

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

THIRZÁ AMARAL BERQUÓ

**MULHERES INDÔMITAS:
AS HEROÍNAS DA TRAGÉDIA GREGA**

Porto Alegre

2015

THIRZÁ AMARAL BERQUÓ

**MULHERES INDÔMITAS:
AS HEROÍNAS DA TRAGÉDIA GREGA**

Trabalho de conclusão do curso de graduação para a obtenção do título do grau de Bacharel em História do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Marshall

Porto Alegre

2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu mentor, o Professor Francisco Marshall, por alimentar o meu amor pela História Antiga e por ter confiado no meu trabalho ao longo destes cinco anos, ajudando-me a trazer a lume a força das mulheres atenienses.

Agradeço aos meus pais, Eny e Olavo, ao meu irmão Thomás, e ao meu companheiro, Márcio Cagliari Tosin, pelo apoio e pela compreensão em todas as noites em que estive ausente. Foi por uma boa razão. Eis o resultado.

RESUMO

As mulheres são as grandes protagonistas da tragédia grega: elas atuam livremente, discursam em público, traem, matam. Esse fato é aparentemente paradoxal, vindo de uma sociedade como a ateniense do Período Clássico (sécs. V-IV a. C.), fortemente androcêntrica e que propagandeava uma ideologia de reclusão doméstica feminina. No presente trabalho, investigou-se o heroísmo feminino na tragédia grega, a fim de elucidar esse paradoxo, analisando o que possibilitou o protagonismo feminino na tragédia, suas formas de representação e as marcas de tensão entre ele e a ideologia dominante da sociedade ateniense. Para tanto, conjugou-se a história de gênero com a história cultural, examinando as representações sobre o heroísmo feminino na tragédia grega. Assim, são abordadas as origens da vertente feminina do heroísmo, a partir da poesia épica de Homero e Hesíodo e da poesia lírica de Píndaro e da arqueologia e história do culto heroico. Em um segundo momento, são examinadas as heroínas Clitemnestra, na peça *Agamênon*, de Ésquilo, Antígona e Alceste, nas peças homônimas de Sófocles e Eurípides. Verifica-se que é necessária uma revisão da historiografia relacionada às problemáticas sobre a Grécia clássica, cujo olhar está viciado, estando sempre voltado para o lado masculino dos fenômenos. Dessa forma, constata-se que é mister uma ampliação do conceito de heroísmo grego vigente na historiografia, para que ele abarque o conteúdo referente ao feminino. Postula-se que há uma noção de heroísmo feminino pelo menos desde o século VIII a. C., que tornou possível o protagonismo das mulheres na tragédia grega.

Palavras-chave: Mulheres; Heroísmo; Tragédia; Atenas; Grécia antiga.

ABSTRACT

Women are the great protagonists of Greek tragedy: they act freely, they make public speeches, they betray, they kill. This fact is apparently paradoxical, coming from a society such as that of Classical Athens (5th-4th BCE), strongly androcentric and that propagandized an ideology of the domestic seclusion of women. The present study investigates the female heroism in Greek tragedy, aiming to elucidate this paradox, analyzing what made possible the female protagonism in Greek tragedy, its forms of representation, and the signs of tension between it and the dominant ideology of the Classical Athenian society. To this end, were conjoined gender studies and cultural history, examining the representations of female heroism in Greek tragedy. Therefore, firstly, were studied the origins of female heroism, from the epic poetry of Homer and Hesiod and the lyric poetry of Pindar to the history and archaeology of hero-cult. Secondly, were examined the heroines Clytemnestra, in the play *Agamemnon*, by Aeschylus, Antigone and Alcestis, in the homonymous plays by Sophocles and Euripides. It is necessary to revise the historiography related to the problems of Classical Greece, whose gaze is always focused in the male side of phenomena. Thus, it appears that is necessary to extend the current notion of Greek heroism in historiography, so that it encompasses the content related to the female heroines. It is argued that there is a notion of female heroism at least since de 8th BCE, which made possible the protagonism of women in Greek tragedy.

Keywords: Women; Heroism; Tragedy; Athens; Ancient Greece.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. HEROÍSMO FEMININO NA GRÉCIA ANTIGA	10
1.1 A questão feminina na Grécia antiga – Breve esboço de um problema historiográfico.	10
1.2 Redescoberta do heroísmo feminino grego antigo.....	12
1.2.1 O Conceito de Heroína.....	12
1.2.2 Culto heroico feminino.....	16
1.2.3 As heroínas trágicas	18
2 CLITEMNESTRA: A FAMIGERADA ESPOSA	22
2.1 O Mito de Clitemnestra.....	22
2.2 O Caráter Heroico de Clitemnestra.....	23
3 ANTÍGONA: A VIRGEM SUBVERSIVA	35
3.1 O Mito de Antígona	35
3.2 O Caráter Heroico de Antígona	36
4 ALCESTE: A CORAJOSA ESPOSA	46
4.1 O Mito de Alceste	46
4.2 O Caráter Heroico de Alceste	47
CONCLUSÃO	54
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57

INTRODUÇÃO

Dentro dos estudos sobre as mulheres em Atenas no Período Clássico (sécs. V-IV a. C.), um dos pontos mais perturbadores é o protagonismo feminino nas tragédias gregas. A tragédia ática está repleta de mulheres fortes, que agem livremente na esfera pública da cidade: elas são as heroínas que dão nome à maioria das peças. Por exemplo, Clitemnestra, a regicida; Antígona, a violadora das leis da pólis; Alceste, a corajosa; Medeia, a infanticida; Electra, a matricida. Nesse sentido, Fábio Lessa aponta que “as personagens da ficção exercem papéis excepcionalmente ativos” (2011, p. 30).

O pensamento grego era permeado por uma concepção binarista, na qual os opostos são complementares (DETIENNE, 1988). Esse binarismo atingia também as concepções relacionadas ao gênero. Conforme Fábio Lessa, “a sociedade ateniense se caracterizava pela existência de uma representação binária construída a partir da oposição interno/feminino x externo/masculino” (2010a, p. 45). A bipartição entre os gêneros se estende para diversos outros âmbitos na sociedade ateniense clássica, associando masculino/ativo/bem/calor/honra/coragem e feminino/passivo/mal/frio/vergonha/covardia.

Devido a esse caráter androcêntrico e ginecofóbico da sociedade ateniense do período clássico, cuja ideologia insistia em restringir as mulheres ao espaço doméstico (vide *O Econômico*, de Aristóteles, Livro III, e *Econômico*, de Xenofonte, VII, 22-23), a força do protagonismo e heroísmo femininos na tragédia parece paradoxal. De acordo com Sarah Pomeroy, “ninguém ainda explicou adequadamente o relacionamento entre, por exemplo, as heroínas da épica e do drama ateniense e as mulheres que eram as contemporâneas vivas dos poetas¹” (1995, p. 229).

As personagens femininas das tragédias têm sido objeto de discussão desde o influente artigo de Gomme (1925), que trouxe à luz essa questão. Aspasia Skouroumouni faz uma lista dos principais tópicos abordados:

(...) a relação da mulher trágica com sua contraparte da vida real (a preocupação dominante dos primeiros estudos²); sua psicologia e caráter tal como manifestos por meio das palavras do texto, por meio dos tipos de papéis dramáticos e funções (modos de análise mais comuns; suas ações (os

¹ Todas as traduções do inglês, do espanhol e do francês foram feitas pela autora deste trabalho.

² Neste tipo se inclui o artigo de Gomme, 1925.

atos femininos de Foley³); sua linguagem (o foco dos estudos mais recentes)⁴. (2011, p. 13)

Os estudos mais importantes são os de Nicole Loraux (1989), sobre as formas da morte feminina na tragédia, de Helene Foley (2001), sobre os atos femininos, e de Froma Zeitlin (2002), sobre o uso do feminino como “o outro” na tragédia. Além disso, existem inúmeros estudos e artigos sobre aspectos específicos das peças a que hoje temos acesso, como, por exemplo, análises sobre as características das personagens, que utilizam abordagens filosóficas, psicanalíticas ou de gênero.

Entretanto, no Brasil, apenas algumas estudiosas brasileiras já trabalharam com aspectos relacionados especificamente à questão das heroínas gregas. Paulina Nólíbos (2006) examinou a ligação entre desejo (*éros*) e violência (*bía*) no tratamento grego antigo às mulheres, especialmente o rapto e o estupro, tomando como paradigma as personagens Helena e Cassandra. A autora aborda tanto as fontes literárias, principalmente as tragédias, quanto as imagéticas. Nólíbos assinala que, na obra de Eurípedes, as mulheres são “protagonistas ativas” (2006, p. 90).

De outro lado, Talita Nunes Silva (2011) e Suzana de Castro (2011a) utilizam o conceito “heroína” como algo dado, sem problematizá-lo. Talita Nunes Silva (2011) estuda as mulheres da Oresteia esquiliana, contrastando-as com o modelo *mélissa*, ideal de comportamento feminino na Atenas clássica, e as chama ora de heroínas, ora de mulheres transgressoras. Suzana de Castro usa o termo heroína, mas afirma que as mulheres das tragédias agem “em função da ‘possessão’ de um *daimon*, um gênio mau” (2011a, p. 38).

Estes trabalhos tratam este conceito como algo dado e/ou negam o caráter heroico das personagens femininas. Contudo, para evitar anacronismos, é preciso estudar o conceito na sociedade e no período histórico em que ele se desenvolveu. Como alertam Guazzelli *et al.*, há “a possibilidade de variadas apropriações da criação trágica helena. Estas são possíveis e desejáveis desde que não tragam seu bojo o estigma da arbitrariedade, impondo às peças matizes que não lhes são próprios” (1987, p. 131).

Portanto, no presente estudo, tem-se por objetivo analisar o heroísmo feminino na tragédia grega. As questões que norteiam a pesquisa são:

1) Como é possível o protagonismo feminino na principal manifestação cultural da sociedade ateniense do Período Clássico, marcada por seu androcentrismo?

³ Referência à obra da classicista Helene Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, 2001.

⁴ Além do trabalho da própria Skouroumouni, sobre as formas de espaço feminino na performance no palco trágico.

2) Como foi representado o heroísmo feminino na tragédia ática e quais são as marcas de tensão entre ele e a ideologia dominante na sociedade ateniense?

Reconhecendo a carga valorativa masculina sobre a documentação examinada, pois ela foi feita por homens e apresenta a visão deles sobre as mulheres (PERROT, 2012), parte-se de uma perspectiva de gênero, salientando a construção social e histórica do masculino e do feminino (SCHIMTT-PANTEL, 1998). Dessa forma, faz-se um diálogo entre história de gênero e história cultural, analisando as representações sobre o heroísmo feminino na tragédia grega.

Segundo Chartier, “As representações do mundo social (...) são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam (...) estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” (1990, p. 17). Conjugam-se essa noção de luta de representações com a problemática das tensões entre o masculino e o feminino na sociedade ateniense clássica e sua repercussão na tragédia grega, para “(...) determinar como e até que ponto valores viris e atributos femininos agem uns sobre os outros na encenação trágica das mulheres (...)” (LORAUX, 1985, p. 111). Destarte, procura-se examinar o fenômeno aparentemente dissonante do protagonismo e heroísmo femininos em uma manifestação cultural de uma sociedade androcática.

Portanto, ao longo do trabalho, defender-se-á uma ampliação do conceito de heroísmo na historiografia sobre a Grécia clássica, a fim de que ele passe a abarcar o conteúdo referente ao feminino. Tal perspectiva se opõe a um paradigma tradicional na historiografia, que vê no heroísmo grego um fenômeno puramente masculino (por exemplo, REDFIELD, 1992 e FINLEY, 1995). Partindo dos estudos de Jenifer Larson (1995), sobre vestígios arqueológicos do culto heroico feminino, e de Deborah Lyons (1996), sobre as heroínas no mito e no culto gregos, o presente trabalho visa buscar as raízes do heroísmo feminino na Grécia Antiga e examinar a expressão desse fenômeno na tragédia ática. Assim, foram escolhidas as protagonistas de três peças: Clitemnestra, Antígona e Alceste.

Para tanto, num primeiro momento, serão investigadas as origens do heroísmo feminino observado na Atenas do período clássico, com o estudo na poesia épica (*Odisseia*, de Homero, e *Catálogo das Mulheres*, de Hesíodo), na poesia lírica (*XI Pítica*, de Píndaro) e na arqueologia e história do culto heroico religioso. Num segundo momento, serão estudadas uma obra de cada tragediógrafo, quais sejam, *Agamêmnon*, de Ésquilo, *Antígona*, de Sófocles, e *Alceste*, de Eurípides.

O presente trabalho divide-se em quatro capítulos. O primeiro deles aborda a questão do heroísmo feminino na Grécia antiga, suas origens e seus modos de expressão. O segundo capítulo examina a personagem Clitemnestra, na tragédia *Agamêmnon*. O terceiro e o quarto capítulos estudam as personagens Antígona e Alceste, nas peças homônimas.

1. HEROÍSMO FEMININO NA GRÉCIA ANTIGA

1.1 A questão feminina na Grécia antiga – Breve esboço de um problema historiográfico

Quando se tem por objetivo estudar as mulheres na Grécia antiga, o caso mais bem documentado é o de Atenas no período clássico (sécs. V-IV a. C.). Porém, essa área de estudos é dominada por um paradigma tradicional que postula a reclusão doméstica das mulheres⁵. Tal posição remonta ao século XIX e baseia-se no exame de fontes literárias, as quais circunscrevem as atenienses ao espaço doméstico (Xenofonte, *Econômico*, VII, 22-23). Criou-se, dessa forma, uma tradição historiográfica em que havia uma “ortodoxia de que na Atenas clássica as mulheres viviam vidas de confinamento enclausurado, beirando a ‘reclusão oriental’” (JUST, 2009, p. 3).

Parte do problema, consoante Josine Blok, era a ênfase na separação entre público e privado, própria do século XIX, associada a um processo de identificação entre os historiadores e o seu objeto de estudo: “no estrato social ao qual os intelectuais e suas esposas pertenciam, quase todas as mulheres devotavam suas vidas aos deveres familiares” (1987, p. 11). Assim, a historiografia sobre as mulheres na antiguidade desenvolveu-se com base em uma noção de assimetria entre os gêneros (masculino – público e feminino – privado) e “o paradigma ora discutido permaneceu intacto e poderoso até quase o final da década de 1960” (BLOK, 1987, p. 38). Como resume Camila da Silva Condilo (2009, p. 7), “(...) na maioria dos textos que discute ou menciona a questão de gênero na antiguidade, - senão todos eles - sempre há uma preocupação em afirmar a reclusão, subordinação e exclusão política das mulheres (...) ou em relativizar esta condição (...)”.

Outra parte do problema, conforme Sarah Pomeroy, devia-se ao fato de que os historiadores não davam “peso igual para todas as evidências disponíveis, mas excluem deliberadamente ou afastam com explicações a literatura que não apoia suas posições. Além disso, evidências arqueológicas não são largamente utilizadas (...)” (1995, p. 60). Um exemplo do uso parcial das fontes na historiografia é o trabalho de Gomme (1925), o qual utiliza o material das tragédias para questionar a segregação das atenienses, originando uma corrente historiográfica que postula a liberdade total das mulheres na Atenas Clássica. Entretanto, deve-se ter cautela em relação a esse posicionamento, pois as personagens das

⁵ Não há aqui a pretensão de fazer uma lista, pois ela seria demasiado extensa. Como referência, há os levantamentos feitos por GOMME, 1925 e CONDILO, 2009.

tragédias são representações culturais. Logo, elas não podem ser vistas de forma literal ou como índice histórico factual.

Apenas a partir do final da década de 1970 ocorreu uma modificação nesse panorama, devido a um novo modo de abordar a documentação, de forma conjunta e sistemática. Nessa onda, encontram-se os trabalhos pioneiros de Sarah Pomeroy (1975), sobre os estatutos das mulheres na Grécia e na Roma antigas, de Eva Keuls (1985)⁶, sobre a falocracia ateniense e a questão das mulheres, e de Froma Zeitlin (1996)⁷, sobre as questões de gênero na literatura grega clássica.

Marta Mega de Andrade sintetiza bem este novo posicionamento: “(...) as mulheres não devem aparecer em público, mas no entanto estão insistentemente onde não deveriam, no teatro trágico, no teatro cômico, na iconografia, nos discursos dos oradores, nos cemitérios...” (2014, p. 6). A diversificação das fontes utilizadas permitiu alcançar outra visão sobre a condição feminina na Atenas clássica, enfatizando maior amplitude da atuação das mulheres. Nesse sentido, a classicista Sue Blundell (1995) aponta que, mais do que uma realidade fática, a segregação das mulheres seria um ideal aristocrático masculino.

Apesar disso, ainda persiste um apeço ao modelo da reclusão feminina. No Brasil, Moisés Romanazzi Tôrres, em um artigo intitulado “Considerações sobre a condição da mulher na Grécia Clássica (sécs. V e IV a. C.)”, que se atém ao exame de fontes textuais, assevera que as atenienses “viviam fechadas nos aposentos destinados às mulheres – o gineceu” (2001, p. 49). Por outro lado, Fábio de Souza Lessa, combinando fontes textuais e imagéticas, reconhece que “entre o discurso ideológico construído pela sociedade ateniense e suas experiências cotidianas, havia um distanciamento” (2010, p. 107), embora ele ainda espouse o entendimento de que “as mulheres da vida cotidiana têm as suas vidas relegadas ao mundo do silêncio público, da reclusão no *oîkos* e da passividade” (2011, p. 30).

