole Loraux (1994) não existe uma palavra que designe a mulher ateniense, assim como para o homem ateniense, *Athenaios*.⁸⁷ O que há são apenas “mulheres de Atenas”, *Attikai gynaiques*, e elas só têm visibilidade, na medida em que estão ligadas a um cidadão, ou pelos laços de parentesco ou pelo casamento. A mulher não tem um lugar público que o discurso reforce, toda a produção de sentidos é feita pelo homem. O que existe, portanto são mulheres de atenienses. O matrimônio é o fundamento da situação dessa mulher que é sempre filha, esposa e mãe de cidadão ateniense. Para ela não existe opção fora do casamento, não existe uma mulher solteira independente. Ela está sempre subordinada ao seu *kyrios*⁸⁸. Aqui reside uma das diferenças sociais entre o masculino e o feminino, enquanto os homens são criados para a guerra, para a participação pública nos assuntos da cidade e para o casamento, às mulheres somente o casamento legitima sua participação cívica na cidade. Embora não sendo cidadã, no que se refere à participação política, a cidade espera dela a realização de um trabalho, função, que é a de gerar descendência legítima, ou seja, novos cidadãos. Dessa forma a mulher não está fora da cidade, pois esta obrigação a coloca no coração da *pólis*, no sentido em que sem mulheres não há cidade.

Partindo disso, para ser um cidadão ateniense é necessário, em primeiro lugar, apenas o fato de nascer em Atenas de pai e mãe ateniense⁸⁹. Mas esse fato tem como base o que se pode chamar de uma ideologia de autoctonia que sustenta e mantém, em um círculo bem fechado, o que é ser cidadão. Levando em consideração que os mitos fazem parte da existência grega, o discurso mítico de autoctonia em que o primeiro ateniense homem, Erictônio⁹⁰, nasce da terra e não da mulher, tem como objetivo justificar o homem como o verdadeiro ateniense, uma vez que não há uma mulher autóctone.

Em definitivo, os assuntos políticos estão nas mãos dos cidadãos homens, os quais, porém, dependem, para a reprodução da cidadania, das mulheres atenienses, que por sua vez são controladas eficazmente pela legislação e pela ideologia excludente da autoctonia, mas que inspiram, precisamente pelo seu poder no terreno da reprodução, certo temor e prevenção. (GUÍA, 2007, p.7)

⁸⁶ Loraux (1997, p. 3).

⁸⁷ Ver mais sobre o tema no Capítulo *The Athenian Name* em: Loraux (1994, p. 111-143).

⁸⁸ Pode ser traduzido por Senhor. Homem ao qual a mulher estava subordinada, era na maioria das vezes, seu parente mais próximo, marido, pai, tio ou filho e era quem administrava seus bens. Era uma autoridade privada a quem a mulher devia obediência.

⁸⁹ A partir de Péricles no ano de 451.

⁹⁰ Ver o mito de Erictônio em: Brandão (2014).

Nesse sentido, a ideologia da autoctonia exclui de forma definitiva as mulheres da vida política ateniense, e legitima toda e qualquer ação masculina como dentro da norma. Mas na visão dos homens embora eles saibam que as mulheres sejam necessárias para a reprodução do estilo de vida isonômico, já que sem cidadãos não há *pólis*, as narrativas míticas reproduzem o que parece ser um sonho masculino, qual seja, a geração e o nascimento dos humanos sem a participação da mulher⁹¹.

Se não há uma mulher autóctone ateniense, há uma primeira mulher grega, Pandora, e com sua criação por Zeus se institui na terra a “raça das mulheres”, *genos gynaikón*. Para Loraux (1994) o mito da Raça das Mulheres está presente na sociedade grega, através de escritos que vão de Hesíodo⁹² a Eurípides. Isso demonstra como as origens do feminino era uma questão bem grega, uma vez que o mito prometeico⁹³ sobre a criação da primeira mulher, Pandora, deixa claro a sua vinda ao mundo dos homens como uma punição, um mal.

E criou já ao invés do fogo um mal aos homens;(…)
 Após ter criado belo o mal em vez de um bem
 Levou-a lá onde eram outros Deuses e homens (...)
 Dela descende a geração das femininas mulheres.
 Dela é a funesta geração e grei das mulheres,
 Grande pena que habita entre homens mortais,
 parceiras não da penúria cruel, porém do luxo. (*Teogonia* vv 570-592)

Nesse sentido, conforme a citação acima da *Teogonia* de Hesíodo as mulheres são destinadas aos homens como uma raça separada e como uma punição à desobediência dos mortais em relação aos deuses. Como coloca Jean-Pierre Vernant “a mulher é um dom destinado exclusivamente aos homens como uma marca de sua desventurada condição” (VERNANT, 1987, p. 157). Pois a criação de Pandora, além de determinar a diferença entre homens e mulheres como raças separadas marca também a diferença entre mortais e imortais, conforme Froma Zeitlin explica,

A criação de Pandora marca uma ruptura entre homens e deuses. Isto significa que não só Pandora define as categorias de homens e mulheres na

⁹¹ Isto poder observado tanto no mito de autoctonia de Ericônio quanto na tragédia *Eumênides* de Ésquilo quando Apolo afirma que Orestes foi gerado apenas pelo pai, Agamêmnon.

⁹² Um dos mais antigos poetas gregos, contemporâneo de Homero, autor de duas grandes obras, *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*. A primeira conta a origem e a genealogia dos deuses, a segunda tem a forma de um calendário religioso e agrícola.

⁹³ O mito de Prometeu e Pandora é contado em dois poemas de Hesíodo, *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*. Esse mito conta a criação da primeira mulher, Pandora que é enviada por Zeus para os homens. Ver mais em: Vernant (1987, p. 154-169).

esfera humana, mas também estabelece a intersecção das relações entre deuses e mortais. (ZEITLIN, 1996, p. 62)

Homens e mulheres não conversam entre si, eles são o reverso um do outro. Ao contrário, por exemplo, do mito de Eva em que a mulher é criada como uma companheira para o homem, no mito grego, Pandora vem com a função de complementaridade, em que homens e mulheres ocupam espaços e funções sociais distintas⁹⁴. Marta Mega de Andrade resume o pensamento dos homens gregos a respeito do mito da Raça das Mulheres:

A mulher surge, portanto, fora da humanidade, e reproduz-se ainda fora dela, na medida em que o *gênos* produz sua própria descendência. A mulher gera a mulher, apesar da necessidade que os homens come-pão tem da mulher para gerar filhos semelhantes a seus pais. (ANDRADE, 2001, p. 44)

Para os homens, portanto, a mulher é um mal necessário, levando em consideração que sem ela não há procriação, geração de descendência. Nesse sentido, Semônides de Amorgos⁹⁵ em seu poema do século VII irá dizer que apenas um tipo de mulher é o ideal, a mulher-abelha, a esposa virtuosa, essas são as melhores e mais sábias mulheres e que Xenofonte⁹⁶ no século IV irá cristalizar como o ideal da boa esposa em sua obra *Econômico*, tanto que por vezes ela será tomada como o modelo de mulher grega. Essa mulher de Xenofone também representa a heroína da epopeia homérica, Penélope⁹⁷, que estava vinculada ao trabalho doméstico, fiar, gerenciar a despensa, criar os filhos e restrita ao gineceu. Xenofonte enumera através da fala de Iscômaco, o marido, todas as funções que essa esposa deve desempenhar para tornar-se a mulher-abelha, ideal de esposa e mãe, como veremos mais adiante no terceiro capítulo.

Penélope, por sua vez é a representante máxima desse ideal de mulher, a recatada,

⁹⁴ Ver mais sobre o tema no livro *Ève et Pandora: la création de la femme* em Schmitt (2001) e o artigo *Mito e Gênero: Pandora e Eva em perspectiva histórica comparada* em Silva; Andrade (2009).

⁹⁵ Poeta do século VII que em seu poema conhecido como *Fragmento 7* descreve as diferentes tribos de mulheres que descendem de animais, mar ou terra e a partir disso refletem as características morais ou imorais de sua origem. Segundo o poeta apenas a mulher-abelha é a mulher virtuosa e esposa ideal. Ver mais em: Brasete (2005, p. 153-162).

⁹⁶ Xenofonte nasceu entre os anos de 430 e 425 a.C. do século V a.C no demo de Érquia, que pertencia a cidade de Atenas, filho de pais proprietários de terras. Foi um homem que chegou à vida adulta durante o período de apogeu do poderio ateniense e de hegemonia de sua cultura. Escreveu várias obras e dentre elas *Econômico* que é um *lógos oikonomikós*, um tratado, um manual de conduta sobre economia doméstica, que tem Sócrates como personagem principal e mais dois interlocutores, Critóbulo e Iscômaco. Através desses diálogos Xenofonte ensina como deve ser o homem de bem grego, *kalós kagathós*, e a arte de administrar o *oikos*.

Ver mais em: Xenofonte (1999).

⁹⁷ Esposa de Odisseu, personagem da Odisseia de Homero, considerada pelos gregos como um modelo de esposa.

casta e silenciosa esposa que espera, incólume, a volta do marido Odisseu⁹⁸ da guerra de Troia. É representada como uma mulher que possui *métis*, uma característica que os gregos entendiam como uma espécie de inteligência ardilosa. Segundo Detienne e Vernant,

A *métis* é uma forma de pensamento, de um modo de conhecer; ela implica um conjunto complexo, mas muito coerente, de atitudes mentais, de comportamentos intelectuais que combinam o faro, a sagacidade, a previsão, a sutileza de espírito, o fingimento, o desembaraço, a atenção vigilante, o senso de oportunidade, habilidades diversas, uma experiência longamente adquirida; ela se aplica a realidades fugazes, móveis, desconcertantes e ambíguas, que não se prestam nem à medida precisa, nem ao cálculo exato, nem ao raciocínio rigoroso. (DÉTIENNE; VERNANT, 2008, p. II)

Esta forma de pensamento está assentada no domínio da ação, é uma capacidade intelectual utilizada tanto nas práticas do dia a dia como na guerra e sua ferramenta é a palavra, mas sempre com o objetivo de ser ativo, de conseguir o êxito em algo que pode ser conseguido através da astúcia ao invés da força. O representante grego desse tipo de pensamento é, justamente, Odisseu, marido de Penélope, chamado pelos gregos de *polýmētis*, o mais astutos dos homens. Nem Ájax, o mais bravo dos gregos depois de Aquiles consegue vencer a astúcia de Odisseu. É a vitória da inteligência sobre a força. (DÉTIENNE; VERNANT, 2008).

No que tange ao feminino a coisa muda de figura, pois o que sobressai é o alinhamento da *métis* com um tipo de astúcia desleal, da mentira e do engano. Para os gregos o lado negativo deste tipo de pensamento peculiar estava principalmente associado às mulheres e aos covardes (DÉTIENNE; VERNANT, 2008). No caso específico de Penélope, esse pensamento torna-se positivo uma vez que é usado para obedecer às instruções do marido ausente. Uma esposa não deve ter autonomia própria ou satisfazer seus desejos, a não ser que isso envolva o mundo da casa ou dos filhos, ou seja, sua autonomia estava ligada ao seu papel de esposa e mãe. John Winkler (1994) chama a atenção que esta ideia quem nos dá é justamente Agamêmnon na *Odisséia* quando elogia Penélope, “em sensatez Penélope é campeã” (*Od.* 11 v 446) e, em contrapartida condena todas as outras mulheres citando o exemplo de sua própria esposa Clitemnestra. É Agamêmnon então, quem, através de sua experiência com uma esposa inteligente e ardilosa, compara e reconhece outra esposa, que embora possua *métis*, a utiliza para defender sua casa, é ele quem define o que é ser uma boa esposa em oposição ao exemplo de Clitemnestra, que ao invés de utilizar a *métis* como Penélope restrita aos assuntos da casa, ela a utiliza para disputar o poder na cidade. Enquanto

⁹⁸ Herói da Guerra da guerra de Troia personagem da epopeia homérica Odisseia.

Penélope age dentro do limite imposto ao feminino, Clitemnestra desborda.

O medo em ser governados por mulheres faz parte do imaginário⁹⁹ dos homens gregos e pode ser atestado pelos diversos mitos, tragédias e comédias que abordam o assunto. O mito do matriarcado ronda os atenienses como uma maldição e conforme Bamberger (1974) embora existam alguns estudos a respeito do tema¹⁰⁰ que datam do final do século XIX d.C. não há evidências que confirmem a existência de sociedades matriarcais além de narrativas míticas sobre o assunto. Bamberger aponta em sua análise a forma como esses estudos entendem as narrativas míticas como “memórias de eventos reais experienciados pela raça humana” e não como “parte de uma cultura histórica que, como justificção para a realidade presente, fornece um explicação histórica inventada de como essa realidade foi criada” (BAMBERGER, 1974, p. 267); (ZEITLIN, 1996, p. 90). Há que se fazer uma ressalva da diferença entre matriarcado e matrilinearidade ou matrifocalidade. Por matriarcado se entende que as mulheres possuem a supremacia política e econômica em uma determinada cultura, isto é, uma sociedade governada pelas mulheres. Zeitlin explica que antes de verificar se existiram ou não sociedades reguladas pelo matriarcado o interessante é verificar a repetição e o valor dado à essas narrativas míticas¹⁰¹, em uma sociedade androcêntrica como a grega. Em sua compreensão isto, por si só, tem como implicação a necessidade de justificar o controle sobre o feminino, a necessidade de dizer que as mulheres não foram feitas para governar e sim para serem governadas.

Nesse sentido, Pandora, Penélope ou Clitemnestra são representações desse feminino grego que está presente tanto na literatura quanto no teatro e que ao longo dos séculos estabeleceu uma visão de mulher ateniense¹⁰². Se por um lado existe a boa esposa e mãe, que cumpre sua função com a família e a cidade a partir de um lugar bem específico, a casa, por outro lado existem as mulheres trágicas que embora em alguns momentos reforcem o estereótipo¹⁰³, em outros estão completamente fora do que se entende por uma conduta feminina, assustando os homens com seu descontrole. É a partir desse pensamento a respeito

⁹⁹ Entendemos o conceito de imaginário como o conjunto de imagens guardadas no inconsciente coletivo de uma determinado grupo social e que formam as representações culturais que essa sociedade expressa a partir da memória e da imaginação. Diz respeito às formas de viver e de pensar dessa sociedade. Ver mais em *Dicionário de Conceitos Históricos* de SILVA; SILVA (2009).

¹⁰⁰ O mais conhecido desses estudos do matriarcado é o de J. J. Bachofen com seu livro *Das Mutterrecht* publicado em 1861. Ver mais em: Bachofen (1861).

¹⁰¹ A narrativa mítica mais conhecida sobre o matriarcado é o das Amazonas, mas em Atenas no século V podemos destacar as comédias de Aristófanes *Lisístrata* ou *Assembleia de Mulheres* onde o autor faz um deboche sobre a cidade sendo governada pelas mulheres. Também nas tragédias o tema aparece em *Agamêmnon* quando a rainha Clitemnestra usurpa o mando da cidade na ausência do marido.

¹⁰² O livro *The sacred and the feminine in ancient Greece* editado por Blundell; Williamson (2005) faz um apanhado sobre as várias visões do feminino na cidade.

¹⁰³ Também nas tragédias estão representadas as mulheres que podemos chamar de tradicionais, como Ismene em *Antígona* ou Electra em *Agamêmnon*.

do feminino que se dará a ideologia da cidadania como algo masculino, pois, mais do que descendente de um pai e de uma mãe ateniense, um cidadão é descendente de um pai e de um avô materno cidadão, no sentido de que são duas famílias que se unem, através do casamento, mas tendo sempre em vista o homem como o gerador dessa descendência e a mulher como um meio de reprodução.

A *pólis* grega isonômica está firmemente assentada sobre o controle rígido de quem é e quem não é cidadão, já que disso depende o corpo cívico da cidade e toda a organização política e social. Dentro disso, as mulheres, como as coresponsáveis pela reprodução e descendência legítima desse corpo cívico, estão sob estreita vigilância.

1.3 *Pólis* e tragédia como ambiente educativo androcêntrico

É nesse ambiente androcêntrico, que se reproduz um discurso social¹⁰⁴, com a finalidade de manter e perpetuar tanto a isonomia quanto a cidadania, já que são duas instituições inseparáveis, pois uma não tem sentido sem a outra. Para isso, se ensina ao jovem e, mais tarde, ao homem grego o que é ser cidadão, através das práticas culturais da cidade antiga, como os discursos funerários, as festas religiosas e, no caso de Atenas, as representações trágicas. Todas elas embebidas em um universo mítico que dá suporte a uma nova configuração política e social, pois os mitos, como já dito, ainda estão presentes como uma tradição e conforme Mircea Eliade (2010), em sociedades tradicionais, a sua representação, a recitação, a repetição é um processo educacional, para ele o mito é uma história exemplar que tem por fim estabelecer normas para o proceder humano.

Junto a isso, a ideia de *paideia*, tão cara aos gregos, não é entendida pelos mesmos como uma educação formal, mas sim dentro de práticas sociais e culturais do dia a dia “como formação e conjunto de competências, cognitivas, artísticas, físicas, de que o jovem cidadão deve dispor para responder e participar, de pleno direito e com critério, na comunidade a que pertence” (LEÃO; FERREIRA; FIALHO, 2010, p. 5). Ao mesmo tempo, os gregos valorizavam a *areté*¹⁰⁵ que poderia ser traduzida como virtude ou excelência do humano. Esta

¹⁰⁴ Ver as considerações de Claude Calame (2005, p. 5-6) sobre o discurso em seu artigo *Entre narrativa heróica e poesia ritual: o sujeito poético que canta o mito*.

¹⁰⁵ A palavra *Areté* não possui uma tradução exata para o português, o mais parecido seria o conceito de virtude. No sentido aristocrático a *Arete* era uma virtude ligada a família, ao nascimento, logo não era apreendida no sentido humano, mas recebida no berço e cabia ao aristocrata aperfeiçoar sua virtude. Este conceito grego varia

palavra, sempre esteve vinculada à questão da formação humana e, se nos tempos mais antigos era atributo da nobreza e tinha como ideal heroico o cavaleiro, esse conceito modificou-se com a criação das cidades-estados, uma vez que o cidadão que vivia na cidade necessitava de uma nova *areté*. Antes só tinham acesso a essa educação os humanos que possuísem sangue divino, mas, com o advento da vida urbana esse pensamento não é mais admitido. É necessária uma nova educação que contemple a comunidade, o social e não apenas o homem nobre. Como bem coloca Jussemar Weiss: “A ação educativa, nas cidades gregas, visa a um fim que é a natureza coletiva, a prosperidade e a felicidade da cidade” (WEISS, 2007, p. 164). Nunca esquecendo que essa comunidade que se está falando é a de cidadãos.

Assim, em Atenas a *areté* política será de suma importância para o ideal isonômico, já que para que este seja alcançado, é necessário uma nova formação do cidadão que visasse o desenvolvimento espiritual ou cultural que poderia ser alcançado com a retórica, a poesia e a educação musical, pois os gregos devolveriam “um sistema educativo que visava o desenvolvimento harmônico das faculdades” (LEÃO; FERREIRA; FIALHO, 2010, p. 21).

É nesse sentido que os atenienses prezavam o convívio social, a reunião na *ágora*, onde através do diálogo entre os jovens e os mais velhos, mestre e discípulo, estabelecia-se um processo educativo para o cidadão. O mesmo se dava nos banquetes, onde as conversas e os debates levavam a uma intensa troca de conselhos e sabedoria, isso pode ser percebido no *Banquete* de Platão, onde vários homens estão juntos debatendo qual o melhor entendimento dos poderes de Éros¹⁰⁶.

Outro local frequentado pelos atenienses são os ginásios, pois não se pode esquecer que um corpo atlético fazia parte do espírito grego, da construção do cidadão. Esse espaço era utilizado como um local também educativo uma vez que novamente Platão escreve sobre como os jovens são educados através do convívio com os mais velhos. Segundo Lessa, que estuda as práticas esportivas a partir de uma educação dos corpos na Grécia, as competições e o frequentar o ginásio eram utilizadas como um elemento de “coesão social que era mantida por processos de integração, interação sociais, exclusões e conflitos” (LESSA, 2003, p. 50).

A atividade masculina se exerce, principalmente em três domínios: as atividades da guerra, do ginásio e da oratória. São os domínios importantes na definição grega da

com o tempo passando do ideal heroico da Grécia Arcaica para o cidadão da cidade isonômica na Grécia Clássica que devia desenvolver tanto aptidões físicas quanto morais, o *kalós kagathós*, o homem belo e bom grego. Para uma compreensão melhor da palavra *Arete* ver: Jaeger (1994).

¹⁰⁶ Eros pode ser traduzido por amor ou desejo. O livro *Eros na Grécia Antiga* de Claude Calame (2013) faz um estudo profundo do tema. Assim como o capítulo *Why is Diotima a woman? Platonic erós and the figuration of gender* de David Halperin em Halperin; Winkler; Zeitlin (1990, p. 257)

masculinidade como visto anteriormente no que tange ao ideal de virilidade. Todos os homens contribuem na educação do jovem, estimulando seu desejo de competição, de ser corajoso, e ao mesmo tempo, o protegem das agressões, aconselhando na vida amorosa. O jovem é educado pelos homens adultos.

A amizade entre os homens é um valor fundamental na estrutura social no mundo grego. A *philía*¹⁰⁷ é eminentemente masculina uma vez que requer uma existência pública e segundo Konstan (2005, p. 132) “Aristóteles supõe que os *phíloi* [amigos] desejam passar o dia juntos e considera que a vida em comum é uma realização da amizade”. Para Konstan os laços de amizade são tão fortes e carregados de compromissos e obrigações quanto os laços familiares. Assim, dentro da definição grega a amizade gera uma rede de conexões que amaram os cidadãos no interior de práticas sociais que tem, ao mesmo tempo, como objetivo a formação dos jovens.

Junto a isso a deliberação também é uma atividade exercida pelos homens, pois congrega um conjunto de habilidades que pertencem ao universo masculino, como a reflexão, a ponderação e a decisão. Nesse sentido, nada mais longe do que os homens pensavam a respeito das mulheres, pois as julgavam como seres irracionais e descontrolados, incapazes, portanto de decidir e organizar o futuro. Mas deliberar é o objetivo de um processo formativo por que passa o cidadão desde a infância até a maturidade, no seio da comunidade que coloca os homens dentro de um círculo social restrito, coeso, e estabelece comportamentos, como ser aquele que casa, tem filhos, participa das atividades políticas e guerreiras, que cumpre com o seu papel social. Essa formação como reforça Silva (2016) se dá através do convívio e da participação política, no que o autor chama de comunidade pedagógica.

Para que essa formação se dê são necessários espaços de socialização, que permitem e incentivam esse convívio entre os mais jovens e os mais velhos, como o *symposion*, o *gynasium*, a *ágora*, e claro, também o teatro grego, local onde convergem algumas das práticas educativas e culturais atenienses de maior relevância como o mito, a poesia, a música e a encenação. A esses quatro elementos juntam-se os espectadores, na sua grande maioria homens, e aí, está, portanto formado um círculo onde o autor da peça teatral, através dos elementos destacados acima que são tradicionalmente usados nos processos educativos, tem uma intenção, uma finalidade pedagógica. Conforme Gonçalves (2017) os poetas antigos eram vistos não apenas como motivo de entretenimento, mas sim como provedores de

¹⁰⁷ Termo grego que traduz-se comumente por amizade, mas que para os gregos tinha um conceito mais alargado, uma vez que abarcava por vezes tanto pessoas amigas como familiares. Ver mais sobre o tema em: KONSTAN (2005, p. 80-81).

sabedoria, “podemos dizer com certeza, então, que a visão de Homero como professor era generalizada” (GONÇALVES, 2017).

Assim como a poesia sempre foi considerada como formativa o autor destaca que a poesia trágica deve ser entendida dentro da mesma ideia. Para tanto ele cita uma vasta literatura ateniense dedicada à relacionar tragédia e educação. Ele também destaca que o contexto das performances trágicas ao mesmo tempo em que influenciam, sofrem influência da representação do drama. Isto é, ao mesmo tempo em que o autor dos dramas trágicos busca no seu contexto cultural os argumentos da peça, quando ele a devolve, encena para o público seu drama ele está influenciando, formando novas apreensões de determinadas realidades. Há um fluxo constante de influências onde ambas as partes são afetadas, por isso o status pedagógico da tragédia. Tanto Sócrates com Platão parecem concordar na finalidade educativa da poesia e por consequência da tragédia, mas é em as *Rãs* de Aristófanes, ainda conforme Gonçalves (2017), que é discutida de forma clara a tragédia como educativa através do diálogo entre Ésquilo e Eurípides. Ésquilo declara que:

ele ensina as pessoas a querer vencer (1025-26), que sua lição, como a de Homero, tem a ver com a guerra (1034-36); Em uma nota mais geral ele declara que, enquanto os jovens têm professores os adultos têm os poetas (1054-55), ou seja, o ensino da tragédia provê a educação adulta (GONÇALVES, 2017, p. 129).

Ao fim do diálogo os dois concordam que a função da tragédia era o ensino. No que tange a Platão e Aristóteles, “Platão aceita o contexto da *pólis* de ensino da tragédia, mas também critica como e o que ela ensina. Aristóteles, por outro lado, parece esquecer a *pólis*, mas compreende os benéficos efeitos emocionais e intelectuais que a tragédia pode ter” (GONÇALVES, 2017, p. 133). Portanto, a tragédia como herdeira de uma tradição poética e filosófica e pertencendo a um contexto cultural fortemente influenciado pela uso da palavra nasce com a vocação formativa do cidadão.

Nesse sentido, tomando como fundamento a tragédia como paidêutica, como discutido até aqui pode-se pensar que quando os tragediógrafos colocam em cenas tantas mulheres, das mais variadas formas, com coros e protagonistas femininas, existia sim uma intenção educativa ao discutir o feminino.

Não se pode esquecer que a audiência das tragédias já conhecia os mitos que seriam encenados, já tinha conhecimento prévio da história. Portanto, quando o autor modificava o mito, dando-lhe uma nova versão e perspectiva ele estava convidando o seu público a uma nova reflexão. No palco trágico desenrola-se uma trama que exprime uma tensão permanente

entre o mito e a realidade do século V. De um lado os personagens principais, os heróis de um outro tempo, representantes de um passado mítico e, de outro, o coro, representante dos valores da cidade, como uma consciência coletiva. Os dois estabelecem na cena trágica uma dualidade que levanta questões ao público. Tanto um quanto o outro, são ambíguos nas suas falas denotando uma contradição permanente, típico de uma comunidade em transformação, em que os humanos possuem uma autonomia relativa em relação ao sagrado. Para Vernant e Vidal-Naquet (2011, p. 21) “a ação humana não tem em si força bastante para deixar de lado o poder dos deuses, nem autonomia bastante para conceber-se plenamente fora deles”. Enquanto ambiente paidêutico, a tragédia contrapõe passado e presente com o objetivo de valorizar os modos de pensamento da *pólis*. O herói através de sua fala exprime uma realidade anterior ao mundo da cidade e o coro tem como função a permanente análise e avaliação dessa fala sob o ponto de vista do presente.

Um diálogo de tragédia que expressa essa tensão é o da personagem da rainha Clitemnestra e do coro formado pelos cidadãos de Argos na peça *Agamêmnon* de Ésquilo, onde o autor nos mostra dois pontos de vista divergentes e que se enfrentam. O ponto de vista da rainha, que age como se fosse *basileús*¹⁰⁸, usa a palavra, a argumentação, *phéitó*, e toma decisões. O outro, o do coro, mostra a atitude da cidade diante de uma mulher, que a partir de seu ponto de vista é considerada viril e revela como ela deve ser, ao mesmo tempo em que reafirma a ação masculina do cidadão, isto é, ser aquele que “age”. Enquanto Clitemnestra recita suas falas a partir de um ponto de substrato mental feminino, isto é, a família, a vingança, o coro tem uma fala dúbia, pois ao mesmo tempo em que reconhece sua autoridade, como esposa, o faz através de uma fala condescendente e por vezes irônica, mas conforme o autor vai desvelando a ação desmedida da rainha, passando pela virilidade, pelo adultério, até o assassinato do marido, Agamêmnon, o coro vai rebatendo suas falas, criando um enfrentamento partindo do que a cidade espera do comportamento de uma esposa. Nesse sentido, o coro mostra como um cidadão do século V vê a mulher e, a tragédia, ao colocá-la como transgressora de uma ordem estabelecida pela cidade ensina através do excesso.

A partir disso Zelenak, explica que Platão, por exemplo, questionava a utilidade cívica da tragédia, perguntando como tais eventos ajudariam a produzir bons cidadãos. Ele argumentava que “encenando transgressões em um ambiente emocionalmente carregado a tragédia legitimizava essas ações e colocava subversivamente e perigosamente modelos frente aos cidadãos” (ZELENAK, 1998, p. 10). Justamente o que Platão está discutindo é a utilidade

¹⁰⁸ *Basileu* é o título dado ao primeiro entre os aristocratas que dirige a cidade, este título nada tem que lembre reis ou tiranos orientais, já que é contingente.

pedagógica da tragédia como modelo para os cidadãos, embora ele levante essa discussão mais adiante, no século IV quando o homem trágico já se extinguiu. Nesse sentido Zelenak alega que as transgressões encenadas valorizam e legitimam os valores culturais democráticos e a ordem social e política da *pólis*, pois a tragédia se torna o veículo que irá domesticar o herói lendário a esses novos valores.

Embora possamos entender as tragédias como expressando uma gama bastante variável de interpretações, ela revela uma dimensão formativa, já que permite aos cidadãos refletir sobre problemas que atingem sua forma de viver. Atenas encena no palco crimes e transgressões contra o que sua sociedade entendia como cidadania e isonomia, com a finalidade de reproduzir um universo androcêntrico. As tragédias mostram isso na medida em que eram escritas, encenas e assistidas por homens. Assim, personagens como a rainha Clitemnestra tem uma finalidade frente a um grupo masculino, esse personagem está ali para ensinar, mostrar algo aos cidadãos que, por vontade própria, escolheram esse tema para assistir. Ou seja, os cidadãos queriam assistir as mulheres nas tragédias, o feminino sendo encenado como transgressor, praticando crimes contra os valores familiares, sendo desmedido, matando os maridos. Mas, ao mesmo tempo esses personagens sofrem as consequências de seus atos como na tragédia *Medéia* de Eurípides onde Jasão através de sua fala mostra bem como os diálogos expressavam o que os homens gregos pensavam sobre a função cívica das mulheres, gerar novos cidadãos.

A que ponto chegais, mulheres: credes
 ter tudo se o casório vai de vento
 em popa, e o belo e o conveniente nada
 valem caso o deleite falte ao leito!
 Pudéramos procriar diversamente
 e preterir a raça das mulheres:
 imune ao mal, o homem viveria! (*Me.* vv 569-575)

Em uma sociedade onde a ideologia da cidadania mantém as mulheres sobre estreita vigilância é no mínimo curioso que das tragédias que sobreviveram até hoje, em várias as protagonistas são mulheres e, mais notável ainda, é o número dos coros femininos, são vinte e um contra apenas dez masculinos. Como já dito, a questão do feminino não é simples e resolvida para a *pólis*.

