

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

**LUCIANO HEIDRICH BISOL**

**O CANTO DAS ENLUTADAS**

**CANÇÕES DE LAMENTO EM *ANDRÔMACA*, *HÉCUBA*, E *AS TROIANAS*  
DE EURÍPIDES**

**PORTO ALEGRE**

**2021**

**LUCIANO HEIDRICH BISOL**

**O CANTO DAS ENLUTADAS**

**CANÇÕES DE LAMENTO EM *ANDRÔMACA*, *HÉCUBA* E *AS TROIANAS* DE EURÍPIDES**

Tese de Doutorado em Estudos de Literatura,  
apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, pela linha de pesquisa de Teoria,  
Crítica e Comparatismo.

Orientadora: Kathrin Lerrer Holzermayr Rosenfield

**PORTO ALEGRE**

**2021**

## CIP - Catalogação na Publicação

Bisol, Luciano Heidrich

O canto das enlutadas: canções de lamento em  
Andrômaca, Hécuba e As Troianas de Eurípides / Luciano  
Heidrich Bisol. -- 2021.

202 f.

Orientadora: Kathrin Lerrer Holzemayr Rosenfield.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Tragédia grega. 2. Eurípides. 3. Canções de  
lamento. I. Rosenfield, Kathrin Lerrer Holzemayr,  
orient. II. Título.

LUCIANO HEIDRICH BISOL

## **O CANTO DAS ENLUTADAS**

**CANÇÕES DE LAMENTO EM *ANDRÔMACA*, *HÉCUBA* E *AS TROIANAS* DE EURÍPIDES**

Tese de Doutorado em Estudos de Literatura, para a obtenção do título de Doutor em Letras, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela linha de pesquisa de Teoria, Crítica e Comparatismo.

Porto Alegre, 25 de novembro de 2021

Resultado: Aprovado

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Kathrin Lerrer Holzemayr Rosenfield – orientadora  
Instituto de Letras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Prof. Dr. Rafael de Carvalho Matiello Brunhara  
Instituto de Letras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo  
Departamento de Literatura  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dra. Ana Maria César Pompeu  
Departamento de Literatura  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Para J.A.S.

*...ὅτι ἀγαθοὶ μαστοὶ σου ὑπὲρ  
οἴνον, καὶ ὁσμὴ μύρων σου ὑπὲρ  
πάντα τὰ ἀρώματα...*

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cuja excelência viabilizou o presente estudo.

À professora Dra. Kathrin Rosenfield, pelo acolhimento, inspiração e orientação deste trabalho.

Aos membros da Banca, professor Rafael Brunhara, professor Orlando Luiz de Araújo e professora Ana Maria César Pomeu, pela leitura atenta desta tese.

Ao companheiro peripatético José Ricardo da Costa, pelas leituras e discussões ao longo de muitos anos, cujos *insights* foram imprescindíveis para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos colegas, alunos e amigos que me incentivaram e apoiaram no decurso dessa jornada.

À minha família: Margareth, que implantou em mim a *anima* que mais tarde se revelaria euripideana; Flavio, pela aposta original e pelas incontáveis caronas ao Campus do Vale; Eduardo, que financiou meus primeiros estudos; e Rodrigo, quem pela primeira vez me falou de Atenas no século V a.C.

E finalmente, à minha esposa Juliana, cuja presença a meu lado fez com que eu permanecesse humano ao longo dos últimos anos.

*Anánkê!*

## RESUMO

Após dez anos de conflito armado nas planícies de Troia, todos os homens troianos foram mortos e as mulheres, escravizadas. Esse é o ponto de partida de três peças teatrais de Eurípides (c. 480 - 406 a.C.) que examinamos de maneira independente. *Andrômaca* (c. 425 a.C.), provavelmente a única peça representada originalmente fora de Atenas, foi estigmatizada pela crítica como um drama secundário. Em *Hécuba* (c. 424 a.C.), assistimos à reação violenta de uma vítima que deixa de suportar a opressão. Enquanto em *As Troianas* (c. 415 a.C.) a rainha recém-destituída permanece em cena ao longo de toda a peça enquanto, a cada Episódio, é visitada pelas mulheres de sua corte que receberão uma a uma o seu quinhão. As três peças ilustram a escravização de mulheres em três diferentes momentos após a guerra de Troia. Todas elas recorrem ao canto solo ou antifonal para demonstrar seus estados emocionais. O presente trabalho se dedica a avaliar o papel da música em peças de teatro do século V a.C., considerando o diálogo entre uma série de canções localizadas em *Andrômaca* (EURÍPIDES, 1984), *Hécuba* (EURÍPIDES, 2010) e *As Troianas* (EURÍPIDES, 2018b) e a tradição religiosa de lamentos funerários ritualísticos. Observamos as canções no contexto da “nova música” aderida por Eurípides, caracterizada por seu mimetismo e efeminação. Assim, identificamos que, na obra do poeta, é a estreita relação entre a mulher e a morte que possibilita a representação do feminino em sua obra, elemento ficcional que será transpassado por elementos da nova música.

Palavras-chave: Tragédia grega. Canções de lamento. Nova música. Representação do feminino. Eurípides. *Andrômaca*. *Hécuba*. *As Troianas*.

## ABSTRACT

After ten years of armed conflict on the plains of Troy, all the Trojan men were killed and the women enslaved. Here is the starting point of three plays by Euripides (c. 480 – 406 BC) that we have examined independently. *Andromache* (c. 425 BC), probably the only play originally performed outside Athens, was stigmatized by critics as a secondary drama. In *Hecuba* (c. 424 BC, we witness the violent reaction of a victim who no longer supports oppression. Whereas in *Trojans Women* (c. 415 BC), the newly deposed queen remains on stage throughout the whole play while, in each Episode, she is visited one by one of the women of her court who will receive their share one by one. The three pieces record the enslavement of women in three different moments after the Trojan War. All of them resort to solo or antiphonal singing to demonstrate their emotional states. The present work is concerned with evaluating the role of music in theater plays from the 5th century BC, considering the dialogue between a series of songs located in *Andromache* (EURIPIDES, 1984), *Hecuba* (EURIPIDES, 2010), and *Trojan Women* (EURIPIDES, 2018b) and the religious tradition of funeral ritual laments. We observe the songs in the context of the “new music” adopted by Euripides, characterized by its mimetism and effeminacy. Thus, we identified that, in the tragedian work, the close relationship between the woman and death enables the representation of the feminine in his work, a fictional element that will be penetrated by elements of the new music.

Keywords: Greek tragedy. Lament's songs. New Music. Female representation. Euripides. *Andromache*. *Hecuba*. *Trojan Women*.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS: CANÇÕES DE LAMENTO EM <i>ANDRÔMACA</i>, <i>HÉCUBA</i> E <i>AS TROIANAS</i>, DE EURÍPIDES</b> .....	9
<b>1 O FILHO DA VERDUREIRA OU EURÍPIDES E AS MULHERES</b> .....	26
1.1 ISTO NÃO É UM RITUAL: EURÍPIDES EM <i>TESMOFORIANTES</i> .....	32
1.2 MULHERES ROUBAM A CENA NO TEATRO DE DIONISO .....	47
1.3 CANÇÕES PARA AULO E LÁGRIMAS EM PALCO DIONISÍACO .....	55
<b>2 ANDRÔMACA</b> .....	72
2.1 A ELEGIA DE ANDRÔMACA .....	79
2.2 A CANÇÃO SUICIDA DE HERMÍONE .....	91
2.3 O LAMENTO DE PELEU E O PARADIGMA DAS CANÇÕES MASCULINAS .....	105
<b>3 HÉCUBA</b> .....	111
3.1 SONHANDO COM LOBOS .....	121
3.2 POLIXENA DECIDE MORRER? .....	132
<b>4 AS TROIANAS</b> .....	144
4.1 A NOVA MÚSICA DE HÉCUBA.....	154
4.2 <i>EVÃN, EVOÉ!</i> O HIMENEU BÁQUICO DE CASSANDRA .....	163
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: O CANTO DAS ENLUTADAS</b> .....	176
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	183
<b>GLOSSÁRIO</b> .....	197
<b>ANEXOS</b> .....	199

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS: CANÇÕES DE LAMENTO EM *ANDRÔMACA*, *HÉCUBA* E *AS TROIANAS*, DE EURÍPIDES

– Não é então por este motivo, ó Glaucon, que a educação pela música é capital, porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afectam-na mais fortemente, trazendo consigo a perfeição e tornando aquela perfeita se se tiver sido educado? (PLATÃO, 2001, p. 132 - 133).

Se um hipotético espectador contemporâneo tivesse acesso às performances originais do Teatro de Dioniso em Atenas no século V a.C., essas lhe pareceriam espécies de musicais. Isto é, o elemento melódico estava presente na maior parte do tempo ao longo das apresentações das Grandes Dionisiacas Urbanas<sup>1</sup>. Dessa maneira, Aristóteles, na seção 1450b da *Poética* (1980, p. 13), considera a *melopoiía*<sup>2</sup>, composição cantada, o elemento mais impactante no espetáculo teatral ateniense. Segundo Edith Hall (2008), o canto era elemento intrínseco de todo o teatro da Antiguidade<sup>3</sup>, uma vez que, além das passagens protagonizadas pelo coro, toda a tragédia clássica que chegou a nós inclui canções específicas executadas pelos atores em cena. Isso implica concordarmos, inicialmente, que todo ator trágico era, também, um cantor (HALL, 2008), bem como todo poeta trágico era um compositor musical.

Eurípides compôs mais de 80 peças teatrais – possivelmente 92 – das quais 19 chegaram a nós sob seu nome. Em três delas representa-se, por meio da teia mitológica do Ciclo de Troia, os transtornos de um período pós-guerra sob a perspectiva de mulheres cativas: *Andrômaca* (c. 425 a.C.), *Hécuba* (c. 424 a.C.) e *As Troianas* (c. 415 a.C.). Esses dramas foram representados, originalmente, no contexto da Guerra do Peloponeso, ou seja, nas três últimas

<sup>1</sup> Festa políade do começo da primavera que abrangia a falofaria, os concursos de ditirambo, tragédia e comédia. Ao lado das Atenaias, era considerada a mais importante celebração do orgulho ateniense. Aspectos históricos desse evento anual são apresentados didaticamente por Trabulsi (2004).

<sup>2</sup> A transliteração dos termos gregos para o vernáculo segue o padrão adotado pela Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC). Optamos pela transliteração dos conceitos para ampliar o acesso desta tese a leitores que não dominam o grego antigo, de modo que reservamos a apresentação dos textos originais somente quando apresentamos nossas próprias traduções dos mesmos, o que ocorre em relação ao *corpus* de canções selecionadas.

<sup>3</sup> “A voz melodiosa era ouvida em todos os outros de drama antigo e em suas adaptações – peça satírica, Comédia Antiga, Comédia Nova (grega e romana), farsa atelana, tragédia romana, recitais de excerto de dramas antigos por virtuosos, pantomima, mimo” (HALL, 2008, p. 5).

décadas do século V a.C., e suas performances carregam a ambiência de um período de violência cívica. Todas elas contêm a execução de canções de lamento, amálgama da ritualística funerária e da tradição lírica, adaptados para o palco. Nessa série de canções selecionadas, mulheres lamentam suas condições de escravizadas, *aikhmálotos* e, mais do que isso, as canções revelam a concepção eurípideana de feminino, enquanto conjunto de atribuições que uma sociedade em determinada época atribui às mulheres.