Contudo, ao examinar conjuntamente as fontes literárias, epigráficas e iconográficas, constata-se a insustentabilidade do paradigma de reclusão (NUNES SILVA, 2011; BERQUÓ, 2013; ANDRADE, 2014). Primeiramente, frisa-se que as mulheres não podem ser consideradas de forma homogênea. Havia na sociedade ateniense referência não só às diferenças econômicas, como também a múltiplos estatutos sociais femininos, cada um com direitos, deveres e modos de inserção social específicos: cidadãs (*polítides*), concubinas

⁶ KEULS, Eva. **The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens**. Berkeley: University of California Press, 1985.

⁷ ZEITLIN, Froma. **Playing the other: Gender and Society in Classical Greek literature**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

(*pallakái*), metecas, cortesãs (*hetairai*), prostitutas (*pórnai*) e escravas (BERQUÓ, 2013). Um exemplo é a enumeração apresentada por Apolodoro no discurso *Contra Neera*, §122:

§122. (...) Com efeito, as **heteras** nós as temos para o prazer, as **concubinas** para o cuidado diário do corpo, mas as **esposas** para que tenham filhos legítimos e mantenham a guarda fiel da casa. (grifei)

Nesse contexto, observa-se que havia diferentes graus de liberdade de circulação feminina na pólis, referentes aos estatutos sociais supracitados. Salienta-se que em nenhum deles ocorria a reclusão doméstica total. Isso porque as mulheres agiam rotineiramente no espaço público, ao executar tarefas domésticas externas (coleta de água na fonte e de frutos), em serviços e festivais religiosos, trabalhando (cidadãs de classes baixas, estrangeiras, escravas) ou ao desfrutar da ampla circulação inerente às funções das *hetairai* (BERQUÓ, 2013). Logo, ao realizar a comparação entre as fontes literárias e a iconografia dos vasos áticos e os registros epigráficos, estes inerentemente voltados para o cotidiano e que demonstram a variedade da ação das mulheres, verifica-se que a segregação feminina seria apenas uma parte da ideologia masculina veiculada pela literatura e não uma situação fática. Ademais, vestígios públicos de sua presença estavam por toda a cidade, como, por exemplo, nas homenagens presentes na necrópole (ANDRADE, 2014).

Portanto, constata-se que a historiografia deve estar mais atenta às distinções de gênero ao abordar a história da antiguidade. Faz-se necessário abandonar o uso de padrões formulados a partir do masculino e realizar estudos que partam das especificidades do feminino e de sua inserção no tecido social, uma mudança que, felizmente, já está em curso.

1.2 Redescoberta do heroísmo feminino grego antigo

1.2.1 O Conceito de Heroína

O heroísmo é um dos fenômenos mais presentes na cultura grega. Francisco Marshall aponta a sua amplitude na Grécia clássica: “A memória dos heróis na Grécia antiga é um fenômeno cultural de dimensões extraordinárias, capaz de referenciar a percepção de uma vasta gama de fenômenos sociais, políticos, religiosos, éticos e psicológicos.” (MARSHALL, 2002, p. 67).

Entretanto, a historiografia tradicionalmente vincula o heroísmo grego a um caráter puramente masculino⁸. Vide, por exemplo, Moses Finley, segundo o qual “Herói não tem gênero feminino na idade dos heróis” (1995, p. 15). Essa concepção deixa inexplicada a presença de figuras femininas protagônicas na mitologia, na poesia, no culto religioso. Seriam elas heroínas?

Em primeiro lugar, faz-se necessário trazer à baila a definição de herói. No grego antigo, a palavra mais utilizada é *ἥρωες* (*héroes*). Na poesia homérica, esse termo é aplicado a um homem que se destaca por sua coragem e nobreza, sendo o exemplo vivo das virtudes guerreiras. Dessa forma, denomina guerreiros ou chefes. Segundo James Redfield (1992), ao longo do tempo o termo adquiriu um sentido ambíguo, passando a designar tanto o estrato social governante guerreiro quanto o conjunto de virtudes que lhe era correspondente.

O aspecto que define o herói é possuir *kléos* (glória), tendo histórias contadas e cantadas sobre si. Trata-se de seu objetivo de vida, atingido por meio de grandes feitos, os quais perpetuam a sua memória no tempo, imortalizando-o. Logo, a *kléos* é parte da identidade heroica e, simultaneamente, uma identidade social. Conforme James Redfield, “Cada homem tem a sua história e, para o bem ou para o mal, tem de viver com ela. (...) O mundo heroico é um mundo de homens e de acontecimentos sobre os quais se fala” (1992, p. 33-37). Esse falar é o do poeta, que imortaliza os feitos heroicos em seu canto, formando a memória coletiva da comunidade (AZEVEDO, 2011).

O selo que fixa a qualidade heroica de um personagem é a bela morte (*kalòs thánatos*), que ocorre no ápice de seus feitos. Consoante Cristiane de Almeida Azevedo (2011, p. 331) “a chamada bela morte heroica constitui-se no dispositivo capaz de conceder a ‘imortalidade’ e a glória tão desejadas, fazendo com que a individualidade do herói, conquistada por seus atos gloriosos, permaneça”.

Nos poemas épicos, outro termo utilizado para se referir aos heróis é *áristoi*. Significando “os melhores”, possui duplo sentido, tratando-se tanto de uma definição de classe social (aristocrática) quanto de um qualificativo intrínseco do heroísmo. Nessa senda, Gregory Nagy (1999) demonstrou que, na *Iliada* e na *Odisseia*, o epíteto “o melhor dos aqueus” (*áristos achaión*) é usado para delimitar essa característica dos heróis épicos, qual seja, a excelência. É dessa forma que o qualificativo era aplicado principalmente a Aquiles, o melhor dentre os melhores, mas também a Diomedes, Ajax, Agamêmnon e Odisseu.

⁸ Como reverberação do paradigma sobre a reclusão e a invisibilidade das mulheres, apresentado no tópico 1.1, *supra*.

Em que pese os classicistas geralmente não reconhecerem um papel heroico feminino, admite-se a conexão das mulheres com o universo heroico. Por exemplo, James Redfield afirma que “uma mulher não pode ser um herói, mas pode ser mãe de heróis” (1992, p. 94).

Porém, é possível ultrapassar essa conexão secundária do feminino ao heroísmo quando observamos que a tradição épica também qualifica as mulheres de excelentes (*áristai*). Exemplos podem ser observados na *Odisseia*, de Homero, e no *Catálogo das Mulheres*, de Hesíodo:

(...) Outras mulheres
se aproximaram, enviadas a nós pela ilustre Perséfone
filhas e esposas preclaras de heróis (*aristéon*) da mais nobre linhagem
(...)
(*Odisseia*, XI, 225-227, grifei)

E agora, Musas do Olimpo de doces palavras,
filhas de Zeus que empunha a égide,
cantai **a raça das mulheres que outrora foram excelentes (*áristai*)**,
que desataram as suas faixas, e se uniram aos deuses
(*Catálogo das Mulheres*, frag. 1, grifei)

Em ambas as passagens supracitadas, as mulheres são referidas por sua excelência, uma qualidade marcadamente heroica. Assim, o uso desse qualitativo as distingue como heroínas. Logo, Deborah Lyons salienta que “a palavra *áristai* mostra que elas são as contrapartes dos *áristoi* heroicos dos poemas homéricos (...) Aqui, então, está o ‘gênero feminino’ do herói na idade dos heróis” (1996, capítulo 1, §17⁹).

Da mesma forma, Emily Kearns afirma que “(...) uma das mais antigas manifestações atestadas da heroína, “(...) [é] o tema do hesiódico *Eoiai* ou *Catálogo das Mulheres*. (...) o fragmentário poema hesiódico (...) além da genealogia e dos feitos dos heróis, está claramente interessado nas mulheres mesmas” (1998, p. 79). Hesíodo canta sobre mulheres excepcionais, que possuem um caráter heroico.

Frisa-se que nesse período ainda não havia uma palavra específica para designar heroína. O primeiro termo com esse sentido em grego antigo é *ἡρωίς* (*heroís*), cujo registro mais remoto é do século VI a. C., na poesia lírica de Píndaro. Esse poeta compôs diversas odes sobre temas heroicos. Na *Pítica XI*, Píndaro nomeia diversas mulheres famosas, denominando-as de heroínas:

⁹ O livro de Deborah Lyons está disponível online, não possuindo paginação, mas havendo uma divisão em parágrafos dentro de cada capítulo. É esta divisão que está sendo utilizada para fazer a referência.

Filhas de Cadmo – Sêmele, tu que moras ao lado dos Olímpios deuses,
 E Ino, deusa branca, que junto às Nereidas marinhas tens a tua cama -,
 Vinde junto de mãe excelente
 Progênie de Hércules, ao local das tripeças
 Douradas, que são por Lóxias especialmente estimadas,

Chamado Ismênio, veraz assento pras artes de adivinhação.
 Filhas de Harmonia, ele agora convoca o exército das **heroínas** (ἡρωίδων)
 Regionais, pra que lá se reúna, (...)
 (Píndaro, *Pítica XI*, 1-8, grifei)

É provável que esse termo já estivesse sendo utilizado há mais tempo. Conforme Carmen Barrigón, “é pouco provável que o termo seja uma invenção de Píndaro, especialmente quando ele aparece em uma invocação” (2000, *online*). Porém, devido ao caráter fragmentário da documentação antiga, a poesia de Píndaro foi o registro mais antigo a chegar até aos dias atuais.

O sentido de *heroís*, tal como empregado por Píndaro, é inequívoco. Trata-se de uma demarcação da excelência heroica de Sêmele, Ino e Alcmena (mãe de Hércules). Especialmente em relação a Alcmena, ao comentar outro poema, a *Pítica IX*, Poulheria Kyriakou aponta que “era uma mulher não convencional e Píndaro parece ter tido vontade de sublinhar esse fato, pois ele escolheu chamá-la *daíphron* [bélica¹⁰] para expressar a sua excelência de caráter que tinha claras conotações de heroísmo” (1994, p. 46).

Inexistia uma forma fixa para a denominação das heroínas, sendo utilizados também os termos *heroíne* e *heróissa*. No século V a. C., Aristófanes utilizou *heroíne* na peça *As Nuvens*: “Por Zeus, te imploro, ó Sócrates, diz quem são estas que cantam este hino sagrado? São **heroínas**?” (vv. 314-315). No mesmo período, esse termo também é utilizado em inscrições (LARSON, 1995). Porém, no período helenístico, usa-se comumente *heróissa* (LYONS, 1996).

Por conseguinte, em que pese o aparecimento relativamente tardio do primeiro termo específico para heroína (*heroís*), o seu sentido existia já na poesia épica, devido às menções às *áristai*. De acordo com Sylvie Rougier-Blanc

É possível também que *héros* tenha sido suficiente para definir um personagem heroico, sem distinção de gênero. (...) O registro relativamente tardio de uma denominação própria (...) e as múltiplas formas nominais identificadas (...) sugerem que as heroínas, enquanto uma categoria entre homens e deuses, foram definidas em um segundo momento e, sobretudo, por comparação aos heróis. (2009, p. 23)

¹⁰ Traduziu-se *daíphron* como “bélica” devido ao contexto da personagem, havendo referência à luta de Alcmena com os dragões/serpentes enviados por Hera para matar Hércules no berço, episódio contado por Píndaro na ode *Neméia I*.

Estabelecida a terminologia, resta a pergunta: afinal, o que é uma heroína grega? Ao invés de tentarmos fixar a definição a partir de critérios de função, o que resulta em inúmeras classificações diferentes¹¹, buscou-se o mínimo elemento comum entre as heroínas. Nessa senda, uma heroína é uma mulher que possui *kléos*¹² (glória), devido a uma história de vida incomum, sendo imortalizada na tradição.

Há três âmbitos nos quais a *kléos* feminina é retratada pela tradição: o mito, o culto e a “literatura”¹³. Em decorrência das distinções de gênero que permeiam a cultura grega, a glória das mulheres possui uma origem diversa da dos homens. Conforme Deborah Lyons (1996) e Jenifer Larson (1995), o modo mais comum é o relacionamento com um deus, tal como Sêmele e Alcmena, que, segundo a mitologia, tiveram filhos de Zeus (respectivamente, Dioniso e Hércules). Em segundo lugar, há a relação de parentesco com um herói, como Penélope, esposa de Odisseu.

Em terceiro lugar, havia a morte incomum, caso de Ifigênia, sacrificada para possibilitar a viagem do exército grego a Troia, e Ino, tia do deus Dioniso, a qual se lançou ao mar durante uma perseguição. Outra origem da fama feminina era o envolvimento na fundação de uma cidade (Messene, em relação à cidade de mesmo nome), ou de um culto religioso (caso de Metaneira e os mistérios de Elêusis), ou na criação de uma invenção (Phemonoe, criadora do verso hexâmetro) (LYONS, 1996). Como resume Emily Kearns (1998, p. 79): “O destino de uma heroína, geralmente trágico, sempre diferente da norma esperada, separa-a do ordinário e a diferencia do meramente humano”.

1.2.2 Culto heroico feminino

Mencionou-se acima que um dos âmbitos do heroísmo grego é o culto religioso. Alude-se aqui ao culto funerário, cujos registros remontam ao século VIII a. C., denotando “um único tipo de atividade ritual: aquelas qualificadas como ‘heroicas’, em homenagem a uma espécie de herói, seja ele inventado, local, mítico, lendário, histórico, epônimo, pan-helênico, homérico ou hesiódico” (SOUZA, 2005, p. 102). Sua prática ocorria em torno de

¹¹ Vide Deborah Lyons (1996), sobre as tentativas dos classicistas em relação aos heróis, com seus múltiplos resultados.

¹² Discorda-se que Nicole Loraux (1985), que acredita não haver na Atenas clássica, a possibilidade de uma glória feminina (*kléos gynaikôn*). As evidências da existência de uma glória feminina, atribuída a mulheres, são discutidas ao longo deste trabalho.

¹³ O uso de aspas refere-se à oralidade de produção mais antiga na Grécia. Dessa forma, literatura, aqui, deve ser encarada em um sentido amplo.

túmulos ou capelas (*héroa*) ou templos dedicados a figuras heroicas, com a realização de sacrifícios e oferendas, bem como de banquetes e festivais.

Na época clássica, os ritos do culto heroico eram organizados por três entidades, quais sejam, a pólis, o demo e a associação orgeônica (LARSON, 1995). As associações orgeônicas eram constituídas com o fim específico de efetuar cultos heroicos. Assim, havia três níveis independentes de culto, que iam desde um envolvimento local até a atuação de toda a comunidade, organizadas por calendários sacrificiais que marcavam a sua periodicidade.

Vige entre os estudiosos um paradigma que associa o culto heroico essencialmente a figuras masculinas, como, por exemplo, no trabalho de L. R. Farnell¹⁴. Entretanto, trabalhos mais recentes têm demonstrado a existência de um culto heroico feminino. Nesse sentido, Deborah Lyons (1996) analisa a literatura clássica, recolhendo exemplos de heroínas a quem eram dedicados cultos e festivais. Há registros sobre os festivais *Heroís* (Heroína) em honra a Sêmele, realizado em Delfos, citado por Plutarco, e de Hipodâmia, em Olímpia, descrito por Pausânias, entre outros exemplos (LYONS, 1996).

Ademais, há registros arqueológicos do culto heroico feminino, como se observa nos calendários sacrificiais dos demos áticos de Erchia, Thorikos e da Tetrápole de Maratona¹⁵. Examinando estes calendários, Jenifer Larson (1995) constata a existência do culto de heroínas na Ática, organizados nos três níveis cultuais: pólis – Aglaura e o festival da Plintéria; demo – Hekale e a *Hekalesia*; e associação orgeônica – culto das heroínas “cujo local é próximo da propriedade de Kalliphanes” (LARSON, 1995, p. 37).

Os calendários sacrificiais registram as instruções sobre quando e como devem ser realizados os cultos, especificando as oferendas a ser dedicadas. Ao analisar o calendário que possui o maior número de inscrições preservadas (o da Tetrápole de Maratona), Jenifer Larson observa que, em geral, as heroínas eram cultuadas como parte de um par, sendo associadas a uma figura masculina. A maioria delas era anônima, constando apenas o termo “heroína”.

Nesses cultos em pares, observa-se a demarcação consolidada de diferenças de gênero. Com efeito, a oferenda da heroína geralmente tem menor valor do que aquela do herói, como no exemplo abaixo:

Herói do Hellotion recebe uma ovelha (12 dracmas) e uma trapeza [oferenda em altar]
 Heroína recebe uma ovelha (11 dracmas)

¹⁴ FARNELL, L. R. **Greek Hero Cults and Ideas of Immortality**. Oxford, 1921.

¹⁵ A Tétrapole de Maratona incluía as pólis de Maratona, Trikorynthos, Oinoe e Probalinthos.