2 ÉSQUILO E SUA OBRA

Neste segundo capítulo iremos discutir a obra do tragediógrafo sobre o qual nosso trabalho se debruça, Ésquilo. Para isso dividimos em três partes o estudo. Em primeiro lugar pensamos ser necessário localizar o autor dentro do seu contexto cultural, para com isso perceber a partir de onde ele escreve, isto é, qual a sua compreensão da sociedade na qual está inserido. Para então, em segundo lugar, analisar o seu trabalho, como ele escreve suas obras, onde busca os mitos que compõem seus dramas e como ele explora os argumentos dramáticos através das falas de seus personagens. Logo após, levando em consideração a perspectiva do autor exposta, focar o estudo na Trilogia *Orestéia*, mais especificamente na primeira tragédia da série, *Agamêmnon*. E na terceira e última parte, visto que o objeto de estudo deste trabalho é perceber como brota do interior do modelo masculino o feminino, compreender como em suas tragédias Ésquilo produz um discurso sobre as mulheres.

2.1 O ponto de vista esquiliano

Partindo do princípio de que toda obra representa o ambiente cultural na qual é produzida, as tragédias podem ser entendidas como uma conjunção dos meios – música, poesia e performance – através dos quais os cidadãos atenienses expressavam o mundo da *pólis*. Ésquilo, portanto, é um homem de seu tempo, século V, e um ateniense, ele pertence a um contexto sociopolítico específico, a saber, o mundo da isonomia e da cidadania.

Ésquilo é o mais antigo dos dramaturgos considerados clássicos, os outros são Sófocles¹⁰⁹ e Eurípides¹¹⁰. Existia uma tendência entre os biógrafos antigos em primeiro lugar relacionar os três autores entre si e em segundo relacioná-los a um acontecimento histórico específico, a Batalha de Salamina. Em *Vida de Sófocles* o autor¹¹¹ diz que este tinha

¹⁰⁹ Sófocles, grande tragediógrafo ateniense. Nasceu por volta de 496. Como em Ésquilo, a tragédia em Sófocles é a expressão de um conflito, de um autoquestionamento da cidade-estado. Ver mais em: Mossé (2004, p. 260); Andreas Markantonatos (2012); Kirk Ormand (2012);

¹¹⁰ Eurípides – o último dos três grandes tragediógrafos gregos, nasceu em aproximadamente 480 no demo de Flia e morreu na Macedônia em 406. Autor de tragédias que tem algumas das figuras femininas mais notáveis como: Medeia, Fedra, Andrômaca, Ifigênia, além de *As Bacantes*. Ver mais sobre o tema em: Mossé (2004, p. 126).

¹¹¹ Não existe uma autoria definida para as biografias antigas denominadas “*As Vidas*”.

quinze anos por ocasião da batalha, que era sete anos mais jovem do que Ésquilo e vinte quatro anos mais velho que Eurípides. Em *Vida de Ésquilo* é dito que o autor lutou tanto a batalha de Salamina (480), quanto a de Maratona (490) e a de Plateia (479), já em *Vida de Eurípides* é escrito que ele não só nasceu no dia da batalha, como na própria ilha. Davidson (2012) ressalta que as *Vidas* devem ser analisadas com certo cuidado uma vez que não se conhece a autoria dessas biografias, e o que se nota é uma intenção em colocar os três autores juntos na história do século V grego e, mais ainda, atrelados a um evento histórico que desencadeou um processo de construção da identidade ateniense, a Guerra Greco Pérsica. O que não é sem razão, uma vez que juntos, Sófocles, Ésquilo e Eurípides e suas obras, estendem-se por todo o século. Não obstante, essa ideia pode dar a entender que somente esses três dramaturgos produziam tragédias na Atenas do século V. Nada mais longe da verdade, uma vez que existiram outros autores no mesmo período que produziram tanto quanto eles e que, embora suas obras não tenham chegado até os dias de hoje, são citados em fontes antigas, como, por exemplo, o tragediógrafo Ágaton citado por Aristóteles na *Poética*, assim como Quérilo e Frínico que são os precursores de Ésquilo e que produziram seus dramas durante sua adolescência e que podem ter influenciado suas obras.

A ideia de que as guerras Greco Pérsicas, especialmente a Batalha de Maratona, simbolizam a vitória da democracia grega ante a tirania persa calou fundo no espírito dos gregos, conforme Alsina (1979). Mas, mais do que isto, esta vitória inspirará nos gregos a noção de que a geração dos combatentes de Maratona foram os salvadores da cultura helênica. Ésquilo vive todo esse ufanismo grego, pois nasceu em Elêusis em 525 e lutou essas batalhas, o que o coloca no centro da formação da identidade grega. Em 474 seu corego, ou financiador, é Péricles (c. 495/492 – 429), o que acentua a ideia de que ele era um defensor da isonomia. Não por acaso, ainda conforme Alsina (1979), quando ele escreve a tragédia *Os Persas* em 467 é palpável seu entusiasmo democrático e patriótico.

O número de tragédias escritas por Ésquilo é discutível, varia entre noventa, na *Suda* e setenta e três no *Catálogo de Laurenciano*. Segundo Davidson (2012) ele escreveu aproximadamente setenta tragédias e cinco peças satíricas, das quais apenas sete tragédias chegaram até os dias de hoje completas, *As Suplicantes* (data incerta entre 499 e 472), *Os Persas* (472), *Os Sete Contra Tebas* (467), *Prometeu Cadeeiro* (data incerta), e a trilogia *Orestéia* representada em 458, da qual fazem parte as tragédias *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Já Alsina (1979) com base nas fontes citadas acima, diz que se pode trabalhar

hoje com a noção de noventa tragédias¹¹² escritas por Ésquilo, destacando que ele também compôs elegias. De acordo com as *Vidas*, Sófocles pode ser considerado o mais prolífico dos três tragediógrafos uma vez que escreveu cento e trinta dramas e ganhou o primeiro lugar nos concursos vinte vezes. Por outro lado, apesar de Ésquilo ter tido menos vitórias, o número mais aceito hoje é treze, ele “recebeu um sinal de honra: os atenienses votaram após, sua morte, para conceder uma coroa de ouro a quem produzisse uma de suas peças” (DAVIDSON, 2012, p. 41).

Embora, sendo Ésquilo muito conhecido, criticado e representado não se sabe sobre sua vida cotidiana ou suas inclinações políticas, o que se tem são apenas pistas através de suas obras. De acordo com *Vida de Ésquilo*, quando ele morre na cidade de Gela na Sicília no ano de 456 seu epitáfio diz o seguinte: “Esse memorial encerra Ésquilo, filho de Eufórion, ateniense, morto em Gela, rica em frumento. O meda de cabelos longos e a baía célebre de Maratona sabem o que foi o seu valor” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011, p. 226; LEFKOWITZ, 2013, p. 1559). Chama a atenção apenas a menção à batalha de Maratona e nenhuma à sua obra como autor de tragédias, o que é compreensível em uma sociedade que, como já visto, tem como um dos ideais de cidadania a bravura como guerreiro.

Ésquilo era o mais velho dos três clássicos e é considerado o criador da tragédia em sua forma definitiva. Embora Aristóteles na *Poética* pouco fale de Ésquilo, dando mais espaço à Sófocles e Eurípedes, em seu estudo do drama trágico, Ésquilo foi “o primeiro a mudar o número de atores de um para dois [e], foi Ésquilo, que também diminuiu as partes do coro e fez com que a parte falada tivesse papel predominante” (*Poética*, 1449a, 16-17).

Existe uma grande dificuldade em se fazer uma biografia dos poetas antigos, não há fontes diretas, então o que os biógrafos normalmente utilizam são as próprias obras em busca de vestígios autobiográficos na construção dos personagens¹¹³. Chamaelon (*apud* Lefkowitz, 2013, p. 1527) um biógrafo do século IV, diz que “deduziu da representação de bêbados de Ésquilo em sua obra satírica *Cabiri* que o tragediógrafo coloca em seus heróis o que ele próprio faz, pois escreveu suas tragédias bêbado”. Outra forma seria ligar as experiências de vida desses tragediógrafos com as falas dos coros nas tragédias, utilizando-as como a expressão pessoal do próprio poeta antes que da cidade.

¹¹² Também Hall (2010) trabalha com o número de noventa peças de Ésquilo. Em seu livro *Greek Tragedy: Suffering under the Sun* no capítulo *Aeschylean Drama* a autora faz uma análise de todas as sete tragédias esquilianas, (p.198-230).

¹¹³ Ver o artigo de Arnaldo Momigliano (1971) sobre as biografias gregas em *Second Thoughts on Greek Biography*.

Segundo Lefkowitz (2013) a biografia de Ésquilo tanto pode ser real quanto deduzida a partir de suas obras, como exemplo ela cita *Vida de Ésquilo*, onde ele é apontado como vindo de uma família aristocrática de Elêusis. Embora haja indícios de que houve um Ésquilo eleusiano no século IV, a associação com Elêusis pode ter sido inspirada em sua poética descrição dos Mistérios em dramas como *Eleusinioi*. Dentro dessa lógica, sua participação nas batalhas de Maratona e Salamina também pode ter sido deduzida a partir da tragédia *Os Persas*, tudo isso como prova de seu patriotismo. Assim, finaliza Lefkowitz, Ésquilo pode muito bem ter lutado a guerra Greco pérsica, mas é possível que essa informação tenha sido depreendida com base na vívida representação do conflito em seu drama.

Um autor cômico, também do século V, que muito criticou e escreveu sobre alguns dos cidadãos atenienses mais influentes da época e que, embora sob a lente de aumento da comédia, pode ser considerado o melhor leitor de Ésquilo é Aristófanes¹¹⁴, segundo Vernant e Vidal-Naquet (2011). Em *As Rãs*¹¹⁵, o comediógrafo critica a grandeza do dramaturgo de forma pejorativa, já que era uma comédia, destacando que o mesmo utilizava uma linguagem dura e fora de proporção, ou seja, de maneira exagerada. Em *Vida de Ésquilo* (apud Lefkowitz 2013) é descrito as inovações que Ésquilo coloca na tragédia como o esplendor da encenação e dos figurinos. Em razão dessa grandiosidade das representações esquilianas, que aparentemente causavam grande impacto na audiência, com uma linguagem qualificada de “grandiloquente”, uma vez que usava palavras compostas e epítetos, o personagem de Eurípides em *As Rãs*, em diálogo com Ésquilo, o critica pela falta de ação em seus dramas e de ficar balbuciando sobre tudo que lhe vêm à cabeça, confundindo a audiência. Por outro lado Ésquilo o acusa de colocar o texto trágico em uma dieta de palavras, simplificando as falas e colocando personagens de pessoas comuns nos dramas, o que seria indício de uma prática isonômica já enraizada na sociedade. Aparentemente, as características dos dramas esquilianos são menos avaliadas pelas peças em si e mais pela obra de Aristófanes.

Plutarco também escreveu, embora tardiamente, sobre Ésquilo, através de histórias contadas por diversas fontes antigas, pois aparentemente, os gregos tinham uma tendência em valorizar o que Davidson (2012, p. 41) chama de “colunas de fôfocas, pois são vários os escritos, mas poucos são confiáveis”. Ele conta que no ano em que Sófocles primeiro competiu com suas tragédias, o arconte de Atenas, Apsephion, ao invés de escolher por

¹¹⁴ Aristófanes, o mais célebre dos poetas cômicos ateniense, escreveu muito sobre a democracia ateniense e sobre os principais personagens da Atenas do século V. Nasceu em 445 aproximadamente quando Atenas estava em seu apogeu político, foi contemporâneo de Péricles e Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Ver mais sobre o autor em: Mossé (2004, p. 42).

¹¹⁵ Obra cômica de autoria de Aristófanes.

sorteio os juízes, deu essa incumbência a seus partidários, com isso Sófocles foi o vencedor e Ésquilo, ofendido, teria se retirado da cidade de Atenas para a Sicília onde ficou até sua morte. Os autores de *Vida* ainda dão outra razão para a sua partida de Atenas, esta teria se dado em razão da performance do coro da peça *Eumênides*, onde as Erínies teriam aterrorizado a audiência de tal forma que até “os fetos foram abortados” (DAVIDSON, 2012, p. 41). Assim, sua ida para a Sicília pode ter sido um convite dos sicilianos por conta de seu sucesso como dramaturgo para alguns autores ou pela insatisfação do povo ateniense com sua obra para outros.

As comparações entre Sófocles, Ésquilo e Eurípides são constantes, mas, no caso de Ésquilo, as comparações com Sófocles são mais intensas, visto que conviveram e competiram com seus dramas. A acreditar nas *Vidas*, Sófocles é considerado o autor mais “polido” dos três em relação ao seu estilo poético. Já em termos de arte dramática Ésquilo podia ser considerado simples em comparação com seus sucessores, mas era considerado o mais criativo e inventivo dos três¹¹⁶. O lexicógrafo Photius (apud Davidson, 2012, p. 44) fazendo uma comparação entre os três, diz que Sófocles era doce (*glukus*), Eurípides terrivelmente inteligente (*pansophos*), mas na frente da lista estava Ésquilo, que era caracterizado como *megalophonotatos*, o que sendo traduzido sob um ponto de vista favorável, seria super grandiloquente, e isto seria utilizado como recurso para impressionar a audiência. Ainda nesse sentido tanto o romano Quintiliano como Dioniso de Halicarnasso (Davidson, 2012) retratam suas obras como sublimes, elevadas e grandiloquentes, embora Quintiliano as caracterize ao mesmo tempo como rudes e impolidas. Já para Dioniso, Ésquilo foi o maior dos três dramaturgos pelo seu elevado estilo (*megaloprepeia*), era excelente no uso da linguagem figurativa e soube introduzir de forma mais variada que Sófocles e Eurípides o uso da *dramatis persona*.

As fontes antigas, embora concluam de maneira geral que as tragédias de Ésquilo tinham características que foram superadas por Sófocles e Eurípides, no sentido de refinamento ou sofisticação tanto da linguagem quanto da encenação, o que se nota na análise da bibliografia é a ideia de que, sendo o primeiro autor de tragédia no formato ateniense do século V, ele é exaltado como o pioneiro do gênero trágico.

Outra questão que chama a atenção, é no que tange ao processo de aprendizagem da arte dramática, pois não há qualquer menção à treinamento, estudo ou professores, segundo Lefkowitz (2013), tudo é atribuído à inspiração divina ou ao gênio particular do autor. Em

¹¹⁶ Ver mais em: Davidson, (2012); Lefkowitz, (2013) e Hall (2010).

contraposição, Alsina (1979) aponta como Ésquilo pode ter se apropriado de elementos usados pelos poetas trágicos Quérilo e Frínico, seus precursores, como por exemplo, a estrutura em trilogia, embora ao mesmo tempo também ressalte as mudanças impostas por Ésquilo que deram forma à tragédia do século V, também destacadas na *Poética*.

As obras de Ésquilo são mais comumente retratadas como “fatias do grande banquete de Homero” (Ath. 8, 347e; *apud* Davidson, 2012, p. 48), ou seja, seus dramas têm uma forte conotação homérica na construção dos personagens e das falas. Isto pode ser devido simplesmente à escolha dos temas, como no caso da *Orestéia* onde os personagens saem direto das obras homéricas, ou à ligação entre homens e deuses que perpassam suas obras.

Conforme Botelho (2017) os tragediógrafos buscavam seus argumentos e personagens nas obras do período Homérico, explicitamente na *Iliada* e na *Odisséia*, assim como na *Teogonia* e em *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo. Para ele “os autores encontravam nos poemas épicos uma manancial de referências simbólicas e estéticas, além de linguísticas e gramaticais” (BOTELHO, 2017, p. 63). Nesse sentido, na tragédia *Agamêmnon* quando Ésquilo busca a forte personagem de Clitemnestra na tradição com toda a sua carga simbólica de mulher problemática e recria uma nova fala para ela, uma nova postura, mais autônoma e violenta, ele está mexendo com o imaginário coletivo masculino sobre as mulheres. Em contraposição ele coloca, ao mesmo tempo, nas palavras do coro a volta à tradição, por isso o coro passa a tragédia inteira chocado com a postura dessa mulher, tentando trazê-la de volta à uma razão que é sempre masculina.

Segundo Torrano (1997), as tragédias de Ésquilo trazem em seu drama a permanente interligação entre o mundo divino e o mundo dos humanos, os presságios e os sacrifícios perpassam as obras, seguindo os passos da epopeia homérica. Elas são conformadas pela conjunção de teologia e moral. Para ele, em Ésquilo, o estatuto da heroína/herói trágico é questionado através dos valores morais e religiosos legados pela tradição, mas reavaliados pela cidade democrática. Os heróis possuem uma relação individual com o divino e com isso, um destino individual, já os coros têm uma relação coletiva, uma vez que representam os valores da cidade. Esse mundo trágico permeado pelas relações entre deuses, heróis e cidade é o que configura a tragédia esquiliana e que mostra a justiça divina dispensada por Zeus aos humanos. Pois Torrano (1997, p. 31) diz que “podemos dizer que os Deuses constituem os aspectos fundamentais do mundo, os diversos âmbitos de atividades e, em resumo, os fundamentos de todas as possibilidades que se abrem para homens e Heróis”.

Ainda conforme Torrano, Ésquilo em suas tragédias apresenta quatro graus de verdade, ou pontos de vista, o dos deuses, o dos numes, o do herói, como representante da

tradição, ou do mito, e o da cidade. São essas quatro esferas do humano que ora se conjugam, como na fala de Clitemnestra quando se diz possuída por justiça divina quando mata o marido (Ag. v 1387) e ora entram em conflito quando o coro aponta a barbárie do ato da rainha. Outro exemplo pode ser retirado da tragédia *As Suplicantes*, onde a cena começa com a súplica do coro das Danaides, a Zeus suplicante¹¹⁷ e, por todo o drama a fala dos personagens é perpassada pelo sagrado. Muito embora os deuses não façam parte do texto trágico como personagens na maioria das peças, apenas em *Eumênides* e em *Prometeu Cadeeiro*, a fala dos heróis é a representação do divino, isto é, os deuses falam através dos humanos.

A nosso ver a interpretação da tragédia esquiliana compreende um ponto a mais, a saber, as relações de gênero representadas pelo autor no drama e que estão explicitadas, principalmente, mas não só, nas falas dos personagens. Como veremos no capítulo terceiro os diálogos entre Clitemnestra e o coro mostram, além da questão da ligação feminina com o sagrado, uma construção essencialmente urbana do século V, o problema do feminino na cidade. São essas relações que mostram uma nova configuração social da *pólis* e que trazem consequentemente em seu bojo uma nova visão para o feminino em Atenas que está exposto no palco trágico.

Outra característica das tragédias de Ésquilo é a confirmação da doutrina da *hýbris*¹¹⁸, que autores como Torrano (1997), Lefkowitz (2013) e Alsina (1979) colocam como um dos temas centrais em *Agamêmnon*. Anteriormente, na tragédia *Os Persas*, Ésquilo levanta o questionamento de que a opulência e a grandeza são usurpações das características divinas e que, portanto, estão proibidas aos humanos. Em *Agamêmnon* essa doutrina é reiterada, pois no contexto da *pólis* democrática essas características de soberba vão de encontro às formas de agir político do cidadão ateniense. Quando Agamêmnon pisa o tapete vermelho disposto por Clitemnestra em sua homenagem¹¹⁹, ele está rompendo com uma linha tênue que demarca o campo de ação dos humanos e dos deuses. Ele está tomado pela *hýbris*, pelo orgulho, pelo descomedimento. Também nas *Suplicantes* quando as filhas de Dânaos se recusam a casar com seus primos, os egípcios, estão indo contra leis superiores às quais a elas não é dada a opção de discutir. Para os gregos do século V a soberba, riqueza, opulência, exaltação de si

¹¹⁷Um dos epítetos de Zeus, para designar aquele que protege os suplicantes.

¹¹⁸*Hýbris* é uma ação que se caracteriza por romper um limite determinado ao humano. Este rompimento produz consequências que alteram a ordem do universo. Ver mais sobre o tema, no livro *Le sens de la démesure: hubris et dike* de Jean-Francois Mattei em Mattei (2009).

¹¹⁹ Uma das cenas principais da peça *Agamêmnon*. Clitemnestra recebe o marido em seu Palácio em Argos e dispõe em sua homenagem, ao grande herói de Troia, um tapete vermelho. Agamêmnon sabe que a exaltação de si mesmo e o orgulho, estão em desconformidade com o que se espera de um cidadão grego, ou seja, o que os gregos chamavam *sophrosyne*, a moderação e a prudência. Já Clitemnestra toma esta atitude como uma armadilha, para mostrar aos cidadãos de Argos que seu *Basileus* não é digno de seu título.

mesmo, enfim, *hýbris*, de um soberano ou cidadão estão em desconformidade com as atribuições humanas, no sentido de que os humanos não devem competir com os deuses. Em oposição, eles valorizavam a *sophrosyne*, o comedimento, a moderação e a prudência. Estas são características que marcam os personagens das tragédias uma vez que são centrais para a discussão das relações familiares e da cidadania.

Os coros esquilianos merecem um aparte, pois conforme Alsina (1979, p. 38), eles são “os verdadeiros protagonistas, se bem que em determinadas tragédias há uma maior dose de ação dramática”, o que seria o caso do *Agamêmnon*, através da personagem de Clitemnestra. Em Ésquilo os cantos corais são consideravelmente longos, variam bastante de uma tragédia para outra e são, principalmente, mais elaborados em comparação com os outros trágicos, o que leva à conclusão de que, para o autor, o coro era basilar dentro do drama. A nosso ver esta constatação é de fundamental importância, pois confirma que o enfrentamento entre o coro e Clitemnestra na tragédia *Agamêmnon* é o ponto alto do drama.

O que se pode perceber, portanto, é que as tragédias esquilianas trazem em seu âmago a mistura de um pensamento ainda ligado ao sagrado, onde deuses e numes tem voz, e ao mesmo tempo, o pensamento do coro, como representante dos valores da cidade.

Dentro do exposto, percebe-se que a figura feminina é utilizada pelo autor como o veículo ideal para a ligação primeiro com a tradição, com um passado arcaico e heroico e depois com a dramaticidade. A mulher é colocada tanto no mundo da cidade, como Clitemnestra que usurpa o poder, como no âmbito do sagrado, pois é ela que sente os presságios e que tem a sua fala perpassada pelos sonhos e visões. À mulher trágica esquiliana é permitido, e até mesmo esperado, certo descomedimento, descontrole e isso é utilizado pelo autor para discutir a cidadania e a cidade. Ésquilo constrói uma protagonista, Clitemnestra, que conjuga as particularidades que compõem as obras deste autor e é na tragédia *Agamêmnon* onde esta personagem, através de suas falas, marca uma visão sobre o feminino construída pelo masculino.

Assim, sua obra se constitui em cima de uma luta intelectual entre dois mundos aquela da família patriarcal com seus valores de justiça sagrada e aristocrática, com seus deuses e vinganças sem fim, e de outra, a busca por afirmar uma herança pós-guerra Greco-pérsica que é aquela da isonomia e da política. A experiência e a problemática política podiam determinar uma nova forma de interpretar o mito. Ele coloca os problemas de seu tempo, através de uma nova visão do mito. A política assume uma importância central na existência dessa sociedade,

as revoltas, as lutas entre nobres e camponeses, produzem dúvidas quanto ao caminho que deve seguir a cidade. É isto precisamente do que trata a tragédia¹²⁰.

2.2 A trilogia Orestéia: *Agamêmnon*

Agamêmnon de Ésquilo é a tragédia grega, que nos últimos cinquenta anos, tem sido objeto de mais estudos, traduções, comentários, estudos literários, adaptações e performances do que qualquer outro drama de Ésquilo e de muitas peças de Sófocles e de Eurípides. Conforme Pantelis Michelakis (2005) explica, compreender este drama como pertencente a uma trilogia é um pensamento moderno, uma vez que a peça foi pensada e encenada nos últimos três séculos primeiro como uma peça única, ou muitas vezes em uma versão condensada com *Coéforas*, e segundo, a partir da tradução, e conseqüentemente da visão, de Sêneca e não de Ésquilo.

Convém salientar que não existem originais das tragédias gregas, todas elas são frutos de traduções, interpolações e adaptações. A transmissão de um texto antigo até os dias de hoje percorre um extenso caminho desde o autor até as edições modernas e, como diz Alsina (1979, p. 41) “pode-se constatar que o azar, os gostos literários e estéticos, as modas, as censuras e os preconceitos podem fazer desaparecer, sem deixar rastros, uma parte importante ou a totalidade da criação de um grande poeta”. As obras esquilianas, nesse sentido, fazem parte desse contexto e também passaram por modificações ao longo do tempo. O texto escrito por Ésquilo, o original, foi apresentado ao arconte de Atenas, para que ele pudesse tomar parte nos concursos, junto a isso, cada ator tinha uma cópia para poder ensaiar. No século IV era necessário além disso, o depósito de uma cópia oficial nos arquivos da cidade para justamente evitar as modificações nas reposições das peças, ou seja, nas suas remontagens. Os dramas de Ésquilo foram reencenados várias vezes em Atenas, mas havia certa dificuldade entre os espectadores em entender a sua linguagem por demais arcaica, ou rebuscada e, assim havia uma tendência em modificar os textos segundo Alsina (1979). Depois disso houve o traslado de toda a produção escrita grega para a Biblioteca de Alexandria onde foram trabalhados pelos filólogos alexandrinos. Os romanos também participaram elaborando uma

¹²⁰ Sobre esse tema ver o livro *La Naissance du Politique* em Christian Meier (1995, p. 113-114).

coleção de Ésquilo que compreendia sete tragédias, justamente as que chegaram aos nossos dias.

Até o século III as obras estavam escritas em papiros, mas a partir de então foram copiadas em códices, livros feitos de pergaminho, nesta mudança há novamente uma seleção de obras até que, finalmente, temos os manuscritos medievais de onde procedem as sete tragédias de Ésquilo, dentre os quais o mais antigo é o *Laurenciano*. Embora os códices não possuam em sua maioria a *Orestéia* completa, somados eles tornaram possível completar as sete tragédias. Outro fator importante para a compreensão da obra esquiliana no todo, assim como a datação das tragédias, são os textos em fragmentos que, embora incompletos ajudam a preencher, através das interpolações esses quebra-cabeças.

Somado a isso, as traduções são uma ferramenta poderosa na interpretação de uma obra (MICHEKALIS, 2005, p.12). Assim como a fonte histórica é produzida a partir de uma determinada cultura, o tradutor também traz, em seu viés interpretativo, o seu mundo, a sua formação acadêmica, as suas questões do presente. Portanto, tão importante quanto escolher a fonte histórica a ser estudada é escolher a tradução dessa fonte.

Mas, mais do que a interpretação de um texto as traduções atualmente tem a preocupação em ser fiéis, na medida do possível, com a recepção que o texto teve sobre a audiência na época de sua produção. Nesse sentido a percepção dos silêncios e das pausas são essenciais para a compreensão da performance dos atores no palco, dos efeitos visuais das cenas e figurinos. A encenação propriamente dita representa os valores culturais daquele período e a caracterização dos personagens deve levar em consideração o público que irá assistir e que precisa entender o que está sendo dito e encenado no palco. Dentro disso Edith Hall em seu estudo sobre os atores-cantores da antiguidade¹²¹ nos mostra um dado de fundamental importância para entender a dimensão que a música, o canto, ou a poesia cantada tinham para os gregos. Ela diz que eles “cantavam com tanta frequência que o homem moderno, cujo repertório pessoal raramente vai além do *Parabéns a você* e do *Nana nenê*, só dificilmente poderia imaginar” (HALL, 2008, p. 3). Ésquilo, nesse sentido, foi descrito por fontes contemporâneas a ele, como um mestre já que suas representações eram grandiosas e a recitação dos diálogos tinham grande impacto na audiência, como já discutido.

¹²¹ Assim como também o capítulo de Kostas Valakas *O uso do corpo por atores na tragédia e nas peças satíricas* do livro *Atores Gregos e Romanos* em Easterling; Hall (2008).

Junto a isso, no caso específico da trilogia *Oresteia*¹²², Ésquilo busca dentre os vários mitos gregos o mitologema de um herói da guerra de Tróia, Agamêmnon, eternizado na poesia homérica. Este mito era profundamente conhecido pelos gregos e tinha no enredo um apelo trágico, bem de acordo com o efeito que o autor causava em suas representações. Embora o título seja *Oresteia* em razão de Orestes, filho de Agamêmnon e Clitemnestra que vinga a morte do pai através do assassinato de sua mãe, a trilogia está assentada no mitologema dos pais. Em Homero, Orestes já aparece como o vingador do pai, mas é apenas com Ésquilo que ele se tornará um herói, bem de acordo com as características esquilianas dos protagonistas dramáticos.

Agamêmnon é um ser mitológico antes de ser trágico, um herói da guerra de Tróia que morre de forma não muito heroica pelas mãos de uma mulher, na versão esquiliana. Ele surge no mito como o rei por excelência (*Basileus*) encarregado na *Ilíada*¹²³ do comando supremo da armada aqueia. Homero o faz ora rei de Argos, ora de Micenas e, em variantes mais tardias, o átrida reina sobre a Lacedemônia, com a capital em Amiclas. A família dos átridas, epíteto relativo à Atreu, pai de Agamêmnon e Menelau, está profundamente marcada pelas faltas cometidas por seus antecedentes, faltas estas que passam como um miasma de geração para geração. Esta maldição começou com Tântalo, daí também o epíteto de tantálida,

que ofereceu um banquete aos deuses, servindo-lhes as carnes de seu próprio filho Pélops. Ressuscitado pelos imortais, Pélops continuou a senda de crimes de seu genitor e, para se casar com Hipodâmia, matou-lhe o pai Enômao. De Pélops e Hipodâmia nasceram Atreu, Tieste, Plístenes e Crisipo. Atreu repetiu com Tieste o gesto do avô de ambos, Tântalo: serviu ao irmão as carnes de seus próprios filhos. Tieste estuprou a filha Pelopia, de quem nasceu o amaldiçoado Egisto. Atreu, numa das versões mais repetidas, casou-se com Aérope, que foi mãe dos pelópidas (netos de Pélops) ou átridas (filhos de Atreu), Agamêmnon e Menelau. (BRANDÃO, 2014, p. 29-31)

Agamêmnon casou-se com Clitemnestra e Menelau com Helena, filhas de Tíndaro e de Leda. Ou seja, temos aqui a união dupla entre duas famílias a dos átridas e a dos tindaridas. Quando o príncipe troiano Páris rapta Helena, Menelau pediu auxílio ao irmão Agamêmnon, o qual foi escolhido comandante supremo da armada aqueia que iria a Tróia resgatar Helena. Quando a frota estava em Áulis e o adivinho Calcas declarou ser necessário o sacrifício de uma virgem para que houvessem ventos favoráveis, Agamêmnon imolou a própria filha, Ifigênia, o que reacendeu o rancor e o desprezo de Clitemnestra. Com base nesses sentimentos

¹²² Um livro que trata especificamente sobre a trilogia *Oresteia* é *Language, sexuality, narrative: the Oresteia* de Simon Goldhill em Goldhill (1984).

