

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

Rodrigo de Miranda Pereira

**O GRANDE SILÊNCIO, O CLAMOR VÃO, A INFLEXÍVEL FILHA: LUTO DAS
MULHERES NA *ANTÍGONE* DE SÓFOCLES.**

Porto Alegre

2018

Rodrigo de Miranda Pereira

**O GRANDE SILÊNCIO, O CLAMOR VÃO, A INFLEXÍVEL FILHA: LUTO DAS
MULHERES NA *ANTÍGONE* DE SÓFOCLES.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciatura em História, pelo curso de história da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Zalewski Vargas.

Porto Alegre

2018

Rodrigo de Miranda Pereira

**O GRANDE SILÊNCIO, O CLAMOR VÃO, A INFLEXÍVEL FILHA: LUTO DAS
MULHERES NA *ANTÍGONE* DE SÓFOCLES.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do
título de Licenciatura em História, pelo curso
de história da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Zalewski
Vargas.

Anderson Zalewski Vargas (orientador)

Banca examinadora:

Larissa de Oliveira Soares

Mateus Dagios

Porto Alegre, 16 de Janeiro de 2018.

Agradecimentos

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por ter custeado meus estudos e minha permanência na instituição ao longo dos últimos cinco anos, além de me ter oferecido a oportunidade de fazer parte de seus quadros de pesquisa e extensão.

Ao Departamento de História, por me fornecer instrumentos suficientes e de qualidade para iniciar minha formação acadêmica.

À professora Mara, por me ter dado a oportunidade de iniciar no mundo das pesquisas e pela qualidade ímpar de suas aulas.

Ao meu orientador, o querido professor Anderson, que nos últimos cinco anos esteve sempre disponível e solícito. Mas, sobretudo, gostaria de agradecê-lo pelo exemplo que foi e é – e continuará sendo – de professor e intelectual.

Aos amigos e amigas da Universidade, que me agraciaram com risadas, críticas e lamentações nos últimos cinco anos.

À minha companheirinha Andressa, pelo o carinho de sempre e pelo empenho em fazer com que este trabalho e minha colação de grau acontecessem.

À querida Lisi, pelo apoio, amizade e compreensão, com um agradecimento especial pelas críticas e sugestões ao longo do processo de escrita.

À minha querida chefe e amiga Medi, pela compreensão e patifaria cotidiana nos últimos dois anos.

Aos meus amigos de infância, estejam estes neste ou em outro plano cósmico, por terem me auxiliado nas situações mais inusitadas e diversas, e ajudado a tornar o peso dos dias mais suportável nas épocas mais difíceis.

À Priscila e ao Cristiano, que foram os dois grandes entusiastas da minha entrada na Universidade.

À Adriane, pelos seis anos de parceria, amizade, comprometimento e apoio incondicional.

E aos meus pais, que me deram tudo o que puderam de si enquanto puderam.

Dedicatória:

Ao meu avô, Noé Tito Romão Baltazar Giringonça Medionça Eticétera Companhia dos Anzóis Carapuça Martins de Miranda. Ainda que a morte o tenha separado de mim precocemente, foi a pessoa mais importante que já passou pela minha vida, me dando oportunidades que jamais teria se não fosse por ele. É, pois, o verdadeiro responsável por este trabalho e os que virão.

[...] Não é o pó o que aqui, de cem estantes, a alta parede me restringe? Que de montões de trastes, sufocantes, neste âmbito de traças e bolor me cinge? Posso encontrar aqui o que me falta? Devo em mil livros, ler, talvez, que sempre se estafou humana malta, que houve um afortunado alguma ou outra vez? Caveira oca, tu! Pra mim por que te ris? É por que, como o meu, teu cérebro, outrora, sedento de verdade, erradico, infeliz, buscava a luz pela penumbra afora? Vós, instrumentos, ai! de mim escarneceis: estava eu no portal, servir-me-íeis de chave; mas, com cilindros, palhetões, cinzéis, não removeis nenhuma entrave. Em pleno dia imersa em fundo arcano, da natureza o véu jamais arrancas, e o que ela se recusa expor ao gênio humano, não lhe arrebatará com roscas e alavancas [...]. (*Fausto*, Goethe).

[...] mas isso de mentir e dizer a verdade tem muito que se lhe diga, o melhor é não arriscar juízos morais peremptórios porque, se ao tempo dermos tempo bastante, sempre o dia chega em que a verdade se tornará mentira e a mentira se fará verdade. (*O evangelho segundo Jesus Cristo*, José Saramago).

Resumo

Através da análise do drama trágico *Antígone* do poeta Sófocles, o que se pretende é identificar quais são as reações à morte das personagens femininas (Antígone, Ismene e Eurídice). O presente trabalho, portanto, se divide em introdução, três capítulos autônomos e o desfecho. Na introdução, discuto o conceito de clássico no mundo contemporâneo e a pertinência do estudo da tragédia para compreender melhor o papel da mulher na sociedade grega. No primeiro capítulo, procuro comentar aspectos da vida de Sófocles para melhor situar a tragédia ora analisada em seu contexto histórico particular, bem como apresentar a trama encenada como um desfecho do mito dos labdácidas e tecer considerações sobre a representação trágica e o *herói*. No segundo capítulo, procuro apresentar elementos trazidos pela historiografia especializada a respeito da experiência da morte na Grécia antiga, com particular interesse no século V. a.e.c. No terceiro capítulo, procuro analisar o lamento e a reação à morte das três mulheres da peça, a fim de verificar se o comportamento das personagens tem alguma relação com o lamento das mulheres “reais” que as fontes antigas nos apresentam. Já na conclusão, sugiro a possibilidade de identificar no comportamento de Antígone uma espécie de virtude característica e paradoxal: por um lado, evidencia elementos que a ligam à esfera do *oikos* em relação ao comprometimento com a família em detrimento, até mesmo, da própria vida; por outro, apresenta traços de performatividade masculina ao lhe atribuírem predicados genuinamente considerados dos homens no mundo antigo.

Abstract

Through the analysis of the poet Sophocles' tragic drama *Antigone*, it is intended to identify which reactions the female characters (*Antigone*, *Ismene* and *Eurydice*) have to death. The present work, therefore, is divided into introduction, three autonomous chapters and the upshot. In the introduction, I discuss the concept of classical in the contemporary world and the pertinence of the study of tragedy to better understand women's role in Greek society. In the first chapter, I aim to comment on aspects of Sophocles' life in order to better situate the tragedy analyzed in its particular historical context, as well as to present the staged plot as an oed to the myth of Labdacids and to make considerations about the tragic representation and the hero. In the second chapter, I intend to present elements brought by specialized historiography about the experience of death in ancient Greece, with particular interest in the 5th century BCE. In the third chapter, I aim to analyze the lament and reaction to death of the three women in the play in order to verify whether the behavior of the characters has any relation to the lament of the "real" women the ancient sources present us with. In the conclusion, I suggest the possibility of identifying in *Antigone's* behavior a sort of characteristic and paradoxical virtue: while it shows elements that link her to the *oikos's* sphere in relation to the commitment to the family, even to the detriment of life itself, it also displays traces of masculine performativity by attributing her predicates genuinely considered as belonging to men in the ancient world.

Sumário

1. Introdução, ou a tragédia grega e a permanência do transitório.....	10
2. Antígone e a tragédia.....	16
2.1. O <i>mythos</i>	16
2.2. O trágico e o herói.....	20
3. O entendimento sobre a morte em sua dimensão histórica (séculos VIII a IV a.e.c.).....	26
4. O luto feminino na <i>Antígone</i> de Sófocles: Ismene, Eurídice e Antígone	31
4.1. O <i>clamor vão</i> : Ismene	32
4.2. O grande silêncio: Eurídice	35
4.3. A inflexível filha: Antígone	37
5. Conclusão, ou um caminho para a virtude das mulheres.	41
6. Bibliografia	43
6.1. Fontes:.....	43
6.2. Bibliografia final.....	43

1. Introdução, ou a tragédia grega e a permanência do transitório.

Na grande interrogação a respeito daquilo que é tomado e recebido como *clássico* Ítalo Calvino definiu o conceito como sendo aquele texto ou obra de arte que nunca findou nem esgotou completamente o sentido último de seu discurso. *Grosso modo*, é o que, mesmo construído distante no tempo e no espaço, continua preenchendo as lacunas do nosso entendimento sobre o mundo e sendo relido a partir de sentidos modernos. Ou, numa das tantas definições apresentadas pelo próprio Calvino, “é clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível”¹. De Sófocles a Dostoievski, o clássico é resultado do trabalho de artífices grandiosos; aquilo que não é alvo dos vincos profundos da “permanência do transitório”², característica do estilo de vida e do tipo de diálogo com a arte do nosso tempo presente, esta sociedade a qual Zigmunt Bauman chamara de “líquido-moderna”³.

Walter Benjamin, já na década de trinta do último século, acusava uma mudança substancial na nossa percepção da obra de arte à época de sua reprodutibilidade técnica, o que poderia destituí-la de sua “aura”, isto é, o seu caráter único, autêntico, singular. Podemos dizer que o valor simbólico dos objetos artísticos é radicalmente modificado pela indústria na sociedade de consumidores, como dissera recentemente Vargas Llosa ⁴. O mais importante e desejável, sob estes parâmetros, é o valor de exposição, isto é, distribuir um número sempre maior (porquanto haja consumidores) de cópias com a finalidade de obter lucro a partir desta “difusão” da arte. Através de um enfoque que vai ao encontro das teses de Benjamin, Theodor Adorno e Max Horkheimer em 1947 já haviam percebido que a cultura contemporânea tem como característica conferir a tudo um ar de semelhança pela racionalidade técnica com que os produtos dessa mesma cultura são concebidos e, principalmente, pela finalidade com que são produzidos. A isto

¹ CALVINO, 2007[1991], p. 12.

² HARTOG, 2011 [2003], 17-41.

³ ““Líquido-moderna” é uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir. A liquidez da vida e a da sociedade se alimentam mutuamente” (BAUMAN, 2007[2005], p. 7). “Velocidade, e não duração, é o que importa. Com a velocidade certa, pode-se consumir toda a eternidade do presente contínuo da vida terrena” (Ibid, p. 15).

⁴ VARGAS LLOSA, M. **A civilização do espetáculo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva. 2013[2012], p. 29-51.

chamaram “indústria cultural”.⁵ Em outro texto⁶, Adorno demonstra o entendimento de que o lugar da arte na vida dos homens e mulheres contemporâneos é o “tempo livre” – diretamente oposto, mas, no entanto, complementar ao “tempo de trabalho” -, qualitativamente inferior ao ócio, e teria como objetivo fazer com que os trabalhadores modernos continuassem fazendo parte da cadeia produtiva mesmo quando fora do horário de trabalho, consumindo os produtos da indústria cultural. É, contudo, difícil, e mesmo pouco provável, que possamos negar a permanência do clássico ainda que sob condições materiais e espirituais bastante adversas num mundo onde a arte é apreendida como uma espécie de *commoditie*, passível de ser explicada pela lógica do lucro em termos de consumir e entreter. Ainda podemos encontrar as obras completas de Albert Camus; contudo, ao lado das de Paulo Coelho.

Levando em consideração os imperativos do mundo ético⁷, podemos sugerir a interpretação de que aquilo que perdura é assim tratado e manipulado devido a determinados pressupostos estéticos ou éticos: após penetrar no jogo da economia psíquica do copista, do escriba, do letrado ou do humanista, se julgou digno de perpetrar, ao menos por mais uma edição; nesta terra que permanece, o *aedo* decidiu cantar mais uma vez a *cólera* e os *trabalhos* que serão prolongados por mais uma geração, demonstrando que é possível criar o novo e o belo embaixo do sol. O poeta canta, o tirano registra, o império prolonga, o reino de Deus copia e o humanista exalta: existe algo de nosso, seja no gozo poético de perceber sua sensibilidade seja em uma possível trans-historicidade dos sentimentos humanos na tragédia⁸. Podemos não saber ao certo como identificar este elemento que, mesmo distante no espaço e no tempo, nos envolve e nos fascina ao mesmo tempo em que

⁵ “A unidade invisível do macrocosmo e do microcosmo mostra aos homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Toda cultura de massas em sistema de economia concentrada é idêntica, e o seu esqueleto, a armadura conceitual daquela, começa a delinear-se. [...] O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se auto-definem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos” (ADORNO & HORKEIMER 2015[1947], p. 8).