(Sacrifícios do mês Mounychion, Calendário Sacrificial da Tetrápole de Maratona, *apud* LARSON, 1995, p. 28)

Importa notar que, no caso acima, em que pese ambos devam receber uma ovelha, a da heroína vale um 1 dracma a menos do que a do herói. Além disso, o herói ainda receberá uma trapeza. Como salienta Emily Kearns, “o sacrifício para a heroína é necessário, do ponto de vista humano, mas a sua posição de subordinação em relação ao herói é também clara” (1998, p. 76). Trata-se de um reflexo no âmbito religioso da atitude grega sobre as mulheres, que era marcada pela misoginia, pois “as figuras do herói e da heroína são construções sociais, contingentes, historicamente datadas, que refletem antes de tudo a sociedade que as criou” (SCHMITT-PANTEL, 2009, p. 54).

Mesmo assim, há registros de heroínas que eram cultuadas de forma independente, as quais ou foram deificadas ou possuíam histórias mais singulares, como Sêmele, Ifigênia, Hekale (LARSON, 1995). Em concordância com este status diferenciado, possuíam seus próprios locais de culto e seus festivais.

1.2.3 As heroínas trágicas

Ultrapassados esses esclarecimentos, pode-se retornar à tragédia grega. Mais uma vez, o padrão é definido pelo masculino: são os personagens masculinos que são referidos na literatura como os heróis das tragédias¹⁶. Todavia, as personagens femininas também são heroínas. No presente trabalho, sustenta-se que o protagonismo feminino na tragédia ática é uma das formas de expressão do fenômeno grego do heroísmo. Nesse passo, os pontos fundamentais são a conexão entre a tragédia grega, a mitologia heroica e a religião.

O mito fornece a base do drama, dando-lhe os personagens e as suas histórias, os quais são adaptados à finalidade do trágico. É o que Aristóteles indica na *Poética*: “(...) os Mitos tradicionais donde são extraídas as nossas Tragédias;” (1451b). Jean-Pierre Vernant destaca que “(...) a tragédia deriva seus temas das lendas dos heróis. (...) ela é enraizada na tradição dos mitos (...)” (VERNANT, 1990, p. 26).

Além disso, a tragédia nasce do culto do deus Dioniso e é encenada durante os festivais em honra dele (PIQUÉ, 1998). O trágico é inseparável da experiência religiosa grega. Essa experiência inclui o culto heroico, tanto o masculino quanto o feminino.

¹⁶ Por exemplo, VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1990; e ZEITLIN, 2002.

Por conseguinte, como a mitologia e o culto heroico são dois âmbitos do heroísmo feminino na Grécia antiga, constata-se que estes são os elos que possibilitam o protagonismo feminino na tragédia grega. O drama trágico herda a memória das heroínas, personagens femininas famosas, detentoras de *kléos*, incluindo-as em suas peças. Torna-se parte, então, do terceiro modo da expressão do heroísmo na tradição grega: a “literatura”. Assim, apesar da ideologia androcêntrica vigente na Atenas Clássica, tornou-se possível a existência de mulheres com atuação forte e livre dentro das tragédias áticas: as heroínas trágicas.

Discorda-se de Froma Zeitlin (2002) e de Suzana de Castro (2011a e 2011b), as quais afirmam que as mulheres das tragédias possuem um caráter meramente acessório. Segundo Zeitlin, muito embora as “personagens femininas possam ocupar o centro do palco e deixar uma marca muito mais indelével nos seus espectadores que suas contrapartes masculinas (...) *funcionalmente* as mulheres nunca são um fim em si mesmas, (...) atuam como catalistas, (...) instrumentos (...)” (2002, p. 107-108, grifo no original). Da mesma forma, Suzana de Castro alega que “elas servem em quase todos os dramas como mediadoras da punição divina a uma falta grave do homem. Atuam na trama sob o efeito externo da força divina, o *daimon*, que as utilizam para aniquilarem o caráter, o *ethos*, do herói.” (2011b, *online*). Essa posição reduz as personagens femininas a um simples recurso dramaturgico, utilizadas a fim de trazer ao palco questões masculinas.

Para além de instrumentos de discussão sobre a realidade da pólis, o que é inerente a todos os personagens trágicos, para além de recurso dramaturgico, as mulheres das tragédias são uma expressão do fenômeno do heroísmo em seu aspecto feminino. Os tragediógrafos moldaram os mitos para abordar temas relevantes ao seu público, de forma que “(...) a tragédia trabalha com duas realidades sobrepostas, uma referente à sociedade heróica, na qual o tema da peça está ambientado, e outra referente ao tempo histórico em que a peça é representada (...)” (TSURUDA, 2004, p. 33-34).

De acordo com Helene Foley, as personagens femininas

“estão fazendo um duplo papel nessas peças, representando uma posição feminina ficcional na família e na cidade trágicas e simultaneamente servindo com um local a partir do qual se explora uma série de temas problemáticos que os homens preferem abordar indiretamente e certamente não por meio de suas próprias pessoas” (2001, p. 4).

Nesse ambiente propício para a discussão dos temas referentes a polis, uma questão proeminente é a de gênero. Como aponta Nicole Loraux, “a encenação teatral das mulheres é, para o cidadão de Atenas, uma ocasião admirável para considerar a diferença entre os sexos:

colocá-la com o propósito de emaranhá-la e de poder recuperá-la logo (...)” (1989, p. 12). As fronteiras entre o masculino e o feminino são questionadas e testadas pelos personagens dos dramas, dotando-os de uma ambiguidade singular. As protagonistas femininas, especialmente, tomam no palco atitudes consideradas viris pelos atenienses, tais como discursar em público e até mesmo matar. Assim, “esposas e moças exercitam-se na *andreía*” (LORAUX, 1989, p. 86). Ou seja, agem de forma corajosa, assertiva, considerada apanágio dos homens (*anér/andrós*). Como destacam Karen Bassi (2003) e Sarah Harrell (2003), mulheres cujas atitudes extrapolavam os padrões cotidianos atenienses tinham suas ações qualificadas como *andreía*.

Esses feitos femininos excepcionais, expressões de uma *andreía* mulheril, faziam com que seus mitos fossem explorados como tema das tragédias. Relembrando que o conceito grego de glória (*kléos*) refere-se ao fato de ter histórias contadas/cantadas sobre si, constata-se que as mulheres também possuem glória. São justamente as histórias incomuns dessas mulheres, que lhes conferiram renome e a possibilidade terem seus mitos recontados através dos séculos, que demonstram a existência de uma glória feminina.

É disso que se trata quando Electra diz a Crisótemis:

“O cidadão e o estrangeiro
 não economizarão louvores: ‘Vedes,
 amigos, ali vai a dupla irmã
 responsável por reerguer o paço;
 elas, sob o reinol de gente baixa,
 destemeram a morte e destroçaram-na:
 merecem nosso amor, as nossas loas!
**A pólis, quando a festa aglutiná-la,
 deve elogiar o heroísmo (*andreías*) delas!’
**Eis a expressão do mundo, e nunca mais
 a glória (*kléos*) há de deixar-nos, vivas, mortas.”**
 (Sófocles, Electra, v. 975-985, p. 54¹⁷, grifei)**

Salienta-se o uso do termo *andreías* (aqui traduzido como “heroísmo”) por uma mulher para se referir sobre uma ação que seria feita por ela mesma, bem como a sua conexão com a obtenção da glória (*kléos*).

Segundo Jenifer Larson, “os próprios gregos, diferentemente de nós, não achavam nada estranho sobre (...) as heroínas” (1995, p. 5). Portanto, constata-se que a dificuldade no reconhecimento da presença das heroínas provavelmente se deve à reiterada busca do modelo

¹⁷ Os versos foram retirados da tradução de Trajano Vieira (2009), assim como a numeração da página. Como se trata de uma edição em que os versos não estão numerados, foi utilizada como referência a versão em grego de Francis Storr (1913).

do heroísmo grego em Homero, o qual estava preocupado com o tema da guerra, âmbito notadamente masculino.

Importa salientar que o heroísmo feminino possui “uma forma de valor que se exerce em outras esferas que não a da guerra” (SCHMITT-PANTEL, 2009, p. 47). Dessa forma, ele difere do masculino, que se desenvolve na área das virtudes guerreiras. A virtude e a coragem também possuem formas femininas.

A seguir, será abordada a primeira heroína trágica estudada no presente trabalho: Clitemnestra, tal como retratada por Ésquilo.

2 CLITEMNESTRA: A FAMIGERADA ESPOSA

(...) realizou grandes feitos, terríveis, sim, mas grandes.

J. K. Rowling

Clitemnestra, assim como Medeia, pode ser considerada uma das heroínas mais impactantes do teatro grego. Sua eloquência, sua atitude homicida e seu exercício do governo da pólis a colocam em uma posição singular para uma mulher. Como resume Helene Foley (2001, p. 201) “A mais infame de todas as esposas do palco grego é Clitemnestra. Combinando o assassinato traiçoeiro de seu marido com adultério, ela encarna as maiores ameaças ao sistema cultural de que uma esposa é capaz”.

Neste capítulo, examina-se a ambivalência de Clitemnestra, personagem que tensiona os conceitos de gênero da Atenas clássica, a fim de trazer a luz o seu caráter heróico. Assim, nas próximas seções, são abordados: a mitologia sobre Clitemnestra; e as características que marcam o seu heroísmo, tal como exposto na tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo.

2.1 O Mito de Clitemnestra

Clitemnestra era filha de Leda, esposa de rei Tindareu de Esparta. Ela era irmã de Helena, Castor e Polideuces. Clitemnestra teria sido casada com Tântalo, filho de Tiestes (ou de Broteas), e tido um filho. Agamêmnon, irmão de Menelau, teria assassinado Tântalo e o filho de Clitemnestra, casando-se com ela (vide *Ifigênia em Áulis*, de Eurípidas, v. 1149 ss. e *Descrição da Grécia*, de Pausânias, Livro 2, Cap. 18, § 18, e Livro 3, Cap. 22, § 3). Menelau, por sua vez, casou-se com Helena. Clitemnestra mudou-se para o reino de seu novo marido, em Micenas/Argos¹⁸. Ela teve quatro filhos de Agamêmnon: Ifigênia, Electra, Crisótemis e Orestes.

Depois que Helena foi levada para Troia por Páris, Agamêmnon comandou as forças gregas em um esforço para trazê-la de volta (Guerra de Troia). Porém, os navios gregos enfrentaram uma longa calmaria e não conseguiram zarpar. Assim, após uma consulta aos oráculos constatou-se que houve uma ofensa a Ártemis, a qual só seria apaziguada com o

¹⁸ Embora na épica homérica Agamêmnon seja referido como rei de Micenas, nas tragédias de Ésquilo sua cidade é chamada de Argos. Os estudiosos não chegaram a um consenso sobre esta questão, não havendo certeza se a antiga Micenas passou a ser conhecida como Argos, nome que foi utilizado no teatro, ou se, devido a mudanças políticas, com uma ascensão de Argos na Grécia, o rei Agamêmnon teria passado a ser vinculado com essa pólis.

sacrifício de Ifigênia, filha de Clitemnestra e Agamêmnon. O general mandou buscar a filha em Micenas/Argos, sacrificando-a em Áulis. Então, os exércitos partiram para a Ásia Menor.

Durante a Guerra de Troia, Clitemnestra ficou no governo da pólis de Micenas/Argos, devido à ausência do marido. Ela se tornou amante de Egisto, primo e maior inimigo de Agamêmnon. Clitemnestra comandou a criação de um sistema de comunicação de sinais de fogo para avisá-la do retorno de seu marido. Assim, ela pode preparar seu plano.

Quando do retorno de Agamêmnon, Clitemnestra convenceu-o a cometer uma impiedade (*hýbris*), fazendo-o seguir sobre uma tapeçaria púrpura para entrar no palácio, honra devida somente aos deuses. Depois, Clitemnestra prendeu o marido com uma rede e o assassinou com golpes de espada (ou machado¹⁹) durante o banho (vide *Agamêmnon*, de Ésquilo).

Dessa forma, ela assumiu plenamente o governo da cidade. Clitemnestra já havia enviado o filho Orestes ao exílio. Anos mais tarde, Clitemnestra e Egisto foram assassinados por Orestes (vide *Coéforas*, de Ésquilo).

2.2 O Caráter Heroico de Clitemnestra

Na tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo, são retratados os acontecimentos a partir da notícia de que o personagem título estava retornando a Argos, terminando com a sua morte e a assunção do poder por Clitemnestra e Egisto²⁰. Portanto, durante o desenrolar da ação é Clitemnestra que governa Argos, na ausência do marido. O coro assinala que o poder da rainha só ocorre em virtude do afastamento de Agamêmnon:

Venho reverente ao teu poder, Clitemnestra,
pois justo é honrar a mulher do rei
quando o trono está ermo de homem.
(v. 258-260)

Todavia, nos primeiros versos da peça já é possível observar a força do comando da rainha, a qual é descrita pelo vigia como mulher possuidora de um “viril coração” (*gynaikòs*

¹⁹ Há uma discussão sobre o tipo de arma usada por Clitemnestra. Existe uma tradição pictográfica que a mostra segurando um machado de dois gumes (*labrys/pélekys*), por exemplo, os vasos Berlin F2301, Vienna 3725 e Boston 63.1246. Isso se coaduna com as alusões ao ritual de sacrifício nos versos que descrevem a morte de Agamêmnon e no discurso de justificação de Clitemnestra ao coro de anciãos argivos. Por outro lado, no verso 1262 de *Agamêmnon*, a arma usada por Clitemnestra é descrita como gládio (*phásganon*), um tipo de espada curta.

²⁰ Trata-se da primeira parte de uma trilogia, completada pelas *Cóeforas*, que mostra a vingança de Electra e Orestes, matando Clitemnestra e Egisto, e *As Eumênides*, que mostra a absolvição de Orestes por seu crime.

andróboulon [...] kéar - v. 11²¹). Essa observação inicial introduz o público ateniense ao caráter ambíguo da protagonista, que, embora sendo mulher e devendo, por isso, ser naturalmente submissa, exerce o poder real com mão de ferro.

O primeiro exemplo do poder e da astúcia de Clitemnestra é a questão dos sinais de fogo. A rainha organizou uma longa e complexa rede de sinais por fogueiras no alto de diversas montanhas, no caminho de Argos a Troia, com o fim de ser informada rapidamente do momento da vitória em Troia e do retorno do exército grego. Ao ser avisada pelo vigia do palácio sobre os sinais indicando o retorno de Agamêmnon, a rainha ordenou a execução de sacrifícios aos deuses, o que despertou a curiosidade dos anciãos da cidade. Interpelada pelo coro, Clitemnestra fez longo e persuasivo discurso, no qual descreve a rede de sinais que mandou instalar, que lhe permitiu dominar essa informação (v. 281-315 e 320-350). Além disso, ela salienta que a rede é criação sua, produto do exercício do seu poder:

Tais as leis de **meus portadores de tochas**
preenchendo em sucessão um do outro,
vencem primeiro e último a correr.
(v. 312-314, grifei)

O próprio discurso é também uma expressão do poder real de Clitemnestra, tanto em seu conteúdo quanto pelo próprio exercício da oratória. Como aponta Jaa Torrano, a descrição da longa rede de sinais de fogo “além do prazer viajero dos topônimos evocativos, vale à rainha Clitemnestra não só garantia da veracidade de sua notícia, mas ainda lhe vale como demonstração de seu régio domínio sobre as longínquas distâncias” (2013, p. 40). Ademais, a persuasão retórica é parte importante da prerrogativa real, já que

O bom êxito dos reis (...) dependia sobremaneira de suas ‘palavras de mel’, do dom da sedução persuasora. Essa capacidade de ‘persuadir com palavras brandas’, tanto quanto a conveniência geral da sentença dada no julgamento, é que assegurava aos reis o gozo da boa reputação e popularidade. (TORRANO, 2011, p. 35)

O efeito persuasivo e positivo do discurso de Clitemnestra aparece quando ela é elogiada pelo coro de anciãos da seguinte forma:

Mulher, falas prudente qual prudente homem.
Eu ouvi de ti confiáveis indícios
Estou pronto a orar piamente aos Deuses:

²¹ No presente trabalho, é utilizada a tradução de Jaa Torrano (2013).

graça não sem valor se cumpriu por fadigas.
(v. 351-354, grifei)

Esse elogio tem uma dupla conotação: está relacionado com a oratória da rainha e com a atribuição a ela da virtude da prudência (*sophrosýne*).

Primeiramente, constata-se a perplexidade do coro perante a eloquência da rainha, pois a retórica, enquanto arte de falar em público, era considerada uma prerrogativa masculina. Com efeito, “As práticas verbais de Clitemnestra rompem com a linguagem ritual associada com as mulheres, sua fala é figurada como masculina, pois ela é pública e retoricamente persuasiva.” (NUNES SILVA, 2011, p. 77).