Todas as mulheres trágicas se encontram em situações limítrofes de desespero e desolação. Todas elas se mostram em estado de luto. À exceção de Hermíone em *Andrômaca* (EURÍPIDES, 1984), que, embora não enlutada, está prestes a cometer suicídio. Assim, a representação do feminino em Eurípides perpassa necessariamente uma relação estreita com a morte e com os ritos fúnebres. Em nosso estudo, seguimos a tese de Margaret Alexiou (2002) de que, na sociedade grega, tanto a preparação do cadáver para o funeral quanto a execução de lamentos por ocasião da *próthesis* – exposição pública do cadáver – eram responsabilidades das mulheres. A divisão desses cantos funerários em dois grupos de mulheres originou a estrutura antifonal dos lamentos trágicos, conforme aponta a autora.

Além disso, de acordo com Nicole Loraux (1998), a execução pública dos ritos funerários fora proibida, sobretudo com a lei de Péricles em 425 a.C., dada a contundência das manifestações de luto por parte das mulheres. Pois ainda no século V a.C., além dos cantos de lamentação, as práticas mortuárias observavam ações como o arrancamento de cabelos, dilaceração da pele e emissão de golpes contra o próprio corpo, pelo coletivo de mulheres que cumpria os rituais. Desse modo, toda a tradicional prática mortuária passou a ser vista como excessiva aos olhos da democracia ateniense nas últimas décadas daquele século. E assim, segundo Loraux (1998), ao passo que tais práticas foram pouco a pouco sendo banidas da cidade-Estado, sua representação foi gradualmente deslocada para a cena do Teatro de Dioniso. Nas peças de Eurípides, tiveram suas formas modificadas e se estabeleceram como recurso mimético para mobilizar sentimentos agudos através, principalmente, de personagens mulheres.

Ao revisitar o *corpus* trágico do período Clássico, é notável que o poeta reserva um espaço cênico mais amplo às mulheres trágicas em comparação a

Sófocles e Ésquilo<sup>4</sup>. E as eurípideanas, conforme atesta Chong-Gossard (2008), cantam muito mais que os homens. O autor, professor da University of Melbourne, defende que Eurípides destina as canções para as personagens mulheres expressarem sentimentos não experienciados pelos homens e com isso desenvolve uma linguagem específica para suas mulheres com modulações discursivas que as diferenciam das personagens masculinas.

Nesse sentido, Hall (2008) sugere a aproximação entre o gênero do discurso “canção”<sup>5</sup> e personagens mulheres da tragédia grega. Dessa maneira, identificamos que a presença das canções de lamento nas peças selecionadas de Eurípides está relacionada, de fato, a uma série de obrigações femininas na esfera da religião grega, especialmente às exéquias e canções nupciais. Segundo Casey Dué (2006), docente em Houston, os lamentos contidos no drama clássico foram construídos a partir de uma longa tradição que remonta ao período Arcaico e, ao mesmo tempo que revisitam esse legado, fundam uma nova tradição de lamentos teatrais e literários e, portanto, as formas das canções guardam implicações em seus sentidos.

A esse respeito, Victoria Wohl (2015), professora da University of Toronto, chama atenção para as implicações políticas das novas formas discursivas empregadas por Eurípides. Diferentemente das peças de Ésquilo e Sófocles, as tragédias eurípideanas não se centralizam na grandiosidade dos agentes míticos representados. Além disso, as obras de Eurípides carecem da unidade temática encontrada nas dos dois outros poetas. Em *Hécuba* (EURÍPIDES, 2010), por exemplo, após a fala de abertura do fantasma de Polidoro, temos a lamentação da rainha, a execução de Polixena em honra a Aquiles, a descoberta do cadáver de Polidoro, a vingança de Hécuba com a matança dos filhos de Polimestor e o cegamento do mesmo. O encerramento do drama guarda ainda como desfecho o anúncio dionisíaco de que Hécuba será transformada em uma cachorra de olhos inflamados.

---

<sup>4</sup> Hall (2008) destaca que a presença de personagens mulheres será maior em Aristófanes e, mais ainda, em Menandro.

<sup>5</sup> Empregamos genericamente o termo “canção”, sinônimo do termo grego *mélōs*, para designar uma variedade de formas como o *amoibaion*, a monodia, o epitámo e o *kommós*, cujas fronteiras são matizadas no contexto do período Clássico, conforme discutiremos ao longo desta pesquisa.

Dessa maneira, as tragédias eurípideanas caracterizam-se por condensarem em cena uma variedade de temas e mitos justapostos em um somatório de ações muitas vezes fragmentado. No entanto, destaca Wohl (2015), tais estruturas inusitadas constituem expressões políticas engajadas com os dilemas e contradições da vida democrática na pólis ateniense. E, assim, a diversidade democrática, tão cara ao nosso tempo e criticada por Platão (2001), torna-se um elemento contundente na arte de Eurípides, notavelmente nos momentos em que personagens cantam sua desolação.

Nos livros III e IV da *República* (PLATÃO, 2001), Sócrates conversa com Glaucon, músico e tio de Platão, sobre a educação dos jovens guardiões da cidade e o que é ou não adequado para sua formação sóbria e viril. Nesse debate, a educação musical recebe papel de destaque, pois a música tem a capacidade de penetrar profundamente na alma dos sujeitos, tornando-se determinante para a formação do caráter. Na seção 424c, do livro IV, Sócrates afirma mesmo que “nunca se abalam os gêneros musicais sem se abalar as mais altas leis da cidade” (PLATÃO, 2001, p. 169). Tais reflexões platonistas a respeito da influência da música sobre o caráter, *êthos*, são feitas em referência à obra de Damon, musicólogo ateniense do século V a.C.

Conforme aponta Robert Wallace (2015), Platão é a mais extensa fonte dos trabalhos de Damon, que não deixou textos escritos. Segundo Wallace (2015), é de Damon a abordagem de que a música age sobre o *êthos*. Nesse sentido, o musicólogo contemporâneo Malcolm Budd (2003) defende que a musicalidade possui a capacidade de mobilizar memórias e emoções não apreensíveis por palavras. Paralelamente a tal concepção, Platão (2001) destaca que certos ritmos, como o jônico e o lídio, são efeminados, contribuindo para o acabrunhamento e a lassidão dos jovens cidadãos, devendo assim, ser banidos de Politeia. Além disso, diversas inovações musicais, como a polifonia e policardia, a música do aulo<sup>6</sup>, são condenadas por Platão. Tais elementos são, justamente, algumas das principais características eurípideanas e constituem, segundo Csapo (2004, p. 207), a “nova música”, que se popularizará ao final do

---

<sup>6</sup> Instrumento de sopro constituído por dois cilindros com espessuras e, conseqüentemente, timbres distintos – um alto e outro baixo. O aulo é, por excelência, um instrumento polifônico, símbolo da adesão à diversificação estética testemunhada em Atenas nas últimas décadas do século V a.C.

século V a.C., em um caminho que parte do teatro para as demais manifestações artísticas populares. Essa mudança de estilo, segundo o autor, modifica também o espaço das canções dentro das tragédias, que deixam de apenas marcarem a transição entre os Episódios, para assumirem papéis centrais nas apresentações.

A partir dessas premissas, podemos apontar que, ao empregar canções de lamento em suas peças, Eurípides mobiliza emoções e sensações em sua plateia que extrapolam a cognitividade do discurso, tornando as canções carregadoras de memórias associadas à perda e ao luto. A nova música das últimas décadas do século V a.C. é, segundo Csapo (2004), por excelência, eurípideana. As canções presentes nos três dramas selecionados incorporam gritos inarticulados de sofrimento – como o “*Otototo!*”, de Hécuba em *As Troianas*, por exemplo (EURÍPIDES, 2018b, p. 114) –, apresentam alterações rítmicas inesperadas, além do amplo emprego de recursos estilísticos como poliptoto, parataxe e aliteração. Tais elementos apresentados em cena com o acompanhamento do aulo tornam as ocasiões de performance um espaço de diálogo entre gêneros do discurso, resultando em um novo estilo musical feminino e bárbaro.

Seguindo a perspectiva de Derrida (2013, p. 51), a literatura enquanto instituição histórica e ficcional detém a capacidade de “dizer tudo”, de subverter regras e de se reinventar. Derrida chama atenção à modernidade de certa autorização dada à literatura de exprimir a diversidade associada a uma concepção igualmente moderna de democracia. Tal pensamento nos leva de volta à segunda metade do século V a.C., quando a democracia ateniense aumentava a incorporação de classes populares. Nesse exato contexto estão localizadas as três peças de Eurípides centrais para nossa discussão, com ousadas inovações formais, rupturas e provocações. Assim, acompanhados pelo pensamento de Derrida (2013), entendemos que o teatro eurípideano, com sua nova música, igualmente apontava para uma democracia “por vir” (DERRIDA, 2013, p. 51), bem diferente do regime proposto por Platão na *República* (2001).

Segundo Donald Mastronarde em *The Art of Eurípides* (2010), a representação trágica revela a fragilidade das dicotomias tradicionais e, especialmente em Eurípides, sugere o colapso das diferenças binárias, pois, por meio da representação das mulheres eurípideanas, é possível questionar e

qualificar generalizações concernentes a ambos os gêneros. Matronarde (2010) argumenta que as escolhas formais pouco usuais permitem a emissão de perspectivas e opiniões igualmente pouco ortodoxas, como a ruptura hierárquica entre gêneros, entre gregos e bárbaros, ou entre pessoas livres e escravos. Tal insurreição é ancorada em canções de lamento executadas por mulheres estrangeiras e escravas, ao experienciarem situações limítrofes de violência e humilhação.

Cabe ressaltar que examinamos informações sobre mulheres localizadas historicamente em um contexto patriarcal. No entanto, ao examinarmos a literatura grega antiga, é possível identificarmos diferentes graus de misoginia. Em Hesíodo, por exemplo, tanto em *Teogonia* (2013) quanto em *Os trabalhos e os dias* (2012), compostos entre os séculos VIII e VII a.C., a primeira mulher é apresentada como um castigo de Zeus aos homens, em punição ao ato de Prometeu, que roubara de Zeus o fogo, comumente lido como símbolo da racionalidade humana. No primeiro poema, depois de ser duas vezes trapaceado pelo titã, Zeus presenteia o irmão dele, Epimeteu, com o belo mal, *kalón kakón* (HESÍODO, 2013, p. 72), que trará desolação aos homens. Pandora – a que recebe todas as dádivas – é fabricada por Hefesto e exerce aqui uma relação metonímica com todas as mulheres, ao ser comparada a um zangão. No segundo poema, temos a narrativa sobre a caixa que disseminará todos os males visíveis e invisíveis do mundo, quando violada por Pandora – a que dá todas as dádivas. Nas duas narrativas, Pandora é a fundadora do “*génos guinaikôn*” (HESÍODO, 2013, p. 72), ou “raça das mulheres”, distinta originalmente da estirpe masculina.

Por outro lado, em *Econômico* (c. 370 a.C.), de Xenofonte (1999), as mulheres são apontadas como elementos fundamentais para a produção e economia da família grega, *oîkos*, conforme aponta Sarah Pomeroy (1995). Não obstante toda misoginia grega que emerge nas pesquisas literárias, O'Donnell (2015, p. 322) argumenta que a iconografia presente nos vasos gregos revela que a exclusão social das mulheres não era rígida, conforme nos apresentam diversos registros escritos. A segregação social das mulheres, ratificada pelos autores homens, seria antes uma idealização masculina que concebia as mulheres como indivíduos submissos e deslocados em relação à vida pública da cidade. O'Donnell (2015) analisa, por exemplo, a escultura tumular de

Mnesistrate, encontrada no cemitério de Salamina, datada de meados do século quarto, para fundamentar sua posição (ver Anexo A).

Nessa peça de mármore reconhecem-se duas figuras, uma feminina, à esquerda, e outra masculina, à direita. O'Donnell grifa que a posição corporal da mulher representada não é de modo algum submissa. Ao contrário de outras representações iconográficas que mostram a mulher com o olhar baixo – sinal de recato e pudor –, a imagem de Mnesistrate exibe um olhar altivo. Ademais, suas duas mãos erguidas revelam gestos típicos de uma conversa em equidade, além de conferirem-lhe um papel mais ativo na conversação. Certamente se trata de uma mulher de elite, dado o vestuário que envolve a personagem, além da suntuosidade de seu jazigo. De qualquer modo, essa escultura demonstra que as relações entre homens e mulheres eram muito mais fluidas do que nossos testemunhos literários sugerem.