⁶ ADORNO, T. **Tempo livre**. In: ADORNO, T. HORKHEIMER, M. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra. 2015.

⁷ Aqui entendido em sua acepção por I. G. Droysen ao dizer que *história* e *natureza* são conceitos mais amplos sob os quais o espírito humano apreende o mundo dos fenômenos. O mundo ético é, portanto, o da história, aquele onde há a manifestação dos fenômenos humanos. (DROYSSEN, I. G. **Manual de teoria da história**. São Paulo: Editora Vozes. 2013).

⁸ CASTORIADIS, 1987, p. 268-313

causa horror e compaixão, mas a arte trágica grega teria morrido há mais de dois mil anos se os sentimentos nela escancarados fossem radicalmente opostos aos nossos⁹.

Sentimentos humanos: é também isso que o texto, “nada mais que texto”¹⁰, o que restou do que não mais podemos escutar, apresenta para seus espectadores de hoje, os leitores. Não fosse pela pertinência de analisar um clássico da cultura grega que serviu de modelo e referência para o desenvolvimento subsequente da arte, não somente dramática, mas em quase todos os seus ramos autônomos de desenvolvimento (poesia, literatura, pintura, escultura, música e cinema, por exemplo) no ocidente e pelo prolongamento de um tipo de sensibilidade artística que compartilhamos até hoje, este trabalho justificar-se-ia pela tentativa de almejar, através da análise da tragédia de Sófocles, encontrar ecos de um passado que trás elementos importantíssimos para os estudos sobre as mulheres atenienses do século V a.e.c. A grandiosidade histórica de *Antígone* se dá não apenas pela beleza de seu conteúdo semântico e da sua estrutura sintática, mas por também trazer as marcas do lugar de pertença de seu autor no contexto social no qual a obra fora produzida. Como sugere Wolfe¹¹, através da análise sobre a recepção da personagem Clitemnestra desde a poesia épica de Homero até sua última aparição no mundo antigo com Lícofron de Alexandria, existe uma série de elementos que perpassam a vida dos autores de tragédias que podem influenciar (e de fato influenciam) a sua produção artística: seu lugar de pertença, as regras morais nas quais está inserido e os acontecimentos particulares e coletivos que presencia são de fundamental importância quando se vai traduzir, através de palavras e expressões artísticas, as suas impressões sobre a ordem do mundo e a sociedade.

Embora a *polis* seja frequentemente caracterizada como uma espécie de “clube masculino”, dado o fato de que as mulheres eram excluídas do cenário político e não gozavam destes direitos, tende-se a concluir que o que restou para as mulheres, subtraindo-se a esfera da *polis*, foi a esfera do *oikos*, isto é, a vida familiar. Marilyn Katz¹², no entanto, argumenta que este quadro não é totalmente exato. Em termos de uma história das mulheres, o pioneiro trabalho de Sarah

⁹ MURNAGAM, 2015, p. 179 apud. GOMME, 1925, p. 4.

¹⁰ LORAU, 1988[1985], p. 8.

¹¹ WOLFE, 2009, p. 713.

¹² KATZ, 2002[1999], p. 160.

Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves*, de 1975, cujo um dos capítulos se chama precisamente “Women in Tragedy versus Real Women”, argumenta sobre a não legitimidade dos acadêmicos para fazer julgamentos sobre a vida de mulheres reais somente com base nas informações retiradas das tragédias. Uma década mais tarde, Phyllis Culham¹³ sustenta que trabalhos de ficção como as tragédias não contém “informações sociais” e, porque são feitos por autores (homens) canônicos, não nos dizem nada sobre as mulheres: Culham questiona que *tipo* de realidade se representa. No entanto, desde meados dos anos de 1990 esta postura vem mudando no mundo acadêmico estadunidense. Amy Richlin argumenta que mesmo a literatura mais misógina pode nos revelar algo sobre a experiência: pode não dizer muito sobre as mulheres diretamente, mas certamente nos relata muito sobre o tipo de mulher que se desejava representar¹⁴. Sob a mesma perspectiva, Judith Hallet afirma que homens e mulheres compartilham sim características e experiência, e afirma que alguns autores canônicos buscam transcender a barreira de gênero de suas sociedades¹⁵. Sheila Murnagham, analisando a história da historiografia sobre gênero da Grécia antiga nos apresenta também o argumento de Mary-Kay Gamel, em texto que dialoga com Culham, precisamente chamado de “Reading „reality””. Murnagham a coloca num contexto de produção historiográfica pós-estruturalista que busca enxergar a “informação social” também na literatura imaginativa: o que é chamado de experiência é sempre mediado pelos tipos de narrativa e estruturas simbólicas que podem (e são) trabalhadas de forma “literária” e “textual”. Esta “realidade” a qual Culham se refere somente pode ser trabalhada se reconstruída textualmente¹⁶.

O que Murnagham busca pontuar a seguir, de extrema importância nesta pesquisa, é que a fonte por excelência da historiografia sobre gênero e história das mulheres na Grécia do século V a.e.c. nos primeiros anos deste século XXI é a representação das mulheres na tragédia ateniense. E chega a esta conclusão a partir da compreensão contemporânea de que os textos trágicos têm, sim, algo para nos contar sobre a experiência de gênero na Atenas antiga:

¹³ CULHAM, 1986, p. 16-17

¹⁴ MURNAGHAM, 2015, p. 181 apud. RICHLIN, 1990.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

As últimas duas décadas do século vinte foram um tempo de intenso debate e discussões críticas sobre a presença das mulheres nas tragédias gregas. Fora disso, surgiu uma série impressionante de estudos de busca, que chegam a conclusões diversas sobre como as mulheres reais moldaram - e foram moldadas - pelas mulheres retratadas no drama [...] e que são todos informados pela convicção de que textos trágicos têm algo a nos dizer sobre as experiências de gênero da Atenas antiga.¹⁷

O texto trágico é visto como pertencente a uma forma de realidade, a da tragédia. Um dos argumentos para o uso dos textos é a matéria das tragédias, isto é, as narrativas mítico-religiosas encerradas nas lendas orais que passavam de geração em geração. Estas lendas e histórias contadas por autores homens também eram histórias que as mulheres poderiam contar ¹⁸, principalmente na esfera do *ôikos*, lugar por excelência feminino dentro daquele determinado tipo de sociedade. O que se deve fazer é reconhecer os limites das análises que são feitas nestes termos, análises estas mediadas e recepcionadas no presente sob determinados pontos de vista. É com este tipo de inferência sobre a fonte que se pretende investigar a lamentação das mulheres na peça de Sófocles.

O presente trabalho, portanto, se divide em introdução, três capítulos autônomos e o desfecho. No primeiro, *Antígone* e a tragédia, procuro comentar aspectos da vida de Sófocles para melhor situar a tragédia ora analisada em seu contexto histórico particular, bem como apresentar a trama encenada como um desfecho do mito dos labdácidas e tecer considerações sobre a representação trágica. No segundo capítulo, O entendimento sobre a morte em sua dimensão histórica (séculos VIII a IV a.e.c.), procuro apresentar elementos trazidos pela historiografia especializada a respeito da experiência da morte na Grécia antiga, com particular interesse no século V. a.e.c. No terceiro capítulo, O luto¹⁹ feminino na

¹⁷ The last two decades of the twentieth century were a time of intense critical discussion concerned with the presentation of women in Athenian tragedy. Out of this came an impressive array of searching studies, which reach diverse conclusions about how actual women shaped – and were shaped by – the women portrayed in drama [...] and which are all informed by the conviction that tragic texts do have something to tell us about the gendered experiences of ancient Athens. (MURNAGHAM, 2015, p. 182).

¹⁸ MURNAGHAM, 2015, 184.

¹⁹ Aqui se faz necessário um esclarecimento. Quando uso a expressão “luto”, tal como é empregada corretamente nas ciências sociais por adoção do conceito elaborado por Freud (*Luto e Melancolia*, 1915), não procuro entrar em um debate sobre a pertinência ou não do termo, tendo em vista a crítica de alguns autores da escola laciana a esta noção. Assim como Michel Vovelle, em seu *As almas do purgatório: ou o trabalho do luto* (2010[1996]), a utilizo por sua utilidade, isto é, sua função heurística. O historiador Philippe Airès, em sua *História da morte no ocidente*, é bastante claro a respeito da pertinência do uso deste termo: “O „luto” foi, entretanto, até nossos dias, a dor por

Antígone de Sófocles: Eurídice, Ismene e Antígone, procuro analisar o lamento e a reação à morte das três mulheres da peça, a fim de verificar se o comportamento das personagens tem alguma relação com o lamento das mulheres “reais” que as fontes antigas nos apresentam. Já na conclusão, sugiro a possibilidade de identificar no comportamento de Antígone uma espécie de virtude característica paradoxal: por um lado, evidencia elementos que a ligam à esfera do *oikos* em relação ao comprometimento com a família em detrimento da própria vida; por outro, apresenta traços de performatividade masculina ao lhe atribuírem predicados genuinamente considerados dos homens no mundo antigo.

excelência cuja manifestação era legítima e necessária. [...] Muito antes de ter recebido um nome, a dor diante da morte de alguém próximo já era a expressão mais violenta dos sentimentos mais espontâneos.” (AIRÈS, 2017[1977], p. 225).

2. Antígone e a tragédia.

2.1. O *mythos*.

A peça *Antígone* é obra do poeta trágico Sófocles, que pertence à geração que viveu o apogeu de Atenas. Quando da batalha de Salamina contra os persas, conduzia os coros dos efebos encarregados de celebrar a vitória. Presenciou as construções da Acrópole e viu constituir-se o império ateniense sob a magistratura do alcmeônida Péricles. De família abastada, recebeu uma educação adequada à sua posição social, e participou ativamente da vida política de Atenas: dos três principais poetas trágicos (em ordem cronológica: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes), foi o único que não quis deixar a cidade. Desempenhou funções religiosas, sagrou-se coroadado em concursos gímnicos, foram-lhe confiados papéis de músico e fora nomeado estrategista por duas vezes, além de ser chamado para fazer parte dos conselheiros especiais nomeados depois do desastre da Sicília, quando tinha oitenta e três anos²⁰. Sua carreira como dramaturgo não teve precedentes: nenhum outro poeta trágico fora coroadado tantas vezes como Sófocles; o foi pela primeira vez em 468 a.e.c., com menos de trinta anos, e pela última vez aos oitenta e sete, pelo Filoctetes. Em *Sobre a Poética*, Aristóteles menciona que o dramaturgo aumentou de dois para três o número de atores e introduziu a cenografia²¹, e podemos acrescentar que, em todas as suas sete peças que nos chegaram completas, no centro do enredo existe um problema de ordem ética, a marca do teatro sofocleano. Na *Antígone* não é diferente.