Aqui, faz-se necessário destacar o conteúdo do elogio em si mesmo: “prudente homem” (*kat’ándra sóphron* – v. 351). A prudência (*sophrosýne*) era uma virtude polissêmica na Atenas clássica. Enquanto caracterizada como autocontrole, moderação e sanidade mental²², era vista pelos gregos clássicos como uma virtude masculina. Como aponta Anne Carson,

A mulher como uma espécie animal é frequentemente referida como não possuidora do princípio ordenador da *sophrosýne*. (...) as discussões antigas da virtude de *sophrosýne* demonstram claramente que, quando aplicada às mulheres, essa palavra tem uma definição diferente do que tem para os homens” (1995, p. 126, grifos no original).

De acordo com Helen North, a *sophrosýne* feminina significaria “ser responsável, obediente, bem comportada. No século V a. C. *sophrosýne* com esse sentido já tinha se estabelecido como a qualidade fundamental a ser esperada das mulheres, casadas ou solteiras” (1977, p. 38), sendo associada também como a boa administração do *oikos* (*oikonomía*). Nesse sentido, era oposta e complementar à *sophrosýne* masculina, concebida como virtude cívica, autocontrole, moderação e sanidade mental utilizados para o bem da *polis*.

Portanto, em sua fala o coro reconhece em Clitemnestra a prudência (*sophrosýne*) em sua acepção masculina, isto é, como o uso racional de suas capacidades mentais para o bom governo da cidade. Conforme Lisiana Terra da Silva e Jussemar Weiss, “O coro, como um personagem coletivo, encarna na tragédia Agamêmnon os anciãos atenienses e reproduz os sentimentos e questionamentos da comunidade cívica.” (2014, p. 424). Logo, os anciãos não conhecem modo de elogiar Clitemnestra em termos femininos, pois o seu proceder extrapolava o que era visto como próprio a uma mulher.

²² Conforme definição do *Greek-English Lexicon* de Liddell e Scott (1996, p. 1751).

Como salienta Claude Mossé, “o personagem de Clitemnestra é ambíguo: é, desde logo, uma mulher, mas uma mulher que reivindica o posto de um homem. Ela é, desde a partida de Agamêmnon, a verdadeira dona do palácio” (1991, p. 119). Ou seja, Clitemnestra é, de fato, o rei de Argos, pois o seu comportamento não consegue ser percebido pelos atenienses como feminino.

Porém, os cidadãos desconfiavam dos sinais de fogo usados pela rainha, de forma que criticam a credulidade da mulher:

Quem é tão pueril ou aturdido
que incendeie seu coração
ao novo anúncio de chama
e sucumba depois, alterada a palavra?
**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.**
(v. 479-487, grifei)

Esta crítica dos cidadãos de Argos está em consonância com o estereótipo ateniense sobre o feminino, que é visto como volúvel e irracional. Segundo Jaa Torrano, “Essa acusação se formula em termos de incompatibilidade entre o caráter feminino e os requisitos do comando, por um lado, e, por outro, entre a proclamação da glória e a condição de mulher.” (2013, p. 51). Contudo, contraria o reconhecimento da *sophrosýne* masculina da rainha. Assim, embora antes tenha reconhecido a prudência de Clitemnestra, observa-se que conjunto de cidadãos ainda não estava preparado para confiar totalmente nas habilidades de uma governante mulher.

Depois de o arauto confirmar o retorno de Agamêmnon, Clitemnestra fez outro discurso, respondendo aos que haviam duvidado de suas notícias, acreditando ser uma tolice feminina. Em seguida, exalta a sua atitude de mulher e esposa, ao oferecer os sacrifícios e aguardar fielmente pelo retorno do marido:

Alarideei outrora de alegria ao vir
o primeiro noturno emissário do fogo
anunciando a queda e captura de Ílion
e alguém me repreendeu: “por luzeiros
persuadida crês agora devastada Tróia?
**“É muito de mulher exaltar o coração.”
A tais palavras eu parecia aturdida,
mas sacrificava, e à maneira de mulher
cada um de um lado na cidade lançava**

o alarido álaque, nas sedes dos Deuses
 deitando cheirosa chama voraz de incenso.
 Do rei mesmo receberei a palavra toda.
 Apresso-me a receber o mais bem
 O meu venerando marido ao regressar.
 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.
Não conheço prazer ou infame fala
com outro, mais que banho de bronze.
 (v. 587-612, grifei)

No começo dessa passagem, “Clitemnestra rebate com maestria às acusações com que a cidade lhe achacou somente por ser mulher e se revela judiciosa em seus próprios atos e decisões” (CARMONA, 2013, p. 107). A rainha comprovou que, mesmo sendo mulher, estava com a razão, e ressalta seu agir feminino, ao realizar sacrifícios aos deuses e guardar o lar do marido ausente. Nesse segundo passo se revela mais uma vez a ambiguidade de seu discurso, pois se refere a sua racionalidade (masculina), mas também ao seu papel social como mulher. Além disso, em que pese parecer, à primeira vista, autoelogiar a sua fidelidade conjugal, suas palavras possuem um conteúdo duplice, como frisa Jaa Torrano

(...) é possível perceber que o “marido” (*pósei*, A. 604) é o “amado do país” (*erásimon pólei*, A. 605), mas não da esposa; e que ao vir verá no palácio a mulher “fiel tal qual deixou” (A. 606-s.), com inalterado propósito de vingança e nenhuma fidelidade; o “cão do palácio” (*domáton kýon*, A. 607) não é o cão de guarda, mas a cadela que trai companheiro; “leal a ele” (*esthèn ekeínoi*, A. 608) refere-se não a ele, o marido, mas àquele outro, o amante; “inimiga dos desafetos” (*polimían toís dýsphrosin*, *id.*) inclui Agamêmnon entre esses; por fim, “banho do bronze” (*khalkoû baphás*, A. 612) não se refere à arte metalúrgica, que ela efetivamente desconhece, mas ao sangramento por bronze, que ela saberá executar tão bem quanto sabe entreter-se com o amante. (2013, p. 51-52)

As razões para tamanho desafeto e desejo de vingança remontam a feitos ocorridos antes do enredo de *Agamêmnon*. Consoante Maria Amália Tsuruda, “Clitemnestra é a esposa assassina de um marido assassino” (2004, p. 43). Com efeito, Agamêmnon teria matado Tântalo, o primeiro esposo de Clitemnestra, bem como o filho do casal, para poder se casar com ela (vide *Ifigênia em Áulis*, v. 1149 ss.; *Descrição da Grécia*, Livro 2, Cap. 18, § 18, e

Livro 3, Cap. 22, § 3). Ademais, ele sacrificou a filha Ifigênia no porto de Áulis para aplacar a deusa Ártemis e propiciar a partida do exército grego para Troia (v. 205-247).

Após a chegada de Agamêmnon a Argos, Clitemnestra pronunciou novo discurso, exaltando seu papel de esposa virtuosa, que sofreu com a ausência do marido:

Primeiro a mulher sentar-se em casa
a sós sem o marido é horrendo mal
ouvindo-se muitos rumores perversos,
e chegar um após outro e proclamar
no palácio outra dor pior que o mal;
e feridas se este homem teve tantas
quantas fama canalizou ao palácio,
ele tem furos a contar mais que rede.
(v. 861-867)

Trata-se de um subterfúgio para convencer Agamêmnon a entrar no palácio caminhando sobre os tapetes púrpuras, um ato de desmedida (*hýbris*) que daria uma justificativa divina ao homicídio a ser cometido pela rainha. Segue-se longo embate retórico (v. 908-957) entre Agamêmnon e Clitemnestra, vencido pela rainha:

Agamêmnon: **Não é de mulher o desejo de combate.**
Clitemnestra: Aos faustos convém deixar-se vencer.
Agamêmnon: **Estimas tanto a vitória dessa porfia?**
Clitemnestra: **Deixa-te persuadir, concede-me poder.**
Agamêmnon: Se isto te agrada, descalcem-me logo
os sapatos, servis anteparos dos pés,
e ao pisar nestas púrpuras dos Deuses,
não me atinja de longe a inveja do olho.
(v. 940-947, grifei)

O modo como Clitemnestra se utiliza da oratória transforma a discussão em um verdadeiro combate verbal, situação na qual uma mulher dificilmente se envolveria, o que é assinalado por Agamêmnon no v. 947 (supra, grifado). Trata-se de um verdadeiro *agón* (combate), no qual o objetivo da rainha é alcançar o poder por meio da persuasão (*peithó*), consoante ela mesma exprime no v. 943 (supra, grifado). Segundo Lisiana Terra da Silva e Jussemar Weiss, “Uma mulher fazendo uso da palavra para persuadir homens também causaria estranheza em um público de tragédia na sua maioria masculino, já que pheitó pode ser considerada como pertencente mundo dos cidadãos da polis.” (2014, p. 432, sic).

Como salienta Carmona, “é significativo que o debate verbal entre os esposos seja concebido por Clitemnestra como uma guerra na qual deve haver vencedores e vencidos; uma vez mais, a linguagem de Clitemnestra a situa mais na esfera masculina do que na feminina”

(2013, p. 109). Nesse sentido, Annie Bonnafé ressalta que este *ágon* demarca o objetivo de Clitemnestra por demonstrar publicamente sua superioridade diante de Agamêmnon, sua *aristeía*:

No enfrentamento, o vencedor, pelo próprio fato de que ele superou o vencido e por sua vitória (*kratein*), prova que ele é mais forte do que o vencido e superior a ele. Considerado sob seu aspecto guerreiro, a *éris* é o equivalente de um *agón*, de um concurso onde o prêmio se confunde com a *aristeía* da batalha. (BONNAFÉ, 1989, p. 150)

A rainha saiu vencedora deste *agón*, pois Agamêmnon cedeu (v. 944-947, supra) e deixou-se conduzir sobre os tapetes púrpuras. Assim, “(...) as palavras de uma mulher se sobrepuseram as do homem, ocorrendo, portanto, uma inversão dos papéis de gênero. A fala de Clitemnestra – e não a de Agamêmnon - acaba sendo a palavra vitoriosa, ou seja, a palavra final.” (NUNES SILVA, 2011, p. 88).

A demarcação de gênero também aparece explicitada na própria questão do assassinato que será cometido. Quando Cassandra prevê que rainha matará o rei, ela o diz explicitamente, ainda que por meio da linguagem profética:

Cassandra: Tal é a ousadia: **fêmea mata macho**
 (...) Como lançou alaridos
 a insolente tal como na virada do combate!
 (v. 1231-1237, grifei)
 (...)

Imediatamente, ela é questionada pelo coro:

Coro: Por que **homem** é preparada esta aflição?
 (v. 1251, grifei)

Isto é, os cidadãos de Argos não conseguem que conceber que a autoria de tal ato seja feminina, mesmo que a profetisa tenha ressaltado que “fêmea mata macho” (v. 1231). Um papel tão ativo somente poderia ser exercido por um homem.

Depois de cometido o assassinato, Clitemnestra revelou ao coro ter matado o próprio marido:

Clitemnestra: **Não me envergonho de contradizer
 muitas palavras antes oportunas.**
 (...) **Este meu combate, não sem plano prévio,**
 pela porfia prístina, veio, com o tempo.

Fiquei onde bati, com fatos consumados.
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.
 Assim caído expele o espírito (...)
 Assim sendo, ó veneráveis de Argos,
 alegraríeis, se alegrásseis; **eu alardeio;**
 e se fosse um ato justo libar ao morto
 aqui seria justo, mais do que justo,
 ele em casa encheu a taça de tantos
 males ominosos e voltando ele os bebe.

Coro: **Pasma-nos tua fala pela audácia,**
tal palavra ostentas sobre o homem.
 (v. 1372-1400, grifei)

A rainha ostenta a autoria de seu ato sangrento, descrevendo-o (v. 1384-1387) e destacando a sua premeditação (“não sem plano prévio”, v. 1377), a impossibilidade de a vítima escapar (v. 1380-1381) e seu júbilo com o resultado (“eu alardeio”, v. 1394). Este comportamento é visto pelo coro surpreendentemente audacioso e masculino (v. 1399-1400). Helene Foley assinala a estranheza desse evento para o coro: “na sua visão, esta mulher ultrajantemente corajosa, que, por causa de seu sexo, não deve se gabar em nenhuma situação, está se gabando sobre o único homem que ela deveria ter respeitado acima de todos os outros, seu parceiro doméstico” (2001, p. 212).

Entretanto, o que ocorre é que “Clitemnestra fala de sua ação sob o ponto de vista heróico” (TORRANO, 2013, p. 79). Nesse sentido, ela utiliza a retórica própria dos heróis que venceram seus adversários em batalha, pois, conforme Annie Bonnafé “(...) ela ‘se autocongratula’ (1394: *ego d’epéikhomai*), ela ‘se gaba’ (1400: *kompázeis*), e os dois verbos aproximam seu discurso pleno de desafio à jactância que o herói homérico demonstra seja diante do combate singular, seja, como aqui, sobre o cadáver do adversário abatido” (1989, p. 153).

Dentro desta visão heroica de si mesma, Clitemnestra

(...) endossou a ideia de que o valor guerreiro dá um direito legítimo a ocupar o primeiro lugar e a obter o respeito dos outros. Mas ela rejeita o freio que constitui, para a impulsividade do guerreiro heróico, a ideia do julgamento desfavorável que os outros podem lhe lançar, se ele vier a se desviar da conduta esperada dele. (BONNAFÉ, 1989, p. 153).

De fato, ela já inicia o seu discurso afirmando não se envergonhar de sua conduta (v. 1372-1373). Segundo Carmona, “Clitemnestra não se mostra em nenhum momento culpada por haver mentido com suas palavras para preparar a sua vingança; a mentira fez parte de seu discurso desde o princípio.” (2013, p. 111). Mesmo assim, ela apresenta suas justificativas perante o coro. Vingou a morte de sua filha Ifigênia:

Clitemnestra: Tendes-me por mulher imprudente,
mas eu com intrépido coração vos digo
cientes: tu queres louvar-me ou repreender,
dá no mesmo, **eis aí Agamêmnon, meu
esposo, e morto, façanha desta mão
destra, justo artífice.** Assim é isto.

Coro: **Ó mulher, que droga provaste**
terrestre comível ou planta marinha
e perpetraste este sacrifício
e pragas chamadas do povo
repeliste, rebateste? (...)

Clitemnestra: (...) **sacrificou a própria filha, meu dileto
parto,** encantador dos 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.

Coro: **Tens soberbos desígnios
e palavras arrogantes.** (...)
(v. 1401-1427, grifei)

Embora a utilização do ardil para cometer o assassinato seja uma estratégia feminina, devido à “associação feita entre direita/masculino e esquerda/feminino (...) Ao atribuir a autoria do feito a sua mão direita, Clitemnestra está atribuindo a si mesma mais uma característica masculina e a seu crime um status de justiça” (NUNES SILVA, 2011, p. 89).

Além disso, ela ameaça o coro, dizendo que não se submeterá a nenhuma punição (v. 1422-1423, supra, grifado). E arremata reafirmando a autoria do assassinato, cometido para vingar o ultraje cometido contra si por Agamêmnon, que assassinou a sua filha:

Clitemnestra: Ouves ainda esta lei de meus juramentos,
pela perfectiva Justiça de minha filha, Eríon e Erínis, a quem **eu o imolei.**
(...)
Jaz quem ultrajou esta mulher, (...)
(v. 1431-1438, grifei)

Em nenhum momento Clitemenestra nega a autoria do assassinato. Apesar disso, os versos 1497-1504 tem suscitado controvérsia:

Clitemnestra: **Julgas ser minha esta façanha
mas não contes que seja
eu a esposa de Agamêmnon,
mas, na figura da mulher deste morto,
o antigo áspero Nume**, sem oblvio
de Atreu cruel festeiro,
fez deste homem a paga
dos jovens, noutra sacrifício.
(v. 1497-1504, grifei)

Suzana de Castro afirma que “Clitemnestra atribui seu crime ao gênio vingador” (2011, p. 39), porque sofre uma “(...) mudança de caráter em função da ‘possessão’ de um *daimon*, um gênio mal (...)” (2010, p. 129). Contudo, tal interpretação conflita com todas as afirmações anteriores e posteriores da rainha sobre a sua autoria do assassinato.

Ademais, como ressalta André Malta, na épica grega, “a motivação das ações, dos impulsos e das decisões humanas é dual, divina e humana ao mesmo tempo (...); o homem, exatamente por reconhecer sua parte na motivação, arca com as conseqüências dessas ações, impulsos e decisões” (2006, p. 50). Assim, pode-se considerar que, na tragédia, herdeira da tradição épica, a motivação continua tendo essa dualidade, contendo tanto um erro de julgamento humano quanto uma porção de influência divina (DAWE, 1968).

Nessa senda, Helene Foley aponta que “a representação de Clitemnestra sobre o seu ato fora dessa passagem sugere fortemente que ela não se refere ao Alastor [Nume/Daimon] para negar que ela realizou o feito ou que ela pode ser passível de punição por ele” (2001, p. 221), pois “(...) o papel do *daimon* faz o ato mais *justo*” (2001, p. 223, grifos no original). Portanto, a função da menção ao Nume não é excluir a responsabilidade da rainha, o que seria extremamente incoerente dentro do contexto desta tragédia, mas sim legitimar o ato do assassinato com o apoio de uma força divina. O próprio Egisto afirma que o plano do homicídio foi traçado por Clitemnestra (“Egisto: Claro que o ardil pertencia à mulher”, v. 1636).