Cabe salientar, nesta introdução, que adotar as questões de gênero para reler textos canônicos não constitui um anacronismo. Seguindo a linha de pensamento de Nancy Rabinowitz (1993), professora do Hamilton College, os antigos gregos e romanos não só pensaram as categorias de sexo, gênero e sexualidade, como a sua visão desses conceitos influencia diretamente a maneira como nós os entendemos. Portanto, pensamos que observar o mundo antigo sob essa perspectiva pode produzir significados em nossa realidade. Ainda de acordo com a abordagem de Rabinowitz (2015), desde a Antiguidade até recentemente, o gênero parecia fluir perfeitamente da binaridade do sexo biológico, com dois sexos dando origem a dois gêneros.

Inicialmente, cabe, pois, diferenciar os conceitos “mulher” e “feminino” no âmbito dos estudos clássicos. Segundo Rabinowitz (2015), para os antigos gregos, o primeiro conceito consistia em um desdobramento direto da ideia de sexo biológico, classificando os sujeitos em dois grupos refletidos em sua organização social. Por outro lado, conforme aprendemos com o estudo inaugural de Sarah Pomeroy, *Goddesses, whores, wives and slaves* (1995), publicado originalmente em 1975, a noção de “feminino” é anterior à diferenciação entre homens e mulheres, o que pode ser demonstrado no exemplo de Atena, uma deusa masculina, segundo a autora.

Nossa pesquisa percorre um longo período histórico que vai desde a era do Bronze, segundo milênio a.C., até o período Clássico (508 - 339 a.C.).

Denominamos de era do Bronze o período histórico que sediou o conflito entre gregos e troianos. De acordo com Page (1959), por cerca de mil anos, o planalto da Anatólia, na Ásia Menor – atual Turquia –, foi dominado pelo povo Hitita, de origem indo-europeia. Até que em meados do século XIII a.C., houve uma rebelião interna e um grupo de cidades voltou-se contra o império. Essa liga de cidades era denominada Assuwa, que segundo Page (1959, p. 104), originou o topônimo grego *Ásia*. Entre essas cidades estavam as províncias de *Truisa* e *Wilusijja*, possivelmente correspondentes a Troia e Ílion, respectivamente (PAGE, 1959, p. 106). Essa rebelião levou ao declínio do império Hitita e a liga de Assuwa tornou-se hegemônica até por volta de 1200 a.C., quando entrou em contato com os Aqueus, vindos do Oeste, que disputavam o território anteriormente dominado pelo império Hitita, o que, segundo Page (1959) consiste no plano de fundo histórico da guerra de Troia.

Aproximadamente 500 anos mais tarde, na virada entre os séculos VIII e VII, localizamos o período Arcaico, em que se situam a Escola Jônica de aedos e, contemporaneamente, surge na Beócia, Hesíodo. De acordo com Vernant em *As origens do pensamento grego* (2002), é nesse momento que a Grécia inicia a laicização do pensamento político que acompanhará a fundação das primeiras cidades-estados e de seus códigos de leis escritas. A partir daqui, segundo o autor, acontece o domínio sobre a palavra, que se torna determinante para a organização social, culminando no estado democrático que delimita o período clássico, do governo de Clístenes em 508 até sua dominação pela Macedônia em 339 a.C.

Ao final do século VI a.C., Clístenes foi o responsável por liderar uma mobilização popular contra as oligarquias e por estabelecer uma nova forma de organização política baseada não nas tradicionais origens familiares, mas nos locais de residência dos habitantes (POMEROY et al., 2004). Clístenes propôs dividir a cidade em três territórios: a zona urbana, a costa e a planície interiorana. Cada uma dessas regiões foi dividida em distritos, totalizando dez unidades habitacionais denominadas *dêmoi*. Com a reforma, os interesses das oligarquias tradicionais foram fragilizados, privilegiando novas alianças em torno ao *dêmos*. Anualmente, cada *dêmos* enviava cinquenta homens, maiores de 21 anos, filhos de pai e mãe ateniense, para representá-los nas assembleias.

Mas o fato mais determinante para estabelecer o estado de Atenas como centro cultural e econômico do Mediterrâneo antigo foi sua decisiva participação na vitória contra a expansão do império persa, especialmente na batalha naval de Salamina em 480 a.C., que encontramos detalhada em *Os Persas* (c. 458 a.C.), de Ésquilo. A partir de então, Atenas alcançou a fama de cidade salvadora da Grécia e, com isso, passou a centralizar recursos, garantindo uma hegemonia econômica que perdurou ao longo dos séculos V e IV, rivalizando apenas com Esparta e, ao encerramento desse período denominado Clássico, com a Macedônia.

Embora esta tese não busque identificar a correspondência exata entre elementos de enredo e fatos históricos, é importante considerarmos que todas as personagens carregam certo espírito de seu tempo<sup>7</sup> em que o conflito armado, a brutalidade e a escravização estavam sempre presentes, bem como a misoginia. Conforme destaca Hall (1997), a escravização era uma instituição central na cultura ateniense. “A escravidão, tanto literal quanto metafórica, é um foco central do teatro trágico”<sup>8</sup> (HALL, 1997, p. 111). Na obra de Eurípides, onde abundam personagens representantes de classes sociais inferiores, a escravidão é recorrentemente empregada como analogia de uma inversão do destino. Embora no século V a.C. essa função pudesse ser imputada tanto a homens quanto a mulheres, na obra do poeta, são fundamentalmente elas as escolhidas para representar a mudança drástica da fortuna do sujeito. Diferentemente de outras formas de escravidão, a *aikhmálotos* carrega o estigma de ser o inimigo escravizado, o que pode ser lido sob duas perspectivas. A primeira é a de haver um representante da nação inimiga dentro de sua casa, o que certamente guarda uma carga simbólica de ameaça constante à soberania do *oikos* e da nação, uma vez que a fronteira entre o público e o privado se confundem na Atenas do século V a.C. Por outro lado, em Eurípides a *aikhmálotos* é constantemente utilizada para mobilizar o constrangimento e humilhação de ter de servir e ser leal ao inimigo. Não por acaso, na obra do poeta são as mulheres as escolhidas para desempenhar tal papel. Pois,

---

<sup>7</sup> Alusão ao conceito de *Zeitgeist*, amplamente empregado pela crítica literária a partir do legado de Hegel, em *A Razão na História* (2004, p. 44 et seq.).

<sup>8</sup> “Slavery, both literal and metaphorical, is a central focus of the tragic theatre” (HALL, 1997, p. 111).

seguindo o pensamento de Froma Zeitlin (1994), são elas as responsáveis pelo exercício da alteridade proposto pelo teatro trágico.

Além disso, nosso objeto de investigação consiste em um material literário desenvolvido a partir de conteúdo mitológico, seja nas tragédias de Eurípides, seja nos poemas épicos do período Arcaico. Por isso, partimos do pensamento estruturalista de Lévi-Strauss (2008), que apresentou o pensamento selvagem como um duplo do pensamento científico. Seguindo a abordagem de Lévi-Strauss (2008), Vernant e Vidal-Naquet (2019) afirmam que o mito e os saberes ancestrais, por um lado, e a cidade e suas demandas sociais contemporâneas, por outro, se encontram e entram em conflito na tragédia. Assim, a preocupação com o lastro mitológico é uma constante nesta pesquisa.

Na *Ilíada* de Homero (CAMPOS, 2010), as mulheres de Troia estão diretamente presentes nos cantos VI, XXII e XXIV, momentos em que o foco narrativo do aedo se volta, justamente, para o ambiente interno do palácio de Príamo. Em passagens relacionadas à despedida e morte de Heitor, as personagens entoam canções de lamentos. Todavia, a estrutura discursiva utilizada pelo aedo é distinta em relação às convenções de performance do século V a.C. Em Homero, os lamentos são apresentados em versos hexâmetros. Ou seja, suas canções são diluídas na totalidade abrangente<sup>9</sup> da epopeia, enquanto em Eurípides identificamos o diálogo entre gêneros do discurso. Cabe ressaltar que a noção de gênero do discurso concernente à Antiguidade perpassa uma questão rítmica e não temática<sup>10</sup>. Dessa maneira, mesmo quando retrata em sua obra um gênero como o *góos*, distinto de sua narrativa em hexâmetros, Homero mantém a métrica dos versos e insere uma temática de lamento, mantendo a métrica épica e, por conseguinte, a uniformidade do discurso, diferentemente da tragédia em que, como viemos destacando, o autor se utiliza de variados recursos rítmicos e melódicos.

Além disso, apesar do intervalo de mais de três séculos, é possível afirmarmos que Eurípides realiza nas três peças selecionadas, em relação a

---

<sup>9</sup> Totalidade defendida por Lukács: “A grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida” (LUKÁCS, 2007, p. 44). Discordamos, porém, do autor em relação à consciência de subjetividade das personagens, sobretudo na épica. Vide o caso de Aquiles, por exemplo, cuja “ira” contém demonstrações de teimosia, rancor e descomedida vingança.

<sup>10</sup> Desde a Antiguidade, ao menos desde a *Ars Poética* (v. 73 - 75) de Horácio (1984), as definições de gênero do discurso ocorrem a partir de critérios métricos e não temáticos.

*Ilíada* (CAMPOS, 2010), uma expansão dos enredos acerca das mulheres cativas após a Guerra de Troia, caracterizando o que Bloom (2002) denomina *Tessera*, ou seja, uma complementação do poema precursor. No Canto VI da *Ilíada*, entre os versos 447 e 458, em um dos momentos em que a narrativa homérica se desloca para o interior do palácio de Príamo, ouvimos Heitor “prever” o que sucederá às mulheres troianas, ao dirigir-se à esposa Andrômaca, fornecendo o material mítico que mais tarde será explorado e modificado por Eurípidés:

‘Sei na mente, sei no íntimo: v. 447  
 um dia cairá Ílion, a sacrossanta, e Príamo,  
 bom-de-lança, com ela, e os súditos de Príamo.  
 A dor futura deles, dos Troianos, de Hécuba,  
 do rei Príamo, dos muitos e bravos irmãos  
 que por mãos inimigas rolarão no pó  
 não me acabrunha tanto, quanto imaginar-te  
 cativa de um Aqueu, arnês-de-bronze, e em pranto  
 arrastada, do dia livre expulsa para Argos,  
 reduzida a bordar às ordens de uma estranha,  
 ou buscar água à fonte Hipereia e a Masseide,  
 mesmo que a contragosto, amarga, dura sina’.  
 (CAMPOS, 2010, p. 259)

Também no Canto XXIV, a própria Andrômaca, ao receber o cadáver do marido, afirma:

‘Jovem saíste da vida, marido, v. 725  
 deixando-me, no paço, viúva com um filho  
 tão tenro [...] que não posso crer  
 atinja a mocidade, já que a urbe ruirá;  
 morreu-lhe o paladino, tu que a defendias  
 e protegias esposas e crianças pequenas.  
 Serão todas, comigo, arrastadas à concovas  
 naus, em breve; e tu filho me seguirás aonde  
 irás em vis labores laborar, em prol  
 de um duro senhor; caso não sejas lançado  
 da torre por um Dânao’ [...] (CAMPOS, 2010, p. 482 - 483)

Eurípidés opera, portanto, com uma linha discursiva de complementação ao texto homérico em um processo de atualização do mito, de acordo com os padrões de *performance* do século V a.C. Dessa forma, além do conteúdo propriamente formal que preocupa nossa pesquisa, também nos atentamos aos aspectos políticos, sem deixarmos de lado a matéria discursiva mítica que é apropriada e desenvolvida. Nossa preocupação com o conteúdo mítico segue as lições de Vernant (2002), adequado ao estruturalismo de Lévi-Strauss (2008)

que, por sua vez, segue Saussure (2006), primeiro a apontar que a materialidade do signo carrega ideias.