A tragédia tem como matéria narrativa (*mythos* ou trama, segundo *Sobre a Poética* de Aristóteles) o desfecho do mito dos labdácidas (descendentes de Laio, rei de Tebas e pai de Édipo). Fazendo parte de um contexto muito amplo de apropriação de uma cultura oral extremamente remota (confirmada pela menção ao mito de Édipo diversas vezes ao longo da épica homérica como bastante anterior aos mitos narrados nas próprias *Ilíada* e *Odisséia*), Sófocles encerra em seu texto o drama de Antígona na luta contra o tirano Creonte²², seu tio, irmão de sua mãe

²⁰ ROMILLY, 1997[1970], p. 73

²¹ ARISTÓTELES, 1449a

²² Ao longo da tragédia, Creonte é chamado ora de rei (*basileys*) ora de tirano (*tyranos*). Ao final, o Coro se refere a Creonte como *anax*, termo de difícil tradução que deriva do antigo dialeto

Jocasta, que após a morte de seus irmãos, Etéocles e Polinices (filhos de Édipo), assume o poder sobre a cidade de Tebas. É consenso entre os especialistas que Antígone, vencedora do concurso de tragédias no ano em que fora encenada pela primeira vez, foi apresentada ao público ateniense em um período anterior a 440 a.e.c.²³. Para sintetizar o enredo que antecede a peça, podemos nos valer de outro texto trágico para explicar a aporia de Antígona. Na tragédia de Ésquilo, *Os sete contra Tebas*, Etéocles, rei de Tebas, ostracisa seu irmão Polinices. Este último, como forma de retaliação se alia ao rei de Argos, que cede sua filha em casamento ao exilado, e planeja o cerco à própria cidade natal. Junto de outros seis chefes, Polinices concentra suas forças em frente a cada um dos sete portões da cidade e se posta onde Etéocles o aguardava. Ao medirem suas forças, os dois irmãos ferem-se mortalmente e perecem em combate. Ao término da tragédia, cumpre-se a maldição dos descendentes de Laio: nenhum dos filhos de Édipo conseguiria reinar sobre a cidade. Na última cena Antígona, ao saber que o corpo de Etéocles seria velado com todas as honrarias de um herói que defendeu sua pátria e Polinice seria entregue “aos cães e às aves carniceiras”, decide rebelar-se contra as ordens de Creonte, que assumiu a condução de Tebas após o vácuo no poder, e cumprir a vontade dos deuses: enterrar o irmão com todas as honrarias e libações necessárias para que este pudesse continuar sua existência no reino dos mortos.

Na peça de Sófocles, Antígona encontra-se, após a morte de seus irmãos, em um dilema que poderá custar sua vida: na primeira via, cumpre o édito proclamado por Creonte e não presta os devidos rituais fúnebres a Polinice, fazendo com que este “não tenha um lugar condigno entre os mortos” e deixa de sofrer a punição pelo descumprimento de uma ordem expressa do tirano. Na segunda via, não cumpre as ordens de Creonte, presta as honrarias a seu irmão e sofre a consequência pela

micênico. Segundo a ferramenta Perseus, é uma forma vocativa de se referir a Apolo e Zeus, mas em Homero é uma espécie de título atribuído aos homens de importância (Agamêmnon é referido como *anax andron*), inclusive o adivinho Tirésias.

²³ Maria Helena da Rocha Pereira, no prefácio à sua tradução de Antígona, argumenta que segundo Aristófanes de Bizâncio esta é a data aproximada: “esta referência aponta, por conseguinte, para uma data anterior, mas não muito, a 440 a.C., ano do envio da expedição a Samos. Quer ela seja um facto histórico, quer não, a prova pelo menos que os Antigos tinham a noção de que a estréia da peça e a estratégia do poeta de Colono não estavam muito distantes no tempo. A hipótese de 441 a.C., que naturalmente ocorre, é a que tem mais defensores. Assenta, no entanto, na suposição de que Antígona não tenha sido parte de uma das dezoito tetralogias de Sófocles que receberam o primeiro prémio, porque o vencedor daquele ano foi Eurípides. O verbo empregado nos argumentos antigos acima referidos (*eudokimesas*) não é explícito, pois apenas significa “alcançar fama”, mas parece sugerir a distinção máxima. Essa a razão para que outros se inclinam para 442 a.C. como o ano mais provável.” (PEREIRA, 2003, p. 9-10).

desobediência: a pena de morte. Apesar das súplicas de sua irmã, Ismena, não cede, e, além de velar Polinices, não faz questão de ocultar sua identidade ao descumprir a ordem do rei. Nas cenas seguintes, surge a Creonte um guarda alegando que suas exigências não foram acatadas e que Antígona era a responsável. Ao ser interpelada pelo rei, Antígona não se mostra arrependida por ter satisfeito os rituais sagrados estipulados pelos próprios deuses, cuja legitimidade dentro da cultura grega independia de um código de conduta registrado por escrito, nos moldes das religiões dos livros sagrados: apesar de nunca terem sido escritos, teriam primazia se comparadas às leis dos homens – e ainda mais pela dos tiranos. Em uma passagem logo antes de Antígona ser denunciada, o Coro (entidade composta por um conjunto de cidadãos que representa o pensamento social da polis) faz uma crítica contumaz à postura de Creonte em específico e da conduta dos tiranos de maneira geral, conforme a tradução de Guilherme de Almeida:

Muitos milagres há, mas o mais portentoso é o homem./ Ele, que singra o mar sorrindo ao tempestuoso Noto,/ galgando vagalhões/ que escancaram em torno do abismo;/ e que a deusa suprema, a Terra,/ a eterna infatigável,/ ano após ano, rasga a arado e pisa com cavalos./ [...] Palavras e pensamento,/ fugazes como o ar, e leis/ a si mesmo ensinou; e do gelo/ e da chuva inóspitos,/ de tudo se defende; e assim armado,/ nada do que pode acontecer receia./ Somente à morte/ não sabe como fugir,/ embora às piores doenças saiba achar remédio./ Senhor de arte e de engenho que ultrapassam qualquer sonho,/ pode preferir tanto o mal como o bem./ Quando respeita as leis[nómos]/ e o juramento dos deuses,/ é digno de pátria; mas sem pátria/ o que por orgulho a conduz mal:/ esse não entre em minha casa/ nem comigo tenha um pensamento igual.²⁴

Na cena seguinte, logo após Ismênia ser interrogada a respeito de sua participação no ato por Creonte, ocorre um dos pontos máximos da peça: a argumentação de Hémon, filho do tirano e noivo de Antígona, a respeito da conduta do pai enquanto soberano. Segue um diálogo em que Hémon, de forma direta, faz uma crítica à conduta dos tiranos – personificados na figura de Creonte. Apesar dos aconselhamentos do filho a respeito da vontade do povo – e dos deuses – no que tange à Antígona, Creonte, não dá ouvidos a ninguém e executa seu ardil, atestando sua carência de *phronesis* (prudência). A considerada criminosa fora condenada a perecer num túmulo de pedra, com alimento para apenas um dia, como mandava a

²⁴

Versos 334-375.

tradição, e ainda viva. Nem mesmo as súplicas da virgem tornaram menos duro o coração do tirano, tornado cego pelo poder e desmedida, e este sela seu destino ao condenar o corpo de Polinice às intempéries da putrefação sem as libações necessárias, e a condenação de quem apenas seguia o ritual dos deuses.

Segue a entrada de Tirésias, o adivinho e intérprete dos presságios divinos. Este adverte Creonte acerca das suas imprudências relacionadas à condenação de Antígona e o não sepultamento do irmão da mesma. Tomado pelo frêmito de uma eminente tragédia anunciada pelo adivinho, Creonte corre para, ele mesmo, retirar a condenada de seu cárcere/mortuário. Mas, quando chega, se depara com o corpo da sua vítima enforcado e sendo sustentado pelo noivo, seu filho, Hémon. Este ceifa sua própria vida em frente ao pai. Na última cena, vemos a profecia de Tirésias se confirmar: seu filho mais novo também morrerá e, quando Eurídice, esposa de Creonte, descobre, põe fim à sua vida também. Desolado, Creonte reconhece sua insensatez – tarde demais – e não se conforma com o destino que as Moiras lhe reservaram.

A partir de um primeiro contato com o enredo, podemos perceber que a postura de Antígona sugere não uma submissão, como a de Ismena que adota uma posição passiva em relação ao tirano²⁵ ou a de Eurídice, que somente segue o comportamento esperado e ceifa a própria vida. A morte de Antígona, também por suicídio, se situa num contexto bastante diverso. As menções de Antígona aos crimes de sua família são muitas ao longo da peça²⁶ sugerem que a personagem reconhece o caráter ímpio de sua linhagem. Ahrendsorf²⁷ sugere duas vias interpretativas para seu suicídio: 1) ela acreditava que deveria ser punida pelos deuses; 2) ou sentira-se abandonada, como sugere sua última fala antes de ser enterrada viva²⁸. Portanto, não podemos considerar a morte de Antígona como mais uma manifestação de suicídio inglório.

²⁵ Conferir, por exemplo, os versos da primeira cena, onde Ismena usa sua condição de mulher para eximir-se de qualquer responsabilidade que poderia ter em relação ao irmão: “Não nos esqueçamos: somos mulheres,/incapazes, pois, de competir com os homens;/e, além disso, estamos presas aos mais fortes/ e ao capricho de ordens cada qual mais dura.” (v.61-64. Tradução de Guilherme de Almeida).

²⁶ Conferir versos 1-3, 49-57, 471-472, 583-603 e 853-871.

²⁷ “The fact that she then proceeds to kill herself suggests either that she believes she deserves to be punished by the gods for impiety or that she feels forsaken by gods who are indifferent to her justice and piety” (2009, p. 87). Entretanto, com a aparição do adivinho Tirésias ao final da peça, pode-se sugerir que Antígona não fora abandonada pelos deuses.

²⁸ Versos 916-928.

2.2. O trágico e o herói.

Traçando um ousado paralelo com o cinema contemporâneo, podemos dizer que os prestigiosos poetas trágicos gregos não são autores propriamente ditos. A grande maioria das narrativas encerradas nos textos das magníficas aventuras dos heróis nas peças de Sófocles, Ésquilo e Eurípides, isto é, aquilo que poderíamos chamar de conteúdo “mítico”, fazem parte de um contexto mais amplo que remonta a uma tradição oral difícil (ou, até agora, impossível) de alocar num evento fundador, ou com um autor específico. Poderíamos atribuir a Ésquilo o Oscar de melhor roteiro adaptado pelo *Prometeu Acorrentado*, mas não melhor roteiro original, assim como acontece com a maioria das peças de Shakespeare e Molière ou no *Fausto* de Goethe, apenas para citar alguns dos grandes autores da literatura europeia. Mas isso não significa que não haja singularidade da parte dos poetas trágicos quando da elaboração das intrigas de suas representações: afinal, por exemplo, a personagem Clitemnestra de Ésquilo e a de Sófocles, embora apresentem motivação semelhante para o assassinato do rei de Micenas, Agamêmnon – isto é, o sacrifício da jovem Ifigênia no porto de Áulis –, constituem seus discursos e apresentam reações distintas a este crime, seguindo a peculiaridade de cada autor tanto na construção do enredo como na elaboração, ou não, de suas justificativas. Nos poemas atribuídos à figura de Homero, que remontam a uma tradição oral muito mais antiga, existem diversas passagens que são tomadas como referência na elaboração da matéria das tragédias, em seus “mitos” como dissera Aristóteles em seu tratado *Sobre a Poética*. Para ilustrar, o primeiro canto da *Odisseia* inicia com um desabafo de Zeus, o senhor dos deuses e dos homens, sobre a incapacidade humana de assumir responsabilidade por seus atos:

Caso curioso, que os homens nos culpem dos males que sofrem! Pois, dizem eles, de nós lhes vão todos os danos, conquanto contra o Destino, por próprias loucuras, as dores provoquem, bem como Egisto que, contra o Destino, à legítima esposa do próprio Atrida se uniu, imolando-o no dia da volta, certo do fim que o esperava sinistro, pois antes lhe enviamos Hermes de tudo avisar [...]. Hermes assim o avisou; mas Egisto não quis convencer-se dos bons conselhos de então. Ora paga por junto os seus crimes²⁹. (HOMERO, I, 32-43)

²⁹ HOMERO, *Odisseia*. Tradução, notas e prefácio: Carlos Alberto Nunes. 25ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2015.