¹²³ Epopéia de Homérica que conta a Guerra de Tróia.

a rainha arquiteta um plano de vingança tendo como aliado Egisto, filho de Tieste e que se torna seu amante enquanto Agamêmnon luta em Tróia. Na versão homérica foi Egisto quem tramou e assassinou Agamêmnon, mas em Ésquilo a morte do rei foi responsabilidade de Clitemnestra e será vingada por Orestes, o caçula dos átridas filho de Agamêmnon e Clitemnestra que matará não apenas a Egisto, mas também sua própria mãe.

Ésquilo irá construir uma variante da morte de Agamêmnon, pois se em Homero ele foi assassinado por Egisto durante um banquete, em sua chegada em casa (*Od.* XI, v 408-410), ou seja, no ambiente público, na tragédia ele foi apunhalado três vezes, no momento em que, embaraçado em sua veste que lhe oferecera a esposa, o rei não pode se defender e, o que é pior na visão masculina, em um ambiente privado, é uma morte desonrosa.

Cl. Fiz de tal modo (e isto não negarei)
 a não escapar nem evitar a morte.
 Inextricável rede, tal qual a de peixes,
 lanço-lhe ao redor, rica veste maligna.
 Firo-o duas vezes e com dois gemidos
 afrouxou membros ali mesmo e prostrado
 dou-lhe o terceiro golpe, oferenda votiva
 a Zeus subterrâneo salvador de mortos.(*Ag.* vv 1380-1387)¹²⁴

E na terceira e última peça, *Eumênides*, Orestes será julgado por seus atos perante um tribunal que reunirá os deuses Apolo e Atenas.

Ésquilo na primeira peça da trilogia, *Agamêmnon*, que tem como tema o mitologema deste rei e da rainha Clitemnestra, encena um mito muito caro aos cidadãos atenienses, pois os heróis homéricos faziam parte, primeiro, de um passado heroico grego e, segundo, da construção de uma identidade ateniense. Levando isso em consideração, quando ele mostra uma nova morte para o herói, pelas mãos de uma mulher e em uma posição de vulnerabilidade, em oposição a Homero, ele está convidando o público a uma nova reflexão que envolve um novo olhar para o feminino na tragédia.

¹²⁴ Todas as citações da peça *Agamêmnon* presentes neste trabalho foram retiradas de: **ÉSQUILO. Agamêmnon: Orestéia I.** São Paulo: Iluminuras, 2004. Estudo e Tradução de: Jaa Torrano.

2.3 As mulheres de Ésquilo

As mulheres em Ésquilo estão representados em rainhas, coros, deusas, profetisas, heroínas, cativas e amas, ou seja, vão vários os tipos femininos que o autor utiliza em sua obra. Das suas sete tragédias em apenas duas as protagonistas são mulheres, *Agamêmnon* e *As Suplicantes*, mas em cinco o coro é feminino, em *Coéforas* é formado pelas mulheres cativas de Tróia, em *Eumênides* são as eumênides, ou erínies, em *Os sete contra Tebas* são as mulheres tebanas, em *As Suplicantes* o coro é formado pelas danaides¹²⁵ e em *Prometeu Cadeeiro* são as filhas de Oceano, as oceaninas. Dentro desse quadro se destaca a tragédia *As Suplicantes* onde o coro de danaides é, ao mesmo tempo, protagonista do drama. Apenas na tragédia *Os Persas*, não há uma protagonista feminina e nem um coro feminino, há apenas a personagem da rainha mãe de Xerxes. Mas o que se pode perceber nos dados expostos acima além do fato de que as mulheres estão representadas de diversas formas dentro do universo esquiliano?

No que tange aos coros, eles são parte fundamental do drama trágico, como foi exposto no capítulo anterior, portanto, chama a atenção na obra de Ésquilo a quantidade de coros femininos. Todos eles desempenham uma função que está associada ao feminino, à figura da mulher, pois não há outra desculpa possível, como o tom de voz ou a feminilidade do personagem, uma vez que são homens travestidos de mulher. Isto leva à percepção de que a diferença está, ou na performance dos atores, ou nas falas, na escolha vocabular que o autor faz e que marca a diferença entre o masculino e o feminino no palco. Segundo Laura McClure (1999) um dos principais ramos de estudo do discurso feminino é o sociolinguístico onde são examinadas as propriedades formais do discurso que as relaciona com o contexto social e com os papéis sociais. Nesse sentido ela discute sobre o que Robin Lakoff (2004) apontou como características linguísticas femininas e que estão relacionadas com os papéis sociais femininos. Estas características possuem um universo vocabular especial como, por exemplo, o uso de palavras no diminutivo, de *tag questions*¹²⁶, a restrição de emoção negativa e evasão do uso de obscenidades, formando com isso um universo vocabular especial.

McClure diz ainda que os estudos da linguagem feminina concorrem para determinar que diferenças linguísticas baseadas no gênero existem, e que diferentes estilos de

¹²⁵ Filhas de Dânaos

¹²⁶ Perguntas ao final das frases que são adicionadas a uma declaração ou comando (para obter o consentimento ou desafiar a pessoa dirigida).

socialização engendram diferentes estilos linguísticos entre homens e mulheres como em relação ao som e ao conteúdo. Ela ainda levanta em seu estudo uma questão de suma importância para o estudo da tragédia, que o discurso feminino deve ser visto não apenas como uma marca de seu status social, mas também como uma estratégia discursiva fortemente afetada pelo gênero do interlocutor. Sendo a tragédia, como visto anteriormente, escrita, encenada e assistida por homens, esse universo vocabular feminino escolhido pelo autor para compor as falas dos personagens femininos está vigorosamente marcado por uma concepção masculina. Isto é, são os homens colocando na boca das mulheres o que elas devem dizer. Portanto, no que diz respeito aos coros trágicos femininos que têm como função a mediação das questões propostas no drama através dos olhos da cidade, sendo esses olhos femininos e levando em consideração o contexto social e os papéis sociais das mulheres no século V ateniense o que se espera é a confirmação da soberania do gênero masculino nas falas dos personagens femininos. Mais do que isto, o controle do discurso feminino em uma cidade como Atenas é fundamental, haja vista a perigosa relação que os atenienses desenvolveram entre discurso e poder. Nesse sentido, os coros femininos de Ésquilo estão mais ligados à tradição do que os masculinos, isto é, eles discutem os valores familiares, do particular.

Em *Coéforas*, segunda tragédia da trilogia *Oresteia*, cujo título faz menção ao coro de mulheres que são portadoras das libações funerárias, já fica clara a função do coro, honrar o rei morto Agamêmnon. As honras fúnebres eram parte essencial da cultura ateniense e a esposa era a responsável pelo sepultamento e pelo ato de carpir, chorar o morto. Ou seja, esta era uma atribuição essencialmente feminina e onde o discurso feminino na forma da lamentação tinha lugar assegurado.

A lamentação é o principal gênero de fala pública das mulheres, tanto é assim que Sólon em suas reformas proíbe as mulheres abaixo de sessenta anos de acompanhar as procissões funerárias, em uma tentativa de restringir a participação pública, a visibilidade, das mulheres jovens. Pois, como diz Péricles em sua Oração aos Mortos¹²⁷ a melhor das mulheres é aquela de quem ninguém pode dizer nada, a que passa pela vida despercebida.

Outra tragédia esquiliana onde o coro, formado por mulheres tebanas, também tem a função de lamentação é *Os Sete contra Tebas*. Nesse caso pode-se estabelecer um paralelo entre o feminino na cidade grega como o protetor da tradição e da família e sua função no coro de lamentação, choro e temor. Se o coro é a representação dos ideais da *pólis*, nesta tragédia esses ideais estão postos através do que os homens esperam das mulheres, o que o

¹²⁷ Ver mais em *História da Guerra do Peloponeso* em Tucídides (1988).

personagem de Etéocles deixa claro quando recita para o coro: “Viril é isto: as vítimas e os sacrifícios/ oferecer aos Deuses, a perscrutar inimigos./ Teu, aliás, é calar e ficar dentro de casa” (Se. vv 230-233).

Já na terceira tragédia da trilogia *Orestéia*, *Eumênides*, o coro é formado pelas terríveis Erínies, deusas as quais não se deve nomear sob o risco de atrair o mal, elas são as filhas da noite. Nesse sentido a figura feminina está aqui associada ao sagrado. Também na tragédia *Prometeu Cadeeiro* o coro é formado por deusas, nesse caso são as oceaninas, filhas do deus Oceano e que representam na mitologia grega os riachos, as fontes e as nascentes. O universo sagrado grego está repleto de deusas, a própria cidade de Atenas tem o nome de uma deusa que é sua protetora. Elas estão por toda parte, seria difícil um cidadão andando pela cidade não esbarrar em suas imagens. Mesmo assim, segundo Loraux (1990, p. 35) “Há deusas, mas o divino não se enuncia no feminino”. Para a autora uma deusa não é a mesma coisa que uma mulher mortal, não se pode traçar um paralelo entre as duas, todavia, há que se levar em consideração que existe uma diferença sexual entre os deuses e as deusas uma vez que estas categorias, são projetadas do mundo dos mortais no dos imortais, ou seja, são os humanos que constroem seus mitos e seus deuses e com isto reproduzem temas singulares à sua humanidade. A questão da feminilidade somada ao estatuto divino revela uma forma peculiar de compreensão do feminino e do sagrado dentro dessa sociedade, pois mesmo a deusa na sua sexuação não é uma mulher mortal, ela exprime na maioria das vezes a sua feminilidade de forma ou depurada ou deslocada. Como exemplo pode-se citar a deusa Atena como deslocamento do feminino, pois ela conjuga características que os gregos entendiam como masculinas como a dureza no combate, ou, para ficarmos focados nos coros trágicos podemos pensar nas Erínies da tragédia *Eumênides* deusas que provocam o horror nos mortais em contraposição às Oceaninas da tragédia *Prometeu Cadeeiro* que despertam a compaixão pela punição determinada por Zeus à Prometeu.

No que diz respeito aos coros de deusas a autora destaca o gosto grego em colocar o feminino no plural, ou pelo menos “desindividualizar – quando se trata do divino no feminino (e diz-se ‘as deusas’, ou mesmo ‘a raça das deusas’, como se diz ‘as mulheres’, como se fala da ‘raça’, ou melhor, das ‘tribos’ de mulheres)” (LORAU, 1990, p. 47). Esse gosto grego, como diz a autora, pode talvez ser explicado pela grande quantidade de coros femininos nas tragédias gregas, eles são vinte e um em comparação com apenas dez masculinos.

No que tange às protagonistas, a tragédia *As Suplicantes*¹²⁸ possui um coro peculiar, pois ele é, ao mesmo tempo coro e protagonista do drama. Ele é formado pelas Danaides, filhas de Dânaos, que fogem de seus noivos/primos, os Egípcios, desde o estuário do Nilo até a cidade de Argos e suplicam asilo ao rei Pelasgos, aos numes pátrios, aos heróis argivos e a Zeus salvador. Estas como virgens e a espera do casamento rompem com essa instituição quando recusam os noivos. Uma análise possível das mulheres nas tragédias é ter como pano de fundo a instituição do casamento, pois se são virgens estão à espera deste e se maduras, ou já são esposas e mães, caso de Clitemnestra em *Agamêmnon*, ou são viúvas. Isto é, são tipos femininos que estão representados e que Ésquilo utiliza para, a partir da visão masculina, viabilizar a discussão em torno das questões que preocupam a cidade.

As leis de matrimônio gregas regiam a vida social e política dos cidadãos atenienses e “o casamento era uma dádiva graciosa de mulheres o que parece ser o princípio organizador do sistema helênico da reprodução legítima” (LEDUC, 1990, p. 277). Segundo Claudine Leduc, que faz um extenso estudo sobre o tema na Grécia¹²⁹, a manipulação do parentesco é o que constitui o ato fundador da cidade grega. Numa sociedade que pratica o concubinato é a dádiva graciosa feita pelo dador no momento do contrato de casamento que distingue a esposa e conseqüentemente sua descendência legítima da concubina. Descendência legítima: quem é cidadão e quem não é em Atenas. Esta é a questão central da discussão, uma vez que

o contrato de casamento faz da noiva uma mulher da comunidade cívica. Colocando-a sob a tutela de um cidadão, o dador certifica que ela nasceu de um pai e de uma mãe que pertencem ambos à comunidade cívica. O contrato de casamento de uma rapariga e a inscrição de um rapaz no registro do demo são, com efeito, actos que me parecem dever ser colocados no mesmo plano: trata-se, para os dois sexos, da sua integração na comunidade cívica. (LEDUC, 1990, p. 324)

Leduc afirma que por gozar de tamanha importância na organização social, o casamento era fortemente controlado por leis. Prova disso são os discursos de Demóstenes¹³⁰ nos tribunais que mostravam as especificidades das leis que regiam esses casamentos e dotes das mulheres dos atenienses e, por conseguinte, retratavam práticas sociais nas quais essas mulheres possuíam papel essencial. Demóstenes apresenta um retrato das formas legais de

¹²⁸ Para ver mais sobre a tragédia *As Suplicantes* ler o artigo *Inceste, mariage et sexualité dans les Suppliantes d'Eschylo* de Edmon Lévy em Lévy (1985, p. 29-45).

¹²⁹ A autora baseia seu estudo em três fontes principais: o discurso homérico (séculos IX-VIII), o código de Gortina (por volta de 460) e os discursos de oradores áticos do século IV.

¹³⁰ Político ateniense do século IV a.C. pertencia a antiga aristocracia ateniense. É considerado um dos maiores oradores da Antiguidade. Suas orações retratam a democracia e a justiça ateniense, assim como a vida cotidiana da sociedade.

tratamento da relação entre marido e esposa, entre pai e filha, entre mãe e filho homem quando o tema é a mulher viúva. Seus discursos compõem excelentes fontes históricas para o estudo das relações sociais atenienses no século IV¹³¹.

A tragédia debate a mudança que ocorre nas relações de parentesco na sociedade ateniense a partir da passagem do estilo de vida aristocrático do período arcaico, para a cidade-estado e o estilo de vida isonômico do período clássico. Pois, se antes havia uma organização em casas (*oikos*) onde tanto homens quanto mulheres conviviam dentro de um espaço determinado, onde as relações sociais estavam baseadas em uma parentela, na cidade essas relações tornam-se mais elásticas, a hierarquia social se esvai em um espaço público de debate onde todos os cidadãos têm os mesmos direitos à palavra. Isso importa na exata medida em que o estatuto feminino sofre uma mudança nesta nova configuração social.

O principal indicador dessa transformação são as alterações das regras matrimoniais na cidade-estado. Ainda conforme Leduc (1990) a emergência da cidade irá gerar uma reorganização do sistema de casamentos, “os esposos deixam de ser consanguíneos para se tornarem afins” (LEDUC, 1990, p. 303). Isso se dá em contrapartida ao sistema de casamento do período homérico, onde “a união do homem e da mulher não é pensada em termos de matrimonialidade, mas sim de consanguinidade” (LEDUC, 1990, p. 299). Complementando essa noção a autora nos dá o exemplo das filhas de Príamo na *Iliada*, que usufruíam de alto status, uma vez que os maridos é que tinham sido incorporados à casa de seu pai. Este exemplo é o que Leduc chama de *casamento de genro*, quando o marido é integrado à família da noiva. Este dispositivo era utilizado no período homérico notadamente nas casas que tinham apenas uma filha. Ela argumenta que este tipo de casamento elevava o prestígio da mulher no tocante às suas relações familiares, uma vez que as mesmas quando permaneciam em suas casas tinham maior poder e autonomia. Mas a cidade-estado irá escolher apenas um modelo de casamento, o *casamento de nora*, a mulher quando dada em casamento irá para uma nova família, a do noivo. Essa escolha, segundo Leduc, será um dos determinantes, em primeiro lugar, do crescimento da submissão feminina uma vez que esta é deslocada de seu ambiente familiar, e, em segundo, da maior distribuição de riquezas entre as famílias através do dote.

Por outro lado, mesmo que a mulher sempre seja dada em casamento, o contrato matrimonial não é mais de cessão, mas sim de tutela, tanto da noiva, quanto do dote, tornando-a uma *eterna menor*¹³² juridicamente falando. Por este novo método a mulher deve

¹³¹ Ver mais detalhes em: Schaps (2012).

¹³² Termo cunhado por Claude Mossé no livro *La Mujer en la Grecia Clásica* em Mossé (1990).

ser tutelada por um homem para qualquer assunto extramuros, quer dizer, qualquer questão que envolva a ela e à cidade. Neste quesito, as fontes históricas são muitas, e,

Graças aos discursos dos oradores áticos, particularmente os de Iseu e de Demóstenes, o dispositivo matrimonial dos Atenenses é bem conhecido e está bem estudado, tão bem conhecido e tão bem estudado que é, por vezes, considerado como o paradigma do casamento helênico na época clássica! (LEDUC, 1990, p. 320)

As orações chamadas de Privadas¹³³ eram ações de acusação contra cidadãos que não cumpriam com seus contratos, ou com seus compromissos e que sofreram nos tribunais as mais variadas queixas. Nesse sentido, através dos depoimentos das testemunhas e dos discursos de acusação a vida doméstica dos atenienses vem à tona e, com ela, a vida cotidiana das mulheres. Na Oração XLIII de Demóstenes, *Contra Macartatus* que discorre sobre a disputa de uma herança, as mulheres da família em questão aparecem em várias situações, como viúvas, mães de cidadão e como filhas adotivas.

Mas, embora a mãe desse menino aqui tornou-se possuidora da herança, uma vez que ela tinha prevalecido no processo sobre todos aqueles que disputaram sua reivindicação, esses homens são abomináveis, como vocês veem, e imaginem que eles não precisem obedecer às leis nem as decisões de seus tribunais, mas eles estão tentando por bem ou por mal mais uma vez para tirar da senhora a herança que vocês concederam a ela. (*Contra Macartatus*, 3-7)

Aqui, Demóstenes retrata a preocupação da cidade em zelar pelos direitos de propriedade seus cidadãos, e o que garante os direitos do menino, futuro cidadão, é a segurança da cidadania de seus pais. Sendo assim, pode-se dizer que a mulher mesmo estando despossuída de participação política na cidade desempenha um papel de igualdade com o homem quando a questão é a geração de cidadãos.

De Sólon a Péricles as regras matrimoniais sofreram mudanças que acarretaram em novas organizações familiares e sociais para a *pólis*. Sólon irá modificar as leis de herança, em uma tentativa de distribuir melhor a riqueza e com isso diminuir o poder das famílias e do *oikos*. Já em Péricles a cidadania é o objeto da mudança, a partir de então apenas será cidadão aquele que nascer de pai e mãe cidadãos, o que coloca a mulher como indispensável a esta nova configuração social, ela possui uma função cívica, gerar novos cidadãos legítimos. Se antes homens e mulheres estavam dentro de um sistema matrimonial de parentesco,

¹³³ As orações privadas de Demóstenes são dezoito, estão divididas numericamente e vão da XLI à LIX. Ver mais em: Demosthenes (1939a); (1939b).

endogamia, onde estava bem definido quem tinha direito à palavra e quem não tinha, na cidade esse direito deve ser revisto e a cidadania precisa de um novo código social.

Mirian Valdez Guía (2007) explica que não é de hoje que se estuda a relação entre o desenvolvimento da democracia ateniense e a sujeição das mulheres à casa. Segundo ela, desde o século VI quando os atenienses desenvolvem a ideologia da autoctonia do cidadão, as mulheres não participam diretamente desse processo, a não ser como geradoras de futuros cidadãos. Como o século V inaugura práticas sociais públicas, os homens gregos entendem que as mulheres não são aptas à esse convívio político, pelo contrário, são um perigo constante ao equilíbrio das relações coletivas. Nessa nova configuração social o que se privilegia é a sobriedade, o comedimento e a prudência e nada mais distante à esse novo estilo de vida do que o modo de ser feminino. Para os homens gregos as mulheres são o reverso de tudo isso, incontroláveis, desmedidas e imprudentes, portanto na cidade há que se adotar medidas contra o excesso feminino. Assim, a relegação das mulheres ao privado, tirando delas participações cívicas como os funerais, por exemplo, e a conseqüente exposição pública da dor e da lamentação, pode ser entendida como um dos efeitos de toda uma legislação que age também sobre o casamento e o dote e que são concernentes à estabilidade do convívio social¹³⁴.

Loraux no livro *Mães em Luto* mostra como os atenienses “enquanto colectividade bem organizada, forjou um conjunto de leis e regulamentações” (LORAUX, 1994, p. 15) que tinham como objetivo conter o *páthos* feminino. Conforme Loraux, Sólon, que tinha como objetivo reprimir a desordem, institui como uma de suas medidas submeter os funerais a limitações rigorosas. Sendo os funerais símbolo de uma grecidade inata, a confiar em Heródoto, e, além disso, responsabilidade das mulheres, a limitação inegavelmente recai sobre o feminino. A autora ainda ressalta que embora historiadores da antiguidade normalmente analisem essas mudanças como parte de medidas antiaristocráticas, que visavam diminuir a despesa e a ostentação de luxo restringindo o papel das mulheres nobres, o que se pode notar é, antes de tudo, a restrição da participação cívica feminina em cerimônias onde elas antes possuíam relevância. Dentro disso ela coloca que, uma vez não ser possível à cidade permitir o descontrole da mulher sob pena de contaminar a coletividade, os homens encontraram na tragédia uma forma de discutir sobre as questões do feminino, “porque o gênero trágico dramatiza, para uso dos cidadãos, o essencial das exclusões a que a cidade procede”

¹³⁴ Barbara Levick (2012, p. 96-97) em seu texto *Women and Law* discorre sobre como as leis e os costumes desenvolvem um sistema de regras sociais que torna possível o convívio sem recorrer à violência. Dentro disso ela destaca o casamento como uma forma de regramento social e de controle da mulher.

(LORAUX, 1994, p. 16). Portanto, as manifestações excessivas, desmedidas de dor que estão fora de lugar na cidade, são o princípio do drama trágico. Nesse sentido quando a cidade regulamenta os funerais privados com o objetivo de lhe dar comedimento e sobriedade, está, com isso, a regulamentar a participação feminina. Disso tudo pode-se concluir que “na cidade grega antiga, as mulheres estão ainda mais afastadas do político no regime da democracia do que sob qualquer outra instituição.” (LORAUX, 1994, p. 22)

Toda participação feminina, está regulamentada e estritamente controlada na *pólis* através do casamento. É a partir dele que a mulher torna-se efetivamente mulher, que pode cumprir com a sua função cívica, gerar cidadãos. A válvula de escape, pode-se dizer assim, é a tragédia, que coloca em cena um feminino que quebra as regras da cidade.

A transição do sistema matrimonial representado no épico homérico para aquele na Atenas clássica é importante para essa discussão porque ela revela possíveis áreas de tensão que inevitavelmente emerge em transições históricas. Atenas restringiu padrões de casamento que haviam sido praticados por famílias aristocráticas no período arcaico, e os efeitos secundários dessa transição claramente deixam sua marca na imaginação trágica. (FOLEY, 2001, p. 61)

Foley (2001) coloca que o casamento nessa sociedade androcêntrica legitima a sexualidade e a procriação dentro da família e dita as regras da dominação dos maridos sobre as esposas para que haja uma ordem doméstica e cívica. Para tanto o casamento possui na cidade grega uma poderosa ideologia que o considera como um pré-requisito para a vida civilizada. Ou seja, o casamento é um dos princípios reguladores da civilidade é uma transação social entre os sexos, dando e tomando esposas, amarrando laços de parentescos e distribuindo riquezas.

Mas o que podemos ver tanto no *Agamêmnon*, quanto em *As Suplicantes*, é que as mulheres, esposas ou virgens rebelam-se contra esta instituição social. Clitemnestra massacra seu marido Agamêmnon e as Danaides seus noivos na noite de casamento. O casamento tem o status de civilizar a mulher, de colocá-la em outro patamar de ação. Não que o homem possa escolher entre casar ou não, ele também é parte nessa transação social, mas o jovem masculino é criado para a guerra assim como o feminino para o casamento, essas duas instituições determinam a passagem para a vida adulta. A virgindade permanente é atributo das deusas e não das humanas, novamente destacando-se a diferença entre imortais e mortais.

Nestas duas tragédias Ésquilo mostra duas protagonistas que discutem o casamento e todas as relações sociais que daí advêm. As danaides o discutem através de sua recusa, os

motivos não ficam claros se é porque os primos são incivilizados, bárbaros, ou se porque são parentes. Elas ainda são virgens, ou seja, são filhas, totalmente dependes da vontade paterna e a um meio caminho de civilidade¹³⁵. Já um dos motivos de Clitemnestra para o massacre de Agamêmnon é o assassinato de sua filha, ou seja, ela age dentro de seu papel materno, o que na visão masculina grega é bem feminino.

Muito embora as mulheres de Ésquilo possuam particularidades que podem ser atribuídas às especificidades do autor, como por exemplo o modo como ele modificava as personagens mitológicas ou como ele escrevia os diálogos, elas não estão fora do contexto trágico geral. Isto é, as mulheres trágicas são muitas e assim como Ésquilo, Sófocles e Eurípides contribuíram com personagens e protagonistas femininas que ajudam a revelar um certo panorama geral a respeito das mulheres nas tragédias. Panorama este concernente ao que foi dito acima, ou seja, as mulheres trágicas dramatizam uma visão que o masculino criou a respeito delas e sua participação na cidade.

Diante disso, pode-se pensar em Antígona de Sófocles¹³⁶, que através de seu diálogo com Creon, desafia em primeiro lugar o seu *kyrius*, a quem deve obediência, quando diz: “Quem pensa que é para tirar-me os meus?” (*Ant.* v 48) e, em segundo lugar desobedece a uma lei da cidade que proíbe o enterramento de seu irmão. Aqui vêm à lembrança Loraux (1994b) quando ela fala sobre as novas regras para conter o luto feminino, para lhe dar medida. Junto a isso a análise pode ser direcionada diretamente ao comportamento do feminino, a partir do diálogo entre Antígona e sua irmã Ismene, uma desafiando regras, em uma posição imóvel e a outra completamente ao inverso, amedrontada, obediente e silenciosa, conforme sua fala:

Ismene:

Não fomos feitas, nós
mulheres, para combater os homens.
Sob a égide dos fortes, nossa agrura
se agravará. Quem manda me constrange.
Perdão, subterreos, se me vergo ao chefe!
É pura insensatez transpor limites. (*Ant.* vv 62-67)

Transpor limites, talvez seja a sentença que melhor resume o que os homens esperam, com temeridade, de uma mulher. Existe uma preocupação constante em contê-las dentro de

¹³⁵ Sobre o tema da virgindade entre os gregos ver o artigo de Giulia Sissa (1984) *Une virginité sans hymen: le corps féminin en Grèce ancienne*.

¹³⁶ Para ver mais sobre as obras sofoclianas ver *A Companion to Sophocles* em Ormand (2012) e *Brill's Companion to Sophocles* em Markantonatos (2012).

uma determinada linha que não deve ser ultrapassada sob o perigo de desencadear o caos, que para os homens gregos é representado pelo descontrole feminino. Muito embora Antígona possa ser uma personagem que em um primeiro momento não pareça ser descontrolada, muito pelo contrário, esboça um comportamento firme e coerente com suas crenças, enterrar e chorar seu irmão, para um homem grego a sua independência, o seu completo isolamento em relação às outras personagens femininas do drama e a sua agência estão completamente fora de contexto. Ela não é ainda uma mulher na visão masculina, pois ainda não casou, o que a coloca em uma posição velada, indefinida e, portanto, sem qualquer direito à palavra. A posição de Ismene marca bem a diferença entre uma e outra. São essas diferenças de comportamentos implícitas nos diálogos que permitem a observação de que as relações de gênero embasam a análise do texto trágico, colocando em oposição modelos femininos a partir de um único ponto de vista, o masculino. São homens mostrando para homens como as mulheres agem, como elas pensam, ou melhor ainda, como elas deveriam pensar.

Nesse sentido não pode faltar a posição do coro, fundamental em toda tragédia como representante dos valores da cidade, como já visto, e que em *Antígona* é composto pelos anciãos de Tebas. Isto é, um coro masculino e, além disso, composto por homens mais velhos, detentores de uma sabedoria ancestral. Foley (2001) comenta que embora Antígona rebata durante a tragédia os argumentos tanto de Ismene quanto de Creon contra a sua posição, o coro fala que:

Ambos afirmam que as mulheres não devem agir contra os homens e a cidade - em suma, que não deveriam, tanto nesta situação, como na visão popular de Atenas, ser agentes morais independentes. Além do mais, o coro expressamente desaprovou seu ato e seu temperamento. (FOLEY, 2001, p. 179)

Nada mais natural esse ponto de vista partindo de um coro masculino, como aponta Foley, já que mesmo sendo Antígona a única familiar apta a cumprir com os rituais necessários ao sepultamento do irmão, isso não seria possível sem a supervisão masculina. Ou seja, não há espaço para a autonomia feminina¹³⁷.

Mudando de autor, em Eurípides as mulheres representam os mais variados perfis, seja Hécuba e Helena em *As Troianas*, Electra e Clitemnestra em *Electra* ou a temível *Medéia*. Possivelmente, uma das mulheres trágicas, juntamente com Clitemnestra, que melhor

¹³⁷ Caberia aqui lembrar a posição de Butler (2014) em seu livro *O Clamor de Antígona* sobre a forma de Antígona enfrentar Creon. Segundo ela Antígona age e pensa como Creon a partir das mesmas referências discursivas. Ela o ataca a partir da mesma lógica familiar. Assim, a autora destaca que as relações de parentesco seguem uma lógica androcêntrica.

expressa o medo que os homens têm da mulher descontrolada seja Medéia. Ela é uma esposa e mãe trágica que massacra seus próprios filhos em represália à traição do marido Jasão, e que pode ser compreendida como uma personagem que apresenta em seu comportamento o conflito entre uma posição heroica e pública, compreendida como masculina e uma posição feminina, maternal, pois é nesse sentido que Foley a destaca:

A partir do momento de sua primeira aparição no palco, o lado feminino de Medéia na peça não é um dado implícito, mas cuidadosamente definido através da relação que ela cria com o coro. O seu lado heroico, masculino só emerge explicitamente nos diálogos (vv 364- 409, 764-810) onde Medéia anuncia seus planos de vingança (...) (FOLEY, 2001, p. 257-258)

Pois, ao contrário de Clitemnestra, Medéia dialoga com um coro de mulheres coríntias, o que coloca de forma simpática essa relação, como entre iguais, pelo menos em um primeiro momento enquanto Medéia ainda chora a traição de Jasão,

Medéia

Entre os seres com psique e pensamento,
quem supera a mulher na triste vida?
Impõe-se-lhe a custosa aquisição
do esposo, proprietário desde então
de seu corpo
... À divorciada,
a fama de rampeira; (*Me.* vv 230 – 237)

E o coro a entende e apoia, “É justo que pretenda se vingar/ do esposo” (*Me.*vv 267-268). A partir de um segundo momento quando o coro desconfia de suas intenções em relação aos filhos ele afasta-se, “Já que me pões a par do que cogitas,/ por desejar ser útil, fiel às leis/ humanas, digo não! aos teus projetos.” (*Me.* vv 811-813) e então a personagem vai tomando contornos masculinos para a audiência, no sentido de que se afasta da maternidade, até o final quando mata os filhos e, ao invés da saída tradicional para as mulheres trágicas, a morte, ela vai embora para outra cidade e para outro casamento. Não à toa, Eurípides, seguindo o mito, a mantém como estrangeira, uma vez que a personagem é construída desde o início do drama, através da fala da Nutriz como “megaintumescida e antidelimitável” (*Me.* v 109), isto é uma mulher “crua em seu jeito de ser;/ o íntimo da mente ativa/ horripila. (*Me.* vv 104-105). Dentro dessa mesma perspectiva de mulher traída e que se vinga pode-se comparar Medéia

com a Clitemnestra de Ésquilo¹³⁸. Embora sejam personagens trágicas de autores diferentes, guardam certa semelhança no quesito de chocar a plateia masculina com seu descontrole.