Por fim, numa nova demonstração de masculinidade, Clitemnestra atribui ao seu amante Egisto a função (feminina) de acender a lareira doméstica e fala abertamente de sua vida sexual:

Clitemnestra: (...) **enquanto acende fogo em minha lareira
Egisto**, benévolo comigo como antes,

(...) obtiveram ambos o devido,
 ele desse modo, ela como o cisne
 entoou o último lamento de morte
 e jaz amante sua, e **trouxe-me**
novos sabores a meus prazeres do leito.
 (v. 1435-1447, grifei)

De acordo com Tsuruda, a rainha

“(...) é o homem da relação no casal que forma com Egisto. (...) O sinal de que existe aqui uma inversão dos papéis próprios a cada um dos gêneros reside no fato de que a ação pertence a Clitemnestra; é ela que comete o assassinato/sacrifício e toma o poder. Na verdade, Clitemnestra é o rei e Egisto permanece apagado, em segundo plano.” (TSURUDA, 2004, p. 47-48)

O caráter secundário de Egisto também pode ser observado no final da peça, quando Clitemnestra encerra a discussão com o coro, levando embora o seu amante. Consoante Talita Nunes Silva “O silêncio que se segue a estes últimos versos [1672-1673] nos dá a entender que Egisto obedeceu às exortações de Clitemnestra. Observamos aqui mais uma demonstração da autoridade de sua fala. É ela quem de fato detém o poder.” (2011, p. 92).

Portanto, o exame da peça *Agamêmon* demonstra o caráter heroico da personagem Clitemnestra, mulher audaz, governante, prudente, que planeja e executa um plano para assassinar o marido, assumindo definitivamente o comando da pólis, feitos que lhe deram glória (*kléos*) e lhe garantiram a perpetuação de sua história. Embora tais feitos possuam uma conotação negativa na sociedade da Atenas clássica, importa lembrar que a glória (*kléos*) não possui necessariamente um conteúdo positivo, podendo também ser atribuída aos malfeitos (*dýskleia*) (REDFIELD, 1992).

Nesse sentido, Carmem Barrigón aponta que Ixion, homem que assassinou seu sogro e desprezou a hospitalidade dos deuses, tentando seduzir Hera, é celebrado na ode Pítica XII, de Píndaro, sendo referido como herói (*héros*) (2000, §20, *online*). Logo, mesmo “os personagens mitológicos maus ou cruéis por terem cometido ofensas e crimes” (BARRIGÓN, 2000, § 20, *online*) podem ser heróis. Ou seja, para possuir um caráter heroico, não é preciso ser necessariamente bom, sendo preciso apenas que o agir do personagem seja incomum o suficiente para ser recontado através das gerações.

No caso de Clitemnestra, seus atos transgressores, assertivos e criminosos foram interpretados pela cultura ateniense clássica como masculinos, expondo uma tensão em relação aos conceitos de gênero. Como resume Ana Belén Rodríguez Carmona: “(...) que

Clitemnestra tenha que *masculinizar* sua atitude, sua forma de pensar e sua linguagem, é o produto de uma dominação masculina *de facto*, mas muito provavelmente essa era a única maneira pela qual um grego poderia assimilar a selvageria do personagem” (2013, p. 116, grifos no original).

3 ANTÍGONA: A VIRGEM SUBVERSIVA

Minha coragem sempre cresce a cada tentativa de me intimidar.

Jane Austen

A força de Antígona, que desafia as leis da pólis para enterrar o seu irmão Polinice, considerado traidor da cidade, tem reverberado através dos séculos. Suas ações causam maior espanto por se tratar de uma moça jovem, ainda solteira. Helene Foley ressalta a peculiaridade dessa situação: “As virgens trágicas enfrentam o fazer e defender escolhas éticas difíceis (...), porque encontram um sistema diferente de constringências sociais e de responsabilidades. Estão situadas numa posição marginal entre uma juventude protegida e a vida de casadas (...)” (2001, p. 123).

Neste capítulo, analisa-se Antígona, que subverteu tanto as leis da pólis quanto as normas relativas ao gênero na Atenas clássica, a partir da tragédia homônima de Sófocles, abordando as características que fazem dela uma heroína. Dessa forma, nas próximas seções são apresentados a mitologia sobre Antígona e o seu caráter heroico.

3.1 O Mito de Antígona

Antígona era uma das filhas de Édipo e Jocasta, governantes de Tebas, da linhagem dos Labdácidas. Ela era irmã de Ismene, Etéocles e Polinice.

Jocasta era a esposa do rei Laio, de Tebas, o qual, durante uma consulta do oráculo de Delfos, ouviu uma profecia segundo a qual seu filho iria matá-lo. Assim, Laio entregou a criança a um pastor, a fim de que ela fosse exposta aos elementos no monte Citeron e percesse. O pastor sentiu pena do menino e o entregou a Políbio e Mérope, governantes de Corinto, que o criaram.

Quando jovem, Édipo tomou conhecimento da profecia e fugiu de Corinto. Na estreita estrada para Tebas, ele encontrou um velho em uma carruagem. Ambos discutiram sobre quem deveria passar primeiro. Édipo se enfureceu e matou o velho. Após, seguiu para Tebas.

Lá, ele descobriu que o rei tinha sido recentemente assassinado e que a cidade estava sendo assolada pela Esfinge. Édipo derrotou a Esfinge, ganhando o trono de Tebas e casando-se com a rainha viúva, Jocasta.

Anos mais tarde, Tebas foi assolada por uma praga, causada pelo assassinato do rei Laio. Ao investigar o crime, Édipo descobriu que ele era o assassino, pois Laio era o velho que ele havia matado na estrada de Tebas. Ao perceber que vivia em um casamento

incestuoso, Jocasta se suicidou e Édipo se cegou (*Édipo Rei*, de Sófocles). Édipo se exilou, sendo acompanhado por suas filhas Antígona e Ismene (*Édipo em Colono*, de Sófocles), amaldiçoando seus filhos Etéocles e Polínice. Após a morte de Édipo, Ismene e Antígona retornaram para Tebas.

Etéocles e Polínice deveriam ser revezar anualmente no governo de Tebas. Entretanto, Etéocles se recusou a ceder a vez a seu irmão, de forma que Polínice organizou um ataque a Tebas, com apoio de vários aliados (*Sete contra Tebas*, de Ésquilo). Os irmãos acabaram por matar um ao outro. Assim, seu tio Creonte assumiu o governo.

Creonte proclamou uma lei proibindo o enterro de Polínice, considerado traidor da cidade. Então, seu corpo foi mantido insepulto. Antígona se revoltou contra esta situação e tentou enterrar Polínice, mas foi detida pelos guardas da cidade (*Antígona*, de Sófocles). Creonte julgou Antígona, condenando-a a ser enterrada viva em uma caverna. Antígona cometeu suicídio, enforcando-se. Após ser advertido do erro de suas ações pelo vidente Tirésias, Creonte enterrou Polínice e tentou resgatar Antígona, encontrando-a já morta. Seu filho Hemon cometeu suicídio diante do pai, abraçando o corpo de sua noiva Antígona. A rainha Eurídice, esposa de Creonte, também se suicidou ao saber da morte de seu último filho²³.

3.2 O Caráter Heroico de Antígona

A tragédia *Antígona*, de Sófocles, retrata os acontecimentos após a morte de Etéocles e Polínice. As ações transgressoras da personagem título iniciam já nos primeiros versos, quando, inconformada com o decreto que proibia o sepultamento de Polínice, ela leva sua irmã Ismene para fora do palácio para conspirar:

Antígona: (...) Por isso mesmo **te trouxe para fora das portas do palácio** a fim de que me ouças a sós.
(v. 18-19, grifei)

Na ideologia de dominação masculina que predominava na sociedade da Atenas clássica, as mulheres deveriam ficar restritas ao espaço doméstico. Dessa forma, uma cena em que duas mulheres conversam ao ar livre delimita uma atitude que deveria ser vista pela

²³ Existem outras versões sobre o mito dos Labdácidas, principalmente nas peças de Eurípides, como *As Fenícias*. Porém, a versão conservada nas obras de Ésquilo e Sófocles é a mais conhecida, sendo a utilizada para o presente trabalho.

audiência da tragédia como inadequada e suspeita. Nesse sentido, Christiane Sourvinou-Inwood destaca que “Bem no começo da peça a audiência viu duas mulheres no escuro, em um lugar (...) que está além dos portões do pátio, sendo assim um lugar onde elas não deveriam estar. Isso as enquadra de forma negativa” (1989, p. 138).

Antígona conta a sua irmã sobre o decreto de Creonte. Ismene mostra-se impotente diante de tal situação:

Ismene: Desventurada! Se as coisas estão assim, eu,
que posso fazer? Mudaria o quê?
(v. 39-40)

Desde o início, observa-se um contraste entre os posicionamentos das irmãs. Conforme Ana Iriarte, “(...) a função de Ismene e de Crisótemis se esgota no fato de colocar em relevo a grandeza de suas irmãs mais velhas” (2000, §12, *online*). Dessa maneira, a força de Antígona é salientada pela fraqueza de Ismene:

Antígona: Sepultarei meu irmão, ainda que não queiras,
e o teu. **Não poderão acusar-me de traidora.**
(v. 45-46, grifei)

Antígona está certa de que sua atitude é correta, mesmo que acarrete a desobediência a uma lei da pólis. Embora uma atitude tão assertiva não fosse vista como propriamente feminina, Willow Verkerk salienta que

Ela está realizando o aspecto mais importante de seu papel feminino, como senhora da família²⁴, ao enterrar o morto: ela está consciente do “crime” que ela está cometendo contra o Estado e Creonte, mas o faz como uma boa filha/irmã, confiante na sua própria compreensão do que é justo. (VERKERK, 2014, p. 287)

Todavia, Ismene lembra à irmã da passividade que é esperada das mulheres na sociedade grega antiga:

Ismene: **Põe isso na cabeça, mulheres
somos, não podemos lutar com homens.**
Há mais, somos dirigidas por mais fortes,
temos que obedecer a estas leis e a leis ainda mais duras.
(v. 61-64, grifei)

²⁴ Trata-se aqui do status de Antígona como herdeira epiclera, agora que seu pai e seus irmãos estão mortos. Esse ponto será tratado mais detidamente logo adiante.

Com efeito, Ismene está atrelada aos valores tradicionais sobre o feminino, encarnando “o modelo de feminilidade que, no contexto institucional do matrimônio, é aquele dá à pólis seu bem mais precioso: os soldados-cidadãos que a defendem e que se encarregam de seu governo” (IRIARTE, 2000, §20, *online*). De acordo com Sourvinou-Inwood,

As palavras de Ismene nos versos 61-2 (...) não apenas ajudam a enquadrar o comportamento de Antígona como ruim quando comparado com o que era considerado próprio das mulheres, mas também, eu sugiro, ativa um esquema mental no qual a noção de que mulheres agindo por conta própria subversivamente são articuladas e avaliadas (muito negativamente) como “mulheres no comando” e “mulheres fora de controle”. (SOURVINOU-INWOOD, 1989, p. 140)

Antígona, por sua vez, não está presa a tais valores, agindo de acordo com a sua própria consciência. Esse modo de agir da heroína surgiu porque “Antígona nunca teve a oportunidade de desenvolver a sua feminilidade ou seu caráter feminino, pois ela sempre viveu no mundo público, acompanhando o seu pai como guia e intérprete dele²⁵” (VERKERK, 2014, p. 288).

Apesar de certa da atitude a tomar, Antígona também examina a possibilidade de ser condenada por traição à pólis:

Antígona: Age como te parece melhor; a esse eu enterrarei. Se ao fazê-lo tiver que morrer, **que bela morte será!**
(v. 71-72, grifei)

Importa ressaltar aqui a referência de Antígona à bela morte (*kalòs thánatos* – “*kalón moi toúto poióusei thaneîn*²⁶”, v. 72, grifos acrescidos). A bela morte era o objetivo heroico por excelência, haja vista ser a forma pela qual se obtinha a glória (*kléos*). Logo, “Antígona concebe a piedosa ação de dar sepultura a seu irmão como um meio de adquirir a *kléos*” (IRIARTE, 2000, §23, *online*), pois “o reconhecimento sob a forma de ‘glória’ e de ‘louvores’ que coroam a elite do universo masculino são um motivo determinante para a causa de Antígona” (IRIARTE, 2000, §24, *online*). Ou seja, a própria Antígona se vê como heroína.

Porém, Ismene crê que sua irmã enlouqueceu:

Ismene: Se assim te parece, vai. Sabe, no entanto, isso, **és uma louca**, mas irrepreensivelmente amável aos que amas.
(v. 98-99, grifei)

²⁵ Referência à peça *Édipo em Colono*, na qual Antígona acompanha seu pai durante o exílio, até a morte dele.

²⁶ Os versos em grego antigo foram consultados na edição de Francis Storr, 1912.

A acusação de loucura também é feita por Creonte nos versos 561-562. Como aponta Jeane Silva, “(...) a loucura, neste caso, foi vista como justificativa dos comportamentos de Antígona (mulher), caracterizando-a mais uma vez como um ser inferior, pois sendo louca não podia agir com prudência e consciência.” (SILVA, p. 24).

Entretanto, constata-se que Antígona estava consciente de sua decisão. Após ser capturada em flagrante pela guarda do palácio, ela questiona abertamente a autoridade de Creonte para proibir o enterro de Polinice:

Creonte: E tu, tu que baixas a cabeça,
admites ou negas que procedeste assim?
Antígona: **Admito, não nego nada.**
(v. 441-443, grifei)

Creonte: (...) Sabias que eu tinha proibido essa cerimônia?
Antígona: **Sabia. Como poderia ignorá-lo?** Falaste abertamente.
Creonte: Mesmo assim **ousaste transgredir minhas leis?**
Antígona: **Não foi, com certeza, Zeus que as proclamou,
nem a Justiça com trono entre os deuses dos mortos
as estabeleceu para os homens.**
(v. 447-452, grifei)

Aqui, duas observações têm de ser feitas. Em primeiro lugar, que, após a morte de Etéocles e Polinice, Antígona e Ismene tornaram-se herdeiras epicleras, últimas representantes da linhagem de Édipo. Assim, tinham o dever de se casar para produzir filhos para o *oikos* paterno, e não para a linhagem do marido, instituição chamada de epiclerato. Em segundo lugar, salienta-se que, até o casamento de ambas, seu guardião (*kýrios*) e representante da família era o seu tio Creonte. Dessa forma, “a pessoa cujo dever seria enterrar Polinice se ele não fosse um traidor seria Creonte” (SOURVINOU-INWOOD, 1989, p. 140).

Todavia, Creonte recusa-se a cumprir este dever familiar, colocando em primeiro plano sua posição de governante. Ele considera que Polinice traiu a pólis de Tebas e proíbe o seu sepultamento. Logo, Antígona assume, de forma secundária, como corolário de sua condição de epiclera e de representante da linhagem de Édipo, o dever de dar as honras fúnebres ao irmão. Como destaca Kathrin Rosenfield, a abordagem tradicional hegeliana, que resume o conflito central de *Antígona* em uma oposição entre lei natural e lei do Estado, “Além de anacrônica, (...) conduziu também a uma deficiência mais séria, ignora o papel público que Sófocles atribui a sua heroína. Como Clitemnestra, Antígona é ativa e direta, expressando-se através de uma eloquência viril e autoconfiante.” (2014, p. 204-205).

No mesmo sentido, Helene Foley aponta que

A adoção de objetivos que normalmente seriam apropriados aos homens, como a busca de honra por meio de sua ação, seria desta perspectiva entendida como parte de uma situação especial que encoraja a filha a agir pelos interesses da família na ausência de um parente masculino que deseje fazê-lo – mesmo ao ponto de uma morte heroica aparentemente suicida. (FOLEY, 2001, p. 180)

Portanto, as motivações de Antígona não são simplesmente religiosas. Ela segue também o dever de representar a linhagem real. Segundo Rosenfield:

Sófocles insiste no duplo significado do enterro – religioso e político –, na maneira como ela desobedece o decreto de Creonte. Antígona é bastante consciente – e desde o início do prólogo – de seu *status* no palácio de Tebas. (...) havia várias razões levando Antígona à transgressão do decreto (não somente um dever religioso): ela é uma princesa e penúltima representante de uma linha monárquica (...) com a função de produzir um herdeiro para o pai morto. (ROSENFELD, 2014, p. 206)

Contudo, Creonte insiste em tratar o comportamento de Antígona como insolência e desrespeito às leis. O rei observa que a protagonista subverteu os padrões de gênero, portando-se de forma masculina, o que ele considera uma ameaça pessoal a sua posição:

Creonte: (...) **Esta já se mostrou insolente**
ao transgredir as leis estabelecidas.
Insolência renovada é orgulhar-se
e rir, cometida a transgressão.
Agora, entretanto, homem não serei eu, homem será ela,
se permanecer impune tamanho atrevimento.
(v. 480-485, grifei)

Essa percepção da atitude viril de Antígona encontra-se até mesmo na forma como o texto da peça foi escrito. Sarah Pomeroy assinala que “Creonte (...) percebe a masculinidade dela e se refere a Antígona por um pronome e um particípio masculinos (479, 496). (...) Sentindo, então, que ao ousar desprezar os seus comandos Antígona agiu como um homem – pois uma verdadeira mulher seria incapaz de se opor – (...)” (1995, p. 100). Assim sendo, Pomeroy destaca que “(...) o uso do gênero masculino para se referir a mulher específica (...) – uma ocorrência rara em grego – ocorre com uma frequência significativa em *Antígona*²⁷. É,

²⁷ A autora cita também os versos 579-580.

eu creio, um dispositivo usado pelo dramaturgo para caracterizar a heroína que se tornou uma mulher masculinizada” (1995, p. 100).