É interessante notar que ao longo dos infindáveis versos da *Ilíada* e da *Odisseia*, não existe nenhuma menção à Clitemnestra como *mentora* do assassinato de seu marido. Esta passagem demonstra, por um lado, a originalidade de ambos os poetas que introduziram a rainha de Micenas em seus enredos (em Ésquilo, na peça *Agamêmnon*; em Sófocles, em *Electra*) como participante ativa tanto da execução da ação quanto do planejamento do ardil. Por outro lado, a passagem vem confirmar o já dito anteriormente que os mitos presentes na maioria das tragédias (das que chegaram até nós podemos excetuar apenas *Os persas*, de Ésquilo) estavam presentes na poesia épica. Assim sendo, os poetas trágicos retratavam em seus “roteiros adaptados” uma história oral que remontava a um passado bastante distante da cultura comum dos helenos: aquelas estórias que passavam de geração em geração e faziam parte da *paideia* grega. Até mesmo aqueles elementos que hoje em dia podemos considerar grotescos e ultrajantes à nossa sensível, e quase sempre à beira da falésia – se me for permitido usar de ironia –, moral contemporânea, como incestos, pedofilia, zoofilia, “theofagia” e a ideia de deuses com praticamente as mesmas tendências a satisfazer seus impulsos de amor e destruição (utilizando aqui a “licença poética” de tomar como empréstimo a ideia de *Eros* e *Thânato* da psicanálise freudiana) dos humanos (o que Arnold J. Toynbee já chamara certa feita de “deuses bárbaros”³⁰ em sua obra marcada por frases peremptórias) eram considerados corriqueiros e ensinados às crianças no processo de tornar-se cidadão. Todas estas estórias eram/são repletas de elementos fantásticos como monstros terríveis e heróis híbridos, filhos de deuses e homens. Nas tragédias, são precisamente estes heróis e heroínas os agentes das ações dramáticas.

³⁰ “A civilização helênica teve de começar alimentando-se de dois legados dos bárbaros: os poemas épicos atribuídos a Homero (que se tornaram para os helenos o equivalente do que a Bíblia é para os cristãos ou o Corão para os muçulmanos) e um panteão de deuses que não eram símbolos das misteriosas vicissitudes da Natureza, e sim feitos à imagem do homem, e precisamente do homem bárbaro. *Esses deuses do Olimpo eram reproduções vivas de seus protótipos humanos – e isso infelizmente porque a natureza humana bárbara nada tem de edificante.* O bárbaro é um primitivo que teve a pouca sorte de entrar em contato com o acidente histórico que destruiu subitamente o conjunto de hábitos e costumes que lhes eram tradicionais, deixando-o sem freios, antes que se tornasse maduro para a liberdade. *O bárbaro é, de fato, um adolescente que perdeu a inocência da criança sem ter adquirido o controle do adulto.* [...] *Os deuses adventícios, que haviam imposto sua ascendência sobre os antigos deuses da Natureza durante o interregno social que mediou entre o desaparecimento da civilização minóico-micênica e o aparecimento da helênica, eram uma horda de bárbaros de força sobre-humana, mas caracteristicamente sem princípios. Estabeleceram-se no monte Olimpo e desse magnífico ninho de bandidos dominaram o universo.*” (TOYNBEE, 1983 [1959]. p. 23-24). Os grifos são meus.

Todas as *polei* gregas mais proeminentes possuíam um passado que remetia a algum destes grandes homens. O segundo canto da *Ilíada* traz uma longa lista dos chefes gregos combatentes em Tróia, que reunia uma série de informações sobre os mesmos. De onde vinham, quantas naus e guerreiros traziam, qual sua ascendência e quais os elementos chave que compunham seus epítetos: o astuto Odisseu, Aquiles dos pés ligeiros. O historiador estadunidense de meados do século XX Moses Finley nos lembra que o poeta épico Hesíodo acrescenta ao mito indo-europeu das idades uma idade intermediária entre o bronze e o ferro, a dos heróis³¹, como fica claro nesta passagem de *Trabalhos e Dias*:

Mas depois que a terra também essa linhagem encobriu, de novo a ainda outra, a quarta, sobre a terra agora nutre-muitos Zeus Cronida produziu, mais justa e melhor, a divina linhagem de varões heróis, esses chamados semi-deuses, a estirpe anterior sobre a terra infinda. E a eles guerra danosa e prélio terrível, a uns sob Tebas seteportões, na terra cadméia, destruiu, ao combaterem pelos rebanhos de Édipo, a outros, nas naus, sobre o grande abismo do mar, levando a Tróia por conta de Helena bela-coma. Lá em verdade alguns o termo a morte encobriu, e a outros, longe dos homens, ofertou sustento e casa o pai, Zeus Cronida, e os alocou nos limites da terra. E eles habitam com ânimo sereno nas ilhas dos venturosos junto ao Oceano, funda-corrente, heróis afortunados, aos quais delicioso fruto, que três vezes ao ano floresce, trás à gleba dá-trigo.³²

O tempo dos heróis é situado em uma espécie de plano cósmico-temporal qualitativamente distinto do tempo mundano e contemporâneo da lida diária; tempo este é o em que se encerra Perses e o narrador Hesíodo. “Mais justa e melhor”, a linhagem de heróis varões é apresentada pelas musas que cantam através do narrador como findada: os heróis combatentes em Tróia e os que guerrearam “pelos rebanhos de Édipo”. Outros, bem aventurados, a quem Zeus ofertou abrigo longe dos homens, podem continuar no mesmo plano temporal, mas certamente num lugar qualitativamente superior, talvez similar ao dos deuses. Por outro lado, no entanto, o *mythos* da poesia épica remonta também a um passado longínquo. Segundo Vernant, os heróis são uma raça de homens que viveram no “antigo tempo” já acabado e no qual os homens eram diferentes daquilo que são hoje: maiores, mais fortes, mais belos³³.

³¹ FINLEY, Moses. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Editorial presença. s./d. p. 25.

³² HESÍODO, 156-73.

³³ VERNANT, 2006, p. 47.

Uma vez que o gênero trágico surgiu como fruto de uma organização político-social única e que só poderia ter se originado onde “inventou-se” a democracia, temos que restringir a abrangência da tragédia de “grega” para “ateniense”. Esta instaura, no sistema de festas religiosas da cidade, um novo tipo de espetáculo que tem como consequência tornar evidente, entre outras coisas, o homem como sujeito responsável³⁴. De uma maneira geral, as tragédias possuem conotações políticas fortes. Na interpretação de Vernant, a verdadeira matéria da tragédia é o pensamento social da cidade, especialmente um pensamento jurídico em plena fase de elaboração. Os poetas trágicos usam este vocabulário do direito (*dike*), jogando com suas incertezas e sua falta de acabamento. É, inclusive, umas das marcas do texto de Vernant e Vidal-Naquet a tentativa de salientar, em oposição à objetividade e cientificidade atribuída aos gregos, a subjetividade, imprecisão e ambiguidade. No entanto,

A tragédia, como bem entendido, é algo muito diferente de um debate jurídico. Toma como objeto o homem que, em si próprio, vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco³⁵.

Segundo Cornelius Castoriadis, devemos nos ater, primeiramente, à base ontológica na qual a tragédia se constrói: o Caos. O Caos não enquanto entidade como vemos na *Teogonia*, mas enquanto a falta de correspondência positiva entre as intenções e as ações humanas,³⁶ ou representado pela própria *hybris* (desmedida, violência). Isso de certa forma acaba por aproximar as pessoas comuns aos grandes heróis (sejam elas matadores de Quimeras, pregadores da manutenção dos costumes ou remadores nos trirremes). Como é bem acentuado por Vernant, a tragédia torna visível o começo de uma transformação no conceito da virtude de um plano homérico, onde o herói é representado por algo inalcançável às pessoas comuns (filhos de deuses com habilidades sobre-humanas), para algo que pode ser experienciado na realidade sensível. Portanto, conclui-se que não há lugar para o herói na *polis* democrática onde, ao menos teoricamente, todos os homens que gozavam do privilégio da cidadania possuíam os mesmos direitos e os mesmos deveres para com a cidade. A personagem individualizada do herói representa outra

³⁴ VERNANT & VIDAL-NAQUET 1999[1981], p. 1

³⁵ Ibid., p. 3

³⁶ Op. Cit., p. 307

época “a quem sempre é mais ou menos estranha a condição normal de cidadão”³⁷. Para os atenienses, a cidade não está restrita no espaço geográfico, nas construções em mármore ou nas próprias estórias de um passado repleto de mistérios: a cidade é simplesmente o corpo de cidadãos: “a *polis* [...] não era uma abstração, como a que para nós evoca a palavra „estado”, mas sim uma entidade viva, que respira e que é humana [...]”³⁸.

Numa abordagem mais contemporânea a respeito do tema, Rachel Hall Sternberg procura criticar as abordagens que buscam analisar o estudo a respeito das tragédias sob um ponto de vista que privilegia sua dimensão sagrada, numinosa. A tragédia tem uma função social, é um campo onde se discute política e sociedade. As situações-limite vividas pelos personagens sugerem um labirinto de verdades onde todos estão certos, embora ninguém esteja disposto a abrir mão da sua posição. Todo o entrelaçar de acontecimentos é necessário. Não é, necessariamente (ou não somente), um espetáculo para divertimento, mas uma espécie de espelho sobre a vida em sociedade, cuja mensagem principal é que o conceito de justiça é extremamente delicado. Mas embora a matéria da tragédia traga a luz um passado mítico, seu conteúdo é preenchido com sentimentos genuinamente humanos. Apresentando a problemática acerca de uma suposta “regra” a qual os acadêmicos adotam quanto ao uso do termo, isto é, soaria vulgar usar “tragédia” para se referir a qualquer outra situação que não a encenação trágica, Sternberg argumenta que

Destruição e perda são elementos proeminentes em tramas trágicas, e personagens trágicos muitas vezes dão voz à angústia. Essas cenas artisticamente criadas provêm da imaginação dos dramaturgos e costumam estar no passado heróico, mas eles trazem à vida verdadeiros conflitos e dificuldades humanas. Apesar da linha entre a tragédia e o mundo - uma linha que Frínico foi penalizado por cruzar quando ele representou a queda real de Mileto - a tragédia ateniense foi e é sobre trauma e dor que as pessoas reais reconhecem.³⁹ (tradução minha).

³⁷ VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1999[1981], p 2.

³⁸ CARTLEDGE, 2002[1999], p. 204

³⁹ Destruction and loss are prominent elements in tragic plots, and tragic characters often give voice to anguish. These artfully crafted scenes spring from the imagination of the playwrights and are usually set in the heroic past, but they bring to life real human conflicts and pain. Despite the line between tragedy and the world – a line that Phrnichus was penalized for crossing when he depicted the actual fall of Miletus – Athenian tragedy was and is about trauma and pain that real people recognize. (STERNBERG 2006, p. 11)

A autora aponta ainda que o êxito da tragédia enquanto gênero artístico e literário se dá por aquilo que apresenta de humano. Por expressar angústia, dor e sofrimento, as tragédias conservam elementos que transcendem a esfera do tempo e do espaço. Portanto, não existe banalização do termo “tragédia”, pois o que usamos hoje como metáfora, embora oriunda de um contexto histórico e artístico específico, supre com grande êxito uma série de circunstâncias terríveis da vida cotidiana. Isto, ainda segundo Sternberg, significa que a vida e a arte estão entrelaçadas em diversas conexões de sentido: “que personagens trágicos devem responder uns aos outros com algum grau de realismo porque a tragédia reflete as atitudes morais e o consenso social de hoje”.⁴⁰

⁴⁰ [...] That tragic characters must respond to one another with some degree of realism because tragedy reflects the moral attitudes and social consensus of its today (STERNBERG, 2006, p. 12).

3. O entendimento sobre a morte em sua dimensão histórica (séculos VIII a IV a.e.c.)

Muito já se escreveu sobre a compreensão que os gregos, desde os primórdios do letramento, em algum momento por volta de 750 a.C.⁴¹, têm a respeito da morte, compreendidos nos registros escritos que os familiares deixavam nos túmulos. Nas obras consideradas “literárias”, historiográficas, filosóficas e discursos políticos podemos perceber alguns dos ritos fúnebres e também parte desta percepção sobre a morte. Desde fontes da cultura oral pré-letrada, como a *Ilíada*⁴², até tratados de organização da *politeia*, como a República (conferir, especialmente, o livro quarto, sobre a educação dos guerreiros, quando se sugere a censura de diversos versos homéricos onde se menciona o *Hades*, mundo dos mortos, como um lugar vazio e sem esperança), podemos perceber um vasto material sobre o tema.