Em *As Troianas*, uma tragédia feminina pode-se dizer, já que as protagonistas são mulheres, assim como o coro¹³⁹. O drama se desenrola na cidade de Tróia após a captura da mesma pelos gregos e o aprisionamento das mulheres troianas, entre elas Hécuba, esposa do rei troiano Príamo, e Helena esposa de Menelau. No diálogo entre Hécuba e Helena, Eurípides revela duas mulheres em oposição, uma como guardiã dos valores familiares repreendendo a outra, responsável por uma guerra, e que se deixou levar pela paixão e por outro homem, Páris. Ao mesmo tempo Helena se justifica acusando Hécuba, por ter gerado Páris, acusando os deuses que lhe concederam tamanha beleza, e culpando até mesmo Menelau por ter hospedado Páris em sua casa. Quando, o segundo coro de viúvas diz: “pois ela fala bem demais para quem age tão mal e isso é extremamente perigoso!” (*Tr.* vv 1227-1228) está falando o quê a audiência masculina está esperando ouvir. Isto é, tanto Hécuba quanto o coro de viúvas têm sua fala marcada pelo desprezo em relação a esta mulher que encarna a vergonha para o masculino, pois quem responde pelo comportamento das mulheres são os homens. São os maridos que são cobertos pela vergonha e por sua negligência quando suas esposas fogem ao modelo comportamental esperado, já que são eles os responsáveis por suas mulheres. Talvez seja por isso que Menelau na *Ilíada* seja retratado como um homem fraco, de forma velada é verdade, mas mesmo assim perceptível. Além disso, a falta cometida por Helena reverbera também nas mulheres espartanas, pois, como já vimos, os gregos possuem uma visão de conjunto das mulheres, a raça das mulheres. Se, o mau exemplo de Helena recai sobre as mulheres espartanas, para não dizer sobre todas as mulheres gregas, ele pesa mais ainda sobre a família, onde a principal atingida é Clitemnestra, sua irmã.

Mas há uma diferença qualitativa nas ações de Helena, Clitemnestra e Medéia. Helena comete o crime por excelência feminino, isto é, a sedução. E a sedução feminina não termina, como reconhece Hécuba em *As Troianas*, ao avisar Menelau para que não leve Helena no navio em que ele vai partir de Tróia. Ela diz: “o desejador não deixa de amar” (*Tr.* v 1343). Já as outras cometem crimes que lhes coloca em um patamar radicalmente diferente de Helena. Elas não serão perdoadas. Afinal Helena morreu? Menelau mandou matá-la como

¹³⁸ Embora Eurípides também tenha a sua Clitemnestra na tragédia *Electra*, o objeto de estudo deste trabalho é a personagem de Ésquilo. No terceiro capítulo faremos uma análise comparativa entre “as Clitemnestras” dos três autores, Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

¹³⁹ Na tragédia *As Troianas* existe a particularidade de dois coros, o primeiro formado por virgens troianas e o segundo formado pelas viúvas dos guerreiros troianos mortos na guerra de Tróia.

queria Hécuba? Medéia foge da cidade para uma vida errante e Clitemnestra é morta pelo filho.

3 A RAINHA E O CORO: o feminino e o masculino como construção social de gênero

Neste terceiro e último capítulo, parte central dessa dissertação, será discutido como o diálogo entre a rainha Clitemnestra e o coro, na peça *Agamêmnon*, reproduz a maneira pela qual a sociedade ateniense construía o feminino a partir de uma elaboração masculina. Para isso o capítulo está dividido em quatro partes. Na primeira faremos como que uma biografia de Clitemnestra, isto é, como ela aparece nas narrativas míticas e nas tragédias, passando assim pelos três tragediógrafos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Em seguida analisamos como Ésquilo constrói o protagonismo feminino na cidade através desta personagem e no que chamaremos de 1º Ato¹⁴⁰, esmiuçamos as falas da rainha procurando demonstrar que elas revelam um antimodelo de comportamento para o feminino através do excesso. Na terceira parte do capítulo, temos o 2º Ato com a análise mudando o foco para a fala do coro e o modelo de esposa e mãe referendado pela sociedade isonômica. E, na quarta e última parte, como esses dois modelos tem, na verdade, um só objetivo, a fabricação de um feminino a partir de um olhar androcêntrico.

3.1 Clitemnestra: a mulher que não esquece

Clitemnestra é “aquela que se celebrizou por não esquecer”¹⁴¹ pela etimologia de seu nome, *klytós* (célebre, ilustre) e *mnéstor* (que pensa em, que se recorda de). Isto importa na exata medida em que o nome dos personagens míticos revelam como que um caráter do indivíduo, a partir dele já é possível vislumbrar as principais características do personagem. Filha de Tíndaro e de Leda e irmã de Helena, Castor e Pólux, seu mito familiar explica como essa mulher forte marcou a cultura grega, primeiro através de Homero na *Ilíada* e na *Odisséia* e depois nos três trágicos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Cada um desses autores abordando o mito familiar de Clitemnestra e *Agamêmnon* conforme a época da encenação e a autoria.

¹⁴⁰ Esta não é uma divisão da tragédia, mas sim um recurso, um estilo de organização da escrita desta dissertação.

¹⁴¹ Segundo Junito Brandão (2014, p. 140) no *Dicionário Mítico – Etimológico*. Ver também o verbete *Clytemnestra* na *Encyclopedia of Women in the Ancient World* em Salisbury (2001, p. 66).

Sabemos que os mitos não possuem apenas uma única versão, mas sim aquela que é a mais difundida dentro da tradição oral de um determinado grupo social e conforme a época. A partir disso, os tragediógrafos citados acima, embora tenham como pano de fundo a mesma narrativa mitológica, em suas obras fazem alterações que são fundamentais para a compreensão das questões que os mesmos querem discutir com seus espectadores. Assim, são estas alterações que chamam a atenção da audiência, que dão o tom do drama e que melhor abordam uma questão pertinente à *pólis* naquele momento. Nesse sentido, as várias “Clitemnestras” que compõem os dramas dos três autores revelam uma preocupação dos homens gregos com a construção do feminino através desta personagem¹⁴².

O mito mais difundido de Clitemnestra diz, conforme Brandão (2014) e Salisbury (2001), que Agamêmnon a cortejou quando ela ainda era casada com Tântalo II, filho de Tiestes, ambos inimigos mortais dos dois irmãos átridas, Menelau e Agamêmnon, por conta do banquete servido pelo pai destes, Atreu, à Tiestes, pai de Tântalo II. Agamêmnon, por sua vez, assassinou Tântalo II e o filho recém-nascido de Clitemnestra na tentativa de forçar o casamento, no entanto, foi perseguido pelos dois irmãos de Clitemnestra, Pólux e Cástor (os Dióscuros). Para buscar uma conciliação Agamêmnon procurou o pai de Clitemnestra, Tíndaro, e este decide, para aplacar a fúria dos filhos, promover o casamento entre os dois, Clitemnestra e Agamêmnon. Desse matrimônio, que já começa mal, nascem Ifigênia, Electra, Crisótemis e Orestes.

A união entre a família dos átridas e dos tindaridas é dupla, uma vez que Menelau, irmão de Agamêmnon também casa-se com Helena, irmã de Clitemnestra. Durante a Guerra da Tróia quando a frota aqueia estava presa em Áulis e o adivinho Calcas declarou ser necessário o sacrifício de uma virgem para que houvessem ventos favoráveis os quais permitissem a navegação até Tróia, Agamêmnon imolou a própria filha, Ifigênia, o que reacendeu o rancor e o desprezo de Clitemnestra que até então estavam represados pelo papel de esposa e mãe.

Na tragédia de Eurípides *Ifigênia em Áulis*, o autor reconta esta parte do mito, do sacrifício da filha, e constrói uma rainha extremamente marcada pelo sofrimento e pelo rancor em relação ao marido¹⁴³. Os diálogos entre os dois são fortes e cheios de acusações. Nas primeiras cenas quando Clitemnestra chega a Áulis trazendo a filha Ifigênia para um suposto

¹⁴² Ela não é a única mulher a ser encenada repetidamente, mas o mito familiar dela e de Agamêmnon, assim como o de Édipo parecem ter sido os mais populares no século V, segundo a bibliografia estudada nesta dissertação especificamente McClure (1999); Zeitlin (1996); Foley (2001); Loraux (1994) e (1997) entre outros.

¹⁴³ Edith Hall (2005) escreve um extenso estudo sobre a peça *Ifigênia em Áulis* intitulado *Iphigenia and Her Mother at Aulis: A Study in the Revival of a Euripidean Classic*.

casamento com Aquiles ela é toda ternura com os filhos. Orestes é bebê ainda e Ifigênia parece ser, segundo Eurípides, a luz dos olhos da mãe. Neste início vemos uma Clitemnestra que ainda conserva aquilo que os gregos esperam de uma esposa e mãe, qual seja, o cuidado com a família, respeito às tradições e amor maternal, como expresso por Ifigênia quando a chama de “mãe querida” (*If.* v. 918).

A primeira fala de Clitemnestra no diálogo com Agamêmnon (ela ainda não sabe que a filha será sacrificada, já que o marido mentiu e disse que a iria casar com Aquiles), demonstra que a rainha conserva uma atitude de respeito em relação ao marido,

estou compreendendo bem teus sentimentos,
podes ter a certeza de que eu também
longe de censura-te, sofrerei demais
quando tiver de conduzir a minha filha
ao casamento. (*If.* v. 949-953)

Na continuação, quando o marido dá instruções em relação ao ritual do casamento fictício a rainha diz “acostumei-me a obedecer-te” (*If.* v 997). Para um grego do século V ouvir isso de uma esposa é absolutamente reconhecível, a personagem está dentro de um terreno que transmite segurança para os homens. Em seguida Agamêmnon a manda voltar para casa, pois ele mesmo irá realizar os rituais necessários, ao que Clitemnestra se recusa despertando a irritação dele em relação a uma mulher que, embora friamente respeitosa, não se dobra facilmente ao mando masculino como comprova a última fala do marido quando a rainha sai de cena “o homem de bom senso/ deve ter em seu lar uma boa mulher/ e sempre dócil; se assim não for, não case” (*If.* vv 1028-1030). Esta fala de Agamêmnon mostra muito bem o que os homens e, conseqüentemente a cidade, esperam de uma boa mulher: docilidade, obediência e silêncio. Elas devem cumprir dentro de seu mundo particular as funções sociais designadas à elas, que claro, não são poucas e tampouco são desprezadas pelos homens, elas são essenciais, mas devem ocupar um lugar distinto das atividades masculinas.

No seguir do drama quando Clitemnestra descobre que foi enganada, que a filha será sacrificada, sua atitude muda, é como se viesse à tona todo o sofrimento represado dentro dela. Na verdade quem conduz o diálogo é a própria rainha, sem submeter-se ao marido, ela o coloca contra a parede e obtém a confissão e, com isso, dispara toda a sua ira contra ele dizendo que casou contra a vontade, que ele matou seu primeiro marido e filho e vai desfiando palavra por palavra todos os seus sofrimentos. Mas, ao mesmo tempo, Eurípides a

mostra equilibrada, as suas falas não são as de uma mulher fora de si, descontrolada, mas ao contrário, ela aparenta ser uma mulher forte e coerente como nos versos a seguir:

Clitemnestra

contive meu ressentimento desde então;
 mostrei-me para ti e para tua casa
 uma mulher considerada incensurável
 - és testemunho disso. A própria Afrodite
 nada pode fazer para me desviar
 de uma conduta obediente à castidade.
 Graças aos meus cuidados prosperaste sempre,
 de tal maneira que em teu lar tudo era alegre
 e fora dele tua fortuna crescia
 Uma mulher assim é um prêmio muito raro
 para o marido, enquanto as companheiras
 más
 abundam para desespero dos esposos. (*If.* vv 1621-1633)

Eurípides até aqui mostra uma esposa que embora esteja enfrentando uma decisão do marido, ela o está fazendo a partir da concepção grega de mulher, com base em sua maternidade, em suas funções com boa esposa e mãe. Nesse sentido o autor parece simpatizar com Clitemnestra, deixando de forma subliminar a ideia de que ela teve motivos suficientes para o assassinar, uma vez que ele ultrapassou um certo limite. O autor mostra um Agamêmnon titubeante em suas decisões, choroso mesmo,

[...] - ai, infeliz de mim! - , por não as dominar
 na hora em que chego ao extremo do
 infortúnio!...
 Ai! Que palavras direi a minha mulher? (*If.* vv.606-609)

E em direção contrária, uma Clitemnestra forte e coerente, enfatizando que também os homens devem viver dentro de um limite, que assim como as mulheres estão determinadas por seus papéis sociais, os homens também estão inseridos dentro dessa mesma lógica, como veremos em detalhes mais adiante. Agamêmnon exacerba o seu papel de pai e senhor quando mata a filha e com isso provoca a fúria da mulher.

Por outro lado, na tragédia *Electra* do mesmo autor Clitemnestra já aparece de outra forma. Nos primeiros versos da tragédia o personagem do Lavrador a qualifica de “crudelíssima” (*El*, v 28) Aqui pode-se observar a transformação do personagem depois do sacrifício da filha quando a rainha gesta um plano de vingança tendo como aliado Egisto, filho de Tieste, e que torna-se seu amante enquanto Agamêmnon luta em Tróia. Se em

Homero foi Egisto quem tramou e assassinou Agamêmnon e em Ésquilo foi a própria rainha quem golpeou o marido, em Eurípides não fica claro, pois o Lavrador diz que “golpeando-lhe pelas mãos de Egisto” (*El.* v. 10) sua consorte o matou. O que chama atenção neste drama é o diálogo entre mãe, Clitemnestra, e filha, Electra. Se em *Ifigênia em Áulis* a rainha é retratada pelo autor como maternal, e fica patente o carinho entre ela e a filha Ifigênia, em *Electra* ela aparece como uma mulher rancorosa e indiferente aos filhos de Agamêmnon. A filha Electra a acusa durante toda a peça de ser uma má mãe. Claro que para expectadores homens essa é uma falta grave, só superada pelo assassinato do marido. A primeira fala de Clitemnestra nesta tragédia já faz referência à filha assassinada por Agamêmnon, como o grande motivo de sua ação, em seguida ela continua falando à Electra:

[...] justo, ele matar-me
os filhos e viver, e eu padecer
em suas mãos? aliei-me a quem o odiava,
para matá-lo. Havia outro caminho? (*El.* vv 1044-1047)

Ao que Electra responde:

Se meu pai, como dizes, trucidou
tua filha, onde erramos eu e Orestes?
Por que, depois de assassiná-lo, não
nos deste o que era nosso...? (*El.* vv. 1050-1053)

A questão aqui não é tanto o assassinato do pai, mas sim a indiferença da mãe em relação aos filhos do rei morto. Electra se ressentia da falta de amorosidade da mãe, mais do que reclamar que a mãe traiu o pai, ela reclama que a mãe traiu os filhos.

Já em Sófocles que também escreveu a sua tragédia *Electra*, o autor constrói o personagem da rainha Clitemnestra de uma forma dura, até mesmo cruel. Isso fica patente no diálogo entre mãe (Clitemnestra) e filha (Electra), onde as falas fortes e agressivas expõem uma rainha antimaternal, assassina do marido e adúltera.

Electra Acuso que o assassinaste não
em nome da justiça, mas dobrada
por teu macho [...] (*El.* vv. 561-563)

[...] mas mãe
não és, não passas de uma fêmea déspota,
responsável por minha decadência. (*El.* vv. 597-599)

Nesta peça as personagens trocam palavras muito duras, como Clitemnestra em relação ao que a filha lhe diz na citação acima: “Sua descarada! O que falei e fiz/ só destravaram tua língua acídula” (*El.* vv. 621-622). Com o desenrolar do drama o que se nota é o completo isolamento e abandono de Electra pela mãe, assim como a frieza dessa mulher em relação aos filhos de Agamêmnon, pois é essa a sua visão, ela não os vê mais como seus filhos. Isso fica mais claro quando ela recebe a notícia da morte de Orestes e fala: “Maternidade é um duro fardo. Odiar/ um filho, mesmo cruel, é aborrecido!” (*El.* vv. 773-774). Mas porque ela odiaria um filho que foi embora ainda criança e que ela nem conhece? A única explicação é porque ela sabe que estando ele vivo a qualquer momento pode aparecer e vingar o pai. Isto é, ela mesma reconhece que esses filhos de Agamêmnon são apenas do pai, para ela essa maternidade se encerrou com a morte do marido.

As referências que Sófocles possui desta personagem vêm primeiro de Homero e depois de Ésquilo, além de toda uma tradição oral que contava e recontava esse mito. Portanto, ele escolhe a sua versão dessa mulher baseado em seus conceitos sobre o feminino, sobre o que a cidade considera mais importante no tocante à função das mulheres na *pólis*, a partir de uma referência masculina. Fica claro no andamento da peça, que Clitemnestra está sendo julgada em função de sua maternidade, como nas falas de Electra em vários momentos: “A mãe/ - a minha própria! – é o ser que mais execro!” (*El.* vv 272-273); “mas mãe/ não és” (*El.* v 597); “a infeliz da minha mãe, se é digna/ de ser chamada mãe quem goza assim” (*El.* vv. 283-284). Ou também na fala do coro de mulheres “Electra, filha de máter abjeta” (*El.* v 125).

Se por um lado, Orestes ainda criança foi retirado da casa para não ser morto pelo amante da mãe, Egisto e talvez por ela própria, por outro lado, Electra é uma morta-viva, ela está socialmente morta, não tem qualquer espaço dentro do palácio, não irá casar nem constituir família.

Electra:

... sim, a quem aguardo, sem-reposo, sem-prole,
sem-gozo, sem-esposo,
imersa em choro, sujeita à sucessão de horrores. (*El.* vv. 175-177)

A desesperança consumiu-me
o melhor quinhão da vida;
esvai-se o viço.
Sem filhos, declino,
sem a guarida de um marido;
feito estrangeira ao desamparo da lei (*El.* vv. 200-205)

Tudo isso é exposto dentro do enfrentamento entre mãe e filha e exposto a função feminina por excelência na cidade grega ser mãe de cidadão.

Voltando em Eurípides, outra tragédia que aborda o mesmo mito é *Orestes*, embora não tenha Clitemnestra como personagem, o argumento gira em torno de sua figura uma vez que a ação se desenrola após o seu assassinato pelo filho Orestes, para vingar a morte do pai. Mais uma vez Electra é personagem central que abre a peça contando os desdobramentos da morte da mãe e de como Orestes sucumbe à doença-loucura provocada pelas deusas eumênides. Ela também relata que eles, os irmãos, serão julgados pela cidade como matricidas e espera a chegada do tio, Menelau, para que este possa ajudá-los.

Nesta tragédia uma personagem chama atenção em seu diálogo com Electra, Helena, irmã de Clitemnestra. O mito de Helena perpassa o imaginário grego no que diz respeito à sexualidade da mulher, ao erotismo, sua representação está vinculada à mulher sedutora, símbolo de beleza. Por conta disso, somente à ela, dentre todas as mulheres gregas, foi concedido o privilégio de escolher o seu próprio marido dentre vários pretendentes. Segundo Nólivos (2017, p. 41) “Pode-se também tomá-la como um anti-modelo, contrário ao comportamento feminino socialmente construído como correto e esperado das mulheres, o que Eurípides fez em *Troianas*.” Em nossa opinião, Helena não pode ser considerada como um anti-modelo, uma vez que ela não rompe com o modelo social complementar feminino, ao contrário, ela reforça a mulher caseira. A mulher sedutora¹⁴⁴ não rompe com a construção masculina do feminino.

Também neste drama euripidiano, o autor coloca em oposição Hécuba, rainha de Tróia e Helena como um recurso para destacar o comportamento de Helena. A ação se passa no final da guerra quando derrotados os troianos suas mulheres estão reunidas para serem enviadas como escravas ou concubinas para a Grécia. É nesse ambiente que Hécuba acusa Helena de ser a causadora de todo aquele sofrimento, ao que Helena responde: “Para principiar, foste tu a causadora/ de nossas desventuras, pois gerando Páris/ trouxeste ao mundo a fonte de nossas desgraças” (*Tr.* vv 1163-1165). Uma coloca a culpa na outra pelas desgraças ocorridas, mas Eurípides, através de Hécuba, condena Helena de forma definitiva quando diz que, se ela foi raptada contra a vontade, porque ninguém em Tróia nunca a viu erguer um punhal ou dependurar-se em laços suspensos, como convinha a uma esposa saudosa do primeiro marido, ao contrário, segue Hécuba, o que se notava era uma mulher aparentemente feliz e adaptada à nova vida.

¹⁴⁴ Para ver mais sobre a mulher sedutora em Atenas ver a dissertação *Gênero, erotismo e poder: comparando identidades femininas em Atenas, séculos VI – IV a.C* em Guimarães Neto (2010).

A representação de Helena obedece a uma lógica masculina por excelência, ela é uma mulher, que embora dona de uma beleza estonteante, é adúltera, fútil e egoísta. E apesar de tudo isso não é punida, nem comete suicídio, ao contrário, é levada de volta para casa, para o marido e para a filha. Talvez o que faça a diferença é o seu arrependimento, a sua frequente humilhação frente a todos, pois em *Orestes*, é isso que se nota quando Electra a acusa “É tarde para pensares com acerto, depois do abandono vergonhoso do lar” (*Or.* v 99), ao que Helena aceita como verdade.

Para a sociedade androcêntrica ateniense é esperado que a mulher não tenha controle sobre suas emoções, o caso de Helena é típico. Ela é uma mulher que, ou foi seduzida, ou seduziu, ou aquela que o marido não cuidou como deveria, todas essas variáveis obedecem a uma mesma lógica masculina, a de que as mulheres são perigosas e que precisam estar sob constante vigilância uma vez que não possuem uma pensamento em linha reta, mas sim cheio de curvas, de altos e baixos o que as tornam vulneráveis a influências sejam dos deuses ou dos humanos. Podemos pensar que em todas essas circunstâncias a responsabilidade recai sobre o marido, uma vez que o estatuto jurídico da mulher é o de uma menor, isto é, ela não é responsável por seus atos. Ao contrário de Clitemnestra que rompe definitivamente com esse estatuto e toma para si a autoria de seus atos.

Retornando em *Orestes*, o que se procura observar é a diferença de tratamento que Electra dispensa à Helena, sua tia em comparação à Clitemnestra, sua mãe. Pela tia, Electra guarda um desprezo compassivo, isto é, ela errou como mulher, o que na verdade é esperado como vimos, mas não tentou sobrepujar os homens como Clitemnestra, ao contrário seu comportamento é bem feminino. Pela mãe Electra nutre um ódio violento, pois ela matou o pai e traiu os próprios filhos, não são atitudes femininas, pelo contrário são atitudes viris. Já o personagem de Orestes passa todo o drama justificando o assassinato da mãe,

Se efetivamente, as mulheres chegarem a esse grau de audácia de matarem os maridos, obtendo refúgio junto dos filhos, ao buscarem compaixão mostrando os peitos, nada lhes custará fazerem perecer os esposos, a pretexto de um agravo, qualquer que seja. Ao praticar uma ação terrível, como tu alardeias, eu aboli esse costume. À minha mãe, eu odiava, foi com justiça que a matei, a essa mulher que, em vez de preservar o leito impoluto, traiçooou um homem que partiu armado do palácio, como chefe de toda a terra da Hélade! E, quando compreendeu que faltara ao dever, a si própria não se castigou, mas, para não entregar o castigo nas mãos do marido, puniu e matou o mau pai. (*Or.* vv 564-579)

Tanto para Electra quanto para Orestes o que importa é a traição ao pai e à eles próprios, em nenhum momento eles consideram como válida a maior das justificativas de

Clitemnestra para matar o marido, o sacrifício/assassinato de Ifigênia. Eles não entendem como a mãe pode sentir de forma tão absoluta a morte de uma filha enquanto abandona os outros filhos. Embora hoje entendamos o amor materno ou filial como uma construção cultural, neste tipo de sociedade em que o pai detém um poder de vida e morte sobre os filhos e, onde a filha e o filho desempenham papéis específicos e singulares nas relações de parentesco, o que Electra e Orestes reclamam é que sem o pai, o senhor absoluto de suas vidas, e com o abandono da mãe eles ficam como que em um limbo social.

Essas tragédias, embora com suas variantes, mostram uma Clitemnestra fria, anti-maternal, assassina de marido, cruel. Todas essas características culminam em apenas uma que é a que melhor resume para os homens essa mulher trágica, a virilidade. No sentido de que ela é uma mulher que não se encaixa em um padrão de mulher grega. Para os homens gregos qual o comportamento ideal de uma esposa? A tragédia *Agamêmnon* ajuda a responder essa pergunta quando coloca em oposição duas visões a respeito do feminino, a expressa por Clitemnestra e a expressa pelo coro. A questão da peça e da trilogia, não são as relações de gênero, mas a superação das relações de parentesco como articulação política por práticas isonômicas. Mas inegavelmente, o problema de uma mulher nobre, forte, decidida, traz para o espectador uma indagação sobre o feminino, como também sobre a atitude do homem diante de mulheres que agem como se homem fossem.

3.2 O Protagonismo Feminino: Clitemnestra, rainha de uma cidade cansada.

Abrindo a cortina...

Uma cidade sem rei, uma mulher que manda, age para além das portas de sua casa. Afinal o que os atenienses no século V sentiam diante dessas cenas com esses temas?

Como antes escrevemos, o teatro, ou a tragédia, ocupavam lugar central na vida dos cidadãos e exercia sobre eles uma verdadeira fascinação. A cidade inteira (masculina) compunha a assistência e, emocionados¹⁴⁵ assistiam o desenrolar de dramas que contavam velhas histórias vertidas para o seu tempo.

¹⁴⁵ Sobre o tema do envolvimento do espectador com a encenação ver o artigo *La « catharsis » et le moment historique de la tragédie grecque* em Jean-Ernest Joos (1979, p. 21-44).

Assim, Ésquilo coloca os atenienses frente a uma cidade sem direção, perdida em um tempo dominado pela noite. O vigia nos informa: “como um cão/ conheço a ágora dos astros noturnos”(Ag. vv 3-4). Que cidade é esta? Argos, Argos do Átrida Agamêmnon. Dessa cidade tinha saído o chefe, *basileus* dos aqueus quando da luta contra os troianos. Mas ele não está presente. O vigia diz: “A casa mesma, se tivesse voz” (Ag. v. 37). A casa, cidade, está silenciosa, muda. Ele o espera, perscruta a imensidão em busca de um sinal. Ele perscruta na busca de um homem.

A cidade transpira ausência, descompasso. Essa presença, ausente, que fadiga a cidade. Fadiga que o vigia diz sentir: “Aos deuses peço: afastem estas fadigas (*ponos*)” (Ag. v. 1). Corpos cansados, cansados de quê? O vigia nos anuncia um cosmos desorganizado, como que procurando uma ordem. A cidade sofre sente-se fatigada pela ausência.

Que mais Ésquilo fornece ao espectador-cidadão¹⁴⁶ na encenação que faz de Argos? Um coro de anciãos.

A presença de coros de anciãos não é novidade nas tragédias. O que o autor apresenta aos cidadãos, não é simplesmente um coro de anciãos, mas um coro de homens envelhecidos, sofridos com as perdas das qualidades do homem ativo, guerreiro. Velhos que mostram sua velhice. Esses velhos são os únicos homens da cidade. Saudosos das luta de sua juventude, da força viril, lamentam terem permanecido na cidade, quando os homens fortes partiram para a guerra.

Os velhos apresentam Agamêmnon como *ánax* no verso 43. Ao denominar assim o Átrida, eles o colocam como tendo uma autoridade sem limites, senhor da terra e do céu. Os anciãos não se referem à ele como *basileus*, nesse momento, mas como *Ánax*, já nas primeiras frases do Párado Anapéstico (Ag. v 43). Mas o que representa essa autoridade? “O status social do *Ánax* o aproxima da figura soberana atribuída às divindades. Neste sentido em uma sociedade hierárquica com bases em valores rígidos sem princípios de igualdade e cidadania” (BOTELHO, 2017, p. 64), assim, a figura do *Ánax* é responsável pela manutenção tanto da ordem cósmica como da ordem entre os humanos¹⁴⁷.

É esse tipo de autoridade que os velhos clamam. Uma autoridade tão forte capaz de debelar toda a terrível crise que vivem. Esses ausentes homens guerreiros são fortes. Tão certos de suas forças que fazem a guerra por motivos escusos. Os velhos reclamam desses

¹⁴⁶ Utilizamos esta expressão cunhada por Noémie Villacèque (2013) que aparece em seu livro: *Spectateurs de paroles!: délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique*.

¹⁴⁷ Sobre a figura do *Ánax* ver as seguintes obras: o capítulo *O universo espiritual da Pólis* no livro *As Origens do pensamento grego* em Vernant (2009); *Os mestres da verdade na Grécia arcaica* em Detienne (1981) e *On the IE Etymology of Greek (w)anax* em Willms (2010). Sobre a figura do *Ánax* e do *Basileus* ver: *Anax and Basileus in Homer* em Yamagata (1997).

homens fortes por fazerem uma guerra para recuperação de uma mulher "de muitos homens" (Ag. v.62).

Para esses homens velhos essa guerra está cheia de sinais perigosos. É como se os anciãos do coro dissessem: esta não é uma guerra nobre. Esses homens velhos que se autorretratam como decrépitos: “nós sem valor na carne antiga,/ relegados daquela expedição” com “força igual à infantil sobre bengalas” (Ag. vv. 72-75). Velhos homens em uma cidade sem homens. Sem virilidade, marchando com três pés eles retratam a própria Argos. Argos sem voz... Argos sem homens viris. Eles vagueiam, sonham acordados.