Segundo Lévi-Strauss (2008), o pensamento mítico não é simples oposição ao pensamento científico, mas uma epistemologia paralela a esta. Assim, o pensamento mágico e, por extensão, o pensamento mítico, configura-se como um sistema completo, fechado em si mesmo e revela-se como uma espécie de metáfora do pensamento científico. Embora ambas se distingam substancialmente devido às condições de seus surgimentos, tanto o pensamento científico quanto o mitológico surgem de uma demanda inata por organização do universo.

A concepção de mitologia como uma estrutura sistêmica de Lévi-Strauss (2008) se tornou determinante para a escola helenista francesa que, a partir da década de 1960, voltou as lentes da antropologia estruturalista para os estudos clássicos. Valorizando as linhas de tensão entre opostos e problematizando os diversos duplos da cultura grega, surgem os estudos da *École des Hautes Études* em Paris, associada, devido à pluralidade de suas publicações, aos nomes de Vernant e Vidal-Naquet.

Em seu primeiro livro, *As origens do pensamento grego* (2002), de 1965, Vernant recupera a organização da *pólis* grega desde o período micênico até o período helenista. O chamado “pensamento grego” é apresentado ao logo do texto como um fenômeno cidadão. Ou seja, o milagre grego – a forma peculiar de pensamento, de cuja existência fomos convencidos por Nietzsche – é fruto da *pólis* e, ao mesmo tempo, determinante para a mesma. Dessa maneira, nossa pesquisa encontra também na *pólis* a chave para a interpretação do processo mimético. Consideramos, assim, a mitologia como fonte privilegiada para explicação do processo histórico de representação do feminino que perseguimos em nossa análise.

A presente pesquisa tem dois aportes teóricos narratológicos complementares. Precipuamente, revela um caráter investigativo *mimético*, isto é, considera as personagens como pessoas ficcionais individuais, semelhantes a pessoas reais, bem como seus lamentos, e reconhecidas por seu público como tais. O segundo é um aporte *temático*, que considera as personagens dentro de temas que gravitam em torno das mesmas, destacadamente o feminino e o canto enlutado serão associados neste trabalho. Por um lado, o aporte mimético

possibilita a estudo das personagens em diferentes níveis e sob diferentes critérios; por outro lado, o aporte temático permite a identificação da especificidade de temas ajustados a personagens específicas (MUICH, 2010, p. 36). Por isso, buscamos identificar o modo como elementos básicos de caracterização de personagens míticas, suas qualidades miméticas, complementam suas funções temáticas em textos selecionados.

O objetivo geral desta tese é analisar a representação do feminino na antiguidade clássica por meio dos discursos enunciados por mulheres trágicas em canções de lamento presentes nas peças *Andrômaca* (EURÍPIDES, 1984), *Hécuba* (EURÍPIDES, 2010) e *As Troianas* (EURÍPIDES, 2018b). Para isso, o primeiro capítulo apresenta algumas considerações a respeito de Eurípides e a notável participação feminina em sua obra. Para compreensão do feminino em Eurípides, são resgatados alguns aspectos da história social da mulher no século V a.C. A seguir, examinamos como uma chave de interpretação a presença de Eurípides em *Tesmoforiantes* (c. 411 a.C.), de Aristófanes, e encerramos com um estudo sobre o papel da música no teatro ateniense. Posteriormente, abordamos os papéis femininos na tragédia do período clássico e apresentamos uma pesquisa bibliográfica sobre o papel da música do teatro grego.

Todos os capítulos se iniciam com citações de passagens literárias, balizando as discussões desenvolvidas. Nos capítulos dedicados às três peças centrais desta pesquisa, apresentamos o texto grego seguido por nossas traduções de canções – passagens líricas encontradas nos três dramas. Embora as traduções sejam essencialmente informativas, procuramos manter alguns recursos estilísticos, como a alternância entre padrões rítmicos, facilmente perceptíveis através da mudança entre os tamanhos dos versos em determinada canção, bem como a presença constante de aliterações. Além disso, as traduções foram elaboradas em linguagem padrão culta, não erudita, buscando a fluidez do discurso que mantém a performance teatral em seu horizonte de expectativa.

Nesses capítulos, examinamos com vagar as peças selecionadas, destacando algumas das canções interpretadas por personagens mulheres, com o objetivo de discutir as relações entre a série das canções de lamento e a performance do feminino na tragédia clássica. Ao longo da tese, revisamos a

teoria da tragédia, buscando indícios para a compreensão da proposta literária de Eurípides.

Como inicialmente afirmado, a tragédia *Andrômaca* é, possivelmente, a única peça conservada do século V a.C. que foi representada originalmente fora de Atenas. A tradição crítica alocou-a em um espaço secundário, dada a suposta ausência de uma unidade aristotélica no drama. A complexidade de seu enredo e a enxurrada de temas mobilizados ao longo do drama tornaram sua recepção restrita em relação às outras peças de nosso *corpus*. A obra apresenta discussões de âmbito doméstico como a sexualidade feminina e os atributos que entretêm um homem na cama. Além disso, a peça contém o único trecho elegíaco (EURÍPIDES, 1984) que chegou a nós de todo o *corpus* trágico do século V.

O enredo da peça se desenvolve alguns anos após a queda de Troia, em um templo de Tétis próximo à cidade da Ftia, região da Tessália, na Grécia, onde Andrômaca, viúva de Heitor, busca asilo junto ao altar da deusa marítima Tétis. A heroína pede proteção à deusa, pois Hermíone, a primeira esposa de Neoptólemo, planeja matar a ela e ao filho. Na mais antiga das peças centrais de nossa investigação, a protagonista canta em sete dísticos datílos uma série de temas que a definem enquanto figura de representação simbólica do universo feminino. Essa canção traz a particularidade de pertencer, ao mesmo tempo, ao gênero *thrēnos*, isto é, um lamento fúnebre previamente ensaiado, e demonstrações de um lamento *góos*, caracterizado pelo pranto e murmúrios espontâneos da personagem<sup>11</sup>. Segundo Alexiou (2002, p. 133), o *góos* é organizado em três partes: a primeira é dirigida ao marido morto; a segunda é narrativa e recompõe o passado da personagem; a terceira é de lamento sobre si mesma e, novamente, invocação do nome do marido, configurando uma estrutura circular.

No quarto episódio da peça, entre os versos 825 e 865, Hermíone interpreta em dueto com sua serva um *amoibaíon epirremático*<sup>12</sup>, um lamento em que versos cantados são intercalados com recitativos, a canção sendo

---

<sup>11</sup> Segundo Daniel Page (1936, p. 206).

<sup>12</sup> Estrutura antifonal de lamento, o *amoibaíon epirremático* consiste no dueto entre versos cantados por uma personagem principal e versos simplesmente recitados por uma personagem menor. Examinamos o *epirrhematik amoibaíon* com o apoio de Chong-Gossard (2008).

acompanhada pelo aulo. A filha de Menelau executa versos docmíacos enquanto a Ama lhe responde em trímeros jâmbicos. Esse excerto lírico do drama é acompanhado pela autoflagelação da filha de Menelau, que arranca os próprios cabelos e dilacera a própria pele. Os versos 832 e 833 sugerem a exposição do seio da personagem enquanto lamenta sua nova condição de esposa (*dámar*), uma vez que possui a convicção que seu marido irá matá-la tão logo retorne ao palácio. Ainda nesse capítulo, refletimos brevemente sobre a representação do masculino em Eurípides e o paradigma das canções masculinas, a partir dos lamentos de Peleu e de Polimestor, antecipando algumas discussões da peça seguinte.

A tragédia *Hécuba*<sup>13</sup>, representada, provavelmente, no ano subsequente a *Andrômaca*, apresenta um número crescente de assassinatos e, conseqüentemente, de violência em relação à peça anterior. A personagem-título é a *mater dolorosa* da obra de Eurípides. É ela quem executa dois *amoibaía* no drama. O discurso de Hécuba é representativo das mulheres cativas de guerra (*aikhmálotos*) que perderam marido, cidade e filhos ao mesmo tempo. No primeiro desses lamentos em forma de monodia, Hécuba descreve o sonho que prevê as desgraças por vir. Na segunda canção, afirma com Polixena a decisão argiva de degolar a jovem sobre o túmulo de Aquiles (v. 154 - 215). Essa, por seu turno, lamenta com *thrênos* a sua sorte e a condição de abandono que se consolida em torno da imagem da mãe. Polixena entrega-se à morte em detrimento da escravidão.

Em *As Troianas*<sup>14</sup>, representada originalmente aproximadamente dez anos após as duas primeiras peças, tematiza-se o sofrimento das mulheres troianas cativas imediatamente após a queda da cidade. O drama conta com uma estrutura inusitada. Hécuba, a viúva de Príamo, permanece em cena juntamente com o coro, enquanto o séquito de mulheres troianas se reveza no palco, aguardando a designação de seus destinos de espólios de guerra. Contracenam com Hécuba Cassandra, a virgem profetisa, Andrômaca, a viúva de Heitor, e Helena, a adúltera.

---

<sup>13</sup> Utilizamos para consulta e tradução dos textos selecionados de *Hécuba* a edição comentada de Kjeld Matthiessen (2010).

<sup>14</sup> Todas as referências de *As Troianas* de Eurípides dizem respeito ao texto grego estabelecido por David Kovacs (EURÍPIDES, 2018b).

Na primeira parte da canção, a heroína lamenta com o grupo de mulheres cativas a iminência de seus diversos destinos como escravas sexuais e domésticas na Grécia. Na segunda parte, é informada pelo mensageiro do destino das mulheres de sua família (*oîkos*). Cassandra será enviada como concubina, *pallakê*, de Agamêmnon em Argos. Polixena será imolada sobre o túmulo de Aquiles. Andrômaca será escrava sexual, *pallakê*, de Neoptólemo, filho de Aquiles, na Ftia. Ela, Hécuba, será enviada a Ítaca como escrava de Odisseu. E sua nora Helena voltará a Esparta acompanhada do primeiro marido, Menelau.

A jovem Cassandra, de cabeça báquica, executará não um lamento, mas um canto epitalâmio (v. 341 - 390), de celebração nupcial. A alegria da virgem contrasta com a ambiência fúnebre da peça. O modo como Eurípides expõe outra face da religião grega reservada às mulheres, a celebração do casamento (*gámos*), deixa atônito o leitor contemporâneo. Cassandra canta entusiasticamente diversos temas importantes do âmbito sagrado. Ela dança e incita as mulheres troianas a celebrarem a união sexual que se aproxima. Em nosso estudo, o epitalâmio de Cassandra funcionará como contraponto aos demais lamentos funerários.

Segundo Alexiou (2002, p. 137), a estrutura dialógica de *esticomitia*, utilizada amplamente pelos três grandes *didáskalos* do século V é justamente uma evolução do lamento fúnebre antifonal. De acordo com a autora, essa dialogicidade dos lamentos funerários gregos indica uma dimensão coletiva do processo de luto feminino. Ou seja, as mulheres sofrem em grupo.

A Tragédia Grega contribui neste século para a discussão acerca da representação do feminino. Além disso, as peças selecionadas permitem o reconhecimento de uma tradição que alinha o feminino a práticas mortuárias por meio de canções de lamento que incorporam elementos de outras formas poéticas. A tragédia clássica cumpre, ainda hoje, a função social de problematizar perspectivas políticas e de performance. Nesse contexto, a obra de Eurípides (c. 485 - 406 a.C.) se destaca como um espaço decisivo para o construto das atribuições femininas, com mulheres que se diferenciam por levar questões íntimas da família grega ao coletivo, tornando matizada a fronteira entre o âmbito público e o privado e iniciando um processo de ruptura que

alcançará seu apogeu na virada do século V para o IV a.C., segundo Sarah Pomeroy (1995).