Em um trabalho exaustivo sobre as leis na Grécia antiga, Ilias Arnaoutoglou apresenta dois exemplos de leis funerárias: uma relativa à exposição do corpo e outra sobre a lamentação fúnebre, que legisla, sobretudo, no que tange às orientações dadas às mulheres enlutadas. Argumenta que como a religião e a política eram extremamente difíceis de separar, as cerimônias religiosas, e também as fúnebres, eram lugar de competição e exibição de riqueza e prestígio⁴³: “a morte de uma pessoa na Grécia era seguida da exposição do corpo (*prothesis*) e sua transferência para a tumba (*ekphora*). Várias cidades tinham aprovado leis tentando regular a procissão funerária e os ritos a serem realizados”.⁴⁴ Por isso o grande cuidado acerca do descomedimento dos enlutados quanto a seus ritos funerários, como podemos perceber no excerto que segue:

Estas são as leis relativas ao defunto. Enterre o defunto de acordo com as seguintes instruções; o corpo deverá ser envolvido em três roupas brancas; estas podem ser cobertas com uma outra coberta de valor não superior a cem dracmas.[...] Ninguém tem permissão para levar mais do que três *khoes* de vinho e um *khou*s de azeite de oliva para a tumba [...].⁴⁵

⁴¹ HAVELOCK, 1996[1982], p. 81

⁴² Para ilustrar, conferir a súplica do príncipe Heitor sobre como proceder com seu cadáver após sua morte iminente em XXII, 338-344.

⁴³ ARNAUTOGLOU, 2003, p. 161.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid, apud Iulís (Céos – Cíclades): Lei funerária (LSCG 97).

Num dos estudos mais minuciosos dedicados ao tema da morte na Grécia antiga utilizando as diversas fontes da literatura, historiografia, oratória, e poesia, Fustel de Coulanges, na primeira parte de seu *A cidade antiga*, nos apresenta a interpretação de que os gregos encaravam a morte não como uma “decomposição do ser, porém como simples transformação da vida”:

Conforme as mais antigas crenças dos romanos e dos gregos, não em um outro mundo que a alma ia passar essa sua segunda existência. Permanecia junto aos homens, continuando a viver na terra, junto deles. Acreditou-se mesmo, por muito tempo, que nesta segunda existência a alma continuava unida ao corpo. Nascida com o corpo, a morte não os separava; a alma e o corpo encerravam-se no mesmo túmulo [...]. Os ritos fúnebres mostram-nos claramente como, quando se colocava um corpo na sepultura, se acreditava que, ao mesmo tempo, se metia lá alguma coisa com vida⁴⁶.

Coulanges defende a interpretação de uma continuação da vida, mas claramente que em outros termos, isto é, sugere uma outra forma de existência, mas embaixo da terra. Usa para isto muitas passagens dos textos clássicos como fontes que fazem alusão a esta percepção. É possível, no entanto, que este entendimento se deva a uma análise demasiadamente literal, talvez possamos dizer até mesmo “positivista”, sobre o texto analisado. A matéria narrativa a partir da qual se assentam todas as tragédias, ou seja, o passado longínquo que os poetas trágicos buscam aludir para suscitar o terror e a piedade e ter por efeito a purificação dessas emoções⁴⁷, pode muito bem representar a forma com que não só Ésquilo, Sófocles e Eurípides, mas também “Homero” imaginava os costumes de um passado que lhes pertencia, mas que lhes era inapreensível.

Por outro lado, através de uma abordagem que se pretende mais arqueológica do que léxica, entre os séculos XI e VIII Jean-Pierre Vernant entende que houve uma “revolução estrutural” da qual resultaram as organizações estatais chamadas *polis* (no plural *poleis*): uma aglomeração de cidadãos assentada em um determinado território definido, tutelado por uma divindade. Neste mesmo período, as construções funerárias micênicas começam a ser reaproveitadas para serem ressignificadas qualitativamente, isto é, transformadas em local de culto em torno de personagens lendários, os heróis, que tem um valor ao mesmo tempo cívico e

⁴⁶ COULANGES, 2000[1864], p. 11-12.

⁴⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b.

territorial⁴⁸. Em seu *Mito e Religião na Grécia Antiga*, o autor nos apresenta a interpretação de que o ritual em torno do morto é valorado conforme a oposição entre heróis semi-deuses (*hemitheoi*), e os mortos comuns, os *nonymnoi* (sem-nome). Celebrados como patriarcas das grandes famílias aristocratas, “a raça dos heróis forma o passado lendário da Grécia das cidades, as raízes às quais se ligam as famílias, os grupos, as comunidades dos helenos”.⁴⁹ Já os *nonymnoi* são celebrados nas festas dos antepassados:

Graças aos diversos procedimentos de comemoração (desde a estela, com epitáfio e figura do morto, até os presentes depositados sobre a tumba), esse vazio, esse não-ser do morto, pode revestir a forma de uma presença na memória dos sobreviventes. Sem dúvidas, uma presença ambígua, paradoxal, como pode ser a de um ausente, relegado ao reino das sombras, se cujo ser, doravante, se reduz totalmente a esse estatuto social de morto que o ritual funerário o fez adquirir mas que também está fadado a desaparecer, trágico pelo esquecimento, à medida que se renova o ciclo das gerações⁵⁰.

A grande luta contra a morte comportada diversas vezes ao longo dos textos antigos evidencia não uma luta contra a condição de homem (*brotoi*, os mortais, perecíveis, fadados à morte) oposta à condição dos deuses (*athanatoi*, os imortais). Esta luta se trava contra o esquecimento e o tempo, este apagador dos grandes feitos (*kleos*)⁵¹.

Examinando esta luta contra o esquecimento, Marta Mega de Andrade explora os espaços funerários nos arredores de Atenas entre os séculos VI e IV a.e.c., o que nos auxilia no sentido de compreender qual o lugar dos mortos na sociedade ateniense no período que nos interessa. A autora imagina os espaços funerários como contexto de publicização e exposição: os sítios de sepultamento na vizinhança das vias de maior circulação, tanto dos cidadãos residentes quanto dos viajantes, demonstram ou sugerem a preocupação com a exposição das “notícias” sobre os mortos.

A importância desse lugar como espaço de exposição pode ser aferida quando nos reportamos aos conflitos políticos do início do

⁴⁸ Um grande exemplo que nos é oferecido sobre a credulidade dos antigos a respeito dos heróis é o relato de Heródoto, no primeiro livro da *História*, sobre o espartano Licas, autor da descoberta do túmulo de Orestes. Depois de levar a ossada do herói para Esparta, “os Lacedemônios alcançaram grandes sucessos em todos os combates que travaram contra os Tegeatas.” (HERÓDOTO, I, LXVIII).

⁴⁹ VERNANT, 2006[1990], p. 47.

⁵⁰ Ibid., p. 46

⁵¹ HARTOG, 2011[2005], p. 57

período constitucional ateniense, quando, segundo fontes na própria antiguidade, Sólon teria editado leis limitando o fausto dos funerais aristocráticos. [...] Ao longo do século V, a escassez de monumentos privados é atestada, enquanto os funerais públicos aos mortos em guerra tornam-se um momento importante das comemorações cívicas, a crer no testemunho de Tucídides⁵².

Além de o espaço funerário ser entendido como um contexto de publicização, não só do morto como também do *oikos* (aquele que manda escrever o memorial muitas vezes faz questão de deixar também a sua marca própria), e do século V apresentar uma escassez de monumentos fúnebres privados, a autora ainda nos apresenta o argumento de James Redfield. Este sugere uma “desaparição da vida privada” na ideologia dos atenienses no período clássico por não encontrar nas fontes historiográficas e oratórias uma correspondência afetiva no amor conjugal, interpretando, dessa forma, uma espécie de ideologia “oficial” que pautava as relações entre marido e mulher. Isto, segundo Andrade, não condiz com as evidências nos memoriais funerários, mas serve para refletirmos a respeito da supremacia do público, “personificado” na polis, em relação ao privado (*oikos*). Morte e sofrimento, assim como na tragédia grega, estão escancarados dentro da esfera pública num contexto em que os atenienses orgulhavam-se de ser os mais piedosos e sensíveis dentre os gregos⁵³.

Já Iam Morris analisa a atitude dos gregos para com a morte no período arcaico. Ao indagar-se a respeito de haver ou não uma mudança nessa relação nos responde ambos, “sim” e “não”. Procurando, ao longo do seu artigo, contestar a interpretação de que há uma mudança fundamental na relação que os gregos estabeleciam com a morte entre os séculos VIII e VI, Morris faz uma crítica severa ao conceito de “mentalidades” sugerindo que criar um modelo normativo com base em algumas poucas evidências é ironizar a diversidade humana:

Eu questiono esta visão, argumentando que havia continuidade fundamental nas atitudes pessoais em relação à morte desde os tempos mais antigos até o período Clássico e além dele. Houve algumas mudanças escatológicas tais como a chegada das ideias orientais sobre a alma por volta do ano 500, mas eu acredito no uso comunal feito dos mortos, em rituais evocando e criando a estrutura da sociedade⁵⁴.

⁵² ANDRADE, 2011, p. 187

⁵³ STERNBERG, 2006, p. 13

⁵⁴ MORRIS, 1989, p. 297.

Para Morris, Homero não seria o começo de uma mudança na atitude dos gregos para com a morte, mas sim parte de um padrão geral que se estende, no mínimo, de 800 a 500 a.e.c. O autor toma como referencial para uma parcial mudança na percepção da morte a modificação na escatologia presente nos fragmentos dos filósofos pré-socráticos (Morris cita ao longo do texto principalmente Heráclito e Parmênides). A primeira grande novidade, nesse sentido seria a metempsicose (doutrina que atribuía imortalidade e transmigração da alma), num resultado de junção da customização religiosa grega com a cosmologia bárbara e escatologia⁵⁵. Mas Morris é cuidadoso a esse respeito demonstrando que não há motivos nem evidências para sugerir que, entre os séculos VIII e V, houve uma mudança substancial. Simplesmente porque “attitudes change slowly”⁵⁶.

O que Morris identifica como mudança nesta relação com os mortos diz respeito não às práticas acerca dos ritos funerários ou ao trabalho do luto, mas sim aos espaços. No pensamento grego arcaico, sugere, o espaço destinado aos deuses e aos mortos é considerado sagrado, e os limites entre os homens e estes dois grupos foi desassociado, a fim de delimitar aquilo que é sagrado para separar daquilo que é profano. Por volta do século VIII aparentemente havia um novo sistema de classificação crescendo, atribuindo bastante ênfase ao lugar dos homens no cosmo em relação aos deuses e aos mortos.

⁵⁵ I dispute this view, arguing that there was fundamental continuity in personal attitudes toward death from the earliest times to the Classical period and beyond. There were some eschatological changes, such as the arrival of Eastern ideas about the soul around 500, but I believe the communal use made of the dead, in rituals evoking and creating the structure of society. Ibid, p. 312

⁵⁶ Ibid, p. 313

4. O luto feminino na *Antígone* de Sófocles: Ismene, Eurídice e Antígone.

A lamentação é uma parte fundamental e essencial de cada etapa do rito funerário. Segundo Lada Stevanovic, a evidência mais antiga de luto na Grécia remonta ao período micênico (1600-1100 a.e.c.), em uma pintura que representa a esta manifestação, no final da era do Bronze ⁵⁷. A lamentação, normalmente caracterizada pela intensidade das emoções, é dever das mulheres e pertence à esfera familiar e ao espaço tradicionalmente feminino, e o ritual funerário é separado espacial e temporalmente do cotidiano⁵⁸. Parte da performatividade do ato inclui a automutilação, o lamento (*goos*) e o choro (*kommos*). Já os homens, normativamente expressam seu luto através de epitáfios e estelas funerárias, em mensagens públicas para os vivos neste contexto de publicização da morte representada pelos cemitérios nas cercanias das cidades ⁵⁹. Ainda segundo Stevanovic, embora pertencentes à tradição literária, essas manifestações de lamentação podem ser confiáveis evidências da prática ritual cotidiana⁶⁰.