Considerando-se muito ameaçado pelas atitudes de Antígona, Creonte a condena a morte. Ele assinala que Antígona é mulher, razão pela qual não poderia tomar a decisão de enterrar Polinice contra as leis da pólis:

Creonte: Muito bem, se precisas amar os mortos, incorpora-se a eles, ama-os. Mas, **em minha vida, não permitirei que mulher governe.**
(v. 524-525, grifei)

Com efeito, Antígona havia confrontado Creonte publicamente, apresentando as suas razões de agir em um discurso ao coro de cidadãos tebanos. Portanto, “ao adotar a linguagem de Creonte e falar no domínio público (em um lugar exclusivo dos homens) ela momentaneamente usurpa Creonte, falando como um homem; ela o silencia e ameaça fazê-lo feminino” (VERKERK, 2014, p. 284). Algo que, para o rei, é inadmissível.

Ismene intervém em favor da irmã, tentando dissuadir Creonte da condenação à morte. Para tanto, ela relembra o noivado de Antígona e Hemon, filho do rei:

Ismene: Matarás a noiva do teu próprio filho?
Creonte: Ele encontrará outros campos para lavrar.
(v. 568-569)

A intervenção de Ismene é tipicamente feminina, pois “ela não escolheu defender Antígona enquanto sobrinha de Creonte. Ela o faz em nome da aliança matrimonial que deve unir Antígona ao seu noivo Hemon (...)” (IRIARTE, 2000, §19, *online*). Dessa forma, “Ismene concorda com o discurso escolhido pelo líder, que relega sistematicamente as ligações familiares em favor dos critérios da ordem política” (IRIARTE, 2000, §20, *online*). No entanto, Creonte não se deixa persuadir.

Mais adiante, o coro canta, trazendo o conceito central do heroísmo trágico:

Coro: O presente, o vindouro
e o que já foi confirmam
esta lei. **Nada de grande ocorre
na vida dos homens sem infortúnio.**
(v. 611-614, grifei)

De fato, a glória (*kléos*) só se consolida quando o herói ou a heroína cometem feitos incomuns, dignos de serem recontados e cantados através dos séculos. Na tragédia, invariavelmente, a fama está de mãos de dadas com a infelicidade.

Na sequência, Creonte expõe novamente a sua decisão de executar Antígona como punição pelo desrespeito às leis da pólis. Seu principal motivador é manter a sua autoridade sobre a cidade:

Creonte: Pois eu a apanhei desrespeitando abertamente as leis; de toda a cidade, só ela.

Não quero passar por mentiroso na minha cidade.

Eu a matarei. (...)

(...) Se eu tolerar os desmandos

da minha gente, perderei autoridade sobre os demais.

(v. 655-660, grifei)

Nesse sentido, Sourvinou-Inwood pensa que

(...) o comportamento e as ações de Antígona seriam percebidos pelos atenienses como ilegítimamente subversivos contra a pólis. Ela propôs quebrar a lei ao desobedecer ao decreto, e ela também estava desafiando o controle da pólis sobre o discurso funerário (...) o qual (...) [era] uma questão pública; ela desafiou, invadiu e perturbou a esfera pública a serviço dos seus interesses privados. (SOURVINOU-INWOOD, 1989, p. 139)

Quanto à punição de ser enterrada viva, Nancy Worman lembra que “(...) o livre trânsito de Antígona fora tanto da casa quanto da cidade a marca ainda mais como uma personagem rebelde, não-feminina (...) e torna necessário tanto em termos sociais quanto semióticos que ela seja imprisionada na tumba.” (2012, p. 362). É preciso conter essa mulher subversiva, cuja ofensa é maior devido ao seu gênero:

Creonte: Por isso convém apoiar os que velam pela ordem sem jamais ceder a uma mulher.

Se devemos cair, que seja pela mão de um homem.

Não se diga que somos inferiores às mulheres.

(v. 677-680, grifei)

A própria peça demonstra que Creonte deveria punir o comportamento de Antígona, porque uma mulher não poderia ter atitudes tão assertivas e extremas quanto as dela. Conforme José Trindade Santos:

“Creonte tem o poder e pensa que o perde por reconhecer a uma mulher o direito de lho contestar. E o mais extraordinário é que ninguém o contesta, a ele, por pensar assim. Nem Antígona, nem Ismena, nem, Hémon, nem o Coro, nem, daí a pouco, Tirésias. Nem sequer Eurídice, quer antes de saber da morte do filho, quer no momento do suicídio.

A conclusão inescapável é a de que as mulheres não têm o direito de contestar as ações dos homens, mesmo que estas provem ser injustas.”
(SANTOS, 1995, p. 137)

Embora a iniciativa não devesse ser tomada por uma mulher, a atitude de Antígona ao tentar sepultar o corpo estava correta. É o que Hemon procura mostrar a seu pai:

Hemon: Tua imagem intimida o homem do povo
que não se atreve a pronunciar palavras que não te agradariam.
Eu, no entanto, ouço, às escondidas,
**como a cidade lamenta a sorte desta jovem,
de todas as mulheres a que menos merece
morte extremamente aviltante por ação inquestionavelmente bela**
como a de não consentir que o irmão
tombado em combate sumisse insepulto, exposto
à voracidade das aves e dos cães.
Não seria ela, antes, merecedora de recompensa em ouro?
(v. 691-699, grifei)

No mesmo sentido, quando Antígona está sendo conduzida para o seu túmulo, o corifeu afirma:

Corifeu: **Gloriosa** e acompanhada de louvor
Te encaminhas ao recinto dos mortos, (...)
senhora de tua própria lei, viva, só tu
entre os mortais baixarás ao Hades.
(v. 816-822, grifei)

O uso do termo gloriosa (*kleiné*, v. 816) demonstra que Antígona obteve reconhecimento e fama por suas ações. A protagonista obteve a sua *kléos*, restando consagrado o seu caráter heroico.

Antes de ser enterrada viva, ela profere um último discurso, no qual apresenta mais uma vez as razões de seus atos, além de lamentar a sua sorte:

Antígona: Morrendo meu esposo, poderia ter outro,
filhos outro homem, perdendo um, poderia dar-me,
mas irmão, visto que pai e mãe foram recolhidos à Morte,
jamais será possível que outro floresça.
Esta é a lei que me orienta.
Creonte, entretanto, julgou-me criminosa,

perigosamente ousada, querido irmão.
 Agora estou nas mãos dele, prendeu-me antes de provar
 o leito matrimonial, antes do canto nupcial, antes
 das carícias do esposo, antes de educar os filhos.
 (v. 909-918, grifei)

Ressalta-se aqui a referência a sua própria ousadia (*tólma*), que a levou a morte. Como salienta Helene Foley, Antígona faz um uso político de seu último lamento. Isso porque a princesa

(...) usa o lamento para marcar assertivamente sua posição em um contexto público que poderia, em outras circunstâncias, ter silenciado o seu discurso. Ela pode mesmo ter ido tão longe a ponto de sugerir que Creonte está tentando ilegitimamente privar a sua descendência futura da sua legítima liderança de Tebas. (FOLEY, 2001, p. 32-33)

Por fim, após ser repreendido pelo vidente Tirésias, Creonte enterra Polinice e tenta resgatar Antígona. No entanto, o rei demorou muito para agir: Antígona já estava morta.

Mensageiro: Obedientes às determinações do Senhor desvairado,
 apuramos isso: no fundo da tumba
 vimos Antígona suspensa pelo pescoço,
 enforcada com um lenço de finíssimo linho
 e Hemon, abraçando-a pela cintura,
 (...) transtornado como estava, ajusta
 a espada ao flanco e a introduz até a metade, ainda
 na posse de si, estende os braços lânguidos à noiva, estreita-a
 e numa golfada lança-lhe uma corrente de rubro líquido no lívido rosto.
 tomba morto junto à morta. (...)
 (v. 1219-1240)

Trata-se de um último ato subversivo, que frustra o objetivo inicial de Creonte de que ela definhasse lentamente. Como aponta Willow Verkerk,

Antígona resiste: ela recusa as imposições de Creonte, age de acordo com o seu próprio desejo e se mata ao invés de se sujeitar à vontade de Hades. Antígona enfrenta uma escolha forçada e impossível imposta a ela por Creonte – “obedeça-me ou morra!” – e sua reação agonística mina a presumida autoridade dele em múltiplos níveis. (VERKERK, 2014, p. 289)

Conforme Nicole Loraux, “com isso ela obtém o ganho de ter inventado a própria morte, lançando sobre Creonte toda a infâmia que ele pretendia evitar. (...)” (1989, p. 55).

Porém, a morte de Antígona é tipicamente feminina, pois ela se enforcou. Este era modo feminino por excelência de se suicidar nas tragédias gregas. Logo, “(...) tendo se

suicidado à maneira das mulheres muito femininas, a moça recuperou no falecimento uma feminilidade que ela negou com todas as forças enquanto esteve viva (...)” (LORAUX, 1989, p. 56).

Quanto ao desfecho da peça, o próprio Creonte acaba por sofrer: seu último filho e sua esposa se suicidam, deixando-o sozinho. Portanto,

Creonte estava errado, e ele foi punido. A causa de Antígona era justa e ela foi vingada. Sua ação foi ao mesmo tempo certa e errada; certa, porque reverteu a ofensa contra a ordem cósmica²⁸; errada, porque ela subverteu a ordem da pólis de modos fundamentais. Ela mesma como uma personagem, tendo se colocado como uma fonte de valor em oposição à ordem estabelecida, estava errada e foi punida de acordo. (SOURVINOU-INWOOD, 1989, p. 148)

Portanto, a análise da peça *Antígona* revela o caráter heroico da personagem homônima, jovem epiclera ousada, que desafiou as leis da pólis para manter o seu dever para com a linhagem de Édipo. Ela tentou sepultar o seu irmão Polinice e, pega em flagrante, discursou perante os cidadãos tebanos diversas vezes para defender as suas ações. Não muda nunca o seu posicionamento, sendo condenada a morte. E subverte a ordem mais uma vez, ao se suicidar ao invés de definhar por ter sido enterrada viva.

Assim como ocorreu com Clitemnestra, os atos assertivos e transgressivos de Antígona foram interpretados pela cultura ateniense clássica como masculinos. Há aqui, mais uma vez, uma tensão no tocante aos conceitos de gênero. É possível que “no que concerne à ilustre questão do lugar dedicado pelos trágicos – e notavelmente por Sófocles – ao heroísmo feminino, pareça evidente que a vontade de apresentá-lo em cena é incontestável, não se chega a concebê-lo independentemente dos cânones da virilidade” (IRIARTE, 2000, § 27, *online*). Ou, talvez,

(...) as inflexões particulares de caráter que formam os heróis de Sófocles não devam tanto ao gênero quanto a outras distinções (...) que mal beiram o humano. (...) combinações de características desconhecidas ou irreconhecíveis tornam os heróis de Sófocles difíceis de classificar em um esquema de gênero convencional. (WORMAN, 2012, p. 363).

Antígona, a virgem subversiva, escapa aos padrões convencionais de feminilidade da Atenas clássica. Destarte, seu caráter heroico não se restringe às amarras do gênero. Para ser uma heroína, é preciso transgredir.

²⁸ Deixar o corpo de Polinice insepulto era uma ofensa aos deuses.

4 ALCESTE: A CORAJOSA ESPOSA

Minha mãe me batizou de Onyesonwu. Significa “Quem teme a morte”.

Nnedi Okofaror

Alceste é a esposa devotada que aceita até mesmo morrer em lugar do marido. Aí reside a sua singularidade. Conforme Helene Foley, “Consideravelmente mais rara no teatro é a mulher adulta que (...) age para assegurar a sobrevivência do seu marido e ganha uma reputação gloriosa por sua capacidade como esposa.” (2001, p. 303).

Neste capítulo, examina-se Alceste, a partir da tragédia homônima de Eurípides. Dessa forma, nas próximas seções são apresentados a mitologia sobre Alceste e o seu caráter heroico.

4.1 O Mito de Alceste

Alceste era a filha do rei Pélias e da rainha Anaxíbia, governantes de Iolco. Muitos pretendentes foram a Iolco para se casar com Alceste. Desse modo, o rei Pélias impôs um desafio aos homens que quisessem desposar Alceste: ser capazes de conduzir uma carruagem puxada por um leão e um javali (Apolodoro, *Biblioteca*).

O jovem rei Admeto, da pólis de Feras, venceu o desafio ao ser ajudado pelo deus Apolo, que então era seu servo. Alceste casou-se com Admeto e foi viver em Feras. Porém, Admeto esqueceu-se de fazer um sacrifício a Ártemis durante o casamento. Assim, a deusa encheu o leito nupcial de cobras, para que ele morresse. Admeto foi salvo por Apolo, que embebedou as Moiras, convencendo-as adiar a morte e a poupar o rei, se alguém morresse no lugar dele.

Chegada a hora da morte de Admeto, ninguém se ofereceu para morrer por ele, nem mesmo os seus pais idosos. Dessa forma, Alceste se ofereceu e morreu no lugar do marido. De acordo com a versão de Eurípides, Hércules resgatou Alceste do Hades, devolvendo-a a Admeto. A partir de então, ambos teriam vivido felizes o resto de suas vidas (*Alceste*, Eurípides).

4.2 O Caráter Heroico de Alceste

Na peça *Alceste*, são retratados os fatos depois que a protagonista aceita morrer em lugar do marido Admeto. Desde o começo, a excelência (*aristeía*) de Alceste é celebrada por todos. Fernando Brandão dos Santos mostra que “Como Alceste é mulher, evidentemente, o código para estabelecer a sua *aristeía* será pautado por outras regras.” (1988, p. 110). Assim, a excelência dela está diretamente ligada ao seu papel de esposa:

2º Grupo do Coro: Não se vê um só amigo que nos possa dizer se já é tempo de prantear a rainha morta, ou se, ainda em vida, **Alceste, a filha de Pélias**, vê a luz do sol, ela, que tem se revelado **a melhor espôsa, a mais dedicada a seu marido!**
(v.79-85²⁹, p. 97, grifei)

Alceste leva seus deveres de esposa ao ápice, ao decidir morrer em lugar de Admeto. Dessa forma, ela acaba por obter a glória (*kléos*) e a grandeza heroica. Mesmo assim, ela não se separa da esfera do lar, como salienta Brandão dos Santos:

“O ato de sacrifício de Alceste, em toda a peça, vai ser caracterizado por um revestimento heróico, ou seja, como ato insuperável, que só encontra paralelo no gesto dos grandes heróis que abandonam suas vidas por uma causa nobre. Se, no mundo dos homens, a morte heroica, a bela morte, põe num primeiro plano toda a configuração do mundo masculino (aristocrático ou político), a de Alceste poria em evidência o interior do palácio, a vida da mãe com seus filhos, da rainha com seus criados e a da mulher com o esposo.” (BRANDÃO DOS SANTOS, 1988, p. 110)

O coro e os servos do palácio celebram a atitude de Alceste, caracterizando a sua morte de gloriosa:

Coro: Que ela saiba, pois, **que tem morte gloriosa, sendo a mulher de tôdas as mulheres que têm existido sob o sol!**
Serva: **E como não seria a melhor das espôsas? Quem o negará? Que outra mulher se lhe poderá avantajá? Que outra espôsa faria mais por seu marido, do que oferecer-se para morrer por êle?** Tôda a cidade disso está ciente;
(v. 150-156, p. 100, grifei)

²⁹ A tradução de Junito Brandão de Mello e Souza é em prosa. Assim, a numeração original dos versos foi retirada da edição bilíngue grego antigo-inglês de David Kovacs, 1994, mas a referência ao número de página é da edição de Mello e Souza, sem data.