Mas não existe ninguém em Argos capaz de tomar a palavra e deliberar? Outra surpresa de Ésquilo para a plateia.

Não são homens, mas uma mulher que fala, que comanda, que determina. É dessa forma que o vigia define Clitemnestra: aquela que delibera como homem, que tem o coração viril, que ousa sair de seus aposentos e vir à rua organizar a cidade. “Tal é o poder/ do viril coração expectante da mulher” (Ag. 10-11). Foi ela que previu a chegada do *Ánax*.

Essa ausência de Homem, que lamenta o vigia, que causa fadiga, é preenchida por uma mulher.

Este é o terrível espanto do vigia. Ele é obrigado a respeitá-la, mas ao mesmo tempo não reconhece nela a autoridade legítima. Por isto ele diz: “se a casa tivesse voz”. E o coro de anciãos cheios de nobreza, mas sem força viril, como reagem a essa mulher? Em meio aos seus delírios cotidianos eles a chamam de *Basileia*: “sonho a luz do dia, vagueia./ Ó tu, filha de Tíndaro,/ Rainha Clitemnestra” (Ag. vv. 82-84). Embora velhos eles serão resistentes a autoridade da rainha¹⁴⁸. Eles não entendem o que se passa, já que não existe um modelo feminino de comando. Entre sarcasmos e ironias eles a manterão sob constante combate buscando deslegitima-la. A lógica feminina assusta aos homens indiferentemente de suas idades.

Quem é essa Mulher?

A plateia a conhece de outras histórias, sabe que é tenaz, que não desiste. Não teme ser rotulada de viril.

Em uma cidade de velhos e crianças fatigados pela espera de homens uma mulher torna-se protagonista. Clitemnestra governa uma cidade na ausência de homens e o faz no

¹⁴⁸ Embora o coro tema, como deixa claro em suas falas, as atitudes inspiradas pela sua experiência com o mundo oriental, isto é, ações tirânicas de Agamêmnon, após o assassinado o coro não aceitará a usurpação do trono.

estrito objetivo de levar a bom termo sua vingança. Ao assumir a direção ela torna-se viril, isto é, torna-se uma não-mulher, como dizem o coro e o vigia.

Este é o reino de Clitemnestra construído por Ésquilo.

Pensemos no espectador- cidadão.

É claro que o problema esquiliano não é o poder de Clitemnestra, mas esse tipo de ordem aristocrática que permite essas coisas acontecerem. O que lhe interessa é discutir com os cidadãos os limites da ação pública. As questões da Atenas contemporânea a Ésquilo, afetam a maneira que o autor apresenta os temas que envolvem o mito¹⁴⁹. Aí entra Clitemnestra, ela é mulher, mulher é casa, domesticidade, filhos, obediência, mas por um desarranjo familiar ela se encontra no comando. Não nos esqueçamos, quem principiou a desordem? Agamêmnon, ele mesmo, como sua conhecida arrogância, já denunciada pelo coro. Foi ele que navegou com os aqueus em direção a Troia, chefiando-os em uma guerra que exorbitou em tudo; permaneceu dez anos longe de sua casa, da liderança da cidade. As suas ações permitiram a Clitemnestra ocupar o espaço de poder deixado vazio.

Não sem motivo, o autor introduz seus espectadores dessa forma como vimos acima, afinal ele quer mostrar, a ordem aristocrática, suas formas de justiça, a convivência entre eles. Mas que por estamos falando de encenação, de recriação da vida em seus detalhes, capaz de produzir um convencimento naqueles que assistem? Para ressaltar o impacto dessas cenas diante de uma plateia masculina.

Ao ler as primeiras frases do vigia nos deparamos com uma situação inusitada. Ele está a um ano esperando notícias de seu senhor que está fora a dez. Ele nos anuncia a presença de uma mulher que “delibera como homem” (Ag. v. 10) é este o sentido da palavra *androboulos*.

Nesta primeira peça da trilogia, talvez a mais arcaizante de todas, já que tudo acontece ao redor da casa, isto é, um conflito íntimo, privado, que toma de assalto a cidade. É este poder particular que não se deixa dominar publicamente que Ésquilo mostra, tanto é que a última palavra da tragédia, que fecha o drama é da rainha. Uma aristocracia sempre desbordando, sempre rearticulando acordos familiares que envolvem passados que sempre retornam a cena. Outro detalhe que ele oferece ao espectador é a presença de velhos no coro. A presença dos anciãos em coros não é singular, mas sim o que dizem os anciãos. Eles retratam uma cidade de velhos. Esses velhos representam a entidade política que é Argos.

Um problema, um gravíssimo problema.

¹⁴⁹ Ver mais sobre o tema no texto de Anthony J. Podlecki *Polis and Monarch in Early Attic Tragedy*, em Euben (1986, p. 76).

Quem governa? Quem decide? Se não existem homens para implementar a vida pública da cidade de Argos.

Uma cidade de velhos e crianças a espera de um rei que há dez anos não dá notícias, governada por uma mulher que age publicamente como se homem fosse, é claro que o público não deixou de levar em conta isto. Esta mudança da condição da mulher, seu jeito de se movimentar livremente em uma sociedade claramente dominada por homens.

Ao discutir dessa forma a questão do poder público Ésquilo traz conjuntamente a questão do feminino, pois a disputa entre o coro e a rainha nos coloca em meio a uma luta entre uma visão de mulher do mundo isonômico e essa outra que é uma recriação esquiliana do mito e que servem em nosso estudo para mostrar com clareza a construção androcêntrica do feminino, revelando que o texto trágico, mediado por novas leituras pode ser escamado de outras formas o que nos permite ver além do convencional determinado pela sua época.

1º ato

O drama *Agamêmnon* inicia com o personagem do vigia recitando o prólogo, onde ele descreve a sua tediosa vigília de um ano por seu rei que está fora a dez anos guerreando em Tróia (Ag. vv 1-7). Dentro de sua fala ele deixa pistas sobre como o autor irá desdobrar o mito. A primeira delas é quando diz que é sua sina esperar por um sinal que traga a notícia da vitória, e que obedece a uma mulher que tem o coração viril, ou seja, que exerce o poder e aconselha como um homem (Ag.vv 8-11). Aqui Ésquilo já determina um tipo de caráter do personagem da rainha Clitemnestra partindo de dois pontos: o poder e a virilidade.

V. Aos Deuses peço: afastem estas fadigas,
a vigilância de longo ano, quando deitado
no alto do teto dos Átridas como um cão
conheço a ágora dos astros noturnos
e os que dão inverno e verão aos mortais,
claros príncipes a brilhar no firmamento,
astros, ao desaparecerem e ascendentes.
Agora aguardo o sinal do lampejo,
a luz do fogo a trazer voz de Tróia
e notícia da captura, tal é o poder
do viril coração expectante da mulher. (Ag. vv 1-11) [grifo nosso]

Nesses versos da tragédia já se anuncia que uma mulher exerce o poder na casa, o *oikos* de Agamêmnon, a rainha Clitemnestra, e, segundo o vigia, ela exerce esse poder de uma forma viril, desmedida, acima do seu papel de esposa.

A segunda pista do argumento da tragédia é quando o vigia cai em prantos, pois a casa de Agamêmnon não é mais a mesma, é uma morada que esconde algo, é uma casa desafortunada, “Choro e gemo a conjuntura desta casa/ não como antes a mais bem servida” (Ag. vv 18-19). Além da longa ausência do rei, existe algo que todos sabem, mas não ousam falar, que acontece dentro do palácio. Chama a atenção que até o final de sua fala ele não pronuncia o nome da rainha, ele se dirige a ela em primeiro lugar como “mulher” e em segundo como esposa de Agamêmnon, “assinalo claro à mulher de Agamêmnon” (Ag. v 26) deixando óbvio que é esta a forma a partir da qual ela existe na visão dos homens, como esposa e mãe, todas as outras formas são ininteligíveis para a sociedade androcêntrica ateniense.

Segundo Butler os seres estão sempre entregues a normas e a padrões sociais que se desenvolveram historicamente. Para ela, o corpo está sujeito a certa modelagem e a uma forma social, já que “os sujeitos são constituídos mediante normas que, quando repetidas, produzem e deslocam os termos por meio dos quais os sujeitos são reconhecidos” (BUTLER, 2015a, p. 17). Assim, as normas sociais operam de certa forma a tornarem possível que as pessoas enquadradas nelas sejam reconhecíveis enquanto outras que estão fora desse enquadramento são irreconhecíveis¹⁵⁰. Então, a inteligibilidade de uma pessoa, ainda segundo Butler, está presa à condição de entendimento de um esquema histórico geral e social que enseja o reconhecimento.

Nesse sentido, a sociedade ateniense dentro do seu conjunto de normas sociais e do lugar do enquadramento do feminino, não cria condições de reconhecimento para uma mulher como a rainha Clitemnestra, que mesmo sendo esposa e mãe coloca acima disso sua vingança do marido, e pior ainda (na visão masculina) coloca isso de forma pública. As formas do feminino manifestar-se, como mãe, hetaira, concubina, são formas que se encaixam na lógica masculina de compartimentalizar as atitudes da mulher conforme o seu status: escrava, esposa, viúva, prostituta; conforme a sua idade: virgem, mãe, velha; e conforme a sua função: religiosa, econômica, social (BRULÉ, 2006). Mas, o que não é admitido é ela assumir uma postura ativa, isto é, determinar intelectualmente o que fazer, construir para si um futuro. Ao agir dessa forma ela torna-se viril, pois rompe a barreira que separa e define o lugar de cada um nesta sociedade. Ser viril é ousar pensar um futuro para si, deliberar.

¹⁵⁰ Márcio Caetano no capítulo *Masculinidades, Heteronormatividade e Androcentrismo em experiências escolares* do livro *Corpos, gênero, sexualidades e relações étnico-raciais na educação* discute sobre sujeitos ilegíveis como aqueles que se “caracterizam por sua capacidade de transitar entre os/fora dos “enquadramentos” identitários. A dificuldade ou impossibilidade do outro em ajustá-lo às expectativas identitárias o leva ao trânsito na ilegibilidade social”. (CAETANO, 2011, p. 59)

Está dado, portanto, nessa primeira cena o panorama, de onde, a partir de então, se desenrolará a tragédia. Com base nisso e levando em consideração que a plateia, em primeiro lugar conhece o mito, a história dos átridas, e que, em segundo lugar, está no teatro, local carregado de uma atmosfera emocional, e, como já visto, Ésquilo sendo um autor que tinha como característica a grandiosidade da encenação, todo esse conjunto preparava o público para uma determinada recepção da tragédia. Como coloca Oliveira (2006, p. 23) “na tragédia grega a realidade aparece deformada. A linguagem artificial, o exagero, a hipérbole, o pessimismo sombrio, provocam afastamento do expectador causam-lhe estranheza, sideram-no. As falas são estilizadas, ritualísticas”, tudo isto transmitindo uma sensação de que algo errado está em curso.

O enfrentamento entre Clitemnestra e o coro se dá desde a primeira entrada do coro em cena no Párodo Anapéstico até o último episódio da peça, pois embora em algumas partes tanto um como o outro estejam sozinhos em cena eles falam um do outro. Contudo, no primeiro e no quinto episódio quando os dois estão juntos em cena e dialogam diretamente entre si aparece, mais claramente, as diferentes formas de expressão do feminino.

No primeiro episódio, onde a rainha irá dar a notícia aos anciãos de Argos que os aqueus tomaram Tróia, “Argivos capturaram o país de Príamo” (Ag. v. 267), e que conseqüentemente estão voltando para casa, o coro não acredita em suas palavras, “Que?! Escapa-me a palavra por descrença” (Ag. v. 268). Durante toda sua fala Clitemnestra deve provar de onde fala, por onde soube a notícia, quem afiança a sua palavra. Pois embora em uma posição reconhecida como rainha, sua palavra precisa de comprovação. Mas isso não seria uma questão para essa sociedade, haja vista ser ela uma mulher, a questão é a reação de irritação da rainha a essa desconfiança do coro quando ela diz “Tróia é de aqueus, não falo claro?” (Ag. v 269) Com isto ela está impondo-se ao coro, exacerbando um poder que na verdade não lhe é reconhecido, uma vez que o discurso público, cívico, não está associado às mulheres, mas sim aos homens e Clitemnestra subverte essa norma direcionando suas palavras diretamente ao coro (MCCLURE, 1999). Além disso, a estranheza estaria também na forma como ela se dirige publicamente ao masculino, já que esta cena é na frente e não dentro do palácio¹⁵¹, como veremos mais adiante neste capítulo.

Em que se baseia a palavra de uma mulher? Neste início de diálogo com o coro Clitemnestra fundamenta sua palavra no sagrado, “Hefesto emite em Ida nítido brilho./ Facho

¹⁵¹ Froma Zeitlin (1996) no capítulo *Playing the other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama* de seu livro *Playing the other: gender and society in Classical greek literature* faz um estudo do espaço teatral, onde os atores se situam e onde a ação tem lugar. Assim como Oliver Taplin (1978) no livro *The stagecraft of Aeschylus: the dramatic use of exits and entrances in greek tragedy*.

envia facho do mensageiro fogo/ para cá” (Ag. vv 281-283), pois a palavra feminina carece de verdade se não há um sinal divino que a legitime. A rainha, então, passa a convencer o coro através da palavra, *pheitó*, de que sua versão é a verdadeira, mesmo que ele a trate ainda com desconfiança e certa condescendência. Neste primeiro diálogo a personagem tem duas falas enormes com o intuito de mostrar ao coro o seu ponto de vista. Primeiro ela conta como o sinal chegou até sua casa em Argos passando pelo brilho divino de Hefesto, Facho e Zeus até uma sucessão de portadores de tochas a seu comando e arremata dizendo ao coro: “Tal é a prova e sinal que te digo,/ transmitiu-me de Tróia o marido” (Ag. vv 315-316). Mas ainda assim o coro não parece convencido e diz com desconfiança: “Queria ouvir até o fim estas palavras/ e admirá-las como de novo contasses” (Ag. vv 318-319). Na segunda fala a rainha novamente relata como os aqueus tomaram Tróia e dá detalhes da invasão, da pilhagem e do massacre. A visão de uma mulher fazendo uso da palavra para persuadir homens também causaria estranheza em um público de tragédia na sua maioria masculino, já que a *pheitó*, persuasão, pode ser considerada como pertencente ao mundo masculino da argumentação pública e da deliberação na *pólis*. Essa atitude do coro, que ora desconfia e ora acredita por convencimento na palavra da rainha, mostra a singularidade da tragédia, pois um coro de anciãos dobrarem-se ao poder de uma mulher pode ser visto como um desvio pela cidade grega. Partindo do pressuposto de que o gênero marca a linguagem da pessoa que fala como vimos no segundo capítulo, nas tragédias sendo todos os atores homens interpretando mulheres, e estando eles de máscara, pode-se presumir que as palavras pronunciadas e os gestos são o que demarcam a fronteira entre o que é feminino e o que é masculino. Em vista disso, as palavras recitadas e o sentido delas, a fala em si é o que irá defini-la como feminina ou masculina, pois “a maneira conforme os membros dos dois sexos são percebidos, avaliados e presumidos de se comportarem” (CALAME, 2013, p. XXII) em uma determinada cultura é o que determina seu gênero. Por isso Clitemnestra é caracterizada repetidamente na tragédia como viril, ela fala como homem.

No segundo episódio chega o arauto vindo de Tróia e traz as notícias da vitória dos aqueus. Embora este episódio seja um diálogo entre o arauto e o coro, onde o primeiro confirma as palavras da rainha sobre a vitória em Tróia e o segundo é definitivamente convencido da veracidade dos fatos, Clitemnestra irrompe no meio do diálogo. Nessa passagem tão importante quanto sua fala é sua entrada e saída no palco. A cena é na porta do palácio mais uma vez e quando o coro faz menção de que o arauto deve ter com a rainha (Ag. vv 585-586) dentro do palácio para lhe contar as notícias ela surge na porta, demonstrando para o público total controle sobre quem entra e sai do palácio e, mais do que isto, não há

diálogo, ela entra, fala e sai, construindo com isso na audiência uma forte impressão, pois ela não espera no interior da casa, mostrando que tem o domínio da ação (TAPLIN, 1978). A rainha primeiro fala sobre como o coro retrata com desprezo e desdém sua palavra, como se estivesse fora de si. Ela cita como o coro a vê: “por luzeiros/ persuadida crês agora devastada Troia?/ É muito de mulher exaltar o coração” (Ag.v 590-592). Em seguida, na continuação do verso a rainha diz que, embora seja a palavra de uma mulher, temente aos deuses, as pessoas na cidade acreditavam nela, e “à maneira de mulher” (Ag. v 594), com gritos de júbilo, já comemoravam a vitória. Isto é, ela está desafiando o coro, dizendo que a população de Argos acreditou nela ou, melhor ainda, que ela tem o mando da cidade. Por outro lado, em sua fala, ela se coloca na posição que todos esperam de uma esposa que há dez anos espera pelo marido e que sempre zelou por seu patrimônio, quase uma Penélope:

Cl. Para a mulher que luz mais doce de ver
 que abrir portas, salvo o homem por Deus,
 salvo da guerra? Anuncia ao marido:
 vir o mais rápido o amor do país,
 e vindo veja no palácio fiel mulher
 tal qual deixou, cão do palácio,
 leal a ele, inimiga dos desafetos,
 e no mais a mesma, sem ter rompido
 selo nenhum ao longo do tempo. (Ag. vv 602-610)

Portanto, o que se nota é como a rainha domina o uso da palavra e o faz de forma ambígua, conforme o momento e conforme convém aos seus objetivos. Pois, na iminência da chegada do marido Agamêmnon, ela diz que é uma esposa exemplar, aguardando por dez anos o seu retorno, cuidando da casa e dos seus. Mas ao mesmo tempo em que expressa qualidades masculinizadas para os gregos como o uso da *pheitó*, a persuasão, ela é incisiva, desafiadora e domina as cenas, por outro lado, ela é acusada pelo coro de irreflexão e instabilidade, *métis*, que são qualidades pertencentes ao mundo da mulher, na visão do masculino, pois, nunca é demais lembrar, esta é uma criação masculina que ridiculariza o pensar feminino como torto, desviante.

A certeza do controle de Clitemnestra na tragédia se dá no terceiro episódio quando chega Agamêmnon ao seu palácio. Ele é recebido pelo coro e quando faz menção de entrar no palácio, mais uma vez a rainha surge à porta, barrando sua passagem e condicionando sua entrada no palácio a pisar em um tapete vermelho:

Agora, ó cabeça querida,

desce desse carro, sem pôr no chão
o teu pé devastador de Ílion, ó rei.

Rápido se cubra de púrpura o acesso
à casa inopina a que Justiça o guia. (Ag. vv 905-911)

Toda a fala de Clitemnestra neste episódio é *métis*, ela tem como objetivo convencer Agamêmnon a aceitar suas homenagens, exaltando sua coragem e honra forçando o limite entre o humano e o divino. Agamêmnon reconhece isto, pois diz: “Dêem-me honras de homens, não de Deus” (Ag. v 925). É para mostrar um rei tomado de *hýbris* que Clitemnestra se utiliza do truque do tapete que, combinado com o sacrifício da filha, o coloca como uma personalidade defeituosa em suas decisões.

Tudo isto irá culminar no quinto episódio, quando já é morto Agamêmnon e, com o embate entre o coro e a rainha há uma inversão na fala de Clitemnestra. Ela abre o episódio admitindo o uso da mentira e da astúcia para conseguir seus objetivos e se vangloria de matar o marido¹⁵².

Não me envergonho de contradizer
muitas palavras antes oportunas. (Ag. vv1372-1373)

Firo-o duas vezes e com dois gemidos
afrouxou-lhe membros ali mesmo e prostrado
dou-lhe o terceiro golpe,[...] (Ag. vv1384-1387)

Aqui nota-se novamente a forma intelectual com que a rainha é retratada, a *métis*. A admissão de enredar Agamêmnon em uma rede primeiro de palavras e depois matá-lo enrolado nas próprias vestes. São ações mais do que claras de que Clitemnestra se utiliza de um pensamento curvo, enganoso, *métis*, para conseguir seus objetivos, a vingança. É o mesmo pensamento que Penélope usa contra os pretendentes, como já visto, mas ela age respaldada pelo seu compromisso de esposa e mãe, ao contrário de Clitemnestra que age contra o seu próprio marido e filhos. Há um desvio do lugar da mulher, não somente pela ação em si, mas principalmente pela audácia e pela fala da rainha que se coloca em igualdade com o coro de anciãos, colocando-se mesmo em papel de autonomia na tragédia. Para justificar seus atos acusa o marido de *hýbris*, pela opulência de seu reinado, pela vaidade em pisar no tapete

¹⁵² No livro *From Agent to Spectator: Witnessing the Aftermath in Ancient Greek Epic and Tragedy* de Emily Allen-Hornblower (2016, p.177-198) a autora fala sobre o momento de verdade de Clitemnestra quando ela admite matar o marido.

vermelho e pelo sacrifício da filha, ao mesmo tempo em que acusa o coro de não ter tomado qualquer atitude quanto a isto.

Agora me condenas ao exílio do país,
 ódio de cidadãos e pragas clamadas do povo,
 outrora nada contrapusestes a este homem
 que desatento como da sorte de uma rês,
 sobejando ovelhas nos lanosos rebanhos,
 sacrificou a própria filha, meu dileto
 parto, encantador de ventos trácios.
*A ele não devias bani-lo desta terra
 punindo poluências?* Testemunha de minhas
 façanhas tu és áspero juiz. Mas digo-te:
 faz tais ameaças cômico de meu preparo
em iguais condições. Se por força venceres
 domina-me; se Deus decidir o contrário,
 aprenderás ainda que tarde a ter prudência. (Ag. vv 1412-1425)[grifo nosso]

A maldição dos atreus é lembrada pela rainha várias vezes ao longo do diálogo com o coro no sentido de que seus atos são justificados. De acordo com Gail Holst-Warhaft (1992, p.112), Clitemnestra é “o retrato de uma mulher que levou o luto até um extremo perigoso”. O sacrifício da filha Ifigênia como motivo da vingança aparece nesta fala da rainha pela primeira vez. Antes disso apenas o coro nos versos 184-247 havia narrado o sacrifício e deixado implícito que a ação de Agamêmnon seria passível de punição tanto pelos deuses quanto pelos humanos. Essa forma do coro de condenar as ações de Agamêmnon é subliminar na tragédia e pode ser percebida na forma de tratamento que o coro se utiliza na primeira vez que se dirige ao rei, como *Ánax* (Ag. v 43), que embora seja traduzido como rei “congrega a figura de um soberano político e um deus, sem que se possa fazer muitas vezes uma distinção exata entre uma e outra interpretação” (BRANDÃO, 2014, p. 45), como já vimos anteriormente. Esta denominação pertence ao mundo grego arcaico e aristocrático e não ao mundo da *pólis*, portanto o coro quando o nomeia desta maneira já mostra que seu soberano está tomado pela *hýbris*, que suas ações estão fora do limite.

Assim, Clitemnestra conjuga características contraditórias, se não antagônicas, para os atenienses, pois ao mesmo tempo em que baseia suas ações na vingança da morte de sua filha Ifigênia, o que seria desculpável do ponto de vista maternal ao mesmo tempo suas atitudes em relação a Orestes e Electra, seus outros filhos, são de completo desprezo. O outro motivo de suas ações é o adultério com Egisto, que ela coloca no lugar de seu marido como usurpador do trono e por ele trai seus filhos. Portanto, seja no amor maternal ou na castidade como esposa suas atitudes são execráveis sob o ponto de vista do coro. Muito embora, ela afirme

que suas ações são tomadas em nome justamente do amor maternal. Ou seja, ela constrói para si um espaço de autoridade no qual as referências familiares perderam sentido.

Para corroborar sua ação Clitemnestra fala que em sua visão Agamêmnon não teve uma morte indigna “não creio que teve indigna morte/ Neste palácio não perpetrou/ dolorosa erronia?” (Ag. vv 1521-1524) e que irá encontrar-se com a filha Ifigênia, mais uma vez aludindo ao sacrifício da filha e usando este como justificativa. Essa atitude mostra que foi urdido um plano de vingança, dissimulado durante muito tempo através da palavra, mas que, enfim, vem à tona. Júlian Gallego afirma que a rainha,

procura mostrar-se estável e reflexiva, tanto em seus atos quanto em suas palavras. Mas, a rigor, ambas as noções enunciadas pela esposa de Agamêmnon resultam ambíguas. Suas ações e suas falas mostram uma pessoa capaz de urdir um plano em função de um objetivo estritamente pessoal, a vingança. (GALLEGO, 2000, p. 73)

Isso nos leva a pensar que o problema de Clitemnestra, a vingança pela filha, é de ordem doméstica, isto é, um problema essencialmente feminino, são as questões familiares que a rainha questiona, mas a verdadeira questão é a maneira pública como ela coloca seu problema. Segundo Zeitlin “o retrato de Clitemnestra no *Agamêmnon* liga especificamente sua independência de ação e pensamento com o desejo de governar, uma ênfase que transforma uma vingança pessoal em uma questão ‘ginococrática’” (ZEILTIN, 1996, p. 91). Para ela esses dois motivos tornam-se sincrônicos pelo status social da rainha, ou seja, vida doméstica e política confundem-se, o que permite a fusão da vingança pessoal com a ambição política de tomar o trono. O problema de Clitemnestra é que ela leva uma questão particular, o assassinato da filha e seus problemas com o marido para a esfera do comum, do público, um espaço que não pertence às questões femininas.

Ela não pode recorrer às leis ou a um tribunal, ela precisaria resolver essa agonia dentro do âmbito doméstico, pois como a mulher não tem voz pública, autoridade, sua esfera de ação é caseira e familiar e neste sentido ela se institui como ser que julga, erra e acerta o que por sua vez pode levar à sua inocência ou acusação. Não é o que a rainha faz, ela leva para a esfera do comum os assuntos domésticos. Talvez, para marcar essa diferença, essa confusão entre o particular e comum, Ésquilo coloque a morte de Agamêmnon (ao contrário de Homero) dentro do quarto na hora do banho, pois não há momento que simbolize mais a intimidade do que esse. Essa diferença entre Homero e Ésquilo mostra bem que com a saída da sociedade familiar para a *pólis*, problemas surgiram. Não apenas problemas na definição da

participação, mas, também, no enquadramento social dos elementos familiares, isto é, a mulher, o filho, a filha, o *kýrius*.

No último episódio da tragédia Egísta, o amante da rainha, em diálogo com o coro, descreve a morte de Agamêmnon e revela que o ardil foi de mulher, “claro que o ardil pertencia à mulher” (Ag. v 1636). A rainha revela-se ardilosa e astuta, através da fala desses dois dialogantes, Egísto e o coro. Ésquilo mostra um Egísto diferente do homérico, quase efeminado, um personagem ostensivamente fraco, em comparação, em primeiro lugar com o personagem do mito e de Homero, em segundo lugar com a própria Clitemnestra, já que a própria rainha intervém e de forma conciliadora encerra a discussão, exercendo mais uma vez seu poder através da palavra.

*Não, querido, não façamos novos males,
até isto é muito a colher, mísera safra.
É demais a dor, não ensanguentemos.
Ide, anciãos, a vossas casas: não sofraís
por vossos feitos, era devido o que fizemos.
Bastassem-nos estas dores, suportaríamos
miseros feridos por grave garra de Nume.
Assim fala mulher, se merece ouvidos (Ag. vv 1654-1661)*

Não cuides mais destes vãos latidos. Eu
e tu no poder bem disporemos do palácio. (Ag. vv 1672-1673)[grifo nosso]

Essa situação aos olhos do coro é uma completa desmedida, uma mulher exercer o poder de forma quase tirânica. Esta é a mulher com que Ésquilo brinda seus cidadãos-espectadores, ela domina completamente a peça, e dentro do argumento do drama, também a cidade. O autor se utiliza de uma personagem mítica forte, uma mulher que não esquece, ou seja, o rancor é o sentimento que a movimenta. Até aí nada de novo, digamos assim, pois o importante é como a mulher lida com todos esses sentimentos, se de forma cordata e respeitosa como fez Eurípides em *Ifigênia em Áulis* ou de forma violenta como fez Ésquilo em *Agamêmnon*. Tanto um quanto outro a mostram como uma mulher que domina os instrumentais masculinos da fala, da argumentação e como consequência disso, da autonomia e da agência. Mas Ésquilo leva ao limite a ação da rainha ele a constrói, aos olhos masculinos, completamente incontrolável e violenta. Tanto é assim que a última palavra da peça é dela, fechando o drama, colocando um basta nas discussões. Os homens estão à seus pés.

E o que os homens ganham assistindo uma mulher como essa? Paideuticamente ela serve na exata medida em que encena tudo aquilo que os homens não querem, um exemplo a não ser seguido e, em última instância, o problema de uma mulher assim é dos homens, pois

em uma sociedade regida pelo masculino é de responsabilidade deles o controle sobre o feminino.

3.3 O coro: o modelo *políade* do feminino

2º ato

O coro no *Agamêmnon*, como já dito, é formado pelos anciãos da cidade de Argos. Dentro da ideia de que um coro masculino seria o representante dos valores da cidade, isto é, da isonomia, neste drama isto não se aplicaria de fato, visto que são homens velhos que não participam mais ativamente da vida de cidadão já que não podem mais guerrear como eles mesmos recitam:

Nós, sem valor na carne antiga,
relegados daquela expedição,
ficamos levando força
igual à infantil sobre bengalas:
a jovem medula palpita
dentro do peito
igual à senil, ausente Ares;
já murcha a fronde
marcha o ancião com três pés
e não mais viril que um menino,
sonho à luz do dia, vagueia. (Ag. vv 72-82)¹⁵³

Embora o coro se autoafirme como sem valor uma vez que não puderam participar da incursão à em Tróia, ao contrário, ficaram na cidade juntamente com mulheres e crianças eles são, ao mesmo tempo, os guardiões da sabedoria e cultura em razão da idade e, como coloca Rabinowitz (2008, p. 27), “conectam a ação da peça a importantes temas culturais, mas são especificamente retratados como velhos homens impotentes. Consequentemente são incapazes de interferir e prevenir o assassinato do rei”. O drama revela para os espectadores uma cidade desolada, comandada por uma mulher não confiável e tendo como conselheiros velhos que se colocam em uma posição de degradação. É nessa cidade sem comando, sem homens ativos que a rainha trama, arma, tece a teia de sua vingança.

¹⁵³ Ver mais sobre a análise desses versos em Goldhill (1984, p. 16).

No que tange à cidadania e ao valor do homem na cidade, como já vimos este é composto por duas vias, a atividade como guerreiro e como partícipe na construção do convívio *políade*, isso se dá dentro de uma idade cronológica que permite ao homem desempenhar suas funções políticas. O que o coro diz a respeito dele próprio é que mesmo como guardião de uma sabedoria ele não pode mais cumprir com todos os requisitos necessários à prática masculina na *pólis*. Assim, esses homens velhos sentem-se como antigos cidadãos e colocados no mesmo patamar de representatividade cívica e política dos meninos, futuros cidadãos.