O historiador estadunidense Charles Segal argumenta em seu *Sophocle's tragic world: divinity, nature and society* que, desde a antiguidade até o presente, o lamento das mulheres na Grécia possui uma relação ambígua com o resto da sociedade. Por um lado, o lamento assegura auxílio aos mortos na passagem do mundo dos vivos ao outro mundo. No entanto, a reação à morte também é percebida como fonte de emoções violentas e desordem, o que pode gerar um ciclo de vendetas como se pode perceber pelo enredo de *Electra*, do próprio Sófocles⁶¹. Na vida cotidiana, de acordo com Plutarco, Sólon haveria estabelecido leis que proibiam o lamento descontrolado e desenfreado⁶². Esta restrição em forma de leis tinha como uma de suas finalidades controlar o desejo por vingança de sangue⁶³.

⁵⁷ STEVANOVIC, 2009, p. 38.

⁵⁸ Ibid, p. 43.

⁵⁹ Uma das poucas manifestações de descomedimento masculino na lamentação à morte é precisamente manifesta pelo maior dos heróis épicos, Aquiles, na *Ilíada*. Ao descobrir a morte de Pátroclo, o Pelida fica completamente transtornado: “nuvem de dor envolveu a alma nobre do grande Pelida,/ que, tendo a terra anegrada tomado nas mãos, a derrama/ pela cabeça, desta arte de graciosas feições afeando./ De cinza escuro manchado, também fica o manto nectáreo./ Logo na poeira se estendem ocupando grande área no solo, e os ondulados cabelos com ambas as mãos arrepeia.” (XVIII, 22-27. Tradução de Carlos Alberto Nunes).

⁶⁰ Op. Cit, 2009, p. 38.

⁶¹ SEGAL, 1998[1995], p. 119.

⁶² Ibid. apud PLUTARCO, *Life of Solon*, 21.5.

⁶³ STEVANOVIC, 2009, p. 48.

A lamentação grega, especialmente a lamentação das mulheres, era considerada danosa para a sociedade. Desde tempos mais remotos, a força da lamentação era entendida pela sociedade como um tipo de possessão, daquele que lamenta, por perigosos poderes sombrios, existindo uma relação direta entre o lamento e a loucura. Por outro lado, parte da razão de se estabelecer através da imposição de leis restrições ao luto das mulheres (todas as leis que nos restaram sobre os rituais fúnebres versam sobre a limitação do número de mulheres no ritual, para serem mais silenciosas e tão invisíveis quanto possível⁶⁴) era que a cidade-estado era temerosa da instituição do lamento precisamente pela dificuldade de controlá-lo.

Nas tragédias, podemos perceber duas formas distintas de controle da lamentação das mulheres: 1) transformar a voz feminina em uma voz cívica aceitável e domesticada; 2) sua supressão pela autoridade masculina⁶⁵. Neste capítulo, analisarei a forma particular como cada uma das mulheres de *Antígone* sofre seu processo de lamentação e manifesta seu luto.

4.1. O clamor vão: Ismene.

Logo na primeira cena do drama, o diálogo em que Antígone explana sobre seu plano de enterrar Polinices para sua irmã, a fala de Ismene sugere uma carência, e mesmo ausência, de perspectiva de melhora a respeito de si mesma. Encarnando o estereótipo de guardadora do lar que já mencionei através da recomendação de Péricles na Oração Fúnebre, a postura da personagem parece caminhar para o papel tradicional da mulher na sociedade ateniense, isto é, na ausência de um *oikos* para guardar, o caminho é resguardar-se no isolamento do anonimato.

⁶⁴ STEVANOVIC, 2009, p. 46.

⁶⁵ Como podemos perceber em *Os sete contra Tebas*, através da tentativa de Etéocles de controlar o coro de mulheres que lamenta o destino da cidade: “Eu vos pergunto, raça insuportável,/ favorece esta cidade, é para nosso bem,/ infunde coragem em nosso exército assediado,/ rastejar ante estátuas, suplicar proteção divina,/ gritar, berrar? É uma afronta a homens sensatos./ Nem na angústia, nem na grata prosperidade/ quero viver com esse bando feminil. Se elas dominam,/ são de uma arrogância intratável. Quando se assustam,/ perturbam ainda mais, tanto em casa como na rua./Agora mesmo, em correrias doidas, espalham/ covardia ruinosa pela cidade. Prestam um/ grande serviço aos que nos atacam, enquanto/ que somos aniquilados por elas aqui dentro./ Este é o lucro de quem convive com mulheres.” (181-194. Tradução de Donaldo Shüler).

Nada ouvi dizer, Antígone, dos nossos,/ que me seja alegre ou triste, desde o dia/ em que nossos dois irmãos tombaram mortos/ de um só duro golpe, e pelas mãos um do outro./ A não ser as hostes de Argos, esta/ noite que passou, partiram, nada sei que a mim/ torne mais feliz ou triste.⁶⁶

Parte deste distanciamento necessário manifesto por Ismene a partir da morte de sua família inteira (pai, mãe e os dois irmãos, restando apenas Antígone) é justificado por ela a partir da reiteração dos crimes de Édipo e da *genos* dos labdácidas: a mãe-esposa que ceifou a própria vida, o fratricídio resultante do embate entre Etéocles e Polinices. Como fator adicional, acrescenta que, em sendo mulheres, são incapazes de competir com os homens, sobretudo se o poder masculino está vinculado ao poder institucionalizado (a *polis* ou o tirano).

Ai de nós, irmã! Pensa no nosso pai/ que morreu na infâmia e no ódio, denunciando/ ele mesmo os próprios crimes, e, afinal,/ com as próprias mãos arrancando os dois olhos./ Pensa na que foi para ele mãe e esposa/ e – que horror! – num laço estrangulou a vida./ E nos nossos dois irmãos, terceiro golpe,/ que, matando-se um ao outro ao mesmo tempo,/ encontraram juntos um mesmo destino./ Pensa, enfim, em nós, nós duas só, agora,/ que terrível fim teremos se tentarmos, contra a lei, zombar da força de quem manda./ Não nos esqueçamos: somos só mulheres,/ incapazes, pois, de competir com os homens;/ e, além disso, estamos prezas aos mais fortes/ e ao capricho de ordens cada qual mais dura./ Quanto a mim, rogando aos mortos sob a terra,/ peço-lhes perdão por ser assim forçada/ ao respeito às leis ditadas por quem pode./ É supérfluo ir contra as nossas próprias forças.⁶⁷

Nos versos 84-85, Ismene sugere que Antígone deve agir de forma meticulosa e furtiva a fim de que não seja descoberta, ao que a heroína prontamente recusa, com hostilidade e desprezo manifestos. A última sugestão de Ismene para que sua irmã desista do seu plano no verso 92 é de fundamental importância para compreendermos um possível reconhecimento⁶⁸ da personagem quanto à dignidade (ou, no caso, a falta dela, como sugere Antígone) da sua omissão para com sua irmã. Nos versos 526-530, o coro anuncia o que talvez possa configurar este reconhecimento da parte de Ismene, se não pela dignidade do ato, então pela

⁶⁶ v. 11-17. Exceto quando indicado, todos os versos utilizados são retirados da tradução de Guilherme de Almeida.

⁶⁷ v. 49-68.

⁶⁸ Aristóteles, em *Sobre a Poética* 1452a-b, define o reconhecimento, “como indica o próprio significado da palavra, [como] a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para a amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita. [...] e também constitui reconhecimento o haver ou não haver praticado uma ação.” Tradução de Eudoro de Souza.

piedade que lhe é acometida ao perceber o destino terrível da irmã: “eis que já no umbral surge Ismene/ vertendo lágrimas de amor fraterno./ Uma nuvem de angústia turva-lhe o rubor/ do rosto lindo,/ banhando-o todo em pranto.”

O que chamei de “clamor vão” de Ismene, na verdade uma referência que o coro faz a dois tipos característicos de lamentação logo antes do suicídio de Eurídice, pode ser interpretado a partir da direta oposição entre sua postura frente à morte de Polínicês e a que Antígone manifesta. A voz de Ismene dá a ideia de uma quase irrelevância da personagem em relação ao entrelaçar de acontecimentos do *mythos*. A jovem não consegue persuadir Antígone de que seu plano é suicida, ainda que repleto de piedade, nem tampouco pôde convencê-la de ocultar o ato. Em uma última tentativa, não pôde persuadi-la a abandoná-lo. Quando reconhece que glória maior seria morrer com a irmã, também não pôde persuadi-la a deixar-se perecer na tumba juntamente com Antígone.

Em sua última fala, é possível sugerir a admiração que Ismene sente pela coragem da irmã. O auto-sacrifício de Antígone e a “bela morte”, mencionada diversas vezes ao longo da peça, resultante desta despertam em Ismene o genuíno reconhecimento a respeito de qual o caminho mais piedoso, e mesmo glorioso, a ser trilhado. O verso 570 me leva a crer que, ao honrar seu compromisso de mulher em relação ao *oikos* (e isto será argumentado na sessão em que analisarei o luto de Antígone), mesmo abrindo mão de sua própria vida, Antígone se torna um modelo de virtude e de boa morte, que Ismene jamais será.

Se se acreditar na bela frase de Jacqueline de Romilly, qual seja, “de facto, toda dramaturgia de Sófocles repousa na ideia de que o homem é o joguete daquilo a que poderíamos chamar a ironia da sorte”⁶⁹, e a juntarmos com a afirmação de Trajano Vieira que salienta que “os heróis de Sófocles caracterizam-se pela situação de total isolamento em que se colocam”⁷⁰, teremos nós piedade de Ismene. Ao se verificar só num mundo hostil e sem família, a personagem se percebe à mercê de

⁶⁹ Loc. Cit. p. 91.

⁷⁰ VIEIRA, 2009, p. 1.

um destino que lhe escapa, de forma que não é possível reverter a situação de peripécia⁷¹ em que é colocada.

4.2. O grande silêncio: Eurídice

Eurídice é a personagem com menos falas na trama, e seus versos, 1183-1191, tratam de interrogar o coro a respeito do verdadeiro relato acerca da morte de seu filho, Hémon. Entretanto, estes poucos versos trazem elementos de suma importância para recolhermos informações sobre a representação trágica da reação à morte pelas mulheres.

Ó vós que aqui estais, ouvi o que dizíeis/ quando ia saindo para à deusa Palas/ ir oferecer as minhas orações./ Já correrá os trincos e entreabrirá a porta,/ quando me feriu o ouvido um som funesto/ de morte entre os meus; e, aterrada, tombei/ em sentidos entre os braços das escravas./ Seja qual for, repeti-me a notícia:/ não é alheio à dor o ouvido que a escuta.

O que se segue é uma longa fala do coro onde é relatado o ocorrido em suas minúcias: o reconhecimento de Creonte (após a vinda do adivinho Tirésias) acerca de sua impiedade para com o cadáver de Polinices e a posterior realização do ritual de sepultamento; o desespero do rei (*basileys*) em prontamente resgatar Antígone de sua tumba; o encontro com o filho que, desesperado, segura nos braços o corpo já sem vida de sua noiva; a tentativa de agressão de Hémon a Creonte e seu posterior suicídio, única forma de os dois cumprirem o “ritual de suas núpcias no Hades”⁷². Ao final, faz-se uma crítica da irreflexão⁷³ (*aboulían*) como o maior dos males que se deparam aos humanos.

A fala de Eurídice traz elementos do papel convencional de guardadora do lar que Sófocles pode ter tentado representar na constituição de sua personagem. Logo antes de ouvir o som funesto de morte entre os seus, a esposa de Creonte “ia saindo para à deusa Palas” oferecer sua orações. Ao receber a notícia da morte de

⁷¹ “Peripécia é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente.” (ARISTÓTELES, *Sobre a Poética*, 1452a).

⁷² Verso 1241.