O feito de Alceste é incomparável e inimitável, pois “consiste em abandonar a própria vida por seu marido. Nisso nenhuma mulher poderá ser comparada a ela. Sua virtude (*areté*) é conhecida por todos” (BRANDÃO DOS SANTOS, 1988, p. 110). A própria Alceste é consciente do caráter único de sua atitude, reforçando-o em um discurso público, proferido perante o marido, os filhos e os cidadãos de Feras antes de morrer:

Alceste: Admeto, bem vês a que extremidade cheguei; desejo, antes de morrer, que ouças o que te quero revelar. **Amando-te sinceramente, e dando a minha vida para que continues a ver a luz, morrerei por ti quando poderia viver por longo tempo ainda, receber por espôso aquele, dos tessálios, que eu preferisse, e habitar um palácio real. Mas recusei-me a viver privada da tua companhia, e ver meus filhos sem pai; não me poupei, dispondo embora dos dons da mocidade e dos meios de os usufruir.** Traíram-te teu pai e tua mãe, sim! pois sua idade avançada lhes permitiria uma morte gloriosa salvando o único filho por um rasgo meritório.
(...)
(v. 280-292, p. 104-105, grifei)

Com efeito, Alceste ultrapassa aquilo que se espera de uma esposa virtuosa. Portanto, ocorre uma “quebra das identidades de gênero. Uma vez que Alceste tomou a decisão de morrer no lugar do seu marido, uma violação da lei da morte, ela perde os atributos femininos tradicional e socialmente definidos e ganha uma identidade mais masculinizada.” (TORCHIN, 1995, p. 33)

Como corolário dessa atitude mais masculina, Alceste chega ao ponto de fazer uma demanda a Admeto publicamente: ela pede, em troca de seu sacrifício, que ele não volte a se casar.

Alceste: (...) De tua parte, e porque sempre te hás de lembrar disto, **concedeme uma graça, em troca; não igual a que te faço, pois não há bem mais precioso que a vida; mas justa,** como tu mesmo reconhecerás. Tu amas a nossos filhos tanto quanto eu (...) **Não os submetas, nunca, a autoridade de uma madrasta, que seria certamente inferior a mim** (...)
Admeto: **Sim! Tudo farei como pedes;** não tenhas receio! Tendo-te possuído em vida, continuarei a considerar-te minha espôsa depois da morte.
(...)
(v. 299-331, p. 105-106, grifei)

É impressionante o caráter assertivo de Alceste e a certeza da própria excelência, bem como a subserviência de Admeto. Mark Padilla aponta que a relação entre ambos tornou-se desigual, porque “quando Alceste aceitou morrer por Admeto – uma graça de um novo super-nível no valor de troca – ela o colocou em uma situação na qual ele permaneceria incapaz de retornar o favor – um fato que ela mesma enfatiza” (2000, p. 191).

Após obter a promessa do celibato de Admeto, Alceste morre diante do coro. Como ressalta Leshu Torchin,

(...) a maneira da morte de Alceste é totalmente notável, uma anomalia para qualquer morte trágica, masculina ou feminina. Contraditoriamente às convenções cênicas da tragédia grega, Alceste morre no palco, aos olhos do coro, dos cidadãos da Tessália e da audiência. Ela é completamente pública. (TORCHIN, 1995, p. 47)

Ou seja, vê-se uma morte incomum sendo encenada de maneira insólita. Mais um índice do heroísmo de Alceste.

De forma surpreendente, este drama possui marcas flagrantes da existência do culto heroico feminino, haja vista a atribuição desse tipo de honra à própria Alceste:

Coro: **Ó filha de Pélias**, descansa em paz na mansão dos Hades, que a luz do sol não atinge! Que o deus de negros cabelos, e o velho Caronte, remador e guia, saibam que **ela é a mais nobre de tôdas as mulheres** que têm transposto o paul do Aqueronte, no barco de dois remos!

Hão de te celebrar os aedos por seus cantares, ao som do heptacórdio, e por vibrantes hinos não acompanhados pela lira, em Esparta, quando a ronda do tempo trazer a lua cheia do mês Caineano, e na fértil e opulenta Atenas; **porque tua morte dará copiosa e comovente matéria ao estro dos poetas!** Por que, por que não poderemos nós restituir-te à luz, arrancar-te do sombrio reino de Plutão, e trazer-te, repassando o Cocito, na barca fatídica? Por que, **ó mulher inigualável e espôsa querida**, só tu, **só tu tiveste coragem de dar tua vida preciosa**, para resgatar a de teu espôso?
(v. 435-463, p.100-111, grifei)

Nesse sentido, Leshu Torchin mostra que, embora “na tragédia o sacrifício pelo esposo seja um ato tradicionalmente feminino (...) o sacrifício de Alceste transcende o *oikos* em seu valor e se move para a esfera pública da pólis, onde ela ganha reconhecimento público e glória (*kléos*)” (1995, p. 37-38). Assim, “seu feito glorioso pode passar para a posteridade sob a forma de canto. Justamente isso confere a Alceste o ‘estatuto’ de heroína, e seu feito passa a ser um exemplo para as mulheres” (BRANDÃO DOS SANTOS, 1988, p. 114). Ademais, as referências ao festival da Carneia colocam a protagonista “em um lugar proeminente na esfera de Apolo e a tornam parte de um contexto ligado com a proeza heroica masculina e a iniciação juvenil” (FOLEY, 2001, p. 315).

A glória de Alceste também é salientada por seu sogro, o qual se negou a morrer pelo filho:

Féres: (...) **Com êste rasgo de generosidade, ela deixou, para o sexo, uma glória imortal.**
(v. 623-624, p. 119, grifei)

Porém, durante a discussão que segue entre Féres e Admeto, o real valor do ato de Alceste é posto em dúvida devido ao caráter de seu marido. Sarah Pomeroy aponta que “o seu sogro sugere que ela foi tola. Eurípides estrutura essas peças para nos deixar em dúvida se os homens pelos quais as mulheres se sacrificaram são eles mesmos merecedores disso.” (1995, p. 109-110).

Féres: **Tu, que te debateste vergonhosamente contra a morte,** tu vives, sim; **transpuseste o passo fatal, mas à custa da tua espôsa!** E agora censuras a minha covardia, **tu, infame, suplantado em coragem por uma mulher, que se deixou morrer por ti,** belo rapaz! (...) E insultas os amigos que a isso se escusam, quando tu mesmo evidencias a tua falta de coragem! Cala-te, pois! E sabe que, se tens amor à vida, os outros o têm, igualmente!
(...)
(v. 694-704, p. 121, grifei)

Ao deixar que a esposa se sacrificasse, Admeto provou a toda sociedade de Feras que é um covarde (BRANDÃO DOS SANTOS, 2012; LESSA, 2010b). Féres questiona o filho: “que moral tem Admeto para censurar os que não aceitam a morte antecipada”? (BRANDÃO DOS SANTOS, 2012, p. 185). Conforme Padilla, “o caminho mais corajoso para Admeto teria sido aceitar o destino de sua morte e não esperar que outro mortal, como sua esposa ou seus pais, morresse em seu lugar” (2000, p. 192).

Dessa forma, Admeto acaba por tomar consciência de sua própria covardia:

Admeto: E meus inimigos dirão: “Vêde **êste homem,** que arrasta uma existência de ignomínia, porque **não teve ânimo para morrer! Em seu lugar deu a espôsa, para livrar-se, covardemente, de Plutão!** E êle se diz “um homem”... Detesta pai e mãe, mas recusou-se a morrer!” **Tal será a reputação** que há de agravar o meu opróbrio e a minha desgraça. Que valor terá para mim, a vida, ó meus amigos, **com uma fama tão ruim,** e tão adversa fortuna?
(v. 954-961, p. 132, grifei)

Enquanto Alceste ganhou uma boa fama (*eukleía*), Admeto ficou com má fama (*dýskleia* – *kakôs kluonti*, v. 961, literalmente, “ouvindo falar mal [de mim]”). Segundo Helene Foley, “o sacrifício desinteressado de Alceste ironicamente colocou a reputação de

Admeto em risco, como o próprio herói percebe após a sua humilhante discussão com seu pai Feres (...) Alceste demonstrou muito mais coragem e aceitação da mortalidade do que o seu esposo (...)” (2001, p. 315).

Conseqüentemente, “Alceste usurpará o papel masculino de proteger a reputação da casa, enquanto Admeto se sentirá alienado de todos os papéis sociais normais para os homens” (FOLEY, 2001, p. 315). Segundo Nicole Loraux, a morte de Alceste é uma façanha viril e, devido à promessa que ela extrai sobre o celibato de Admeto, “a esposa fiel ocupa o lugar correspondente ao homem, esta *tólma* feminiliza, por contraste, ao esposo amado, a quem se relega o exercício de uma paternidade maternizante, condenando-se-o (...) a viver enclausurado como uma virgem.” (1989, p. 52)

Ao final da peça, entretanto, o *status quo* é restaurado por Hércules, que devolve Alceste, após tê-la resgatado no Hades. A Alceste que retornou está coberta por um véu e não diz uma palavra. Conforme Foley, “ao final de *Alceste*, a heroína é silenciada (no palco, se não para a vida) e passivamente resgatada por um homem” (2001, p. 317). Como aponta Leshu Torchin,

Uma vez que Hércules devolve Alceste, ele conserta muitas das fissuras provocadas pela transgressão inicial. As categorias irão funcionar novamente de acordo com o seu sentido. Hércules devolve Alceste em um estado silente, velado e anônimo; o estado considerado apropriado para as mulheres e um que recusa a *eukleia* que antes havia ameaçado a fama, o reconhecimento e o louvor. (TORCHIN, 1995, p. 59)

Todavia, o valor heroico de Alceste esteve onipresente na peça homônima. Ao longo de toda a tragédia, “(...) todos (Admeto, Eumelo, coro, Feres e Hércules) aplicaram para Alceste o vocabulário comum ao herói guerreiro. Sua morte foi gloriosa, bela. Seu gesto insuperável será celebrado em cantos para a posteridade.” (BRANDÃO DOS SANTOS, 1988, p. 118). Como resume Padilla,

A linguagem é enfática neste aspecto. Alceste se tornou *aríste* (83, 152, 235, 241, 324, 442, 742, 899), *gennaíotote* (993), *eukleés* (623, 938; cf. ironicamente 1033), merecedora de *timé* (433-34), não querida, mas a mais querida (230), e toda a cidade de Feras (156) sabe que ela não pode ser ultrapassada como esposa (153). O fato de que ela morre enquanto jovem (289, 471-72) e a sua beleza (174) fazem seu sacrifício comparável à *kléos* heroica masculina, e ela será cantada pelos poetas nas poderosas cidades-estado de Atenas e Esparta (445-54). Ela foi elevada, também, em status religioso, pois o coro quer que a sua tumba seja um local de culto (995-1005). (PADILLA, 2000, p. 193).

O repetido uso do vocábulo *aríste* (vide enumeração dos versos, supra) para qualificar Alceste comprova a conexão entre as heroínas trágicas e o heroísmo feminino da Grécia antiga, exatamente como discutido no Capítulo 1 deste trabalho. Alceste faz parte do elenco das *áristai* gregas.

O ato de Alceste foi tão grandioso que, antes de ela ser resgatada por Hércules, os cidadãos de Feras decidiram estabelecer um culto heroico em torno do túmulo da protagonista:

Coro: (...) Alceste era querida por nós, quando vivia; e **ainda a veneramos, depois de morta**; porque aquela a quem tomaste por espôsa era, por certo, **a mais nobre das mulheres. Que o túmulo da tua espôsa não se mostre igual a tantos outros; mas sim, que receba honras semelhantes às que tributamos aos deuses, e preitos de justa veneração dos viandantes.** (...) (v. 991-999, p. 132-133, grifei)

É notável a forma explícita como o culto heroico feminino é referido na tragédia *Alceste*, pois “o coro anuncia a futura celebração de Alceste em canto e seu próximo culto como heroína” (FOLEY, 2001, p. 31). A informação trazida nos versos supracitados se coaduna com as informações hoje disponíveis sobre o heroísmo feminino na mitologia e no culto religioso, tal como explanado no capítulo 1. Além disso, demonstra de forma cabal a interconexão entre os diversos âmbitos de expressão do heroísmo feminino, como se defende no presente trabalho.

Finalmente, importa lembrar que mesmo aqui, quando se discute o feito máximo de uma boa esposa, surge a tensão de gênero. Em que pese Alceste não tenha feito nada propriamente masculino, seguindo apenas o que entendeu ser o seu dever marital, o fato de ela ter sido mais corajosa que o seu esposo, enfrentando a morte, é considerado uma inversão dos papéis de gênero, haja vista a coragem ser uma virtude masculina. Assim, Alceste era uma mulher tão boa, mas tão boa, que se torna viril.

Mesmo assim, seus atos não foram considerados uma ameaça à ordem estabelecida, pois ela era “concebida pela sociedade ateniense do Período Clássico como um modelo de virtude a ser seguido pelas outras esposas” (LESSA, 2010a, p. 28). Ou seja, era um modelo de feminilidade.

Por conseguinte, constata-se que é possível para as mulheres obterem *kléos*, inclusive com atos próprios das mulheres. Porém, o instrumental mental e linguístico dos gregos não estava pronto para admitir a associação entre um bom feito (ativo) e o feminino. Aparentemente, na Atenas clássica, nenhuma boa ação fica impune, todas são atraídas para o

lado masculino, mesmo quando são realizadas por mulheres, surgindo uma contraditória *andréia* mulheril.

CONCLUSÃO

No presente trabalho, procurou-se fazer uma análise do heroísmo feminino na tragédia grega. A investigação centrou-se sobre as condições de surgimento do protagonismo feminino na tragédia, face ao androcentrismo da sociedade ateniense do período clássico (sécs. V-IV a. C.), bem como sobre a representação do heroísmo feminino no drama e as marcas de tensão entre ele e a ideologia androcática. Conjugando o conceito de luta de representações de Chartier com o conceito de gênero, abordaram-se a repercussão das tensões entre o masculino e o feminino da sociedade ateniense clássica por meio do exame das heroínas das peças *Agamêmnon*, de Ésquilo, *Antígona*, de Sófocles, e *Alceste*, de Eurípides.

Em primeiro lugar, observou-se que havia um paradigma tradicional na historiografia sobre as mulheres da Atenas clássica que, apoiando-se nas fontes textuais, postulava a sua reclusão ao ambiente doméstico. Recentemente, desde o final do século XX, tal paradigma vem sendo revisado, pois a conjugação de fontes literárias, epigráficas e iconográficas revelou a atuação feminina por toda a cidade, inclusive no espaço público.

De maneira similar, havia um paradigma historiográfico que via o heroísmo grego como um fenômeno puramente masculino. Entretanto, aqui também há uma revisão em curso, haja vista a presença de heroínas na mitologia e no culto heroico, como demonstra o exame das poesias épica (Homero, Hesíodo) e lírica (Píndaro) e dos vestígios arqueológicos (calendários sacrificiais). São as *áristai*, as excelentes, contrapartes dos *áristoi*. *Heroís/heroíne/heróissa*, nomenclatura que espelha a dos *héroes*, ela demonstra a sua excelência por caminhos que lhes são próprios, fora do domínio guerreiro, mas sempre ligados à estranheza da bela morte (*kalòs thánatos*), outorgadora da imortalidade por meio da palavra cantada/contada que se perpetua ao longo do tempo. Assim, o conceito de heroísmo grego vigente na historiografia deve ser ampliado, para abranger a vertente feminina desse fenômeno.

O que é uma heroína grega? Uma heroína grega é uma personagem feminina que obteve a glória (*kléos*), restando imortalizada na tradição por meio das histórias contadas e cantadas sobre si. O seu heroísmo pode ser expresso em três âmbitos: no mito, no culto e na “literatura”. Há um *kléos gynaikôn*, pois a glória na Grécia antiga consiste em terem histórias contadas sobre si e foram contadas histórias sobre os feitos das mulheres.

Nesse contexto, mesmo em uma sociedade fortemente androcêntrica, as heroínas ganharam protagonismo nas tragédias devido à estreita conexão dessa arte com a mitologia e a religião. A mitologia serviu de base para os temas trágicos, ao passo que a tragédia em si

surgiu no culto religioso dionisíaco. Tanto a mitologia quanto o culto religioso são âmbitos de expressão do heroísmo feminino, que, assim, se arraigou na tragédia. Muito mais do que meramente recursos dramatúrgicos acessórios ou simples instrumentos para discutir a realidade da pólis, as protagonistas das tragédias são uma expressão concreta do fenômeno do heroísmo feminino grego.

Criadas em um contexto de permanente tensão social entre o masculino e o feminino, as heroínas trágicas possuem uma grande ambiguidade: tomam atitudes que os atenienses jamais esperariam de uma mulher. Elas discursam em público, agem corajosamente, matam. Demonstram que o valor (*andreía*), que no grego ático está intimamente ligado ao mundo dos homens (*andrós/áner*), também possui uma forma feminina. O palco trágico exhibe uma insólita *andreía* mulheril.

Clitemnestra, a famigerada esposa, governa sozinha uma pólis, exibindo prudência (*sophrosýne*) em relação aos assuntos cívicos, domina a arte retórica e persuade os seus interlocutores. Prepara uma armadilha e assassina o marido, executando ela mesmo o ato sangrento. Vangloria-se sobre o corpo do derrotado como um herói no campo de batalha, concretizando o seu golpe de estado, além de assumir que possui um amante que atende aos seus desejos sexuais. Considerada escandalosamente viril, Clitemnestra é a esposa que nenhum ateniense gostaria de ter, tornando-se famosa justamente pelos seus malfeitos.

Antígona, a virgem subversiva, diante da omissão de seu guardião, toma nas próprias mãos a responsabilidade de honrar a fenecente linhagem real tebana, enterrando o seu irmão Polinice. Conspira no espaço público, viola as leis, pois as considera injustas, e discursa perante os cidadãos, apresentando as razões de suas ações. Faz com que o governante sintasse ameaçado tanto na sua autoridade quanto na sua virilidade. Vislumbra o conteúdo heroico de seu agir (v. 72). Suicida-se, frustrando os planos do algoz que a condenou à morte. O coro tebano canta a glória de sua morte (v. 816). Assim como Clitemnestra, Antígona também era vista como masculina.