As canções de lamento e celebração encontradas no *corpus* de nossa pesquisa sugerem a existência de relações entre o gênero feminino e a estrutura das canções selecionadas. Em sua autocaracterização na obra de Eurípides, as mulheres diferenciam-se sobremaneira dos homens ao exporem demandas do âmbito privado ante a esfera pública da sociedade em que estavam inseridas. Sua sexualidade e seus espaços de circulação social são fortemente relacionados à morte e à esfera religiosa. Essas canções constituem um signo de representação simbólica do feminino, cujos resíduos atravessam o tempo e inundam nossa contemporaneidade.

## 1 O FILHO DA VERDUREIRA OU EURÍPIDES E AS MULHERES

Coro de anciãos: *Não há homem mais sábio que Eurípides, o poeta, pois nenhuma criatura é tão sem vergonha quanto as mulheres*<sup>15</sup> (ARISTÓFANES, 1946, p. 43).

Medeia: *Prefiro três vezes segurar um escudo do que gerar uma criança uma única vez!*<sup>16</sup> (EURÍPIDES, 2001, p. 14)

O longo intervalo temporal que nos distancia do século V a.C. impede que qualquer informação biográfica seja adotada de maneira inequivocamente assertiva pelo pesquisador da área de estudos clássicos em relação aos grandes nomes da Antiguidade. A maior parte do que se sabe sobre os sujeitos históricos foi-nos transmitida por meio de anedotas ou comentários muitas vezes jocosos que, embora tenham, na maior parte das vezes, uma origem fictícia, sua permanência é sintomática dos valores que se mantiveram constantes ao longo dos séculos. Nesse contexto, a vida de Eurípides é tradicionalmente relacionada a seus aspectos de homem austero, reservado e polêmico. São recorrentes as menções a uma fausta biblioteca, propriedade do poeta, por exemplo, o que, no entanto, pode não passar de uma inferência, dada a vasta erudição percebida em sua obra. Também mais de um registro faz alusão à caverna à beira-mar, na qual o poeta se retirava regularmente para compor seus dramas, à maneira de um eremita. Além disso, salienta-se, a partir de Aristófanes, uma relação controversa com as mulheres.

Segundo estudo realizado pela pesquisadora Gabriele Gazzinelli (2014), as informações biográficas referentes ao poeta originam de seis fontes antigas. A mais antiga delas é a *Crônica Ática* de Filócoro, produzida entre os séculos IV e III a.C., seguida pela *Vida de Eurípides*, escrita na forma de diálogo pelo biógrafo peripatético Sátiro de Calate, no século III a.C., e traduzida para o vernáculo por Gazzinelli (2014). Também encontramos informações sobre o poeta em uma passagem de *Noites Áticas*, do gramático latino Aulo Gélío do

<sup>15</sup> Tradução nossa de *Lisístrata* (c. 409 a.C.) de Aristófanes, v. 368 – 369, ed. Rogers. No original: οὐκ ἔστ' ἀνήρ Εὐριπίδου σοφώτερος ποιητής: οὐδὲν γὰρ οὕτω θρέμμ' ἀναιδῆς ἔστιν ὡς γυναῖκες

<sup>16</sup> Tradução nossa de *Medeia* (c. 418 a.C.) de Eurípides, v. 250 – 251, ed. Page. No original: ὡς τρὶς ἂν παρ' ἀσπίδα σῆναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ.

século II d.C. e também na biografia *Vida e origem de Eurípides*, de autoria e data desconhecidas. Avançando até a Baixa Idade Média, encontramos no *Suda* um verbete com o nome de Eurípides e, do século XIII, uma nota biográfica produzida pelo monge bizantino Thomas Magister. Apesar da pluralidade, Mary Lefkowitz (2013) destaca que as informações contidas nessas passagens biográficas são, predominantemente, inferências apontadas a partir da interpretação de determinadas passagens encontradas na obra do poeta ou de seus contemporâneos, especialmente nas comédias de Aristófanes.

Tais comentadores da Antiguidade estabeleceram o ano de 480 a.C. – momento da vitória ateniense sobre os persas em Salamina – como ponto de referência para a idade dos três grandes poetas trágicos: Ésquilo estava em combate; Sófocles dançou entre os adolescentes que comemoraram a vitória; e Eurípides nasceu, filho de Mnesárquides e Clito, de acordo com o verbete *épsilon 3695* do *Suda*<sup>17</sup>. No entanto, conforme apontou Murray (1979), a data mais provável de nascimento é o ano de 484 a.C., segundo inscrição no “*Mármol pario*” (MURRAY, 1979, p. 19), crônica do século III a.C. e descoberta no século VII da Era comum. Murray (1979) também ressalta que a própria contagem dos anos era confusa entre os antigos. Quanto à data de sua morte, podemos localizá-la com um pouco mais de precisão entre os anos de 406 ou 405 a.C. Sua última tetralogia – *Ifigênia em Áulis*, *Palamedes* e *As Bacantes*, seguidas pelo drama satírico *Resus*– foi apresentada postumamente, dirigida por seu filho, Eurípides Segundo. Naquela mesma edição das Grandes dionisíacas, *As Rãs* (c. 405 a.C.), de Aristófanes, representaram Ésquilo e Eurípides, em concurso presidido pelo próprio Dioniso, que escolheu o primeiro como o maior dos poetas trágicos.

Ainda segundo o *Suda*, sabemos que Eurípides encerrou seus dias em exílio na Macedônia, com a idade aproximada de 80 anos e tendo composto mais de 90 peças, das quais apenas cinco obtiveram o primeiro prêmio no festival de teatro ateniense, o que aponta certa restrição na recepção de sua obra, ao menos entre os juízes. Assim, a popularização de seus dramas aconteceu no século seguinte, quando passaram a ser recorrentemente representados por todo o mundo grego, situando o poeta, em certa medida, em uma posição à

---

<sup>17</sup> Enciclopédia Bizantina do século X, disponível em: <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-cgi-bin/search.cgi>

frente de seu tempo. Murray (1979) informa-nos que, após sua morte, seus manuscritos permaneceram aos cuidados da família. Ao longo dos séculos seguintes, suas peças caíram no gosto popular e foram recorrentemente encenadas em ocasiões religiosas por toda a Hélade, em festas populares, como as Dionisíacas rurais e urbanas, ou nas Leneias, que também recebiam festivais teatrais, conforme nos aponta Richard Martin (2007). Essa popularização é, sem dúvida, um fator preponderante para o grande número de peças completas do poeta em relação a seus contemporâneos.

Segundo Stevens (EURÍPIDES, 1984), devido à crescente popularização da obra ao longo do século IV, esses textos foram amplamente copiados tanto para leitura de um público seletivo, quanto para novas representações das peças. Ao final desse século, Licurgo realizou uma compilação das obras dos três grandes poetas trágicos do século anterior. Cada uma das peças estava contida em um rolo de papiro independente. Os comentários a respeito das obras conservavam-se em rolos separados. No século seguinte, a partir do manuscrito de Licurgo, Aristófanes de Bizâncio (c. 257 - 185 a.C.), escoliasta da famosa biblioteca de Alexandria, realizou sua compilação das peças dos três tragediógrafos, além das obras de Homero, Hesíodo e dos poetas líricos. De acordo com Stevens (EURÍPIDES, 1984), após o período alexandrino, uma coletânea de dez dramas de Eurípides foi popularizada. Esse conjunto abrangia *Hécuba*, *Orestes*, *Fenícias*, *Hipólito*, *Medéia*, *Andrômaca*, *Alceste*, *Resus*, *As Troianas* e *As Bacantes*, correspondendo às peças que contêm escólios e hipóteses. Tais peças, portanto, foram previamente selecionadas por uma tradição crítica e tiveram recepções análogas nos primeiros séculos após suas estreias, quando passaram a ser copiadas para serem representadas em festivais religiosos na Hélade e no sul da Itália, ou para serem lidas, uma vez que crescia a circulação de discursos escritos. Essa proliferação de manuscritos resultou em um número muito maior de peças completas preservadas do poeta em relação às de Ésquilo e Sófocles.

O *Suda* ainda nos informa que houve não apenas uma, mas quatro pessoas envolvidas com teatro de nome Eurípides em Atenas no século V a.C. O mais velho, Eurípides I, também compôs para o teatro, mas não alcançou grande prestígio, assim como seu sobrinho, Eurípides II. O autor de *Medeia*, mais famoso entre todos, não possuía vínculo familiar com esses dois primeiros.

Houve ainda um quarto, Eurípides Minor, filho ou sobrinho de nosso poeta, que igualmente participou do circuito teatral de Atenas e, provavelmente, foi o responsável pela montagem e direção da última trilogia composta pelo poeta, apresentada postumamente.

Segundo uma chacota de Aristófanes em *Tesmoforiantes* (c. 411 a.C.), Eurípides fora “filho da vendedora de verduras” ou “filho da verdureira”, como preferimos traduzir. Tal referência procura diminuir a figura do poeta, atribuindo-lhe uma origem popular e o enquadrando naquele grupo que fora incorporado politicamente à *pólis* na segunda metade do século. Diferentemente das demais fontes biográficas antigas, tal hipótese é descartada pelo *Suda*, que atribui uma origem aristocrática a ele. Esse segundo entendimento parece mais condizente com o contexto da *pólis* grega, que começa a receber como cidadãos indivíduos oriundos de classes mais baixas apenas tardiamente. No início do século V a.C., quando Eurípides recebera sua formação, a educação erudita demonstrada pelo poeta em suas obras ainda era restrita às classes mais altas. Assim, somos levados a crer que Eurípides era filho da aristocracia.

Desde a Antiguidade, comentadores de sua obra apontam para a polêmica relação que o poeta conservou com as mulheres. Teria sido casado duas vezes e nas duas vezes sofrera adultério por parte de suas companheiras. Em decorrência disso e de seu caráter taciturno e recluso, a enciclopédia bizantina emprega o termo “misógino” para caracterizá-lo. Muito já foi debatido sobre esse ponto. Referimo-nos à querela entre aqueles que defendem que o poeta mostra uma atitude misógina, como seu primeiro crítico Aristófanes, e aqueles que afirmam ser ele um defensor das mulheres, como Pomeroy (1995), Zeitlin (1996) e Foley (2002). A pesquisadora Camila de Moura (2020) chama a atenção às diversas ocorrências do termo “misógino” nas biografias antigas, que, defende ela, possuía um sentido distinto na Antiguidade. O resumo do debate parece ter sido suficientemente desenvolvido por Marquardt (2007), que chega à conclusão de que, na obra de Eurípides, há tratamentos diversos, multifacetados ou mesmo contraditórios concedidos ao gênero feminino.

Conforme vimos anteriormente, ao longo das três décadas finais do século V, a cidade de Atenas participou da Guerra do Peloponeso, alternado períodos de conflitos bélicos com armistícios. Quando a guerra teve início, em 431 a.C., ano em que estreou *Medeia*, Eurípides passava a faixa dos 50 anos de

idade. O conflito que teve em seu início as marcas do ideal democrático de Péricles que buscava “libertar” outras cidades gregas pouco a pouco revelou-se como um braço do imperialismo ateniense, que acabou derrotado pela liga espartana em 404 a.C. Dessa maneira, as produções originais de *Andrômaca* (c. 425 a.C.), *Hécuba* (c. 424 a.C.) e *As Troianas* (c. 415 a.C.), escritas quando o poeta tinha, aproximadamente, entre 60 e 70 anos de idade, posteriormente, portanto, ao serviço militar obrigatório que se estendia até os 40 anos, são obras da maturidade do poeta e revelam um constrangimento em relação à violência naturalizada naquele contexto, cuja confrontação é viabilizada por meio de uma poética do feminino.