A primeira fala do coro se dá no Párodo Anapéstico, onde ele relata que há dez anos a frota argiva comandada pelos dois átridas, Menelau e Agamêmnon, foi lutar em Tróia por causa de uma mulher de muitos homens, Helena. Nesse momento o coro se dirige à Clitemnestra pela primeira vez: “Ó tu, filha de Tíndaro,/ Rainha Clitemnestra” (Ag. vv 83-84). Nesta primeira fala o coro a nomeia como *Basileia*¹⁵⁴, que embora seja traduzido por rainha, possui suas singularidades, uma vez que tem como princípio uma posição ativa politicamente. Isto é, não é um termo aplicado às mulheres, pois requer um tipo de ação política específica do masculino.

Um das maiores discussões a respeito da movimentação de atores no palco das tragédias gregas, segundo Oliver Taplin (2001), é a respeito da presença ou não de Clitemnestra em cena quando o coro faz a sua primeira performance no *Agamêmnon*. Ele diz que notoriamente as entradas e saídas de Clitemnestra na peça são difíceis de determinar, pois Ésquilo não deixa claro quando as mesmas acontecem. Taplin mostra que embora existam opiniões contrárias¹⁵⁵ ele é a favor de uma entrada tardia de Clitemnestra no palco, pois embora não seja incomum um ator estar presente durante uma canção coral existe uma tendência em se liberar o palco durante a performance do coro. E, quando por ventura, o ator está presente é porque ele já estava no palco quando da entrada do coro, assim “o ator estaria com o coro e não independente dele” (TAPLIN, 2001, p. 282) como seria neste caso em que a personagem da rainha estaria em cena sem qualquer participação. Assim, segundo algumas traduções¹⁵⁶, o coro nessa passagem está sozinho no palco em frente ao palácio e, ora vira-se

¹⁵⁴ Segundo *Bailly Dictionnaire Grec Français*, *Basileia* (*Basileia*) pode ser traduzido por Rainha, As três traduções utilizadas nesta dissertação que são bilíngues grego-português ou grego-inglês utilizam a mesma tradução *Basileia* – Rainha.

¹⁵⁵ Outros autores que defendem a hipótese de uma entrada antecipada de Clitemnestra em cena, e que assim ela estaria no palco durante o verso 84 quando o coro a chama de *Basileia* são enumerados por Oliver Taplin (1978) em *The Stagecraft of Aeschylus* na p. 280 no item 258 *enter Clytemnestra; (a) before or after the first song?* nas notas 1 e 2.

¹⁵⁶ Nas traduções utilizadas nesta dissertação, explicitadas na introdução, mais especificamente nas edições da *Oresteia* da Edições 70 e da Loeb que trazem as entradas e saídas dos personagens.

em direção ao palácio, quando se dirige à rainha e, ora vira-se em direção à audiência, quando retoma a história das façanhas dos gregos em Tróia. Isto se confirma no primeiro episódio da tragédia, quando então Clitemnestra entra no palco e aparece à frente da porta do palácio, ou seja, ela sai para o espaço público, à vista de todos para debater com o coro.

Agora então, com a presença da rainha no palco nota-se uma reverência por parte dos anciãos de Argos em relação à esposa do rei. “Venho reverente a teu poder, Clitemnestra,/ pois justo é honrar a mulher do rei/ quando o trono está ermo de homem.” (Ag. vv 258-260). Pode-se perceber a diferença de tratamento do coro entre a primeira vez que se dirige à rainha estando ela ausente no palco e na segunda, já com sua presença. Uma interpretação possível é de que na primeira vez o coro já inicia servindo-se da ironia, isto é, usando uma palavra, *Basileia*, que é carregada de um sentido masculino, dando a entender que a função da rainha está deslocada e é motivo de preocupação. Nesse caso, este tratamento pode ser considerado uma contradição, já que o coro não a vê como a autoridade suprema na cidade, mesmo que seja como esposa de um marido ausente, é justamente ao contrário. Isto fica claro quando a rainha já está em cena e o coro novamente se dirige a ela deixando evidente que a reconhece somente enquanto esposa do rei. Durante toda a tragédia a única vez em que Clitemnestra é chamada de rainha (*Basileia*) é no verso 84, no resto da peça ela é sempre chamada pelo nome ou por “esposa de Agamêmnon” ou simplesmente por “mulher”. Por outro lado Agamêmnon é chamado de *Basileus* várias vezes durante o drama (v 35, v113, v518, v783) como forma de marcar bem a palavra com o sentido masculino e a quem de direito cabe. Tudo isto faria parte do clima masculino que teria a intenção de ridicularizar a figura da rainha como a autoridade suprema na cidade.

Como um coro masculino, é a partir de sua visão naturalizante do feminino que ele recita suas falas, alicerçado em um mundo em que mulheres e homens desempenham funções sociais complementares, homens são educados para o espaço público, para a *isonomia* e a *isegoria* e as mulheres para o mundo do particular, através do matrimônio e da maternidade. O casamento e a maternidade seriam a parte prática do dia-a-dia do feminino, em relação à forma de pensamento, seriam os mitos, a raça das mulheres. É fundamentado nestes valores que ele reverencia a rainha e é o que vai pautar a sua fala até o fim da tragédia. Como já foi discutido no segundo capítulo, a mulher mesmo não sendo cidadã no sentido político, tinha papel essencial na reprodução legítima da estrutura social da cidade como mãe de cidadãos e articuladora do espaço doméstico. Embora não sendo facultado ao feminino a deliberação em praça pública, ele exerce uma função fundamental na reprodução da estrutura da *pólis* legitimada pelo casamento.

Helene Foley (2001) coloca que o casamento nessa sociedade *poliade* legitimava a sexualidade e a procriação dentro da família e ditava as regras da dominação dos maridos sobre as esposas para que houvesse uma ordem doméstica e cívica¹⁵⁷. Para tanto o casamento possuía na cidade grega uma poderosa ideologia que o considerava como um pré-requisito para a vida civilizada, o que, junto com o sacrifício e a agricultura, definia a fronteira entre natureza e cultura e estabelecia o lugar dos homens entre deuses e bestas. Ou seja, o casamento era um dos princípios reguladores da civilidade, era uma transação social entre os sexos, dando e tomando esposas, amarrando laços de parentescos e distribuindo riquezas.

É dentro dessa perspectiva que Xenofonte escreve *Econômico* e constrói uma mulher ateniense que passa por vezes como o modelo do feminino grego. Embora seja uma obra escrita no século IV ela aborda questões pertinentes ao século V. A passagem sobre a educação da esposa é um dos temas centrais da obra, colocando que assim como a *pólis* necessita de bons governantes, o *oikos* também necessita de alguém que o administre da melhor maneira possível. Assim como o homem tem suas atividades no âmbito público, a esposa deve ser responsável pelo âmbito privado, pela casa e tudo aquilo que esta palavra representa: servos, bens materiais e filhos (SILVA, 2013). Como destaca Anna Lia Prado:

enquanto a *pólis* é o âmbito do político e do público, oikos é o âmbito do privado, o espaço em que o indivíduo age como membro de uma família e, como tal, defende seus interesses particulares, tendo deveres a cumprir em relação aos membros de sua família, às suas tradições e também em relação aos seus bens.(PRADO, 1999, p. IX-X)

A *paideia* feminina que os escritos de Xenofonte legaram, mostram uma mulher com lugar assegurado na sociedade ateniense. A mulher do *Econômico* tem uma missão a cumprir, ela não é passiva, mas sim, precisa aprender a comandar e administrar a propriedade. Talvez esse tipo feminino da obra em questão não se aplicasse à esposa da casa urbana, onde os interesses são outros, mas quando Xenofonte coloca essa figura feminina na casa rural ela desponta em uma posição dominante de ajudante do marido, assumindo a função de colaboradora. Assim essa mulher pensa e age por si própria, mesmo que tenha aprendido quase tudo com o marido, e tem liberdade de ação dentro de sua propriedade, como diz o personagem Iscômaco, o marido, quando fala das características de sua esposa: “[...] minha mulher é capaz de cuidar pessoalmente das coisas de minha casa” (*Econômico*, VII, 3). Na obra de Xenofonte pode ser observada essa visão complementar entre público e privado,

¹⁵⁷ Sobre o tema do casamento sem consentimento por parte das mulheres gregas ver o interessante artigo *Greek Tragedy: A Rape Culture?* de Nancy Sorkin Rabinowitz (2011) onde a autora utiliza abordagens feministas sobre o estupro para lançar um novo olhar para a tragédia grega.

cidade e casa. O espaço público ou a cidade, no caso, só pode manter-se fiel aos seus propósitos políticos se no espaço do particular, na casa, existir um equilíbrio que permita ao homem poder desempenhar as tarefas que são esperadas dele. Portanto, a esposa deve ser educada, mesmo que não seja para participar das práticas deliberativas da cidade, mas sim para o governo da casa e dos seus, e, segundo Xenofonte, essa responsabilidade é do marido. Por essa razão a esposa de Iscômaco não tem nome, porque não interessa quem ela é, e sim as qualidades de seu marido que soube educá-la da melhor maneira possível.

Já Demóstenes em *Contra Eubulides, Oração LVII*, mostra um cidadão que contesta a decisão dos membros de seu demo que lhe negaram os direitos de cidadania e o reduziram ao status de estrangeiro. Como já foi dito a lei só reconhecia como cidadão os descendentes de atenienses de ambos os lados, pai e mãe. Nessa ação Euxitheus discursa defendendo-se da acusação dando provas de que seus pais estão na total posse de seus direitos cívicos. Ele explica que seu pai foi acusado de estrangeiro por ter sotaque, mas isto se deve ao fato de ter sido feito prisioneiro no estrangeiro e que sua mãe foi forçada pela pobreza a trabalhar como enfermeira e vendedora.

Para mostrar que eu sou um ateniense em ambos os lados, da minha mãe do meu pai, trago testemunhas cuja veracidade vocês não irão questionar, para provar e contestar as calúnias e as acusações contra mim. [...] Eles maliciosamente afirmaram que meu pai falava com um sotaque estrangeiro. Mas isto se deve ao fato de que ele foi tomado como prisioneiro pelo inimigo no curso da guerra Deceleian e após, vendido como escravo [...]. (*Contra Eubulides*, 15-18)

Mais adiante no discurso Demóstenes faz a defesa da mãe de Euxitheu e em uma passagem o interessante é que sua cidadania é contestada pelo seu comportamento que não seria digno de uma mulher de cidadão. “Ele afirma que a minha mãe é uma vendedora de fitas e que todo mundo já viu. Ele disse isso também sobre a minha mãe, que ela serviu como enfermeira” (*Contra Eubulides*, 34-36). A mãe era questionada por ter uma vida por demais aos olhos de todos, isto é, pública, vendendo e atendendo pessoas. Sua vida estava em oposição ao que se esperava de uma mulher de cidadão. Assim, o que se deduz dessa passagem sobre a mãe é que o que está em questão é a exposição pública de uma mulher que tem uma função social, como esposa e mãe de cidadão, e sua exposição a coloca a mercê dos olhos e vozes de outros como também a introduzem em um mundo masculino com suas sutilezas e ardis.

Um dos momentos em que a mulher grega estava autorizada a sair em público, era nas festas religiosas onde sua presença era imprescindível. Festas como as Panatenaicas¹⁵⁸, as Tesmofórias¹⁵⁹ ou as Dionisíacas eram, geralmente, compostas por procissões, sacrifícios, concursos e banquetes, inclusive as Tesmofórias eram exclusivas às mulheres de cidadãos. E, como diz Marta Mega de Andrade: “Através dessas festas que pontuam a apresentação pública do feminino, as mulheres reclamam pelo reconhecimento de sua estreita relação com a *pólis*, relação esta que garante a elas a *possibilidade* da cidadania”. (ANDRADE, 2001, p.135-136). Essa possibilidade de cidadania que fala a autora era no sentido de ser este o único momento em que era permitida às mulheres a participação cívica pública, já que sair à rua não lhe dá ou permite nenhuma possibilidade de acessar a cidadania no seu sentido político, isto é, deliberar. Era como mulher que ela podia participar de eventos de mulheres, elas não acessavam nada que era do mundo masculino. Eram duas esferas de ação social completamente dissociadas.

No *Econômico* de Xenofonte fica clara a ideia de que a esposa de um cidadão ateniense deve ser mantida sob estreito resguardo dentro de casa. “Para a mulher é mais belo ficar dentro de casa que permanecer fora dela e para o homem é mais feio ficar dentro de casa que cuidar do que está fora” (*Econômico*, VII, 30). Nessa passagem o autor coloca na fala de seu personagem Iscômaco como sua esposa deve permanecer dentro do espaço privado e o homem deve exercer suas funções no espaço público. Ele ensina como sua mulher foi educada para ser a esposa ideal de um cidadão ateniense. “Ao chegar à minha casa, não tinha ainda quinze anos, e, antes disso, vivia sob muitos cuidados para que visse o mínimo, ouvisse o mínimo e falasse o mínimo” (*Econômico*, VIII, 5). Nunca esquecendo que Xenofonte retrata um tipo bem específico de mulher. Ela somente aparece pela fala de seu marido, não tem nome, e a finalidade é mostrar um estilo de vida aristocrático de uma esposa e mãe de cidadãos que tem a função de complementaridade dentro de casa. Ela tem como objetivo a administração de seu *oikos*, a gerência dos servos e escravos e a geração e criação de filhos.

Enquanto Xenofonte mostra uma esposa recatada, silenciosa e bem protegida dentro do *oikos*, Demóstenes revela os direitos que essas mesmas mulheres possuíam e que estavam amparadas pela cidade e por suas leis. Tanto Xenofonte quanto Demóstenes tratam de um mesmo tempo, século IV, mas a partir de situações sociopolíticas diferentes. Enquanto Xenofonte mostra uma mulher dentro do *oikos* e da vida doméstica, Demóstenes, através de

¹⁵⁸ Panatenaicas- festival religioso de Atenas que acontecia todos os anos no final do verão. Celebrado em honra à protetora da *pólis* Atena.

¹⁵⁹ Tesmofórias: festa em honra a Deméter celebrada em muitas cidades gregas. Em Atenas era uma festa destinada apenas às mulheres casadas com cidadãos e durava três dias.

seus discursos, revela as peculiaridades do feminino e os problemas familiares do âmbito privado, mas que são tornados públicos nos tribunais. E com isso, ao tornar pública a mulher, ele lhe dá visibilidade. Portanto, eles elaboram uma concepção que revela a própria situação da mulher nesta sociedade, isto é, suas obras marcam, cristalizam, um certo lugar que o feminino ocupava nesta época.

A questão da visibilidade feminina na cidade é motivo de discussão nos estudos sobre a antiguidade ateniense, se por um lado escritos como os de Xenofonte e Demóstenes nos legaram uma ideia de uma mulher presa dentro do gineceu, de outro as tragédias mostram um feminino desbordante. Loraux (1985, p. 48) resume muito bem o pensamento do homem grego em relação ao feminino “O silêncio é o ornamento das mulheres (...) para uma mulher o melhor é não sair do interior bem fechado de sua casa” ao que ela completa “as mulheres trágicas vieram misturar-se ao mundo viril da ação: elas sofrem por isso”. Pode-se dizer que temos dois modelos que marcam dois polos a mulher trágica e a mulher de Xenofonte, a boa esposa. Claro que essas posições devem ser matizadas, pois entre esses dois modelos existem a grande maioria das esposas gregas, pois à este sistema de pensamento impõe-se a vida cotidiana com seus amores, desamores e subjetividades.

No caso do *Agamêmnon*, o que se nota é essa polarização vir à tona através da fala do coro e da rainha. É essa mulher, que só existe dentro do matrimônio e da maternidade, a boa esposa de Xenofonte, que o coro tem em mente enquanto dialoga com a rainha e mais importante, com o cidadão-espectador.

Ainda no primeiro episódio, como já vimos, quando Clitemnestra relata que aqueus venceram em Tróia o coro reage com descrença, não acredita na palavra de uma mulher, pois ela pode ter sido enganada pelos deuses. A figura feminina para os homens gregos está ligada ao sagrado, aos sonhos, às visões, haja vista sua participação cívica na *pólis* ser através das festas e ritos religiosos. Junto a isso, na visão masculina, as mulheres mesmo que consigam interpretar os sinais divinos, são mais suscetíveis ao engano, podem ser induzidas ao erro pelos deuses. Essa é uma visão que vem do mito, da raça das mulheres¹⁶⁰, em que as mesmas são consideradas como fora da humanidade, elas não pertencem ao mesmo mundo dos homens, como se fossem feitas de outra substância, e são, portanto, mais fracas e facilmente manipuláveis.

¹⁶⁰ A Raça das Mulheres é um mito proveniente de obras como *Teogonia* e *Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo em que o mito do surgimento da primeira mulher, Pandora, é colocado como algo fora da humanidade. Ver mais sobre o tema em Loraux (1994).

Este diálogo fecha com uma fala do coro, momentânea e aparentemente convencido pela rainha e admirado com suas características, como a prudência, e comparando sua fala com a de um homem, uma vez que esse adjetivo, prudente, para os gregos, é masculino.

Mulher, falas prudente qual prudente homem.
 Eu ouvi de ti confiáveis indícios
 e estou pronto a orar piamente aos Deuses:
 graça não sem valor se cumpriu por fadigas.(Ag. vv 351-354)

Adjetivar uma mulher de viril na Grécia tem uma enorme significância. A visão do coro é de que Clitemnestra desempenha um papel masculinizado na tragédia, uma vez que possui uma autonomia que a nenhuma mulher-esposa do século V é permitida. Claro, ela é uma rainha, o que a legitima é ser esposa e mãe e deve zelar pelo seu palácio, na ausência do marido, mas ainda assim, o que o coro nota é um desvio do lugar ocupado pelo feminino. O seu modo de falar não é o que se espera de uma mulher, pois a rainha manipula a palavra conforme sua perspectiva. Em um primeiro momento de maneira prudente (masculina) e em um segundo momento de maneira ousada e desmedida, mais de acordo com o comportamento feminino, ardiloso (*métis*) na visão do coro. De acordo com Gallego:

[...] o corifeu encontra em Clitemnestra um mulher que pode falar com a sensatez e a prudência próprias de um homem. Este caráter ambíguo e ambivalente de Clitemnestra, pivotando permanentemente entre características femininas e masculinas põe em evidência que antes de estarmos frente a um heroína estamos na presença de um travestimento de gênero que faz da rainha um dos heróis do drama. (GALLEGO, 2000, p.72)

Sem dúvidas que Gallego expressa a forma da cidade e de seus cidadãos, representados pelo coro, de pensar o feminino na *pólis*, para o coro, a mulher não possuía qualquer expressão política e era tratada como uma eterna menor. Nesse sentido Ésquilo coloca Clitemnestra como um desvio a essa forma de pensamento, já que ela usurpa tanto o poder político quanto o familiar. E o coro reconhece esse caráter ambíguo da personagem, por isso a qualifica ora de maneira masculinizada, com o uso da palavra viril, ora com adjetivos femininos como instabilidade e irreflexão.

O coro acaba por aceitar, mesmo que com desconfiança, as palavras de Clitemnestra, deixando claro que as mulheres são crédulas demais e que são tocadas pela graça antes que pela certeza. Assim, o valor da palavra de uma mulher é restrito, uma vez que pode ser alterada, pois ela possui uma certeza que não pertence ao mundo masculino da concretude.

Convém ao mando de mulher
 aquiescer à graça antes de ver.
 Crédulo demais o gênero feminino vai
 a rápido passo; mas, com rápido fim,
 cantada por mulher, perece a glória. (Ag. vv 483-487)

Já no segundo episódio o coro continua em sua tarefa de desvendar a palavra feminina e com a chegada do arauto de Tróia diz:

Logo saberemos se o fulgor dos lampejos
 luminosos e as transmissões do fogo
 são verazes ou se à maneira dos sonhos
 esta luz veio alegre e iludiu o espírito. (Ag. vv 489-492)

Nesse sentido, embora o coro chame a rainha de prudente e diga que acredita em sua palavra o que se vê na continuação do drama e de sua fala com o arauto é que o coro desconfia da rainha durante todo o drama. Mesmo assim, ele é impotente ante Clitemnestra o que se comprova no diálogo dos coreutas onde os mesmos deliberam o que fazer ante os gritos de Agamêmnon que vêm de dentro do palácio, eles parecem indecisos e amedrontados e no final o que resolvem parece ser o óbvio: “sigo a maioria ao aprovar isto:/ saber claro o que há com o Atrida” (Ag. vv 1370-1371).

O quinto episódio abre com o coro voltando-se para o palácio dando a entender que irá entrar para ver o que aconteceu com o rei, nisso Clitemnestra aparece à porta¹⁶¹ com um machado¹⁶² na mão, suas roupas ensanguentadas parada ao lado do corpo de Agamêmnon e Cassandra. Ele preso dentro de um robe, que faz as vezes de uma rede. Como visto antes Clitemnestra neste episódio admite tanto o assassinato como que suas palavras foram enganosas de propósito. Com isso há uma forte reação do coro que utiliza palavras como audácia e mulher imprudente, posição completamente contrária com o que disse no primeiro

¹⁶¹ Através da *ekkykléma*, uma plataforma que rola através da porta e que traz para o exterior o que acontece dentro do palácio, um recurso teatral geralmente utilizado quando o autor quer mostrar uma ação que se deu no interior da casa ou do palácio. Ver mais sobre o assunto em: ZEITLIN (1996, p. 353). Já em Taplin (1978, p. 326-327) o autor apresenta outra versão para a cena, para ele também podem ter sido utilizados atendentes em silêncio.

¹⁶² A questão da arma que Clitemnestra utiliza para matar Agamêmnon é ainda tema de discussões segundo Diglle (2005, p. 216) no texto *The Violence of Clytemnestra*. Existem três opções nas traduções e na bibliografia referente ao tema: a adaga, a espada e o machado. Nesta dissertação optamos pelo machado pequeno de duas lâminas, assim como Diglle (2005) e Bernal (2004, p. 102), uma vez que entendemos esta arma como a que melhor representa o grau de violência da cena produzida por Ésquilo, a qual será discutida mais adiante no subcapítulo 3.4. *A autoria masculina na construção social do feminino*.

episódio, quando chamava a rainha de prudente. Quando o coro diz: “Pasma-nos tua fala pela audácia,” (Ag. v 1399), ele tenta colocar a esposa de Agamêmnon em seu lugar, como mulher desmedida e acometida pela *hýbris*. As palavras do coro são de horror e também de impotência ante uma mulher que está além da compreensão para o homem grego. Uma mulher que para cometer tal desatino, a agir com tamanha audácia só pode estar fora de si. “Ó mulher, que droga provaste?” (Ag. v 1407).

O coro lamenta a morte do rei pela mão de uma mulher, com certeza uma morte desonrosa para um *basileus*. A morte de um guerreiro é sempre vista pela cidade como um momento especial de honrarias, mas para isso ela deve obedecer a certos preceitos, o principal deles seria morrer em combate, mas o fato de ser morto por uma mulher, em um momento íntimo, é um completo desvio como colocado pelo coro “Por uma mulher perdeu a vida” (Ag. v 1454). As honras fúnebres eram parte essencial da cultura ateniense e a esposa era a responsável pelo sepultamento e pelo ato de carpir, chorar o morto¹⁶³. Junto a isso, cidadãos escolhidos por seu destaque na cidade realizavam discursos em honra à *pólis* e ao morto. Mas no caso de Agamêmnon o coro manifesta a preocupação de que ele não poderá ser enterrado com todas as honras.

[...] Quem o sepultará? Quem o carpirá?
 Ousarás fazê-lo: massacradora
 do próprio marido, pranteá-lo
 e sem justiça pelas grandes proezas
 celebrar o espírito ingrata graça?
 Quem ao proferir com lágrimas
 elogio fúnebre ao homem divino
 trabalhará com verdade cordial? (Ag. vv 1541-1550)

As palavras do coro são duras e fortes, “Tens soberbos desígnios/ e palavras arrogantes” (Ag. vv 1426-1427), com falas contundentes em relação à ação da rainha, “Ela de pé sobre o corpo/ à maneira de odioso coro/ alardeia hinear díssono hino” (Ag. vv 1472-1474), isso como discutido no segundo capítulo, seria uma característica da escrita do autor, um recurso, que produziria uma dramaticidade no palco, e que marca o enfrentamento entre os dois personagens. Enquanto a rainha justifica sua ação como pertencente ao âmbito da família, pois seria uma vingança pela morte da filha, o coro aponta todas as consequências

¹⁶³ Nicole Loraux (1994b) em seu livro *Invenção de Atenas* faz um extenso e profundo estudo sobre o elogio funerário na *pólis* ateniense. Já Gail Holst-Warhaft (1992, p. 1-10) em seu livro *Dangerous Voices: Women's laments and Greek literature* discorre sobre como a lamentação faz parte do universo feminino e destaca que na Grécia Clássica, a partir do século VI, a legislação introduziu em Atenas a restrição da lamentação feminina nos funerais, fato que sugere que as mulheres devem ter desempenhado um papel importante nas cerimônias funerárias.

resultantes da ação, e pergunta: “Quem será testemunha/ de tua inocência desta morte?/ Como? Como?” (Ag. vv 1505-1507) Ou seja, por um lado o coro parece ser incapaz de impedir as ações da rainha ou de convencê-la de seu crime e de outro Clitemnestra é irredutível em sua posição.

A fala do coro durante este episódio, em reação à da rainha, passa por dois momentos, no primeiro por incredulidade e no segundo, na tentativa de compreender a ação desta mulher, a convicção de que ela passa por algum desarranjo mental. Para eles uma mulher com este nível de autonomia, é completamente fora de órbita, pois mentalmente o coro tem como referência aquele modelo feminino de Xenofonte, a boa esposa. Por isso, ele fica perdido, imóvel, perde a referência até mesmo para o seu próprio comportamento, isto é, uma não-mulher como Clitemnestra emascula suas ações.

3.4 A autoria masculina na construção social do feminino

A sociedade androcêntrica ateniense não formata apenas o papel social das mulheres, mas também, e talvez com mais força, o papel masculino. Os homens, assim como as mulheres estão sob forte coerção dentro do sistema social e político da cidadania. A virilidade depende, como já visto, de uma prática diária nos assuntos da cidade, seja na esfera do conflito, da guerra, seja na esfera da deliberação. A participação política é o cerne da vida cidadã e ao homem cabe a esfera da ação através justamente da deliberação, do planejamento e decisão da vida futura.

De certa forma aos cidadãos masculinos a sociedade impõe obrigações mais estritas do que às mulheres, pois à eles não é permitido qualquer deslize social. Tome-se como exemplo a figura do *kinaidos*. De acordo com Winkler (1994) o *hoplita* é a personificação positiva do modelo masculino e a negativa seria o *kinaidos* o homem que é socialmente e sexualmente desviante¹⁶⁴, para o autor “a concepção de *kinaidos* era a de um homem socialmente desviado em todo seu ser, observado especialmente no comportamento que violava ou contravenia de maneira flagrante a definição social dominante da masculinidade” (WINKLER, 1994, p. 60). Um homem que não demonstrasse valentia, *andreia*, ficava exposto à degradação simbólica indo da classe dos homes *viris* para a classe oposta, a das mulheres. E a *andreia* na *pólis*

¹⁶⁴ *Kinaidos* não possui o mesmo significado de homossexual.

estava caracterizada por tudo aquilo que já vimos no primeiro capítulo, ela era o símbolo da masculinidade que conjugava o valor do homem cidadão com o ideal do soldado, construindo com isso um modelo masculino, o hoplita.

Para essa sociedade os papéis sociais são naturalizados, homens fazem isso, mulheres fazem aquilo, porque sempre fizeram e sempre vão fazer, faz parte da natureza de cada um. Para eles como forma de articular o pensamento parece razoável, já que o mundo natural é próximo. O encadeamento entre papel social e papel sexual está dentro dos limites que a natureza impõe à escolha nesta sociedade cuja autonomia é relativa em relação à esse mundo natural.

Assim, cada um ocupa na sociedade um lugar específico com suas funções e singularidades, mas tendo como ponto convergente o casamento e a produção de herdeiros, que embora tenha diferentes regulações entre homens e mulheres é socialmente impositivo para os dois. Tendo a ideologia da autoctonia como suporte, o gênero masculino é soberano perante o feminino e possui a autoria da vida, por assim dizer, já que toda a produção de sentido é masculina, com raríssimas exceções, mas, ao mesmo tempo isso também cobra responsabilidades. Não é porque o gênero masculino é o soberano que os homens estão livres, muito pelo contrário, eles fazem parte de uma rede, que prende homens e mulheres em funções sociais complementares e em espaços sociais diferentes, resultantes de uma forma explicativa intelectual masculina do mundo. Não que eles não interajam, a vida diária se encarrega de matizar dentro de uma convivência possível esses papéis, mas existe um limite que em última análise pode ser melhor compreendido com a quantidade de regras e leis que a *pólis* irá criar e fomentar no sentido de manter homens e mulheres em seus respectivos lugares. São essas regulações que dão liga à vida na *pólis*.

Além disso, sendo a autoria masculina, o que se percebe é a valorização da visão masculina sobre o feminino e a discussão frequente sobre como lidar com as mulheres. Anne Carson analisa como os gregos temiam as mulheres fora de lugar como algo impuro e que comprometiam a ordem da cidade. Para eles uma sociedade que não tomasse medidas adequadas para conter as mulheres está fadada a ter problemas. Nesse sentido podemos entender a tragédia como uma dessas medidas que a sociedade utiliza para ensinar aos cidadãos o perigo de uma mulher que “atravessou alguma linha que não deveria ter sido cruzada e este deslocamento desencadeia perigo para alguém” (CARSON, 1990, p. 158). A heroína trágica encena no palco esse deslocamento do feminino, que o homem grego tanto teme, com o objetivo de mostrar como esses desvios desencadeiam eventos incontroláveis e que podem comprometer a ordem na *pólis*.

Percebemos isso quando vemos um padrão de comportamento feminino nas tragédias, as personagens de destaque estão sempre fora de lugar, no sentido de não cumprirem o modelo convencionado de esposa e mãe. Os homens não estão preocupados em colocar em cena mulheres por si só, eles estão preocupados em colocar temas nas bocas das mulheres que cobram por isso mais intensidade, que não ficariam bem em ser representados por homens. Nesse sentido é que se poderia observar como o masculino é cerceado na *pólis*, ele está no público, mas sua autonomia, assim como as mulheres, obedece a uma prática social que não permite desvios. Por outro lado, no caso das mulheres, os deslizos são até esperados, haja vista ser a sua natureza feminina suscetível ao engano e ao erro, aos olhos masculinos. Por conta disso, elas são tratadas com certa condescendência, veja o exemplo de Helena, a mulher que abandonou a família, causou uma guerra e volta para casa e assume novamente seu papel de esposa, sem qualquer punição mais rígida.