Alceste, a esposa corajosa, aceita morrer para que o seu marido possa continuar vivendo. Abnegada, é considerada a mais excelente das mulheres (*aríste*) e torna-se um paradigma para as esposas. Morre em público e o povo decide louvá-la com canções e cultivar o seu túmulo em decorrência de sua glória (*kléos*). Resgatada por Herácles, é devolvida a seu marido, silenciosa e recoberta por um véu. Embora seu ato seja propriamente feminino, pois ela foi a melhor esposa possível, sua coragem excepcional acabou por lhe dar um viés masculino. Mesmo assim, esse traço viril não ameaça a ordem estabelecida, visto que, ao lado

de Penélope, Alceste continua sendo a esposa paradigmática, modelo feminino por excelência.

Portanto, verifica-se que as mulheres obtêm glória e renome, não só quando seus atos são considerados viris, mas também com atos propriamente femininos. Todavia, a tensão de gênero anda de mãos dadas com o heroísmo feminino trágico. Na mentalidade ateniense clássica, de divisão binária do mundo, todas as características relacionadas ao ativo e ao bom são correlacionadas ao masculino, de forma que não existia um instrumental mental e linguístico para associar um bom feito (ativo) ao âmbito feminino. No mundo pensado pelos homens atenienses para as mulheres áticas, os bons feitos deveriam, em tese, estar ligados a sua passividade e silenciamento. Confrontados com uma realidade que lhes é de difícil apreensão, de mulheres assertivas que fogem aos parâmetros fixados pela dominação masculina, surge uma contraditória *andreia* mulheril, apanágio das singulares heroínas trágicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes Primárias:

APOLODORO/DEMÓSTENES. **Contra Neera**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/bitstream/123456789/60/3/E-book%20apolodoro_%5Bdemostenes%5D_59_contra_neera.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2015.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

ARISTOTLE. On a good wife. In: **Oikonomikos**. Tradução de Edward Walford e John Gillies, London: G. Bell & Sons, 1908. Disponível em: <<http://www.fordham.edu/halsall/ancient/greek-wives.asp>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iuminuras, FAPESP, 2013.

EURÍPEDES. Alceste. Tradução de Junito Brandão Mello e Souza. In: **Electra, Alceste, Hipólito**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, sem data.

EURIPIDES. **Alcestis**. Translation by David Kovacs. Cambridge: Harvard University Press, 1994. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0087%3Acard%3D1>>. Acesso em: 03 nov. 2015.

HESÍODO. Catálogo de las Mujeres o Eeas, Fragmento 1. **Hesíodo – Obras y Fragmentos**. Biblioteca Clásica Gredos. Tradução de Aurélio Pérez Jiménez e Alfonso Martínez Díez. 1978.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

PÍNDARO. XI Ode Pítica. Tradução Carlos Leonardo Antunes. In: ANTUNES, Carlos Leonardo. **Métrica e Rítmica nas Odes Píticas de Píndaro**. Tese de Doutorado, USP, 2012.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2001.

SÓFOCLES. **Electra**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SOPHOCLES. **Sophocles**. Vol 1: Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone. With an English translation by Francis Storr. The Loeb classical library, 20. London; New York: William Heinemann Ltd.; The Macmillan Company, 1912. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0185%3Acard%3D69>>. Acesso em: 03 nov. 2015.

SOPHOCLES. **Sophocles**. Vol 2: Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes. With an English translation by Francis Storr. The Loeb classical library, 21. London; New York: William Heinemann Ltd.; The Macmillan Company, 1913. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0187%3Acard%3D1>>. Acesso em: 03 nov. 2015.

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

Bibliografia:

ANDRADE, Marta Mega de. Política e Visibilidade: o Elogio das Mulheres em Contextos Funerários Atenienses (sécs. V-IV a. C.). **Mare Nostrum – Estudos sobre o Mediterrâneo Antigo**, nº 5, 2014, p. 1-17. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dh/leir/marenostrum/marenostrum-ano5-v5-art1.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

AZEVEDO, Cristiane A. de. A *kléos* heróica como mecanismo de individuação do homem grego. **Hypnos**, nº 27, p. 327-335, São Paulo, 2011.

BARRIGÓN, Carmen. La désignation dès héros et héroïnes dans la poésie lyrique grecque. In: PIRENNE-DELFORGE, v.; TORRE, E. **Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecques**. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2000. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pulg/735>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

BASSI, Karen. The Semantics of Manliness in Ancient Greece. In: ROSEN, Raplh; SLUITER, Ineke. **Andreia – Studies in Manliness and Courage in Classical Antiquity**. Leiden: Brill, 2003, p. 25-58.

BERQUÓ, Thirzá A. Entre as heroínas e o silêncio: a condição feminina na Atenas clássica. **Livro de Destaques da Feira de Iniciação Científica da FEEVALE**. 2013, Novo Hamburgo: Feevale, 2013. p. 305-320.

BLOK, Josine. Sexual Asymmetry: A Historiographical Essay. In: BLOK, Josine; MASON, Peter. **Sexual Asymmetry: Studies in Ancient Society**. Amsterdam: J. C. Gieben Publisher, 1987, p. 1-57.

BLUNDELL, Sue. The lives of women on Classical Athens. In: **Women in Ancient Greece**. Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 130-149.

BONNAFÉ, Annie. Clytemnestre et ses batailles: Éris et Peithô. In: **Architecture et poésie dans le monde grec. Hommage à Georges Roux**. Lyon: Maison de L'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloy, 1989, p. 149-157. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/mom_0244-5689_1989_ant_19_1_1238>. Acesso em: 20 out. 2015.

BRANDÃO DOS SANTOS, Fernando. A cena de agón na *Alceste* de Eurípides. **6º Colóquio Internacional. Agón: Competencia y Cooperación. De la antigua Grecia a la Actualidad**. La Plata, Argentina, 2012, p. 171-189. Disponível em: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4016/ev.4016.pdf>. Acesso em: 22 set. 2015.

BRANDÃO DOS SANTOS, Fernando. *Alceste*: o heroísmo no sacrifício ou o sacrifício do heroísmo? (uma leitura da *Alceste* de Eurípides). **Alfa**, nº 32, São Paulo, 1988, p. 101-118. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3803>>. Acesso em: 22 set. 2015.

CARMONA, Ana Belén Rodríguez. El Lenguaje de Clitemnestra en el Agamenón de Esquilo. **Tycho – Revista de Iniciación en la Investigación del Teatro Clásico Grecolatino y su Tradición**. Nº 1, 2013, p. 99-118. Disponível em: <www.uv.es/tycho/cas/01/rodriguez_ana.pdf>. Acesso em: 20 out. 2015.

CARSON, Anne. The Gender of Sound. **Glass, Irony and God**. New York: New Directions Books, 1995.

CASTRO, Suzana de. Antígona, Medéia e Clitemnestra: Mulheres Poderosas? **Revista Aproximação**, nº 3, 1º sem. 2010, Rio de Janeiro, p. 120-132. Disponível em: <<http://aproximacao.ifcs.ufrj.br/artigos/antigona.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

CASTRO, Suzana de. **As Mulheres das Tragédias Gregas: Poderosas?** São Paulo: Manole, 2011a.

CASTRO, Suzana de. O Elemento Feminino na Tragédia Grega. Entrevista concedida a Daniela Magioli. Entrelinhas, **Olhar Virtual**, nº 338, maio/2011b, Rio de Janeiro, UFRJ. Disponível em: <http://www.olharvirtual.ufrj.br/2010/?id_edicao=338&codigo=9>. Acesso em: 25 mar. 2015.

CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990, p. 13-28.

CONDILO, Camila da Silva. A Identidade Feminina na Historiografia sobre as Mulheres da Grécia Antiga. **Alétheia – Revista de Estudos sobre Antigüidade e Medievo**, Vol. 1, jan./jul. 2009, p. 1-9.

DAWE, R. D. Some Reflections on Ate and Hamartia. In: **Harvard Studies in Classical Philology**, Vol. 72 (1968), pp. 89-123. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/311076>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

DETIENNE, Marcel. **Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

FINLEY, Moses. **El Mundo de Odiseo**. Madri: Fondo de Cultura Económica de España, 1995.

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

GOMME, A. W. The Position of Women in Athens in the Fifth and Fourth Centuries. *Classical Philology*, vol. 20, nº 1, Jan. 1925, p. 1-25. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/262574>>. Acesso em 03 abr. 2015.

GUAZZELLI *et al.* A Tragédia Grega. **Revista de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS**, vol. 1, n. 1, 1986-1987, Porto Alegre, p. 111-132.

HARRELL, Sarah. Marvelous *Andreia*: Politics, Geography, and Ethnicity in Herodotus' *Histories*. In: ROSEN, Raphl; SLUITER, Ineke. **Andreia – Studies in Manliness and Courage in Classical Antiquity**. Leiden: Brill, 2003, p. 77-94.

IRIARTE, Ana. Ismène, Chrysothémis et leurs soeurs. In: PIRENNE-DELFORGE, v.; TORRE, E. **Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecques**. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2000. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pulg/735>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

JUST, Roger. *Women in Athenian Law and Life*. New York, Taylor & Francis, 2008.

KEARNS. The Nature of Heroines. In: BLUNDELL, Sue; WILLIAMSON, Margaret. **The Sacred and the Feminine in Ancient Greece**, London and New York: Routledge, 1998, p. 74-86.

KYRIAKOU, Poulheria. Images of Women in Pindar. **Materiali e discussion per l'analisi di testi classici**, n° 32, 1994, p. 31-54. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40236024>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

LARSON, Jennifer. **Greek Heroine Cults**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1995.

LESSA, Fábio de Souza. “Tecendo” o Feminino na Atenas Clássica: a Mulher Aranha. In: LEITE, Leni Ribeiro (et al.). **Figurações do masculino e do feminino na Antiguidade**. Vitória: Ed. PPGL, 2011, p. 21-32.

LESSA, Fábio de Souza. A *Alceste* de Eurípedes sob a ótica das relações de gênero. **Calíope**, n° 20, Rio de Janeiro, 2010b, p. 9-21.

LESSA, Fábio de Souza. **Mulheres de Atenas: Méliissa – do Gineceu à Agorá**. Rio de Janeiro, Mauad X, 2010a.

LORAU, Nicole. **Maneras Trágicas de Matar a uma Mujer**. Madrid: Visor Distribuciones S. A., 1989.

LYONS, Deborah. **Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult**. Princeton: Princeton University Press, 1996.

MALTA, André. **A Selvagem Perdição – Erro e Ruína na Ilíada**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

MARSHALL, Francisco. Édipo: Estratigrafias da Memória Heróica. **Letras Clássicas**, nº 6, 2002, p. 76-77. Disponível em: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/view/697>>. Acesso em: 23 set. 2015.

MOSSÉ, Claude. Capítulo 4 – El teatro, espejo da la ciudad. **La mujer en la Grecia Clásica**. Madrid: Nerea, 1991, p. 117-142.

NAGY, Gregory. **The Best of the Achaeans – Concepts of Hero in Archaic Greek Poetry**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999. Disponível em: <<http://www.press.jhu.edu/books/nagy/BofASMK/toc.html>> . Acesso em 25 mar. 2015.

NÓLIBOS, Paulina. **Eros e Bía entre Helena e Cassandra: Gênero, Sexualidade e Matrimônio no Imaginário Clássico Ateniense**. Tese de Doutorado, UFRGS, 2006. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/12515/000627203.pdf?...1>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

NORTH, Helen. The Mare, the Vixen, and the Bee: *Sophrosyne* as the Virtue of Women in Antiquity. **Illinois Classical Studies**, nº 2, 1977, p. 35-48. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2142/11657>>. Acesso em: 20 out. 2015.

NUNES SILVA, Talita. **As Estratégias de Ação das Mulheres Transgressoras em Atenas no V século a.C.** Dissertação de Mestrado, UFF, 2011. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1507.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

O'NEAL, William J. The Status of Women in Ancient Athens. *International Social Science Review*, vol. 68, nº 3, Summer 1993. Disponível em: <<https://farrington1600.wikispaces.com/file/view/WomenInAthens.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

PADILLA, Mark. Gifts of Humiliation: *Charis* and tragic experience in Alcestis. **American Journal of Philology**, vol. 121, n° 2, Summer 2000, p. 179-211. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/ajp/summary/v121/121.2padilla.html>>. Acesso em: 23 nov. 2014.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PIQUÉ, Jorge Ferro. A Tragédia Grega e seu Contexto. **Letras**, n° 49, Curitiba: Editora da UFPR, 1998, p. 201-219.

POMEROY, Sarah B. **Godesses, Whores, Wives and Slaves**. New York: Schocken Books (1975), 1995.

REDFIELD, James. **La tragedia de Hector: Naturaleza y cultura en la Iliada**. Barcelona: Editora Destino/Ensayos, 1992.

ROSENFELD, Kathrin. Representações da inteligência feminina na Grécia Clássica: Clitemnestra, Jocasta e Antígona. **Linguagem & Ensino**, v. 17, n° 1, jan./abr. 2014, p. 187-214. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/104990/000939903.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 15 set. 2015.

ROUGIER-BLANC, Sylvie. Héroïsme au féminin chez Homère. **Clio: Histoire, Femmes et Sociétés**, n° 30, 2009. Disponível em: <<http://clio.revues.org/9355>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

SANTOS, José Trindade. Antígona – A Mulher e o Homem. **Humanitas**, vol. XLVII, 1995, p. 115-138. Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/ant%C3%ADgona_mulher_e_o_homem>. Acesso em: 20 out. 2015.

SCHMITT-PANTEL, Pauline. A História das Mulheres na História da Antiguidade, hoje. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **História das mulheres no Ocidente**. Vol. I – A Antiguidade. Porto: Afrontamento, 1990, p. 591-603.

SCHMITT-PANTEL, Pauline. Autour du traité de Plutarque *Vertus de femmes* (Gunaikôn Aretai). **Clio. Histoire, femmes et sociétés**. n° 30, 2009, en ligne décembre/2012. Disponível em: <<http://www.clio.revues.org/9369>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

SILVA, Jeane Félix da. A tragédia de Antígona sob a ótica de gênero. **Revista Ártemis**, vol. 1, dez. 2004, p. 22-26. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/2361>>. Acesso em: 10 set. 2015.

SKOUROUMOUNI, Aspasia. **Staging the Female: Studies in Female Space in Euripides**. PHD Thesis. University College London, 2011. Disponível em: <<http://discovery.ucl.ac.uk/1317801/>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' Antigone. **The Journal of Hellenic Studies**, Vol. 109, 1989, p. 134-148. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/632037>>. Acesso em: 10 set. 2015.

SOUZA, Camila Diogo de. **Estruturas e Artefatos: o culto heróico em sítios gregos da Idade do Ferro (séc. XI ao VIII a. C.)**. Vol. I. Dissertação de Mestrado, MAE-USP, 2005. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-09102006-170801/pt-br.php>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

TORCHIN, Leshu. Transgression and Limits in Euripides's Alkestis. **Anthós**, vol. 1, nº 4, 1995. Disponível em: <http://pdxscholar.library.pdx.edu/anthos_archives/vol1/iss4/3>. Acesso em 22 set. 2015.

TORRANO, Jaa. A Voz de Hefesto. In: ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2013, p. 39-41.

TORRANO, Jaa. Musas e Poder. In: HESÍODO. **Teogonia – A origem dos deuses**. Estudo e tradução de Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 29-37.

TORRANO, Jaa. O Arauto. In: ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2013, p. 48-52.

TORRANO, Jaa. O Pacto com o Nume. In: ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2013, p. 78-83.

TÔRRES, Moisés Romanazzi. Considerações sobre a condição da mulher na Grécia Clássica (sécs. V e IV a. C.). **Mirabilia**, nº 1, dez. 2001, p. 48-55. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2001_04.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2015.

TSURUDA, Maria Amália Longo. Inversão e Subversão do Feminino na Orestéia de Ésquilo. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, nº 14, 2004, p. 33-50. Disponível em: <<http://www.nptbr.mae.usp.br/wp-content/uploads/2013/05/33-a-50-Maria-Amalia-Longo-Tsuruda1.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2015.

VERKERK, Willow. Heroism in Sophocles' Antigone. **Philosophy and Literature**, vol. 38, n. 1, April 2014, p. 282-291. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/phl/summary/v038/38.1.verkerk.html>>. Acesso em: 10 set. 2015.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Myth and Tragedy in Ancient Greece**. New York: Zone Books, 1990.

WORMAN, Nancy. Cutting to the bone: Recalcitrant bodies in Sophocles. In: ORMAND, Kirk. **A Companion to Sophocles**. Blackwell Companions to the Ancient World, Chichester: Willey-Blackwell, 2012, p. 351-366.

ZEITLIN, Froma I. Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama. In: MCCLURE, Laura K. **Sexuality and Gender in the Classical World: Readings and Sources**, Oxford: Blackwell Publishers, 2002, p. 103-143.