Ao consultarmos o *corpus* trágico do século V, percebemos haver, de fato, algo peculiar na representação das mulheres euripideanas. Muitas dessas mulheres ainda soam provocativas e insurgentes ao leitor contemporâneo, de tal sorte que, a partir da década de 1970, sua obra tornou-se espaço de debates da crítica feminista. Autoras como Loraux (1988, 1994), Pomeroy (1995), Hall (2008), Zeitlin (1996), devedoras, em maior ou menor escala, do estruturalismo de Lévi-Strauss (2008) e Vernant (1990), encontraram diferentes posturas do poeta em relação ao feminino em suas obras. Embora o processo de representação das tragédias seja resultante da masculinização das mesmas, existe um tipo especial de relação entre as personagens do autor e as mulheres de seu tempo, que provavelmente circulavam entre as quase 18 mil pessoas que assistiam ao festival anual de teatro em Atenas. Figuras como Fedra, Medeia ou Hécuba se projetaram sobre o imaginário ocidental ao problematizarem no palco questões consideradas íntimas do feminino, em sua relação com o mundo patriarcal que as governava, tornando-se espécies de elos entre seu universo e o masculino.

Tais condições femininas referem-se tanto a aspectos prosaicos e materiais quanto a aspectos existenciais das mulheres. Em um ambiente de alta mortalidade masculina, devida aos quase 30 anos de guerra entre Atenas e a liga espartana<sup>18</sup>, as mulheres cresciam numericamente em relação aos homens e, paralelamente a isso, cresciam em cena, recebendo mais e mais versos e ritmos, estrelando experimentações teatrais cada vez mais ousadas, como o

---

<sup>18</sup> A Guerra do Peloponeso foi de 431 a 404 a.C.

carro do sol de Medeia, que traduziu o arquétipo da ascensão feminina após a queda. O carro de Apolo foi uma invenção de Eurípides, acréscimo ao mito de cunho aortal. Assim como o emprego do recurso cênico *mekhané*<sup>19</sup>, guindaste, para a subida final da personagem para junto do sol, segundo os espólios do verso 765 da peça (MURRAY, 1979). Tal emprego foi posteriormente criticado por Aristóteles, que encarou tal recurso como uma resolução muito fácil de enredo. Desconsiderava, porém, o filósofo que o elevador e outras interferências divinas faziam parte da lógica interna da peça e foram acolhidos pelo imaginário ateniense, como sugere a *cálix crater* do pintor de Policoro, recolhida no sul da Itália e datada de c. 400 a.C. (ver Anexo B). Assim mais do que um desfecho simplista, o carro de Medeia assinala a presença de elementos dos âmbitos fantástico e sobrenatural, coerentes com as vivências religiosas dos espectadores.

Podemos dizer que a prática da alteridade por meio da representação de mulheres é comum aos três grandes poetas canônicos do século V a.C. Mas é com Eurípides que assistimos a mulheres destruindo sua prole, ardendo de desejo ou dilacerando o próprio corpo em cumprimento aos rituais mortuários, então banidos pela *pólis*. O contingente gigantesco de mulheres gregas que experienciou o contexto da guerra batendo à sua porta forneceu material para que o poeta atualizasse os mitos antigos em seu tempo, ao passo que o espaço do Teatro de Dioniso sediava um conjunto de relações, aos moldes de Bourdieu, no qual se destaca o teatro euripideano como um espelho partido (VIDAL-NAQUET, 2002) das relações reais entre as mulheres, a cidade e os homens. Assim, apesar da resistência da crítica antiga frente à sua literatura, nela permaneceram pungentes mulheres que cantam a si mesmas e a seus destinos trágicos. Estabelece-se, então, com a contribuição do poeta, o espaço cênico como um campo para discussão de questões de gênero por meio da literatura, o que foi determinante para o desenvolvimento do teatro e mesmo do romance moderno. Vamos investigar, em primeira análise, o porquê de essas mulheres trágicas serem tão incômodas em sua contemporaneidade, a ponto de as peças

---

<sup>19</sup> A expressão empregada por Aristóteles na seção 1454b da *Poética* (1980, p. 24) é *apó mekhanês*, ou seja, “de elevador”, referindo-se à saída triunfal de Medeia. Entre os séculos XVI e XIX, popularizou-se a tradução latina da *Poética* que canonizou o verbete literário *deus ex machina*, como sinônimo de soluções simplistas ou milagrosas de enredo.

de Eurípides receberem recorrentes provocações por parte de Aristófanes. Em um segundo nível de análise, atentaremos ao processo de mimese e de ilusão desenvolvido em suas peças.

Alcançável para o receptor contemporâneo é somente o objeto literário e os usos que foram feitos dele ao longo da história. O mesmo pensamento pode ser estendido em relação aos poetas e suas tragédias no século V a.C. No entanto, ao examinarmos especialmente as mulheres euripídenas, percebemos alguns traços de estilo que delimitam um sujeito histórico com uma percepção idiossincrática da realidade. Dessarte, se por um lado é anacrônico considerarmos Eurípides como um autor, devido às implicações modernas do termo; por outro, é plenamente possível admitirmos a existência de um estilo euripídeano, no qual as mulheres são insurgentes e emergem, na superfície textual, em uma relação deveras íntima com os segredos da morte.

Quanto à resistência ateniense em fruir suas peças, o caso costuma ser explicado por meio de sua presença nas comédias de Aristófanes. Em uma delas, um grupo de mulheres devotas de Deméter e Core planeja eliminá-lo da cidade. Eurípides lança mão de um recurso cênico, a *apátē*, ilusão, na tentativa de eximir-se das acusações que lhe dirigem as mulheres que celebravam a despedida entre as *duas deusas*.

### 1.1 ISTO NÃO É UM RITUAL: EURÍPIDES EM *TESMOFORIANTES*

Eurípides: Homem eis o nosso e também mulher pela aparência. Se falares, faz com que a voz efeminizes com beleza e convenientemente (ARISTÓFANES, 2015, p. 58).

Quando René Magritte publicou a série *The treachery of images* em 1929, despiu a ficcionalidade do véu de realismo predominante no mundo das artes até o início do século XX. O famoso cachimbo acompanhado pela igualmente famosa assertiva – *ceci n'est pas une pipe* – confirmariam a tendência modernista de modificação do conceito de mimese enquanto representação da realidade e da literatura enquanto imitação das ações humanas, conforme proposto por Aristóteles na *Poética* (c. 335 a.C.). Tal desnudamento da ilusão ficcional guarda semelhança com a proposta de Aristófanes na comédia

*Tesmoforiantes* (c. 411 a.C.), ou “desmascaramento” da tragédia e do teatro, nas palavras de Pompeu (ARITÓFANES, 2015, p. 27). Uma revisão ampla da evolução do conceito de mimese não caberia nas poucas páginas desta seção. Antes disso, nosso objetivo é explicar a representação do feminino em Eurípides a partir da mencionada peça de Aristófanes, que, como uma espécie de fractal, desdobra-se em múltiplos níveis de representação. Como resultado parcial, apontamos que as canções de lamento, constantes na obra de Eurípides, não são cantos ritualísticos reais, mas se assemelham a eles.

O enredo da peça de Aristófanes se desenrola em um dos dias de celebração das Tesmofóras, festejos tradicionais da sociedade ateniense, dos quais participavam exclusivamente as mulheres casadas queviam honra às duas deusas, Deméter e Perséfone, mãe e filha separadas com a chegada do inverno. Nesse dia, após tomar conhecimento de uma conspiração que se instaurava contra si, Eurípides decide penetrar na festa para dissuadi-las de atacar-lhe. Devido ao risco que corre de ser destruído, o poeta, acompanhado por um familiar, busca a colaboração de outro poeta trágico, Agatão, que, por ser efeminado, passaria despercebido entre as mulheres. No entanto, este se recusa a comparecer pessoalmente ao evento, mas consente em auxiliá-los, travestindo o Parente de Eurípides com a roupa de uma mulher trágica. Nesse momento, discutem-se os métodos de composição de uma personagem feminina e encontramos, conforme aponta Patrizia Mureddu (1983), um dos mais antigos registros do conceito de mimese, discutido décadas mais tarde por Platão, em *As Leis* (1999) e em *República* (2001), e por Aristóteles, na *Poética* (1980).

Após travestir-se de mulher, o Parente se dirige às Tesmoforiantes para impedir que Eurípides seja liquidado. No entanto, durante a assembleia que se instala para julgar o poeta, o disfarce do Parente é revelado. Enquanto as mulheres tentam capturá-lo, o Parente sequestra o bebê de uma delas, que na verdade é um odre de vinho escondido. Eurípides então entra em cena para tentar resgatar seu aliado e, para isso, promete não mais caluniar as mulheres em suas peças. As participantes da celebração recusam libertá-lo. Assim, os dois personagens masculinos iniciam uma série de paródias de dramas euripideanos perdidos e, em meio à confusão instalada, conseguem escapar.

Seja por meio das paródias a seu estilo discursivo, seja por meio da representação de sua figura no palco, podemos afirmar, juntamente com a professora Ana Maria César Pompeu (2008), que Eurípides está presente em todas as peças de Aristófanes. Isso é, inclusive em falas que imitam o tratamento peculiar dado à língua ática, explorando uma série de recursos linguísticos como o poliptoto, a parataxe, aliteraões e neologismos<sup>20</sup>. De fato, rimos muito com Aristófanes dos estilos circulares para construção de aforismas axiomáticos formulados à moda de Admeto em *Alceste* (c. 448 a.C.): “ela é e já não é” (EURÍPIDES, 2007, p. 25)<sup>21</sup>, que ecoam na comédia *Acarnenses* (c. 425 a.C.), por exemplo: “Eurípides está dentro de casa, e está fora” (ARISTÓFANES, 1980, p. 75)<sup>22</sup>.

Nas últimas décadas do século V a.C., festivais teatrais proliferaram por toda a Hélade (WILSON, 2000), chegando até as colônias gregas no sul da Itália (BEACHAM, 2007). A partir de seu epicentro em Atenas, as peças funcionaram com suporte de inovações estéticas veiculadas, principalmente, por sua música, que passou por transformações. Entre os diversos compositores que aderiram a um novo estilo musical plangente e feminino, destacam-se os poetas trágicos Agatão e Eurípides (CSAPO, 1999, 2004), cujas composições são ridicularizadas na comédia de Aristófanes (2015) em que, conforme aponta Mureddu (1983), críticas literárias e musicais se misturam a críticas pessoais. A autora reconhece a mimese como o empenho de um autor em instituir uma realidade fictícia reproduzindo, por meio da fala, da música e da gestualidade da performance, ações concretas de um passado mítico. Ou seja, a musicalidade é um recurso para o estabelecimento da ficcionalidade. Todos esses elementos serão expostos ao ridículo nas peças de Aristófanes.

Embora evidentemente a intenção primeira de *Tesfomorianes* (2015) seja pilheriar o gênero trágico e alguns de seus mais notáveis adeptos, a insistente menção a procedimentos de criação estética possibilita uma complexa reflexão acerca da ficcionalidade, do estilo e da composição. É fato que uma piada séria contradiz as diretrizes aristotélicas registradas na *Poética* (1980). No entanto,

---

<sup>20</sup> São abundantes os termos registrados pelo LSJ cuja primeira ocorrência registrada e muitas vezes a única, está na obra de Eurípides, como o famoso *elefteromai*, isto é, falar livremente.

<sup>21</sup> Ed. Parker, verso 521.