A punição por excelência da mulher que rompe com o seu papel “natural” de esposa e mãe é a morte física na tragédia e a morte social na cidade. Segundo Nicole Loraux (1985) a morte das mulheres nas tragédias é, de certa forma, impositiva, uma vez que para as personagens desviantes do papel feminino não restaria alternativa. Essas mulheres trágicas não tem lugar na *pólis* com uma postura fora do que os homens entendiam como feminino, elas são ininteligíveis como vimos antes. Loraux destaca, especialmente, os casos de suicídios que obedeciam a certas premissas, pois as mulheres “matam-se pelo laço bem apertado”, ou seja, enforcam-se e em silêncio. Este é o caso de *Antígone* de Sófocles, que traz uma das personagens de tragédia mais estudada, Antígona é uma virgem a espera do casamento, mas que adota uma postura de confronto com seu *kyrios* Creon, e, ao enfrentá-lo, é considerada como tendo uma postura viril pelo coro. Creonte sente-se diminuído em sua masculinidade quando confrontado por uma mulher. Em sua fala com Hêmon, seu filho, que defende sua noiva Antígona, acusa-o de ser inferior às mulheres. Assim, como explica Butler (2014, p. 27) “Antígona parece assumir a forma de certa soberania masculina, uma masculinidade que não pode ser compartilhada, que requer que seu outro seja tanto feminino quanto inferior”. Novamente aqui a questão da mulher trágica socialmente desviante e, por conta disso, qualificada de viril e indo mais além, ao assumir essa postura ela debilita, enfraquece os homens a sua volta.

Por isso, para essas mulheres trágicas a melhor alternativa seria a morte, segundo Loraux (1985) e, pensando assim, Clitemnestra tem o que merece na visão masculina. Segundo Zeitlin (1996) toda a ação da tragédia *Agamêmnon* está vinculada à figura do feminino, pois sejam deusas, rainhas, esposas, mães, filhas, irmãs, noivas, adúlteras,

sacerdotisas, ou as *erínies*, são elas as catalisadoras de todos os eventos da trilogia mesmo que sejam elas mesmas objeto de questionamento. Para ela o *Agamêmnon* fornece uma visão privilegiada sobre as mulheres e suas funções sociais. Uma vez que Ésquilo tem como programa traçar uma evolução da civilização colocando a *pólis* no centro da discussão junto com as ações humanas, a natureza e o divino, a pedra basilar para isso seria “o controle da mulher, o pré-requisito social e cultural para a construção da civilização”(ZEITLIN, 1996, p.88).

Como visto anteriormente, a tragédia se faz através dos mitos resignificados a partir das questões da vida isonômica. O herói trágico é o representante dos valores de um passado heroico, mítico e o coro faz a mediação entre esse passado e a realidade do século V. O autor da tragédia elabora e coloca no personagem do herói um dilema moral, que é justamente o mote da trama. Dito isso, qual a diferença quando o herói do drama é uma mulher?

No caso de Clitemnestra Helene Foley destaca a recepção que esse personagem teria na plateia, pois Ésquilo mostra uma rainha que para os homens gregos era difícil de imaginar, uma esposa e mãe como uma agente moral, agindo autonomamente, que delibera como homem e em seu próprio interesse (FOLEY, 2001). Clitemnestra, como vimos, é uma mulher madura, veio de outro casamento, é sofrida, teve dois filhos assassinados pelo próprio marido, isto faz dela uma mulher experiente, ela não foi educada por Agamêmnon como, por exemplo, a mulher de Iscômaco no *Econômico* de Xenofonte que aprendeu a ser uma boa esposa com o marido. Clitemnestra, ao contrário, aprendeu a partir do que viveu, bebeu o líquido amargo da obediência (NÓLIBOS, 2017), casou-se a contragosto, não foi uma esposa cordata, nunca esquecendo o que Agamêmnon lhe fez, ruminou durante dez anos um rancor e um plano de vingança. É justamente esse comportamento da rainha que irá desencadear a reação do coro. Uma vez que este representa os interesses da cidade, o antagonismo que marca o diálogo entre os dois é na verdade um antagonismo entre Clitemnestra e a cidade, dois pontos de vista a respeito do feminino.

Para Foley (2001) o que faz como que o dilema moral da personagem Clitemnestra seja diferente é justamente o fato dela ser mulher. Os homens constroem categorias femininas para que eles possam se manter como exemplo. Nesse sentido, a personagem desafia um sistema masculino de justiça, linguagem e ética, ou seja, desafia a sociedade androcêntrica, é julgada como uma pessoa autônoma, nos mesmos termos de um homem que tivesse usurpado o poder. Mas o coro se recusa a tratá-la dessa forma, para ele, ela é simplesmente uma esposa louca que matou o marido.

Em relação às mulheres, Clitemnestra inverte, as mulheres falam sempre a partir da casa, da família, mas Clitemnestra resolve seu problema indo para o público, disputando poder com a autoridade. Ela percebe o limite de ação do espaço íntimo, feminino, portanto, para levar adiante a sua ação, ela sai da casa, e a coloca no meio¹⁶⁵, isto é, transforma o seu problema em problema de toda a cidade. Eis o salto intelectual de Clitemnestra. Ela pensa a partir de um fundamento político, e não privado. Ela rompe a separação física e mental que separava esses dois mundos, o do homem e o da mulher. Podemos definir o gineceu por interior, o lugar das mulheres, o local que se pode passar a chave, existência de um espaço reservado às mulheres, onde elas se reuniam e faziam seus trabalhos. O que se deve insistir para compreender o gineceu é a noção de separação no mundo grego antigo das atividades femininas que eram realizadas em separado dos lugares masculinos¹⁶⁶.

Por isto ela é chamada de viril, de não-mulher, ou quase-homem, pois a virilidade no caso feminino não é uma questão física mas da ordem do discurso, isto é, do pensamento. A ação intelectual de Clitemnestra se dá através da *peithó*, e essa é a questão discutida pelos homens, como forma paidêutica, pois imaginar uma mulher que articula por si, sem homens, seus objetivos é de fato impactante para o mundo masculino em que as mulheres são juridicamente menores. Clitemnestra supera a separação entre o gineceu e a *ágora*, lugar feminino, lugar masculino. Para ela o que existe é sua capacidade de articular sua ação, de persuadir, de oferecer não o corpo, mas a solução intelectual.

Embora o discurso dela seja de esposa e mãe, mas ela age como *Basileia*, por isso o coro a chama de viril. Assim, conforme Zeitlin (1996, p. 354), “em conflitos entre a casa e a cidade ou entre preocupações domésticas e políticas que são as preocupações recorrentes de tramas trágicas, a mulher, seja esposa ou filha, é mostrada como melhor representando os valores e estruturas positivas da casa, e ela tipicamente defende seus interesses em resposta a alguma violação masculina de sua integridade”. É justamente essa a justificativa de Clitemnestra para sua ação, a defesa da casa e da família, a vingança da morte da filha, mas a forma como ela faz isso é o problema aos olhos dos homens.

Clitemnestra exerce uma feminilidade deslocada, uma virilidade, e com isso sua presença emascula os homens a sua volta, eles perdem a ação e a fala. Segundo Zeitlin (1996, p. 344) embora todos os atores sejam homens, nos dramas mulheres masculinizadas tem em contrapartida homens efeminados, para ela essa inversão encontraria fundamento nos festivais

¹⁶⁵ No meio é uma expressão utilizada por Marcel Detienne (1981) no livro *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica* para designar o espaço comum.

¹⁶⁶ Sobre a construção do espaço feminino e do gineceu ver o livro *Les Mystères du gynécée* em Veyne; Lissarrague; Frontisi-Ducroux (1998, p. 155-200).

gregos fora de Atenas onde homens e mulheres trocam de papéis, imitando a aparência e o comportamento um do outro. Essa questão pode ser observada em relação à Clitemnestra tanto no *Agamêmnon* quanto em *Ifigênia em Áulis*. No primeiro, em seu debate público, do lado de fora do palácio com o coro como já visto e no segundo em sua recusa em aceitar sua falta de autonomia em virtude de ser uma mulher casada, como no diálogo com Aquiles onde ela admite estar fazendo algo errado ao falar com ele desacompanhada. O diálogo mostra primeiro o espanto de Aquiles com a atitude desta mulher e em segundo revela Clitemnestra como uma mulher que articula e domina tanto o discurso feminino quanto o masculino, ela articula a linguagem do poder, percebe, avalia e age. Eis sua virilidade. Assim, acaba se impondo à Aquiles que se constrange em falar com uma mulher desacompanhada de seu marido:

Clitemnestra
 Meu nome é Clitemnestra; sou filha de Leda,
 e meu marido é Agamêmnon, rei de Argos.
 Disseste o que importa em algumas palavras
 e da maneira mais cortês; se eu
 insistisse
 em conversar contigo, um homem erraria.
 Detém-te! Por que foges? Dá-me a mão
 direita
 preludiando ventura no casamento.

Aquiles
 Que dizes? Eu, pegar em tua mão, senhora?
 Como ousaria levantar depois os olhos
 para Agamêmnon se tocasse nesse instante
 no que não tenho o direito de tocar? (*If.* vv 1122-1132)

O problema de Clitemnestra mais uma vez demonstrado aqui é que ela força o limite reservado ao feminino e leva o particular para o comum. Mais uma vez ela trata os assuntos familiares de forma pública. Segundo McClure (1999) as mulheres trágicas são constantemente repreendidas por aparecer fora da casa, particularmente quando encontram homens. Nesse caso a interpretação da autora é de que Eurípides constrói a sua Clitemnestra, ao contrário de Ésquilo, de forma envergonhada por estar falando em público com um homem que não é seu parente. Em certo sentido, a Clitemnestra de Eurípides é mais suave em sua fala do que a de Ésquilo, mas em nossa interpretação, ambas partilham a mesma atitude de autonomia e articulação do discurso público. Zeitlin (1990) também discute esse tema e diz que mulheres que falam por elas mesmas e não por sua família na tragédia são vistas como

um perigo, ao que McClure faz eco afirmando que o discurso da mulher casada sempre é um problema. O que assusta os homens é a mulher que fala e age.

Mesmo que em Ésquilo e Eurípides Clitemnestra haja em nome da família, por que ela não aceita a morte da filha, não acata a decisão do marido? Também outras mães trágicas, perdem seus filhos, como por exemplo, Andrômaca e Hécuba em *As Troianas* ou Eurídice em *Antígone* que ao ver o filho morto, Hemom, mata-se sem uma palavra. Elas também passam por sofrimentos atroz, mas não desafiam a autoridade masculina. Isto mostra quão singular é esta personagem, como ela rompe com o modelo feminino.

Clitemnestra é representada como uma mulher por demais violenta nas tragédias como vimos durante este trabalho. Se por um lado ela pode ser comparada à Medeia no quesito da anti-maternalidade, pois mesmo que não tenha assassinado os filhos ela os renega em favor do amante, por outro lado elas se diferem em um ponto essencial, Medéia é uma estrangeira e feiticeira, age dentro dos preceitos femininos do descomedimento, segundo a ótica masculina. Já Clitemnestra é uma mulher grega, ela representa a esposa e a mãe que tem uma função social de suma importância na *pólis*, mas que fala e age como homem. A violência em Clitemnestra se manifesta através de sua recusa em cumprir o papel social à ela designado, o de esposa e mãe. Ela faz isso a partir de dois pontos, a fala persuasiva e deliberativa, ela debate, convence e toma decisões, ou seja, ela age, no sentido da autonomia. Todas essas são características masculinas da vida pública do homem grego. O segundo ponto é a violência física, Marie-Elisabeth Handman (1983) mostra como fica limitada a forma de expressão da mulher, ou ela usa a *ruse*, ardil, astúcia, a *métis* grega, ou desencadeia um processo de violência.

Muito embora não tenhamos mais as imagens das tragédias que com certeza ajudariam na percepção do grau de violência de Clitemnestra no assassinato do marido, as entradas e saídas dos personagens ajudam a formar uma ideia de como foi a encenação. Mesmo que Ésquilo não coloque a cena do assassinato em si no palco, a audiência primeiro ouve os gritos de Agamêmnon, depois vê a deliberação do coro sobre como agir a respeito e após, ocorre uma mudança de cenário. Nele está Clitemnestra, machado em punho, com a roupa manchada de sangue, de pé sobre os cadáveres de Agamêmnon e Cassandra. Agamêmnon é abatido em uma banheira prateada e está envolvido da cabeça aos pés em um ricamente bordado robe, também manchado de sangue. Tudo isto como uma preparação para a fala da rainha no quinto episódio que se inicia a partir daí e onde ela revela com violência toda a extensão de seu plano de vingança e narra como matou o marido.

Segundo Taplin (1978), na maioria das tragédias quando há um assassinato e ele está fora da vista da plateia, uma narrativa intervém entre os gritos da vítima e a revelação da cena, pois é uma convenção do drama trágico não encenar no palco à vista da audiência assassinatos, suicídios e mortes violentas. De fato, em cena há apenas as ameaças dos assassinatos ou dos atos de violências. Assim, conforme Diglle (2005), nas tragédias existem duas possibilidades para encenar esse tipo de ação, ou os espectadores ouvem os gritos e a movimentação do assassino e do assassinado no momento em que o crime é cometido fora do palco, ou ouvem os detalhes narrados após o fato consumado, mas nunca veem o crime sendo cometido.

Ésquilo, de maneira inovadora, opta por colocar em cena o assassinato de *Agamêmnon*, mas sem ir contra as regras convencionadas. Primeiro ele coloca Cassandra, através de suas previsões, fazendo um anúncio da ação e depois, quando se ouve o grito de *Agamêmnon* a porta abre e aparece Clitemnestra, ensanguentada, de machado na mão tendo os dois corpos a seus pés (*Agamêmnon* e Cassandra). Fazendo com isso que a cena seja mais chocante e violenta. O coro não se cansa de dizer que a morte de *Agamêmnon* é degradante.

Outra questão importante no quesito da violência é a arma que Clitemnestra empunha nesta cena, o machado de duas lâminas. Se, com uma adaga, ou uma espada a pessoa é apunhalada, com um machado a intenção do assassino é cortar a cabeça da vítima. Tudo isso contribuindo para formar uma cena brutal e de horror. Na verdade, ainda segundo Diglle (2005), o que Ésquilo faz é uma reencenação da morte com os corpos à vista e com a assassina narrando como aconteceu com uma linguagem dura e brutal como já foi visto no início do capítulo.

Como dado adicional na forma de perceber a violência inscrita nas ações de Clitemnestra, outra fonte possível para esta interpretação é a cultura material do período. Conforme Lessa (2004, p. 19), “os textos escritos e as imagens se constituem em discursos que oferecem indícios à construção historiográfica, sendo portadores de significações relativas ao tempo de sua produção”. Uma singularidade das pinturas cerâmicas, como destaca Fábio Vergara Cerqueira (2008, p. 167), é o reconhecimento de que eram produzidas pelos homens e, “não expressam somente a visão masculina sobre a mulher, mas uma visão que elas desejem consumir”, isto é, ao contrário das tragédias, as cerâmicas e suas pinturas eram consumidas por mulheres e homens. Nesse sentido a produção de imagens em suporte cerâmico é capaz de alargar o campo de estudos do feminino grego, uma vez que revela cenas de um imaginário coletivo representativo tanto de quem produziu quanto de seus

destinatários¹⁶⁷. Easterling (2005, p. 33) chama a atenção para que embora deva ter havido uma “distância significativa entre qualquer performance dramática e a imaginação de um pintor de vasos de uma situação mitológica particular, às vezes, pelo menos, motivos visuais ajudarão a iluminar o impacto teatral de uma peça”.

Francine Viret Bernal (2004) faz um estudo de com os pintores de vasos áticos representam a personagem de Clitemnestra vinculando sua imagem à cena do assassinato do marido e do amante, Egisto. A autora faz uma comparação entre as pinturas de dois vasos e a tragédia de Ésquilo, dizendo que, assim como os textos escritos as imagens se utilizam de metáforas e duplos sentidos no mesmo sentido da linguagem. Ela analisa em primeiro lugar, um vaso, *Calyx Kráter*, do século V anterior à peça de Ésquilo que retrata a cena do assassinato de Agamêmnon na face A e na face B o assassinato de Egisto.

¹⁶⁷ Sobre o tema das imagens do feminino nos vasos cerâmicos e sobre como essas imagens podem ser utilizadas “como meio de reavaliar discursos normativos estabelecidos em torno dos papéis sociais atribuídos às mulheres na Grécia Antiga” ver o artigo *A Representação feminina nos vasos cerâmicos áticos: a análise do discurso iconográfico como método para novas reflexões* de Dayanne Seger e Carolina Dias (SEGER; DIAS, 2017, p. 134).

Face A



Face B



Localização: Museum of Fine Arts, Boston – inv. 63.1246. Temática: Morte de Agamêmnon. Proveniência: Atenas. Forma: *Calyx Kráter*. Estilo: Figuras Vermelhas. Pintor: Dokimasia. Data: c.460. Indicação Bibliográfica: BERNAL (2004, p. 95)

Na face A, o que chama atenção é a similaridade entre a imagem do vaso e a cena descrita por Ésquilo no *Agamêmnon*, mais especificamente a maneira como Agamêmnon está

nu e preso dentro de um robe que parece uma rede, muito embora no vaso não seja Clitemnestra quem mata o marido mas sim Egisto, já que esta segue a narrativa mítica. Mesmo assim ela é retratada atrás do amante armada com um machado de ponta dupla. Na segunda imagem do assassinato de Egisto por Orestes, Clitemnestra também aparece atrás de Egisto brandindo o mesmo machado, como descrito por Bernal:

A mulher representada nessas imagens aparece como uma criatura de violência, facilmente reconhecida pelo seu machado nas cenas onde ela está pronta para matar. Atacando o pai e o filho com um instrumento destinado ao uso sacrificial, ela simultaneamente destrói a ordem social e a divina.(BERNAL, 2004, p. 102-103)

A representação de Clitemnestra é recorrentemente violenta, ela explicitaria a visão masculina sobre a mulher que rompe com o papel social destinado à ela. Os homens gregos veem essas mulheres como um mal social, quase contagioso e “com sua linguagem iconográfica específica, os pintores de vasos defendem certos valores e uma certa ordem estabelecida, aquela da cidade grega. Nesta ordem, Clitemnestra encarna todas as formas de perigo” (BERNAL, 2004, p. 103). Desse modo a iconografia fornece elementos imagéticos que corroboram as palavras dos trágicos, alargando com isso o campo da pesquisa histórica. No mesmo tom, Zeitlin (1996, p. 357) diz que: “Clitemnestra é o paradigma mais poderoso da mulher que trama, que, através da duplicação crítica de seu idioma, constrói a peça até seu clímax no assassinato de seu marido dentro da casa quando ela o enreda na rede assassina do manto”.

O modelo feminino, o tão discutido modelo feminino ateniense, volta-se sempre à ele. Mas qual seria a mulher real ateniense? A mulher de Xenofonte, silenciosa e cordata, aquela que foi educada pelo marido? Ou a mulher trágica aquela que tem em Clitemnestra o seu ápice? O mais provável, e sensato, seria admitir que é o meio caminho entre as duas.

Não, não é o meio caminho uma vez que Clitemnestra não representa um caminho, mas um exemplo a não ser seguido. Ela não oferece mediação, ela quer o lugar do masculino. Ou melhor, ela não se importa em determinar esse lugar. Assim, paideuticamente o modelo dela ensina o quê? Estando o paidêutico na própria forma da tragédia, o quê os homens apreendem dessa encenação? Entre outros discursos educativos, está aquele que envolve a relação entre os sexos. Procurar mais controles sobre as mulheres que sempre parecem encontram caminhos para agir. A discussão dos modelos fortalece o masculino em seu lugar e lhe dá certeza de sua lógica. Esta é a lógica de gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção androcêntrica do feminino espalha-se entre todos e em todos os lugares. Ela se utiliza das instituições familiares, das formas de participação na cidade, da definição de “atividade”. A lógica do cotidiano que articula a existência de cada um é permeada por esta construção do feminino que constitui uma sociedade baseada na diferença social, antropológica entre os sexos. O lugar de cada um na sociedade é definido por esta desigualdade hierárquica de gênero.

Nesse sentido, a cidade democrática é uma cidade de homens, onde as mulheres, embora tenham suas atividades sociais reconhecidas, estão silenciadas, principalmente aquelas que tinham como função a reprodução do corpo cívico da cidade, isto é, a reprodução de cidadãos. As esposas e mães de cidadãos são aquelas que, aos olhos masculinos, por desempenharem uma função essencial são as que mais demandam controle.

Não se trata de opor, em lados contrários, masculino e feminino como uma guerra de sexos, mas sim entender que as diferenças entre os dois é o que tornava a convivência possível na cidade isonômica. Sabemos que as mulheres tinham inúmeras funções, saíam às ruas, passeavam, conversavam com outras mulheres, faziam compras, enfim, um sem número de atividades, embora todas elas pertencentes ao âmbito doméstico. Claro que também existiam as mulheres pobres que precisavam trabalhar e que estavam à vista de todos, claro que existiam as que se rebelavam ao controle masculino, claro que algumas não casavam. Todos os estatutos femininos estavam contemplados na cidade, mas estavam categorizados de acordo com seu status social esposa, prostituta, escrava, ou por idade, a virgem, a mãe e a viúva.

Portanto, mais do que saber o que as mulheres faziam ou como faziam, nossa intenção nesta dissertação foi entender como os homens se relacionavam com o constructo do feminino, isto é, como eles se relacionavam com a parte feminina da vida, da sociedade.

Nesse quesito, a tragédia como produção cultural dessa sociedade androcêntrica encena essas relações de forma espetacular, no sentido da grandiosidade, da lente de aumento que o drama trágico coloca em cima das questões da cidadania fazendo do feminino o seu mote quando discute as formas de organização da sociedade *políade*. Em uma cidade de homens as mulheres trágicas tomam conta dos palcos, os tragediógrafos não se cansam de suas heroínas e de seus coros femininos.

Foi nosso objetivo mostrar a forma como a tragédia coloca em cena essas mulheres a partir da visão masculina, são os homens dizendo o que pensam sobre o feminino na cidade.

Assim, quando seguimos o olhar de Ésquilo no *Agamêmnon* podemos perceber os enclausuramentos desse feminino a partir da teatralização do impossível, isto é, uma mulher deliberando, decidindo. O que podemos notar é o desmonte do mundo aristocrático-familiar, mas, ao mesmo tempo, a cena apresenta um processo educativo no qual esse desmonte se faz pela ação feminina.

Nessa perspectiva, Clitemnestra subverte, ela sai desse enclausuramento que constantemente o coro, como entidade política de Argos, a quer fazer retornar, ela ousa decidir o que importa, o futuro, a sua vida. Como resultado, o protagonismo feminino de Ésquilo se dá em uma cidade sem direção, sem homens ativos, vagando no território do impensável, pois há uma mulher na *ágora*. Não esqueçamos, é teatro, não a *ágora* real. Ou melhor, tão real quanto uma encenação pode ser. Não existe mundo sem homens, não para os atenienses do século V. Uma mulher no comando apenas se efetiva na ausência masculina, puro teatro. Podemos notar assim o efeito paideutico das encenações, já que elas são eventos que mobilizam a totalidade dos cidadãos e, pelos temas tratados, revelam-se como uma imensa *ágora*, que faz ressoar as questões fundamentais ao funcionamento do universo *políade*.

O enfrentamento do coro com a rainha é uma luta intelectual, ele quer derrotá-la no terreno do discurso, do argumento, ele passa de uma postura inicial irônica no primeiro episódio para expor claramente seu desagrado no quinto episódio com uma situação que ele, em sua velhice, não controla e que culmina no assassinato de Agamêmnon. Ele a acusa de ardilosa, em uma ação que mistura ao mesmo tempo prepotência, na sua certeza masculina de que vai conseguir, através da palavra, controlar a situação, e temor quando percebe que essa mulher é diferente, é uma não-mulher.

Toda história anterior de Clitemnestra, é a história de uma luta para ser considerada, como um ser que pode decidir, um ser que não se deixar conduzir pelo masculino, por isso ser chamada de uma mulher viril do início ao fim da peça. A virilidade é uma questão que perpassa a configuração do ser masculino e feminino na cidade grega e, ao acusá-la assim, os homens não estão pensando na força física, mas justamente na deliberação, na coragem implícita em tomar decisões, de ousar tomar a sua vida em suas mãos.

Existe um silencioso conflito que se realiza na própria cultura do tempo e que consiste em produzir ações que fazem edificar uma relação entre os sexos assimétrica, isto é, determinar para homens uma coisa e para as mulheres outra. Este tipo de criação do feminino está associada à cidade no sentido do controle. Para desarticular a mulher enquanto sujeito de deliberação, que organiza o futuro, uma das armas masculina é a *métis*. Clitemnestra percorre

esse caminho, no qual ela precisa afirmar-se a cada palavra, frase, para que seu argumento seja validado. *Métis*, como pensamento feminino, é uma criação masculina a partir de uma construção da mulher como incontrolável, uma vez que ela não pensa em linha reta, mas tortuosamente, produzindo enganos e ardis. Se a *métis* é preponderantemente uma forma feminina de expressar uma compreensão do mundo, como podemos arguir o pseudônimo dado a Odisseu, *o polymetis*? Ele engana e mente. Por isto ele deixe de ser homem? Não, por ser homem ele pode e é reconhecido. Já Penélope, sua mulher, usa a *métis* conforme o esperado pelos homens, ela também mente e engana durante dez anos, mas essa mentira é aceitável e até louvável, desde que seja para salvar a casa e a família. Por isto são dois mundos do ponto de vista do pensamento. O masculino pode, a mulher tem sua validação mental a cada momento questionada, ela é desvalorizada na sua forma de compreender o mundo. Isto é uma expressão de uma cultura de gênero que secciona o mundo da vivência em dois universos.

Sim, dizem os homens, ela é diferente, pensa de outra forma, e é aí que entra Ésquilo com sua Clitemnestra, ele diz: cuidado, cuidado com as mulheres. Por isto a cidade democrática vai amarrar a mulher juridicamente ao homem. Sem o pai para cuidá-la surge a cidade para inibi-la ou submetê-la através de suas leis e regras sociais. O controle da mulher é a pauta nessa democracia nascente, é isto que também encena Ésquilo para os cidadãos, eles devem saber como controlar suas esposas, ou então, vejam o exemplo de Clitemnestra.

O argumento androcêntrico para o controle e conseqüentemente a criação do modelo feminino é aquele que aparece nos pensadores da época, como Xenofonte e sua boa esposa e que o coro expressa na tragédia. O corpo feminino e o seu vínculo com a procriação ligam a mulher com a natureza e a retiram, ou no máximo a colocam no umbral entre o mundo masculino, controlado, deliberativo, vinculado à produção do futuro e o próprio dela, terra, deuses, filhos e filhas.

Vejam a plateia, é masculina, um agrupamento de homens, maridos, pais e filhos, todos eles estão cercados por mulheres em suas vidas, em suas casas. A autoria também é masculina, enquanto que o palco trágico está cheio de mulheres, de todos os tipos, mas as protagonistas são o alvo da atenção, tanto do espectador-cidadão quanto do autor, são elas que vão dar o recado. Elas estão ali por obra da construção masculina. Os homens as fabricaram conforme o seu gosto, conforme o que eles querem das mulheres. Então eles querem uma mulher como Clitemnestra? Não, eles querem é ver o que acontece com uma mulher como Clitemnestra ou, melhor ainda, querem que todos vejam o que acontece com o marido de uma mulher como Clitemnestra.

Por isso Clitemnestra está ali, para ensinar que a mulher é perigosa quando é negligenciada pelo seu *kyrius*, ele passou dez anos longe de sua cidade. Vejam como ela o mata de uma forma degradante, como se ele fosse mulher, isto é, no interior desse labirinto que é a casa no sentido feminino e como é interpretado o pensamento da mulher, torto, cheio de desvios e enganos. Mata a machadadas, horror dos horrores. Para culminar diz que matou e que não se arrepende, ele merecia.

Mas se, por um lado a conduta de Clitemnestra ensina aos homens e lhes dá um modelo de feminino, também a conduta de Egisto, o amante, lhes atíça os corações no sentido que lhes coloca diante do modelo de um masculino literalmente enfraquecido na sua capacidade de decisão. Egisto é a outra face dessa paidêutica que sustenta uma construção de gênero totalmente assimétrica do masculino. Ser *polites* é ter uma conduta que não lembre em nada as atitudes femininas, lembremos o exemplo do *kinaidos*¹⁶⁸, pois a armadilha está em que o modelo da fraqueza é o feminino. Todos, homens e mulheres, constroem-se amuralhados por processos mentais e práticos que determinam, não apenas o lugar de cada um, mas como devem portar-se, em suma, viver e morrer como mulheres ou homens.

Uma leitura da tragédia a partir do instrumento de análise gênero, nos ajuda a compreender essa conjunção desigual e hierárquica que é a elaboração do ser feminino, mulher, e do ser masculino, homem, no interior de uma sociedade específica, Atenas do século V e nos serve de exemplo para observar e pensar nas formas de elaboração das diferenças de gênero, dizer melhor algo sobre história e gênero.

Por fim...

A *Basileia* encerra a peça, a última palavra é dela. E o coro? Impotente, fraco, perdido, sem voz. E o amante? Outro fraco, quase efeminado. Todos dominados por uma mulher que fala como homem.

Fecha-se a cortina!

Não, não nos esqueçamos, ela vai morrer ...

¹⁶⁸ Na página 107.

REFERÊNCIAS

Fontes

AESCHYLUS. **Oresteia**: Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides. London: Loeb Classical Library, 2008. Tradução de: Alan H. Sommerstein.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. Tradução de: Ana Maria Valente.

DEMOSTHENES. **Orations XLI-XLIX**: private cases. London: Loeb Classical Library, 1939a. 5 v. Tradução: A.T. Murray.

DEMOSTHENES. **Orations 50-59**: private cases, in neaeram. London: Loeb Classical Library, 1939b. 6 v. Tradução: A.T. Murray.

DEMOSTHENES. **De Corona De Falsa Legatione**: XVIII, XIX. London: Loeb Classical Library, 1954. 2 v. Tradução de: C.A. Vince; J.H. Vince.

ESQUILO. **La Orestia**. Barcelona: Bosch, 1979. Introdução, texto e tradução de: José Alsina.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**: Orestéia I. São Paulo: Iluminuras, 2004. Estudo e Tradução de: Jaa Torrano.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. São Paulo: Perspectiva, 2007. Tradução de: Trajano Vieira.

ÉSQUILO. **Coéforas**: Orestéia II. São Paulo: Iluminuras, 2004. Estudo e Tradução de: Jaa Torrano.

ÉSQUILO. **Eumênides**: Orestéia III. São Paulo: Iluminuras, 2004. Estudo e Tradução de: Jaa Torrano

ÉSQUILO. **Oresteia**: Agamêmnon, Coéforas, Euménides. Lisboa: Edições 70, 2012. Tradução de: Manuel de Oliveira Pulquério.