⁷³ Guilherme de Almeida traduz este termo como “insensatez”. Por uma questão de semântica, creio que *ouk phronein* seria o mais próximo desta tradução. Portanto, no meu entendimento, o termo “irreflexão”, adotado por Maria Helena da Rocha Pereira, faz mais jus à palavra *aboulían*. Sobre uma discussão profunda e minuciosa sobre o conceito, conferir o capítulo *O esboço da vontade na tragédia grega* no livro *Mito e tragédia na Grécia antiga*, de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal Naquet, cuja referência completa se encontra na bibliografia final desta monografia.

seu filho, perde a força de seu próprio corpo e desfalece sem sentidos nos braços de suas escravas, sendo o desmaio outra manifestação característica do comportamento tido como feminino nas tragédias gregas. O que se segue não são lamentações, ou tampouco o choro. Mas, sim, um grande silêncio acusado pelo coro como um sinal necessariamente ruim num contexto de luto feminino. Segundo Nicole Louraux, “o silêncio é o ornamento das mulheres: ideia presente em Sófocles, retomada por Aristóteles e expressa em Eurípedes através da Macária que, no momento de intervir na ação, empenha-se em mostrar que sabe disso ao observar que, para uma mulher, o melhor é não sair do interior bem fechado de sua casa.”⁷⁴ Ainda segundo Nicole Loraoux, as mulheres de Sófocles voltam sempre para a esfera do *oikos* para ali morrerem: “admirável jogo do visível e do oculto, em virtude do qual não se vê a morte de uma mulher, mas somente uma mulher morta.”⁷⁵

Na fala do mensageiro, anterior à interpretação do coro sobre o “grande silêncio”, há a única menção a luto (*penthos*) em toda a peça⁷⁶. É observado que Eurídice se retirara ao palácio para “partilhar o luto com as escravas”. Mulher de *genos* aristocrático, é presumido que sua falta de emoções violentas e desordem é natural consequência do comedimento de sua lamentação. Entretanto, não fora esse o caso, ao que o mensageiro alude a Creonte que “a outra parte da dor o espera em casa”. É também relatado ao tirano que sua esposa responsabiliza não só a morte de Hémon, mas também a sua, pelos atos de insensatez e irreflexão do marido: “essa morta foi quem sobre ti lançou dupla acusação: deste e do outro assassinio”⁷⁷.

⁷⁴ LORAUX, 1988[1985], p. 48.

⁷⁵ Ibid, p. 51.

⁷⁶ Verso 1249.

⁷⁷ Versos 1311-12.

4.3. A inflexível filha: Antígone.⁷⁸

A primeira fala de Antígone na peça traz uma lamentação não só pelo corpo do irmão morto, mas também pela sua sorte e a da irmã, que têm de viver sob a vergonha e desonra dos crimes de Édipo ⁷⁹. É interessante notar que, à lei de Creonte, Antígone associa um grande mau não só em relação a si e à sua família, mas também à cidade inteira.⁸⁰ A postura da heroína é tradicionalmente colocada numa dicotomia em relação à de Creonte: enquanto a primeira representaria as obrigações dos deuses, a lei divina jamais escrita e desde sempre existente, o rei representaria a lei dos homens, na clássica interpretação de Hegel do texto sofocleano⁸¹. Contudo, a fala de Antígone nos dá margem para mais interpretações.

Em um texto sobre a personagem de Antígone enquanto ser político dentro da comunidade, Judith Butler argumenta que esta separação entre a esfera da *polis* e do *oikos*, isto é, a esfera social e o parentesco, é falaciosa⁸². Já Peter Ahrensdorf, com o mesmo intuito de romper com a idéia da dicotomia, argumenta que Creonte também julgava estar fazendo o correto e sendo devoto tanto aos deuses como à Thebas:

Ao invés de apresentar uma ruptura clara no conflito entre o direito divino e não divino, a peça apresenta um conflito entre dois protagonistas que, para começar, estão convencidos de sua própria

⁷⁸ A fim de que minha análise seja pertinente, neste capítulo analiso apenas as menções à morte de Polinices como manifestação de luto, e não o auto-sacrifício de Antígone e seu sentimento de abandono, seja em relação à cidade ou aos deuses. Esta segunda parte, muito mais extensa e complexa, caberá em pesquisas futuras. Portanto, cabe aqui analisar os versos que compreendem do início da peça até o momento da condenação de Antígone por Creonte, cena que finda no verso 581.

⁷⁹ São versos em que se faz alusão aos crimes dos labdácidas: 1-3; 49-57; 471-472; 583-603 e 853-871.

⁸⁰ “Ó meu próprio sangue, Ismene, irmã querida,/ que outros males Zeus, da herança infanda de Édipo,/ há de nos mandar enquanto formos vivos?/ Não existe dor, maldição, ignomínia,/ ou desonra, que eu não tenha visto ainda/ figurar no rol dos teus e dos meus males./ E esse novo edito agora proclamado/ pelo chefe contra esta cidade inteira?/ Não ouviste ainda? Ou ignoras que bem pode/ a amigos ferir o mal feito a inimigos?” (v. 1-10).

⁸¹ “A *consciência-de-si* é igualmente relação simples e clara com essas leis. Elas são, e nada mais: é o que constitui a consciência de sua relação. Para a Antígona de Sófocles, valem como direito divino não-escrito e infalível. [...] As leis são. Se indago seu nascimento, e as limito ao ponto de sua origem, já passei além delas: pois então sou eu o universal, e elas, o condicionado e o limitado. Se devem legitimar-se a meus olhos, já pus em movimento seu *ser-em-si*, inabalável, e as considero como algo que para mim talvez seja verdadeiro, talvez não seja. Ora, a disposição ética consiste precisamente em ater-se firmemente ao que é justo, e em abster-se de tudo o que possa mover, abalar e desviar o justo.” (HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, 437).

⁸² BUTLER, 2000, p. 3.

piedade e justiça e convencidos de que apenas os deuses irão vingá-los⁸³ (tradução minha).

O legado hegeliano sobre a interpretação da peça de Sófocles parece assumir uma separação clara entre o parentesco e o estado. No entanto, argumenta Butler, por existir uma relação essencial entre *oikos* e *polis*, qualquer tentativa de colocar uma personagem como representante apenas de um desses dois pilares perde coerência e estabilidade⁸⁴. Esta relação é complementar e indissociável. Portanto, esta leitura pode nos ajudar a interpretar a questão do não sepultamento como um problema da cidade, assim defende Antígone, visto que também a linha entre a lei e a religião era extremamente tênue (se mesmo chegou a existir enquanto uma separação clara entre religião e estado).

Nos versos 18-19, Antígone apresenta à Ismene seu plano de enterrar Polinices como um segredo ao qual “ninguém pode ouvir”. Depois de manifestar repúdio pelo édito de Creonte, a heroína mostra seu plano de ação:

Pois não manda Creonte dar à sepultura/ um de nossos dois irmãos, negando-a ao outro?/ A Etéocles, sim, segundo ordena o rito,/ fez cobrir de terra, a fim de ter repouso/ e honra entre os que estão no mundo subterrâneo./ Quanto a Polinices, pobre morto, nem/ sepultura, nem sequer lamentações:/ ficará seu corpo ao sol apodrecendo,/ insepulto, até que as aves nele encontrem/ um tesouro para a fome./ É o que a nós ordena o nobre Creonte: sim,/ a nós duas, vês? Até a mim também!/ E o que é mais, vai vir a proclamar aqui,/ ele mesmo, o edito; e é tão sério que a pena/ implacavelmente imposta ao transgressor/ é a lapidação em plena praça pública./ Eis o que há. Se és digna, prova sem demora/ não ter sangue nobre em coração ignóbil.⁸⁵

O apelo à dignidade aristocrática de Ismene, sabemos, não surtirá o efeito esperado na hora necessária. Não percebendo uma correspondência digna do “sangue nobre”, Antígone recebe a confirmação de que sua última invectiva de persuasão à irmã não teve êxito. Toda a reação, a partir deste verso, de Antígone em relação à Ismene é carregada de uma profunda hostilidade. Aquilo que é aqui colocado em cheque, talvez possa afirmar, é a honra de Ismene no sentido de seu compromisso em relação ao *oikos*. A personagem principal aparenta ter convicção a respeito da falta da irmã para com as obrigações não só de parentesco, mas

⁸³ “Rather than presenting a clear-cut conflict between godly right and godless might, the play presents a conflict between two protagonists who, to Begin with, are convinced of their own piety and justice and convinced that there are just gods who will vindicate them.” (AHRENSDORF, 2009, p. 88).

⁸⁴ Ibid. p. 5.

⁸⁵ Versos 21-38.

também religiosas. A piedade de Ismene, para Antígone, encarou o abismo que representa abrir mão de seu próprio bem estar e falhou, de uma maneira em que não é mais possível voltar atrás. A partir deste último diálogo, Antígone não só não apresenta nenhum interesse de ter a irmã como cúmplice de seu plano, como também não deseja mais o anonimato de seu ato. Sobretudo, diferentemente do caso de Eurídice e Ismene, a heroína não se recolhe à esfera do lar. Pelo contrário, Sófocles nos mostra a capacidade da personagem de testar as possibilidades políticas que emergem quando os limites da representação e da representatividade são expostos⁸⁶. Antígone é descoberta, vêm a público – onde interage com um coro de cidadãos que muda de posição ao sabor dos argumentos das personagens principais – e aceita seu destino infausto.

Para além da dignidade moral com que Antígone abraça suas obrigações em relação ao *oikos*, ainda é possível percebermos alguns outros elementos que não fazem parte do comportamento convencionalmente associado às mulheres na tragédia grega. Os versos que seguem nos dão uma pista sobre estas peculiaridades.

Nada mais te peço; e mesmo que quisesses/ ajudar-me, um dia, eu não aceitaria./ Faze o que quiseres! Eu o enterrarei/ sem ninguém. *Será belo morrer por isso*;/ repousar, amada, ao lado de quem amo,/ por tão santo crime. E se é mais longo o tempo/ em que ei de agradar aos mortos, do que aos vivos,/ lá descansarei. E, quanto a ti, despreza,/ se te apraz, aquilo que é mais caro aos deuses.

“Será belo morrer por isso” (*kalon moi touto poiouse thanein*), é uma frase que destoa das demais manifestações femininas sobre o luto até agora analisadas. Para além de um comportamento piedoso e de acordo com o que se espera de uma mulher trágica, Antígone tem uma preocupação particular – além de servir aos mortos, cujo tempo que haverá de agradar é maior, e aos deuses – com o que Nicole Loraux identifica como *kleos gynaiikon* (“glória das mulheres”): “na morte, as esposas ganham uma glória cuja extensão ultrapassa consideravelmente a do elogio concedido pela tradição”⁸⁷.

⁸⁶ BUTLER, 2000, p. 2.

⁸⁷ LORAUX, 1988[1985], p. 59

Entretanto, cabe argumentar, Antígone não é esposa. É referida como donzela (*kore*) por quatro vezes⁸⁸, criança (*pais*) sete vezes⁸⁹ e mulher (*gyne*) onze vezes⁹⁰, sendo nove destas onze vezes por Creonte, seu adversário direto. Lamenta-se, no caminho de seu cadafalso, em “morrer maldita e sem núpcias”.⁹¹ Como é bem observado por Ahrensdorf, de acordo com os manuscritos Antígone nunca se refere a Hémon na peça, e ainda jamais recorre a ele como aliado (talvez assumindo que, assim como é absolutamente devota ao irmão, seu noivo o seria ao próprio pai)⁹². Além disso, seu *kleos gynaikon* é percebido pelas demais personagens da trama através de sua morte gloriosa.

O luto de Antígone não apresenta as características convencionais da lamentação as quais apresentei nos capítulos precedentes. Pelo contrário, Antígona age por si e contra todos, sem tentar clamar pela misericórdia de Creonte⁹³. Pelo contrário: o que é observado por Ahrensdorf a respeito de como a heroína é vista tanto por Creonte como pelo coro se traduz pelo termo *tolme*, isto é, audácia, coragem sem medo de transgredir limites⁹⁴. Isto, assim defendo, pode abrir margem para a interpretação de que Antígone, ao romper com a tradição e convenção de sua condição de mulher, apresenta um comportamento viril e masculino⁹⁵, o que faz Creonte temer a respeito de parecer menos homem se Antígone não for devidamente punida:

Porém é ela que será um homem e não eu, se lhe deixo esta vitória impune.

Agora que vai lá para baixo, ama-s, se amar se devem; mas, enquanto eu viver, não será uma mulher quem dá ordens.