<sup>22</sup> Ed. Sommerstein, verso 398.

assim nos empenhamos em analisar o fenômeno de caracterização do feminino na obra de Eurípides, colocando em evidência *Andrômaca* (c.425 a.C.), *Hécuba* (c. 424 a.C.) e *As Troianas* (c. 415 a.C.). As três peças são protagonizadas por personagens mulheres enlutadas, expostas a uma situação de risco e que traduzem seus estados emocionais em passagens líricas nas quais se reconhecem elementos que mimetizam rituais femininos.

Considerando isso, cabe tecermos algumas considerações a respeito da *Poética* (1980) de Aristóteles. Ao longo das aulas que compõem o curso *perí poiētikês*, Aristóteles ensina seus discípulos a lerem poesia. Nesse processo, emprega ferramentas específicas para interpretação e atribuição de certo juízo de valor a um conjunto de obras literárias produzidas entre os séculos VIII a IV a.C. Mas nessa sequência didática, Aristóteles expõe comentários descritivos – ou mesmo normativos – sobre elementos característicos dos gêneros poéticos, entre os quais se destacam alguns dos tópicos relativos à tragédia e à epopeia<sup>23</sup>. Na *Poética* (1980) são identificáveis proposições acerca da imitação do feminino em cena de um teatro dionisíaco. Uma mulher não costuma ser valente, inteligente ou nobre, afirma Aristóteles na seção 1450a (1980, p. 11), por isso, não é recomendável serem assim representadas. Esse conjunto de lições estéticas é tradicionalmente lido como uma defesa da arte poética, espécie de resposta a seu predecessor.

Antes dele, na *República* (2001), Platão realizou uma espécie de censura ao desprezar na poesia a presença de qualquer falibilidade divina ou fraqueza humana perante a morte. No diálogo narrativo, Sócrates ensina Trasímaco que a repetição leva ao hábito e, portanto, o homem que imita o papel de uma mulher no palco enfraquece seu corpo, o que coloca em risco a segurança da Politeia. Nesse sentido, pouco antes do legado platonista, Aristófanes apresentou em suas comédias, no final do século V a.C., uma profusão de comentários debochados e, algumas vezes, estapafúrdios, a respeito da relação entre Eurípides e as mulheres de seu tempo, destacando principalmente os aspectos

---

<sup>23</sup> A *Poética* de Aristóteles é, sabidamente, parte de uma obra mais ampla que não sobreviveu ao tempo. O manuscrito que se tornou canônico a partir do Renascimento tem origem Bizantina e data do século XII da Era comum. Ver mais sobre a transmissão do texto da *Poética* no prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira em: Aristóteles (2004). Essas aulas parecem como intertexto da sua *Retórica* (2005), um projeto mais formal em que se estabelecem os paradigmas sobre a técnica da persuasão, *peithó*.

desastrosos da recepção de sua obra entre o público feminino. Essa primeira abordagem crítica, assim como as outras duas que se seguiram, aponta que a recorrente referência a temas concernentes ao universo feminino realizou-se de maneira não convencional nas peças do poeta, leitura que se tornou canônica ao longo dos séculos.

Nesse sentido, Aristóteles, na seção 1461b da *Poética* (2004), condena a representação exagerada dos atores que *imitam tudo*. Mais do que isso, sugere uma predileção ao discurso recitativo em relação à encenação das narrativas, épicas e trágicas. O filósofo atribui uma noção de valor ao objeto estético<sup>24</sup>, prescrevendo a contenção gestual do intérprete, ao mesmo tempo em que parece subestimar a compreensão da plateia:

Poderia perguntar-se qual das duas é melhor, a imitação épica ou a trágica. De facto, se a forma menos vulgar é a melhor, e essa é sempre a que se dirige aos melhores espectadores, é por demais evidente que a que imita todas as coisas é extremamente vulgar. É, na verdade, por pensar que eles não percebem se o próprio actor não acrescentar alguma coisa, que fazem muitos movimentos, como os maus flautistas que rodopiam, se tiverem de imitar o lançamento do disco, e arrastam o corifeu, se tocarem o Cila. E realmente a tragédia é assim, da mesma forma que os primeiros actores criticavam os seus sucessores: Minisco chamava a Calípides macaco, porque ele era muito exagerado, e igual opinião havia também sobre Píndaro. Estes actores estão, em relação aos mais velhos, como toda a arte trágica está em relação à epopeia. Na verdade, dizem que a epopeia é para espectadores distintos, <que> dispensam completamente os gestos, e a tragédia para espectadores vulgares. Portanto, se é vulgar, é evidente que será inferior (ARISTÓTELES, 2004, p. 105).

Compreendemos, a partir da leitura do fragmento acima, que o filósofo discute limites para a mimese. A gestualidade do ator é um fator limitante no processo de representação. Essa espécie de regulamentação da performance prevaleceu como ideologia da fortuna crítica desde a Antiguidade até o século XX<sup>25</sup>. Além disso, a preferência da épica recitativa à tragédia representada parece-nos indicar um ideal cívico de desaprovação de pessoas de “classes

---

<sup>24</sup> Concordamos com a discussão em torno do valor estético desenvolvida por Compagnon em *Literatura pra quê?* (2009).

<sup>25</sup> O renascimento da performance trágica em nossa contemporaneidade acontece, sobretudo, após a releitura de *As Bacantes* de Eurípidés, intitulada *Dionysus in 69*, representada pelo *Living Theater* no contexto Off Broadway de Nova York. A peça iniciou um novo ciclo de discussão acerca das relações entre performance de gênero por meio da valorização do *happening* ou teatro de vivência. Para as discussões seguintes acerca da performance contemporânea da tragédia ver: HALL, MACINTOSH e WRIGLEY, 2004.

inferiores”. O excerto indica ainda uma transformação da relação entre os atores com sua mimese ao longo do século V. Segundo Valakas (2008, p. 97), no decorrer do período trágico desenvolveu-se uma espécie de maneirismo entre os atores. De acordo com o teórico, os papéis dos protagonistas tornaram-se cada vez maiores e mais virtuosos. Assim, acreditamos que as passagens líricas de nossa análise nos capítulos seguintes desenvolvem uma espécie de poética dos lamentos por meio do elemento melódico, dos *topoi* acionados pelos discursos, acompanhados de uma partitura corporal específica. Aristóteles é o primeiro a formular o paradigma de que a leitura poderia ser superior à performance, aproximadamente um século após as representações originais das cativas euripideanas que, como vimos, trata-se de mulheres masculinizadas.

Platão, no livro III, 395c-e da *República* (2001, p.162), sugere, na voz de Sócrates, que não agrada a possibilidade de guardiões da Politeia tornarem-se fracos e lascivos, devido à influência da mimese feminina sobre seus corpos. De acordo com o filósofo, a representação de lamentos femininos por parte dos atores poderia comprometer sua representação dos lamentos masculinos, resultando em uma feminização dos mesmos:

Se imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância – coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie. Mas a baixeza, não devem praticá-la nem ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da imitação, passem ao gozo da realidade. Ou não te apercebeste de que as imitações, se se perseverar nelas desde a infância, se transformam em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência? [...] Logo, não ordenaremos a um daqueles de quem queremos ocupar-nos e que é preciso que se tornem homens superiores, que, sendo homens, imitem uma mulher, nova ou velha, ou a injuriar o marido, ou a criticar os deuses, ou a gabar-se, por se supor feliz, ou dominada pela desgraça, pelo desgosto e pelos gemidos [*thrénōis*]; muito menos quando está doente, ou apaixonada, ou com as dores da maternidade (PLATÃO, 2001, p. 120 - 121)<sup>26</sup>.

Platão parece atacar diretamente a representação dos dramas euripideanos. Segundo Loraux (1998, p. 9 - 11), o *páthos* – espécie de sofrimento cívico – está relacionado, sob a perspectiva do filósofo, com os excessos femininos. Dessa maneira, segundo a autora, a lamentação seria um comportamento feminino que não deveria ser imitado pelos guardiões da cidade. Sua representação acabaria por comprometer a integridade e segurança de toda

---

<sup>26</sup> Utilizamos para consulta e tradução do texto grego a edição de John Burnet (1903).

a comunidade. A ligação entre mulheres e lamentação estabelece-se no seio do mesmo âmbito de proibições daquela sociedade. Sua representação no momento cívico das Grande Dionisiacas configurar-se-á como um espaço de resistência, conforme aponta Chong-Gossard (2008).

Por outro lado, em *Greek Tragedy in Action* (2003), Taplin destaca que a filosofia estética do século V aplica à tragédia, assim como a outras expressões artísticas sofisticadas, além da noção de mimese, a de *apáte*, ilusão. Esses efeitos são reconhecidos amplamente na iconografia da cerâmica clássica, na qual se identifica uma acentuação dos traços realísticos ao longo da produção do século V, ao mesmo tempo em que identificamos alguns elementos estilizados, como o *ekkýklema* (plataforma) e o *mekhané* (elevador, guindaste). Embora a preocupação central de nossa investigação seja a identificação de uma espécie de poética do feminino em Eurípides, concordamos com Oliver Taplin em relação a uma sutil percepção do humano, anterior mesmo ao gênero, identificável por meio da organicidade dos corpos, da pele, dos órgãos dos atores. Esse reconhecimento implica a alteridade entre masculino e feminino e participa, mais uma vez, da subversão entre as categorias organizadoras do pensamento grego.

Willian Allan, em *Andromache and Euripidean Tragedy* (2000, p. 6), destaca que na tragédia ática há, de modo geral, uma tensão entre o mundo mítico a que se refere e o mundo contemporâneo à audiência a que se dirige. Essa sensível oposição entre um passado glorioso e um presente decadente é percebida especialmente nas heroínas de nossas peças. Conforme veremos em nossas discussões, um dos elementos constitutivos da linguagem de lamentação é, justamente, a recuperação do passado do indivíduo que se lamenta, assim como a referência à sua cidade e ao seu marido.

Cabe destacar a menção ao poeta em *Lisístrata* (c. 410 a.C.), quando, em meio à deflagração da greve de sexo, a abstinência torna-se um *commodity* na negociata para o fim da guerra entre Atenas e Esparta. Na peça, a personagem título afirma que é pelas tragédias de Eurípides que os homens da *pólis* enxergam suas mulheres. E a imagem que têm delas é a pior possível. O testemunho aristofânico revela que as peças do poeta podem ter funcionado como lentes através das quais o cidadão ateniense observa o feminino. Inicialmente, é forçoso reconhecermos todo o absurdo que ronda o enredo de

Lisístrata. Isto é, qualquer espécie de mobilização por parte das mulheres em relação à própria sexualidade era simplesmente impossível para os homens gregos que assistiam àquela peça. A partir disso supomos que tamanho impacto da obra do poeta entre as mulheres de seu tempo é igualmente improvável. Desde o Renascimento até a Modernidade, costumou-se interpretar que a imagem das mulheres construídas por Eurípides enfatiza aspectos inglórios e indecorosos, a partir de uma leitura algo tendenciosa de paradigmas como o de Fedra e Medeia.

É importante salientar também que já em *Acarñenses* (c. 425 a.C.) é apresentada a discussão sobre o processo mimético desenvolvido pelos autores gregos do século V. Na ocasião, Diceópolis refere-se ao Téletro de Eurípides, personagem que, à maneira de Odisseu, teve de transvestir-se de mendigo para entrar em sua cidade. De maneira anedótica, Aristófanes afirma que, assim como seu personagem, Eurípides teria se vestido e agido como mendigo, para inspirar-se para a composição do drama satírico homônimo (c. 438 a.C.). Trata-se de uma discussão acerca da *apátē*, ilusão, recurso necessário para a imitação, o que nos leva a questionar os limites da representação. Tal indagação antecipa a discussão de Platão sobre a influência da prática artística sobre o sujeito e seu comportamento.