ÉSQUILO. **Tragédias**. São Paulo: Iluminuras, 2009. Estudos e tradução: Jaa Torrano.

EURÍPIDES. **Orestes**. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982. Tradução de: Augusta Fernanda de Oliveira e Silva.

EURÍPIDES. **Duas Tragédias Gregas: Hécuba e Troianas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Tradução e introdução: Christian Werner.

EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. Tradução de: Mário da Gama Kury. Edição Kindle.

EURÍPIDES. **Medéia**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. Tradução de: Flávio Ribeiro de Oliveira

EURÍPIDES. **Medéia**. São Paulo: Editora 34, 2010. Tradução de: Trajano Vieira.

EURÍPIDES. **Teatro Completo**: volume I. São Paulo: Iluminuras, 2015. Tradução de Jaa Torrano. Edição Kindle.

EURÍPIDES. **Teatro completo**: Volume II. São Paulo: Iluminuras, 2016. Tradução de Jaa Torrano. Edição Kindle.

HESÍODO. **Teogonia**: A origem dos deuses. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2014. Tradução de: Jaa Torrano.

HOMERO; SCHÜLER, Donaldo (Org.). **Odisséia II**: Regresso. Porto Alegre: L&pm Pocket, 2008. 2 v.

SÓFOCLES/EURÍPEDES. **Electra(s)**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. Tradução de: Trajano Vieira.

SÓFOCLES. **Tragédias Completas**. 15^a. ed. Madrid: Catedra Letras Universales, 2009. Tradução de José Vara Donado.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Brasília: UnB, 1988.

XENOFONTE. **Econômico**. 1^a São Paulo: Martins Fontes, 1999. Tradução de: Anna Lia Amaral de Almeida Prado.

Dicionários

BAILLY, A.. **Dictionnaire Grec Français**. Paris: Librairie Hachette, 1950.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico da mitologia grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HIRATA, Helena et al. (org.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009

MOSSÉ, Claude. **Dicionário da Civilização Grega**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SILVA, Karina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009. Disponível em: <<http://www.meuportalacademico.com.br/wp-content/uploads/2013/04/SILVA-K-SILVA-M.-Dicionário-de-conceitos-históricos.pdf>>. Acesso em: 04 mar. 2017.

Bibliografia

ALAUX, Jean. **Le Liège et le filet**. Paris: Belin, 1995.

ALLEN-HORNBLOWER, Emily. **From Agent to Spectator**: Witnessing the Aftermath in Ancient Greek Epic and Tragedy. Berlim: de Gruyter, 2016.

ALSINA, José. Introdução. In: ESQUILO. **La Orestia**. Barcelona: Bosch, 1979. Introdução, texto e tradução de: José Alsina.

ANDRADE, Marta Mega de. **A Cidade das Mulheres: Cidadania e Alteridade Feminina na Atenas Clássica**. Rio de Janeiro: Lhia, 2001.

_____. **O Feminismo e a Questão do Espaço Político das Mulheres na Atenas**

Clássica. 2011. Disponível em:

http://snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300880108_ARQUIVO_MMAanpuh2011.pdf

Acesso em: 20 mar. 2013.

ARNAOUTOGLU, Ilias. **Leis da Grécia Antiga**. São Paulo: Odysseus, 2003. 220 p.

BACHOFEN, Johann Jakob. **Das Mutterrecht**. Stuttgart: Verlag von Kraiss & Hoffmann, 1861. Disponível em: <<http://pef.czu.cz/~kokaisl/bachofen-de.pdf>>. Acesso em: 18 maio 2017.

BAMBERGER, Joan. The Myth of Matriarchy. In: ROSALDO, Michelle; LAMPHERE, Louise. **Woman Culture & Society**. Stanford California: Stanford University Press, 1974. p. 263-280.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: fatos e mitos**, volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: a experiência vivida**, volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

BELEBONI, Renata C. O Leito de Procusto: o gênero na Grécia Antiga. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da (Org.). **Amor, desejo e poder na Antiguidade: Relações de gênero e representações do feminino**. Campinas: Unicamp, 2003.

BELFIORE, Elizabeth S.. **Murder Among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy**. New York Oxford: Oxford University Press, 2000.

BERNAL, Francine Viret. When painters execute a murderess: the representation of Clytemnestra on Attic vases. In: KOLOSKI-OSTROW, Ann Olga; LYONS, Claire L. (Ed.). **Naked Truths: Women, sexuality, and gender in classical art and archeology**. London and New York: Routledge, 2004.

BLUNDELL, Sue; WILLIAMSON, Margaret (Ed.). **The sacred and the feminine in ancient Greece**. London and New York: Routledge, 2005.

BOEHRINGER, Sandra. Le Genre dans et pour L'histoire. In: BOEHRINGER, Sandra; CUCHET, Violaine Sebillotte. **Hommes et femmes dans l'antiquité Grecque et Romaine: Le genre: Méthode et documents**. Paris, Armando Colin, 2011.

BOEHRINGER, Sandra; CUCHET, Violaine Sebillotte (Ed.). **Des femmes en action: L'individu et la fonction en Grèce antique**. Paris: Éditions de L'ehess, 2013.

BOEHRINGER, Sandra; CACIAGLI, Stefano. The age of love: gender and erotic reciprocity in archaic Greece. **Clio: femmes, genre, histoire**, Paris, v. 42, p.25-52, fev. 2015. Semestral. Disponível em: <http://www.cairn-int.info/abstract-E_CLIO1_042_0025--the-age-of-love-gender-and-erotic.htm>. Acesso em: 01 maio 2016.

BODIOU, Lydie; MEHL, Véronique (Org.). **La Religion des Femmes en Grece Ancienne: mythes, cultes et sociétés**. Rennes: Presses Universitaire de Rennes, 2009.

BOTELHO, Bruno Paniz. **As faces da política na Atenas Clássica: a representação do passado e do presente na tragédia Antígona (442 a.C.) de Sófocles**. 2017. 111 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

BRASETE, Maria Fernanda. Semónides de Amorgos, fr. 7. **Ágora: Estudos Clássicos em debate**, Aveiro, v. 7, n. 7, p.153-162, jan. 2005. Anual. Disponível em: <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Amorgos.pdf>>. Acesso em: 07 set. 2015.

BRULÉ, Pierre. **Les femmes grecques à l'époque classique**. Paris: Hachette, 2006.

BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABID, Seyla; CORNELL, Drucila (Orgs.). **Feminismo como crítica da modernidade**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987. p. 139-154.

_____. **O Clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte**. Florianópolis: UFSC, 2014.

_____. **Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

_____. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015b.

CAETANO, Márcio. Masculinidades, Androcentrismo e Heteronormatividade em experiências escolares. In: SILVA, Fabiane Ferreira da; MELO, Elena Maria Billig (Org.). **Corpos, Gêneros, sexualidades e relações etnico-raciais na educação**. Uruguaiana: Unipampa, 2011. p. 59-73. Disponível em: <<http://porteiros.r.unipampa.edu.br/portais/sisbi/files/2013/07/Corpos-2011.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2016.

CAETANO, Márcio; HERNÁNDEZ, Jimena de Garay. Heteronormatividade y androcentrismo: Ensayo sobre sus acciones curriculares. In: GRAF, Norma Blazquez; SALGADO, Martha Patricia Castañeda (Org.). **Lecturas críticas en investigación feminista**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/31751937/Heteronormatividade_y_androcentrismo_Ensayo_sobre_sus_acciones_curriculares._In._Norma_Blazquez_Graf_y_Martha_Patricia_Castañeda_Salgado_Coord._._LECTURAS_CRÍTICAS_EN_INVESTIGACIÓN_FEMINISTA>. Acesso em: 21 jul. 2017.

CALAME, Claude. Entre narrativa heróica e poesia ritual: o sujeito poético que canta o mito. **Letras Clássicas**, São Paulo, v. 9, p.47-65, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/viewFile/82680/85639>>. Acesso em: 07 ago. 2016.

_____. **Eros na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARSON, Anne. Putting her in her place: woman, dirt and desire. In: HALPERIN, David M.; WINKLER, John J.; ZEITLIN, Froma I. (Ed.). **Before Sexuality: the construction of erotic experience in the ancient greek worl**. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

CHABAUD-RYCHTER, Danielle et al. **O Gênero nas Ciências Sociais: Releituras críticas de Max Weber a Bruno Latour**. São Paulo; Brasília: UNESP- UnB, 2014.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. **Evidências Iconográficas da participação de mulheres no mundo do trabalho e na vida intelectual e artística na Grécia Antiga**. 2008. Disponível em: <[http://www.unicamp.br/cha/eha/atas/2008/CERQUEIRA, Fabio Vergara - IVEHA.pdf](http://www.unicamp.br/cha/eha/atas/2008/CERQUEIRA,FabioVergara-IVEHA.pdf)>. Acesso em: 12 fev. 2014.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: nVersos, 2015.

COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade: a invenção da virilidade. Da antiguidade às Luzes**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

CREPALDI, Clara Lacerda. **Helena de Eurípidés: estudo e tradução**. São Paulo: FFLCH/USP, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-28012014-120724/pt-br.php>>. Acesso em: 18 mar. 2017.

CUCHET, Violaine Sébillotte; ERNOULT, Nathalie (Org.). **Problèmes du genre en Grèce ancienne**. Paris: Publications de La Sorbonne, 2007.

DAGIOS, Mateus. **Neoptólemo entre a cicatriz e a chaga: Lógos sofisticado, peithó e areté na tragédia Filoctetes de Sófocles**. 2012. 154 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Departamento de Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

DAVIDSON, John. Aesquylus, Sophocles, Eurípidés. In: ORMAND, Kirk (Ed.). **A Companion to Sophocles**. Oxford: Wiley-blackwell, 2012.

DÉTIENNE, Marcel. **Os Mestres da Verdade: na Grécia Arcaica**. São Paulo: Jorge Zahar, 1981.

DÉTIENNE, Marcel (Org.). **Les savoirs de l'écriture. En Grèce ancienne**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1988.

DÉTIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. **Métis: As astúcias da inteligência**. São Paulo: Odysseus, 2008.

DIGLLE, James. The Violence of Clytemnestra. In: DILLON, John; WILMER, S.E. (Ed.). **Rebel Women: staging ancient greek drama today**. London And New York: Bloomsbury, 2005.

EASTERLING, Pat. Agamemnon for the ancients. In: MACINTOSH, Fiona et al (Ed.). **Agamemnon in Performance: 458 B C to A D 2004**. Oxford: Oxford University Press, 2005. p. 1-22. Disponível em: <https://www.academia.edu/6246663/Agamemnon_in_Performance_458_BC_to_AD_2004_editions_Fiona_Macintosh_Pantelis_Michelakis_Edith_Hall_and_Oliver_Taplin_Oxford_University_Press_2005_ISBN_978-0-19-926351-6>. Acesso em: 02 maio 2016.

EASTERLING, Pat; HALL, Edith (Org.). **Atores Gregos e Romanos**. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

EHRENBERG, Victor. **L'État Grec**. Paris: Maspero, 1982.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões**. 3. ed. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2010.

ESTEVES, Anderson Martins; AZEVEDO, Katia Teonia; FROHWEIN, Fábio. **Homoerotismo na Antiguidade Clássica**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ/faculdade de Letras, 2016. Disponível em: <<http://www.posclassicas.letras.ufrj.br/>>. Acesso em: 30 maio 2016.

EUBEN, Peter J. **Greek Tragedy and Political Theory**. Los Angeles: University of California Press, 1986.

FINLEY, Moses. **Democracia: antiga e moderna**. São Paulo: Zahar, 1986.

_____. **A Política no Mundo Antigo**. São Paulo, Zahar, 1988.

FOLEY, Helene P.. **Female Acts: in Greek Tragedy**. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

FUNARI, Pedro Paulo A.; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da (Org.). **Amor, desejo e poder na Antiguidade: Relações de gênero e representações do feminino**. Campinas: Unicamp, 2003.

GALLEGO, Julián. Figuras de la Tiranía, lo femenino y lo masculino en la Orestía de Esquilo. **Studia Historica . Historia Antigua**, Salamanca, v. 18, p.1-26, 2000. Anual. Disponível em: <http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0213-2052/article/view/6211>. Acesso em: 10 jun. 2014.

GOLDHILL, Simon. **Language, sexuality, narrative: the Oresteia**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

_____. **Amor, sexo & tragédia: como gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

GONÇALVES, Jussemar Weiss. A Cultura Democrática ou a Democracia Cultural. **Biblos**, Rio Grande, v. 10, p.34-43, 1998.

_____. Papéis Sociais X Papéis Sexuais. In: VIANNA, Marcelo et al. (orgs) **O historiador e as novas tecnologias**: caderno de resumos do II Encontro de Pesquisas Históricas – PUCRS. Porto Alegre: Memorial do Ministério Público do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <<https://iiephispucrs.files.wordpress.com/2015/05/caderno-de-resumos-ii-ephis-pucrs1.pdf>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

_____. Convivência Isonômica e Tragédia. In: SANTOS, Amanda; VARGAS, Jonas; LEAL, Elisabete. **Fronteiras e Identidades**: reunião de artigos do III EIFI. Pelotas: Edição do Autor, 2017, p. 127-138.

GREGORY, Justina. **A companion to greek tragedy**. Victoria: Blackwell, 2005.

GRIMAL, Pierre. **O Teatro Antigo**. Lisboa: Edições 70, 1978.

GUÍA, Miriam Valdés. La situación de las mujeres en la Atenas del s. VI a.C.: ideología y práctica de la ciudadanía. **Gerión**, Madrid, v. 25, n. 1, p.207-214, jan. 2007. Anual. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2473743>>. Acesso em: 21 abr. 2016.

GUIMARÃES NETO, Edison Moreira. **Gênero, erotismo e poder**: comparando identidades femininas em Atenas, séculos VI – IV a.C.. 2010. 140 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, PPGHC, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=199827>. Acesso em: 04 maio 2017.

HALL, Edith. Os Atores-Cantores da Antiguidade. In: EASTERLING, Pat; HALL, Edith (Org.). **Atores Gregos e Romanos**. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

_____. **Greek Tragedy**: Suffering under the Sun. Oxford: Oxford University Press, 2010.

_____. Iphigenia and Her Mother at Aulis: A Study in the Revival of a Euripidean Classic. In: DILLON, John; WILMER, S.E. (Ed.). **Rebel Women**: staging ancient greek drama today. London And New York: Bloomsbury, 2005.

HALPERIN, David M.; WINKLER, John J.; ZEITLIN, Froma I. (Ed.). **Before Sexuality**: the construction of erotic experience in the ancient greek worl. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

HANDMAN, Marie-Elisabeth. **La Violence et la Ruse**: hommes et femmes dans un village grec. Paris: Edisud, 1983.

HOLST-WARHAFT, Gail. **Dangerous Voices**: Women's laments and Greek literature. London And New York: Routledge, 1992.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paidéia**: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JOOS, Jean-ernest. La « catharsis » et le moment historique de la tragédie grecque. **Études Françaises**, Montreal, v. 15, n. 3-4, p.21-44, 1979. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1979-v15-n3-4-etudfr1690/036693ar/>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

KING, Helen. **Hippocrates' woman: reading the female body in Ancient Greece**. New York: Taylor & Francis E-library, 2001. Disponível em: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1044375/>>. Acesso em: 23 maio 2016.

KONSTAN, David. **A amizade no mundo clássico**. São Paulo: Odysseus, 2005.

LAKOFF, Robin Tolmach. **Language and Woman's Place**. New York: Oxford University Press, 2004. Kindle Edition.

LALANNE, Sophie. **Une éducation grecque: rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien**. Paris: La Découverte, 2006.

LAQUEUR, Thomas. **La Construcción del sexo: cuerpo e género desde los griegos hasta Freud**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

LEÃO, Delfim Ferreira; FERREIRA, José Ribeiro; FIALHO, Maria do Ceú. **Cidadania e Paideia na Grécia Antiga**. 2. ed. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010. Disponível em: <https://plataforma.elearning.ulisboa.pt/file.php/1779/cidadania_e_paideia.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2016.

LEDUC, Claudine. Como dá-la em casamento?: a noiva no mundo grego (séculos IX-IV a.C.). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres: A Antiguidade**. 470. ed. Porto: Afrontamento, 1990. p. 277-347.

LEFKOWITZ, Mary R.. **The lives of the Greek poets**. 2. ed. London: Bloomsbury, 2013. Kindle Edition.

LESSA, Fábio de Souza. **Mulheres de Atenas: Méliissa do Gineceu à Agorá**. Rio de Janeiro: Lhia, 2001.

_____. Corpo e cidadania em Atenas Clássica. In: THEML, Neyde; BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha; LESSA, Fábio de Souza. **Olhares do Corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003. p. 48-55.

_____. **O feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

LEVICK, Barbara. Women and Law. In: JAMES, Sharon L.; DILLON, Sheila (Ed.). **A companion to women in the ancient world**. Oxford: Blackwell, 2012.

LÉVY, Edmond. Inceste, mariage et sexualité dans les Suppliantes d'Eschylo. **La Femme Dans Le Monde Méditerranéen: I. Antiquité**, Paris, v. 10, n. 10, p.29-45, jan. 1985. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/mom_0766-0510_1985_sem_10_1_2028>. Acesso em: 25 mar. 2015.

LORAU, Nicole. Le Lit, la guerre. **L' Homme: Revue Française d'anthropologie**, Paris, v. 21, n. 1, p.37-67, jan. 1981. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1981_num_21_1_368161>. Acesso em: 02 jan. 2016.

_____. **Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. O que é uma deusa? In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres: A Antiguidade**. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 1 v.

_____. Elogio do Anacronismo. In: NOVAES, Adalberto. **Tempo e História**. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p. 57-196.

_____. **The Children of Athena: Athenian ideas about citizenship & the division between the sexes**. New Jersey: Princeton University Press, 1994. Tradução de: Caroline Levine.

_____. **Invenção de Atenas**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994b.

_____. **The Experiences of Tiresias: The Feminine and the Greek Man**. New Jersey: Princeton University Press, 1997. Tradução de: Paula Wissing.

_____. **La Tragédie d'Athènes: La politique entre l'ombre et l'utopie**. Paris: Seuil, 2005.

MACINTOSH, Fiona et al (Ed.). **Agamemnon in Performance: 458 B C to A D 2004**. Oxford: Oxford University Press, 2005. Disponível em: <https://www.academia.edu/6246663/Agamemnon_in_Performance_458_BC_to_AD_2004_editions_Fiona_Macintosh_Pantelis_Michelakis_Edith_Hall_and_Oliver_Taplin_Oxford_University_Press_2005_ISBN_978-0-19-926351-6>. Acesso em: 02 maio 2016.

MARKANTONATOS, Andreas (Ed.). **Brill's Companion to Sophocles**. Boston: Brill, 2012.

MARSHALL, Francisco. A Historicidade Trágica. **Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História**, Porto Alegre, v. 4, n. 6, p.124-154, jan. 1996. Anual. Disponível em: <<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/6176-19452-2-PB.pdf>>. Acesso em: 02 mar. 2017.

MATTÉI, Jean-françois. **Le Sens de la Démesure: hubris et diké**. Paris: Sulliver, 2009.

MCCLURE, Laura. **Spoken Like a Woman: Speech and gender in Athenian drama**. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

MCCOSKEY, Denise Eileen; ZAKIN, Emily. **Bound by the city: greek tragedy, sexual difference and formation of the polis**. Albany: State University of New York Press, 2009.

MEIER, Christian. **De la Tragédie grecque comme art politique**. Paris: Belle Lettres, 1991.

_____. **La Naissance du politique**. Paris: Gallimard, 1995.

MICHELAKIS, Pantelis. Introduction: Agamemnon in performance. In: MACINTOSH, Fiona et al (Ed.). **Agamemnon in Performance: 458 B C to A D 2004**. Oxford: Oxford University Press, 2005. p. 1-22. Disponível em: <https://www.academia.edu/6246663/Agamemnon_in_Performance_458_BC_to_AD_2004_

eds. Fiona Macintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall and Oliver Taplin. Oxford University Press, 2005. ISBN 978-0-19-926351-6. Acesso em: 02 maio 2016.

MOMIGLIANO, Arnaldo. Second Thoughts on Greek Biography. **Mededelingen Der Koninklijke Nederlandse Akademie Van Wetenschappen**, Amsterdã And London, v. 7, n. 34, p.243-257, jan. 1971. Disponível em: <<http://www.dwc.knaw.nl/DL/publications/PU00009841.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

MORETTI, Jean-Charles. **Théâtre et société dans la Grèce antique**: Une Archéologie des pratiques théâtrales. Paris: LGF, 2011.

MOSSÉ, Claude. **Atenas: A História de uma Democracia**. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

_____. **La Grèce archaïque d'Homère à Eschyle**. Paris: Éditions de Seuil, 1984.

_____. **La Mujer en la Grecia Clásica**. Madrid: Nerea, 1990.

_____. **Le citoyen dans la Grèce antique**. Paris: Nathan, 1994.

_____. **Politique et Société en Grèce Ancienne**: le modèle athénien. Paris: Flammarion, 1995.

NÓLIBOS, Paulina. Clitemnestra e Helena: As espartanas, o patriarcado e o poder nas mãos da mulher. In: ASSUMPÇÃO, Luis Filipe Bantim de (Org.). **Esparta**: política e sociedade. Curitiba: Editora Prismas, 2017.

OBER, Josiah. **The Athenian Revolution**: essays on ancient greek democracy and political theory. Princeton: Princeton University Press, 1996.

OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. Introdução. In: EURÍPIDES, **Medéia**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

OLIVEIRA, Francisco de. Teatro e Poder na Grécia. **Humanitas**, Coimbra, v. 45, p.69-93, jan. 1993. Anual. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas45/04_Oliveira.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2017.

ORMAND, Kirk (Ed.). **A Companion to Sophocles**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

PANTEL, Pauline Schmitt. **Aithra et Pandora**: Femmes, Genre et Cité dans la Grèce Classique. Paris: L'harmattan, 2009.

_____. A história das mulheres na história da antiguidade, hoje. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres**: A Antiguidade. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 1 v.

PANTEL, Pauline Schmitt; DE POLIGNAC, François. **Athènes et la Politique**: dans le sillage de Claude Mossé. Paris: Albin Michel, 2007.

PERROT, Michèle et al. Culture et pouvoir des femmes: essai d'historiographie. **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**, Paris, v. 41, n. 2, p.271-293, 1986. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1986_num_41_2_283275

PIMENTEL, Maria Augusta O. A Tapeçaria história gênero e mito. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da (Org.). **Amor, desejo e poder na Antiguidade: Relações de gênero e representações do feminino**. Campinas: Unicamp, 2003.

PODLECKI, Anthony J. *Polis and Monarch in Early Attic Tragedy*. In: EUBEN, Peter J. **Greek Tragedy and Political Theory**. Los Angeles: University of California Press, 1986.

POMEROY, Sarah B.. **Diosas, rameras, esposas y esclavas: Mujeres en la antigüedad clásica**. Madrid: Akal, 1987.

PRADO, Anna Lia Amaral de Almeida. Introdução. In: XENOFONTE. **Econômico**. 1ª São Paulo: Martins Fontes, 1999. Tradução de: Anna Lia Amaral de Almeida Prado.

_____. **Normas para a transliteração de termos e textos em grego antigo**. In: Clássica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos, v. 19, n. 2, 2006. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/issue/view/7/showToc>. Acesso em: 04 abr. 2017.

PROST, Antoine. **Doze Lições sobre a História**. 2. ed. Belo Horizonte: Autentica, 2012. Tradução de: Guilherme João de Freitas Teixeira.

RABINOWITZ, Nancy Sorkin. **Greek Tragedy**. Oxford: Blackwell, 2008.

_____. Greek Tragedy: A Rape Culture? **Eugesta: Journal on Gender Studies in Antiquity**, New York, v. 1, p.1-21, 2011. Disponível em: <http://eugesta.recherche.univ-lille3.fr/revue/eng/issues/issue-n1/>. Acesso em: 01 maio 2017.

RAGO, Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. **Cadernos Pagu: Núcleo de estudos de Gênero**, São Paulo, v. 11, p.89-98, jan. 1998. Semestral. Disponível em: [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/cadpagu_1998_11_8_RAGO \(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/cadpagu_1998_11_8_RAGO%20(1).pdf). Acesso em: 03 jul. 2015.

ROMILLY, Jacqueline de. **La tragédie grecque**. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

_____. **Problèmes de la Démocratie grecque**. Paris: Agora, 1986.

_____. **La Grèce antique à la découverte de la liberté**. Paris: Fallois, 1989.

_____. **L'élan démocratique dans l'Athènes ancienne**. Paris: Fallois, 2005.

SAÏD, Suzanne. Bibliographie tragique (1900-1988): Quelques orientations. **Mètis: Anthropologie des mondes grecs anciens**, Paris, v. 3, n. 1, p.409-512, 1988. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1988_num_3_1_923. Acesso em: 23 jan. 2015.

_____. Le monde à L'envers: **Pouvoir féminin et communauté des femmes en Grèce ancienne**. Paris, Belles Lattes, 2013.

SALISBURY, Joyce E.. **Encyclopedia of Women in the Ancient World**. Santa Bárbara - Califórnia: Abc Clio, 2001.

SCHAPS, David. **Economic Rights of Women in Ancient Greece**. Edinburgh: Acls Humanities E-books, 2012. (Kindle Edition)

SCHMITT, Jean-Claude et al (Org.). **Ève et Pandora: la création de la femme**. Paris: Gallimard, 2001.

SCOTT, Joan Wallach. **Gender and the Politics of History**. New York: Columbia University Press, 1999.

SEGAL, Charles. **El Mundo Tragico de Sofocles**. Madrid: Editorial Gredos, 2013.

SEGER, Dayanne Dockhorn; DIAS, Carolina Kesser Barcelos. A Representação feminina nos vasos cerâmicos áticos: a análise do discurso iconográfico como método para novas reflexões. **Cadernos de Leeparq**, Pelotas, v. 14, n. 27, p.134-156, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/lepaarq/article/viewFile/10543/7322>>. Acesso em: 16 jul. 2017.

SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; ANDRADE, Marta Mega de. Mito e Gênero: Pandora e Eva em perspectiva histórica comparada. **Cadernos Pagu**, São Paulo, v. 33, p.313-342, fev. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332009000200012&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 27 jun. 2016.

SILVA, Lisiana Lawson Terra da. **O Feminino na Obra Econômico de Xenofonte**. 2013. 50 f. TCC (Graduação) - Curso de História Bacharelado, Departamento de Instituto de Ciências Humanas e da Informação - Ichi, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2013.

SILVA, Matheus Barros da. **Entre a Natureza e a Educação: uma leitura do Filoctetes de Sófocles**. 2016. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas - UFPel, Pelotas, 2016.

SINCLAIR, R, K. **Democracy and Participation in Athens**. Sydney: Cambridge University Press, 1991.

SISSA, Giulia. Une virginité sans hymen: le corps féminin en Grèce ancienne. **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**, Paris, v. 39, n. 6, p.1119-1139, 1984. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1984_num_39_6_283124>. Acesso em: 13 maio 2017.

SUÁREZ, Domingo Plácido. La Presencia de la Mujer Griega en la Sociedad: Democracia y Tragedia. **Studia Historica . Historia Antigua**, Salamanca, v. 18, n. 18, p.49-63, ago. 2000. Anual. Disponível em: <<http://revistas.usal.es/index.php/0213-2052/article/view/6209>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

TAPLIN, Oliver. **Greek Tragedy in Action**. London And New York: Routledge, 1978.

_____. **The Stagecraft of Aeschylus:** The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy. Oxford: Oxford University Press, 2001.

TILLY, Louise A.. Gênero, História das Mulheres e História Social. **Cadernos Pagu: Núcleo de estudos de Gênero**, São Paulo, v. 1, n. 3, p.29-62, jan. 1994. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/cadpagu_1994_3_3_TILLY.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2015.

THOMSON, George. **Aeschylus and Athens:** a study in the social origins of drama. London: Lawrence & Wishart, 1916. Disponível em: <https://ia601901.us.archive.org/13/items/in.ernet.dli.2015.68153/2015.68153.Aeschylus-And-Athens.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2017.

TORRANO, Jaa. Mito e Violência na Tragédia Agamêmnon de Ésquilo. **Letras Clássicas**, São Paulo, v. 1, n. 1, p.29-37, jan. 1997. Anual. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/view/663>. Acesso em: 29 jul. 2014.

TOURAINÉ, Alain. **O Mundo das Mulheres**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito y sociedad en la Grecia antigua**. 2. ed. Madrid: Siglo XXI de España Editores Sa, 1987.

_____. (Ed.). **El hombre griego**. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

_____. **As Origens do Pensamento Grego**. 18ª Rio de Janeiro: Difel, 2009.

_____. Esboços da Vontade na Tragédia Grega. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011a.

_____. O Sujeito Trágico: Historicidade e Transistoricidade. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011b.

_____. Tensões e Ambiguidades na Tragédia Grega. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011c.

VERNANT, Jean- Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Oedipe et ses Mythes**.Paris: La Decouverte, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VEYNE, Paul; LISSARRAGUE, François; FRONTISI-DUCROUX, Françoise. **Les Mystères du gynécée**. Paris: Gallimard, 1998.

VIEIRA, Trajano (Org.). **Antigone de Sófocles**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

VILLACÈQUE, Noémie. **Spectateurs de paroles!:** délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique. Paris: Presses Universitaires de Rennes, 2013.

WEISS, Jussemar. Paidéia e Politéia em Aristóteles. **Biblos**, Rio Grande, v. 16, n. 16, p.167-175, set. 2004. Semestral. Disponível em: <<http://www.seer.furg.br/biblos/article/view/420>>. Acesso em: 30 jan. 2014.

WILLMS, Lothar. On the IE Etymology of Greek (w)anax. **Glotta**, Heidelberg, v. 86, p.232-271, 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41219890?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 21 jun. 2017.

WINKLER, John J. Laying Down the Law: the oversight of men's sexual behavior in Classical Athens. In: HALPERIN, David M.; WINKLER, John J.; ZEITLIN, Froma I. (Ed.). **Before Sexuality: the construction of erotic experience in the ancient greek worl**. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

_____. **Las Coacciones del deseo: Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia**. Buenos Aires: Manantial, 1994.

YAMAGATA, Naoko. Anax and basileus in Homer. **Classical Quarterly**, Uk, v. 47, n. 1, p.1-14, 1997. Disponível em: <<http://oro.open.ac.uk/21666/>>. Acesso em: 01 mar. 2017.

ZEITLIN, Froma. La Politique d'Éros: Feminin et masculin dans les Suppliantes d'Eschyle. **Mètis: Anthropologie des mondes grecs anciens**, Paris, v. 3, n. 1-2, p.231-259, 1988. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/metis_1105-2201_1988_num_3_1_914>. Acesso em: 20 jan. 2015.

_____. **Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature**. Chicago: The University Of Chicago Press, 1996.

ZELENAK, Michael X. **Gender and Politics in Greek Tragedy**. New York: Peter Lang Publishing, 1998.