Deste modo se devem conservar as determinações, e de forma alguma deixá-las aniquilar por uma mulher. Mais vale, quando é preciso, ser derrubado por um homem do que sermos apodados de mais fracos que mulheres⁹⁶.

⁸⁸ Versos 395, 769, 889 e 1100.

⁸⁹ Versos 378, 423, 561, 654, 693, 949 e 987.

⁹⁰ Verso 61 por Ismene (incluindo a si mesma) e verso 694 por Hémon. Por Creonte, versos 525, 579, 649, 651, 678, 680, 740, 746 e 756.

⁹¹ Verso 866.

⁹² AHRENSDORF, 2009, p. 91.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid, p. 93.

⁹⁵ Nas palavras de Ahrensdorf, “she fights like a man” (p. 92).

⁹⁶ Versos 484-485; 525-526 e 677-680.

5. Conclusão, ou um caminho para a virtude das mulheres.

Melinda Powers, em sua recente contribuição para o campo dos estudos sobre performance no teatro grego antigo nos coloca um debate bastante acirrado sobre a presença, ou não, de mulheres como espectadoras das representações dramáticas, demonstrando como essa questão continua bastante controversa. Por um lado, há os que sugerem ser possível afirmar que cada tribo tinha sua própria seção no teatro e que, em cada uma dessas áreas, uma parte era reservada às mulheres, sendo a audiência composta por homens, mulheres, meninos e escravos. Por outro lado, há aqueles que afirmam que a audiência certamente contava com a presença de homens e meninos, eventualmente de algum membro oficial de outra *polis*, assim como sacerdotes e sacerdotisas de Dioniso, mas é extremamente dificultoso afirmar a presença de mulheres e escravos⁹⁷.

Essa discussão evidencia o quanto uma sólida afirmação pode facilmente se tornar uma incerteza. O que é digno de nota, contudo, é o paradoxo evidente entre mulheres formidáveis, de caráter inabalável e que subvertem a ordem da cidade e do âmbito familiar (a exemplo da Clitemnestra de Ésquilo, da Medéia de Eurípedes e da própria Antígone de Sófocles) nas tragédias, e seu aparente pólo oposto representado pelas “mulheres reais” apresentadas pelos textos antigos, confinadas ao *oikos* e, conseqüentemente, ao anonimato⁹⁸. A glória cotidiana das mulheres evidencia o quanto “não trágicas” elas são. É ambíguo, no entanto, “o prazer da *katharsis* em virtude do qual, durante uma representação trágica, os cidadãos se comovem vendo o sofrimento dessas mulheres heroicas que encarnam no teatro outros cidadãos vestidos de trajes femininos”⁹⁹.

⁹⁷ “Oscar G. Brockett directly addresses the presence of women in the audience. In his third edition of *History of the Theatre* (1977), He explains that women were indeed present: „It has been suggested that each tribe had its own section and that within these areas one part was set aside for women... Seats were also reserved for other prests and priestesses... The audience was composed of women, men, boys and slaves”. However, in the coauthored tenth edition of *History of Theatre* (2008), Brockett and Franklin J. Hildy add a disclaimer to this statement: „The audience certainly included men and boys, but there is considerable scholarly debate as to whether it included women of slaves. Seats were reserved for certain state officials, visiting ambassadors, and persons the state wished to honor along with the priests of Dionysus, other priests, and perhaps for priestesses” (POWERS, 2014, p. 2).

⁹⁸ Aqui, claramente a relação que estabelecço entre mulheres e *oikos* se faz de forma ideal-típica. Como aponta Plácido Suárez, “según Aristóteles (Política, VI, 8=1323a5-6), se justifica el uso de la mujer como fuerza productiva cuando el marido no está en condiciones de poseer mano de obra esclava” (2000, p. 53).

⁹⁹ LORAUX, 1988[1985], p. 59.

Através das análises apresentadas nos capítulos precedentes, busquei construir uma narrativa que tivesse como “clímax”, ao final do capítulo quatro (4), sugerir a possibilidade de identificar no comportamento de Antígone uma espécie de virtude característica paradoxal: por um lado, evidencia elementos que a ligam à esfera do *oikos* em relação ao comprometimento com a família em detrimento, até mesmo, da própria vida; por outro, apresenta traços de performatividade masculina ao lhe atribuírem predicados genuinamente considerados dos homens no mundo antigo, como, por exemplo, a *phronesis*¹⁰⁰, que no texto antigo aparece traduzida diversas vezes por sensatez, prudência, mas, sobretudo, é cabal que seja uma característica altamente desejável, caracteristicamente masculina, e que falta a Creonte. Em uma pesquisa futura, portanto, tencionarei apresentar como a morte, e a percepção que as personagens têm da mesma, é o que conduz todos os acontecimentos da tragédia, e é a partir dela que Antígona constitui seu *kleos*. O cerne do problema de pesquisa que tenciono realizar consiste em utilizar o texto antigo levando em conta sua historicidade e buscando encontrar passagens que sugiram menções às virtudes (*arete*) atribuídas à personagem Antígone, e a consequente tensão entre gêneros resultante de seu embate com Creonte.

¹⁰⁰ “Por outro lado, a obra de um homem só é perfeita quando está de acordo com a sabedoria prática e com a virtude moral; esta faz com que seja reto o nosso propósito; aquela, com que escolhamos os devidos meios.” (ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, 1144a). Grifo meu.

6. Bibliografia:

6.1. Fontes:

Perseus Project:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0185>

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução: Lawrence Flores Pereira. Introdução e notas: Kathrin Holzermayr Rosenfield. Rio de Janeiro: Topbooks. 2006.

_____. **Antígone**. Tradução: Guilherme de Almeida. In: Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu Prisioneiro, Ájax. São Paulo: Perspectiva. 1997.

_____. **Antígone**. Tradução e introdução: Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva. 2009.

_____. **Antígona**. Introdução, tradução e notas: Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian. 6ª Edição. 2003.

_____. Antígone. In: SÓFOCLES e ÉSQUILO. **Rei Édipo, Antígone, Prometeu Acorrentado**. Prefácio, tradução e notas: J.B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro. 16ª edição. s/d.

6.2. Bibliografia final:

ADORNO, T. HORKHEIMER, M. O iluminismo como mistificação das massas. IN: ADORNO, T. HORKHEIMER, M. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra. 2015.

ADORNO, T. Tempo livre. In: ADORNO, T. HORKHEIMER, M. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra. 2015.

AHRENSDORF, Peter. **Greek tragedy & political philosophy: rationalism and religion in Sophocles Theban plays**. Cambridge University Press. 2009.

AIRÈS, P. **História da morte no ocidente**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2017[1977].

ANDRADE, Marta. M. de. O espaço funerário: comemorações privadas e exposição pública das mulheres em Atenas (séculos VI-IV a.C.). In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 31, nº 61, p. 185-208. 2011.

ARISTÓTELES. **Sobre a poética**. Tradução e notas: Eudoro de Souza. In: Os Pensadores, vol IV. Rio de Janeiro: Abril. 1ª Edição, 1973.

_____. **A arte Retórica**. Tradução e notas: Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa nacional-Casa da Moeda. 2ª edição. 2005.

_____. **Ética a Nicômaco**. In: Os Pensadores, vol IV. Rio de Janeiro: Abril. 1ª Edição, 1973.

BUDELMANN, F. **The language of Sophocles: community, communication and involvement**. Cambridge University Press, 2000.

BUTLER, Judith. Antigone's claim. In: **Antigone's claim: kinship between life and death**. Columbia University press. 2000. p. 1-25.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das letras. 2007.

CASTORIADIS, Cornelius. A polis grega e a criação da democracia. In: **As encruzilhadas do labirinto II: os domínios do homem**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987.

CARTLEDGE, Paul. O poder e o estado. In: CARTLEDGE, P. (org). **História Ilustrada da Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: Ediouro. 2002 [1999]. (p. 202-234).

CORRÊA, Paula. da C.. Homero e Arquíloco: leituras modernas da Grécia arcaica. In: **Arma e varões: a guerra na lírica de Arquíloco**. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998. (p. 29-69).

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**. São Paulo: Hemus. 1975.

CULHAM, Philys. Ten years after Pomeroy: studies of the image and reality of women in Antiquity. **Helios** 13.2. p. 9-30. 1986.

DROYSEN, I. G. **Manual de teoria da história**. São Paulo: Editora Vozes. 2013

FINLEY, Moses. **O mundo de Ulisses**. Lisboa: Editorial presença. s./d.

PLÁCIDO SUÁREZ, Domingo. La presencia de la mujer griega en la sociedade: democracia y tragedia. In: Ediciones Universidad de Salamanca. **Stud. Hist. Hª antig.** 18, 2000, pp.49-63.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Editora Autêntica. 2011 [2003].

_____. **Evidência da história: o que os historiadores vêem**. Belo Horizonte: Autêntica. 1ª Edição, 2011 [2005].

HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do Espírito, vol: I**. Petrópolis: Vozes. 2ª Edição. 1992.

HESÍODO. **Trabalhos e Dias**. Tradução e introdução: Christian Werner. São Paulo: Hedra. 2013.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução, notas e prefácio: Carlos Alberto Nunes. 25ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2015.

_____, **Odisséia**. Tradução, notas e prefácio: Carlos Alberto Nunes. 25ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2015.

- KATZ, Marilyn. A. Mulheres, crianças e homens. In: CARTLEDGE, P. (org) **História ilustrada da Grécia antiga**. Rio de Janeiro: Ediouro. 2002[1999]. p. 158-201.
- LIDDEL, Peter. **Civic obligation and individual liberty in ancient Athens**. Oxford University Press. 2007.
- LORAU, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia antiga**. Tradução: Mario da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1988 [1985].
- MARSHALL, Francisco. **Édipo Tirano: a tragédia do saber**. Brasília: editora UnB. 2000.
- _____. A historicidade trágica. Porto Alegre: **Revista Anos 90**, v.4, nº 6, dezembro, 1996, p. 124-154.
- MORRIS, Ian. Attitudes toward death in Archaic Greece. In: **Classical Antiquity, by the regents of University of California**, volume 8, nº 2, October 1989.
- MURNAGHAN, Sheila. Tragic realities: fictional women and the writing of ancient history. **EuGeStA** – nº5 – 2015. p. 178-196.
- NÓLIBOS, Paulina. **Encontrado Mulheres: Eurípedes, o feminino e o imaginário sexual na tragédia As Troianas**. (Dissertação). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2000
- _____. **Eros e Bía em Helena e Cassandra: gênero e violência no imaginário clássico ateniense**.(Tese). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2006
- POMEROY, Sarah. **Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: women in classical antiquity**. 2ª edição. Schocken Books Inc. 1995.
- POWERS, Melinda. **Athenian Tragedy in performance: a guide to contemporary studies and historical debates**. University of Iowa Press. 2014.
- RABINOWITZ, Nancy. **Greek Tragedy**. Oxford: Blackwell Publishing. 2008.
- ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia Grega**. Lisboa: Edições 70. 1997.
- ROSENFELD, Kathrin. **Antigone: Sophocles' Art, Hölderlin's Insight**. Aurora: The Davies Group, Publishers. 2010.
- STERNBERG, Rachel. **Tragedy Offstage: suffering and sympathy in Ancient Athens**. Austin: University of Texas press. 1ª edição. 2006.
- STEVANOVIC, Leda. Funeral Ritual and Power: farewelling the dead in the ancient greek funerary ritual. **Bulletin of the Intitute of Ethnography SASA** LVII (2), 2009, p. 37-52.
- TOYNBEE, A. J. **Helenismo: história de uma civilização**. 5ª edição. Editora: Jorge Zahar. 1983 [1959].

VAN HAUTE, Phelippe. Antígona: heroína da psicanálise? **Revista Discurso**, n. 36, 2007. p. 285-309.

VERNANT, J-P. **Mito e religião na Grécia antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VERNANT e VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva. 1999.

WOLFE, Rachel. M. E. Woman, tyrant, mother, murderess: an exploration of the mythic character of Clitemnestra in all her forms. **Women's Studies**, 38:6, 2015, p. 692-719.