Mas, na esteira de Zeitlin (1996), o feminino em Eurípides representa o outro, e o destaque concedido ao gênero identificado em suas peças é uma prática de alteridade, por meio da qual o sujeito fala do outro para dizer a si mesmo. Nesse sentido, ao percorrermos o fio de Ariadne que conduz o *corpus* aristofânico, encontramos em *Tesmoforiantes* (c. 411 a.C.) o novelo que amarra a relação entre as mulheres atenienses do século V a.C., o cumprimento de rituais de celebração à vida e à morte e a representação de canções, temas e partituras corporais em palco de teatro. Então, embora toda a comédia aristofânica seja essencial para a leitura de Eurípides, ao desenvolvermos a temática da relação entre o feminino e a morte, percebemos em *Tesmoforiantes* (2015) notável aproximação entre os dois temas.

Iniciemos nossa discussão em torno de *Tesmoforiantes* (2015) com uma contextualização mítica e em seguida ritualística a respeito das celebrações em honra às duas deusas. Conforme conhecemos a partir da *Teogonia* de Hesíodo

(v. 453 - 458), Deméter<sup>27</sup> é uma das três filhas de Reia, que descende de Gaia e Cronos. A deusa Deméter carrega em seu nome duas palavras, *dê*, cuja raiz corresponde a *gê*, terra, acrescida da base *meter*, mãe. Sua origem remete a uma sociedade agrícola provavelmente anterior à chegada das primeiras tribos helênicas ao continente. Segundo Kerényi (1969), encontra-se a presença de seu culto em diversas regiões do mundo mediterrâneo antigo. A entidade reúne elementos comuns a outras deidades anteriores e, a partir do período arcaico, quando se fundam as primeiras comunidades rurais, a deusa provedora de grãos assume papel preponderante na religiosidade grega, passando a ser fortemente cultuada como uma deusa olímpica. Assim, Deméter é a deusa das culturas agrícolas, aspecto que a aproxima do próprio Dioniso, cuja presença é inferida pela menção ao odre de vinho disfarçado de criança em *Tesmoforiantes* (ARISTÓFANES, 2015). Como ele, a pluralidade de suas funções no calendário grego se deve, provavelmente, à heterogeneidade de sua origem, sugere Kerényi (1969).

O mais antigo testemunho da narrativa mítica sobre a deusa e sua filha advém-nos do *Hino homérico a Deméter* (EVELYN-WHITE, 1982, p. 288): nos campos Elísios, Coré fora raptada violentamente por Hades. Informada por sua irmã, Hécate, sobre o local de desaparecimento da filha, Deméter se dirige àquela região. Chegando a Eleusis, junto ao poço das virgens, disfarçada de velha ama, investiga entre as jovens o paradeiro de sua filha. Lançar mão de um disfarce para atingir determinado objetivo é um tema constante na literatura grega. Segundo Detienne e Vernant (1991), tal ilusão, *apáte*<sup>28</sup>, é um dos efeitos produzidos pela astúcia, *métis*, que permite lograr êxito sobre um adversário, como na contenda entre Zeus e Prometeu (HESÍODO, 2013). Assim, a referência à ilusão insere as duas deusas na teia mitológica dos disfarces, elemento essencial para pacto ficcional entre os poetas teatrais e suas audiências. Além disso, conforme afirma Mureddu (1983), a *apáte* participa do campo semântico da mimese, revelando-se um efeito da literariedade.

Após ser ofendida por Metaneira, mãe das jovens junto ao poço e de Demofonte, Deméter exige que lhe seja erigido um templo em Eleusis, para onde

---

<sup>27</sup> Ceres é seu nome latino, de onde derivam termos vernaculares como cereais e cerveja.

<sup>28</sup> Personificada como uma das filhas da Noite na *Teogonia* (2013) de Hesíodo (v. 224), irmã de Dolo.

se recolhe até que tenha notícias sobre o paradeiro da filha. Enquanto isso, nenhuma planta brota sobre a terra, e a espécie humana se vê ameaçada por carência de recursos. Só então Zeus recua e revela à irmã e consorte que tudo fazia parte de um grande acordo. Além disso, a jovem fora oferecida por Zeus a Hades, de patriarca para patriarca, como parte do trato que dividia o mundo entre os três irmãos. Furiosa, Deméter exige a presença da filha. Então, Zeus envia Hermes ao Hades para negociar, com a seguinte proposta: dois terços do ano, Coré ficaria ao lado da mãe e dos outros deuses, e um outro terço atuaria como a famigerada Perséfone, a mui temerária soberana do mundo dos mortos.

Após três ou seis meses, conforme a versão do mito, a jovem deusa retorna, e com ela a primavera, evento que será comemorado anualmente pelos séculos vindouros como os mistérios de Eleusis, que ao lado do Orfismo, foram as mais fortes manifestações religiosas da antiguidade clássica. Porém, transcorridos dois terços dos dias do ano, a avó Reia aproxima-se de Deméter para dizer que já é hora de devolver a filha a Hades. Ela, como a grande mãe que pela primeira vez perde seu filho, lamenta enlutada a partida, e a terra se fecha para as culturas agrícolas e também para as almas desses antepassados agricultores, quando, então, com cantos de dor, as mulheres celebram as Tesmóforas.

Em Eleusis, Deméter ensinou mistérios sobre o quais nada pode ser dito, pois em si consistem no inominável, isto é, por respeito e temor às duas deusas nada pode ser revelado, como salienta bem o aedo homérico. Todavia, essa voz narrativa ressalta que aqueles que os experimentaram terão a boa ventura no pós-morte enquanto os não iniciados sofrerão. Pinheiro (2007) defende que se inicia aí a divisão dos destinos humanos após a vida, entre o caminho agradável dos seguidores da religião e o tortuoso caminho dos demais, visão que será compartilhada tanto pelo Zoroastrismo quanto pelas três grandes religiões abraâmicas. Eliade (1992, p. 378), como também Kerényi (1969) e Pinheiro (2007), defende que provavelmente aconteciam, em ambas as festas, representações da cena de rapto da jovem. Além de conter o elemento da representação em seu mito, conforme vimos acima, as deusas presidiam encenações em seus festejos.

Seguindo a proposta de explicar a representação do feminino em Eurípidés a partir de *Tesmoforiantes* (2015), cabe destacar alguns pontos da

narrativa mítica relativa às duas deusas. O primeiro é que, assim como as protagonistas de *Andrômaca* (EURÍPIDES, 1984), *Hécuba* (EURÍPIDES, 2010) e *As Troianas* (EURÍPIDES, 2018b), as mulheres que celebram as Tesmóforas encontram-se em estado de luto. Por isso, desempenham manifestações semelhantes às práticas funerárias que incluem o pranto ritualizado e a execução de canções de lamento. Isso nos leva a um segundo ponto.

O mito das duas deusas associa diretamente o feminino ao surgimento da vida e à morte em seus aspectos sociais e religiosos. Nesse sentido, ao desenvolver uma abordagem arquetípica para a interpretação da literatura, Meletínski (2015) refere-se à figura da Grande Mãe, responsável pelo nascimento e origem da espécie humana, que encerra em si mesma os dois pontos norteadores da vida humana, isto é, o nascimento e a morte, assim como diversas outras figuras religiosas por todo o Mediterrâneo antigo<sup>29</sup>. Em uma visão cíclica do tempo e da história, semelhante à da tese desenvolvida por Nietzsche (2005), o feminino abrange o paradoxal eterno retorno. E então, no mito das duas deusas, vida e morte se aproximam por meio do retorno ao ventre da terra no sentido metafórico, constituindo, a um só tempo, o momento de entrada e saída da vida terrena. Assim observamos Hécuba, mãe de dezenove filhos de Príamo, responsabilizar-se pelos ritos funerários de Astíanax, ao encerramento de *As Troianas* (EURÍPIDES, 2018b).

Um terceiro ponto a ser discutido é a aproximação entre a morte e o casamento, revelada como subtexto do mito das duas deusas. Conforme a leitura de Kerényi (1969), ao ser entregue para a união com o consorte, uma parte importante da menina morre simbolicamente, aquela relacionada à mãe, à inocência, à infância, o que também é defendido por Rush Rehm (1994). Ao conhecer seu parceiro, a vida da jovem é dividida em duas partes. Enquanto na primeira ela era dominada pela figura materna, na nova fase ela será dominada pelo marido, no momento em que a jovem deixa de ser filha e passa a ser esposa. Este é o cerne da comemoração das Tesmóforas, mulheres que lamentam a ruptura com a casa de origem. Não por acaso, são essas mulheres que querem expulsar a figura de Eurípides da cidade. Na obra do poeta, recorrentes são as aproximações entre a morte e o casamento, como nos casos

---

<sup>29</sup> Nesse sentido, ver: Jung (2000), Burkert (1991), Meletínski (2015).

de Cassandra em *As Troianas* (EURÍPIDES, 2018b), ou de *Ifigênia em Áulis* (EURÍPIDES, 2006).

Em relação aos aspectos ritualísticos, as Tesmóforas faziam parte das diversas festas religiosas comemoradas ao longo do ano grego, como mostrou Burkert (1991) e Trabulsi (2004). A comemoração ocorria no mês de outubro, após a colheita, no início do inverno, quando as mães gregas celebravam com encenações e canções de lamento o momento de despedida entre as duas deusas, quando Deméter e Coré separam-se, antes do inverno, o que nos permite analisar outro ponto em relação a peça de Aristófanes (2015). A reunião realizada para julgar o poeta assemelha-se às assembleias realizadas pelos cidadãos atenienses ao longo do período clássico. Nesse sentido, o julgamento de Eurípides é uma encenação dentro da comédia em um desdobramento ficcional permitido pela representação da celebração das Tesmoforiantes.

No calendário religioso grego, a celebração da separação se opõe aos Mistérios de Eleusis, que comemoram o reencontro das duas deusas. Assim, os festejos encerram dois momentos de um mito duplo, em que mãe e filha representam as duas pontas de uma mesma linha da vida, assegurando a seus fiéis a morte como ponto de reinício. Os festejos em honra às duas deusas aconteciam no período das colheitas; tratava-se, ademais, de um evento restrito às mulheres casadas. As Tesmoforiantes celebravam, pois, duas divindades, denominadas Tesmóforas. Cabe ressaltar que, ao longo do século V a.C., mesmo com todas as modificações em sua estrutura econômica, Atenas ainda dependia grandemente da agropecuária, tanto para a exportação quanto para o consumo de sua própria população e das localidades vizinhas. Além disso, as Tesmóforas celebram o momento de despedida entre Deméter e sua filha, que se recolhia para o Hades pelos próximos meses. Metaforicamente, Coré assemelha-se ao grão, que precisa repousar sob o solo para depois germinar na primavera, caracterizando-se, portanto, como uma deusa das plantas. Mas, ao despedir-se de sua mãe, a progenitora chora, enlutada pela ausência da filha, semelhante ao mito egípcio de Ísis e Osíris, por exemplo.

Enquanto os mistérios de Eleusis comemoram o retorno à vida, a celebração das Tesmoforiantes marca o ponto limite na linha da vida, a morte. Não por acaso, em Aristófanes são as mulheres que celebram as Tesmóforas, vínculo entre o feminino e a morte, que decidem banir Eurípides da cidade.

Nessa ocasião, as mulheres áticas se reúnem para conspirar contra o poeta, responsável, segundo elas, pelo desprestígio das mesmas em sua sociedade. Em Eurípides, Hécuba é, semelhantemente a Deméter, a mãe que chora a ausência de suas filhas. As mulheres que celebram as Tesmóforas querem expulsar o poeta, pois este penetrou o âmbito do saber feminino e transportou parte desse saber para o palco. Não é o sujeito histórico que é ameaçado, mas sua figura literária. A exigência pela extinção de Eurípides significa o fim da observação do feminino sob o ponto de vista do masculino. Nunca um homem poderá saber o que vive uma mulher. Embora sejam paradigmáticos os nomes de Medeia e Fedra, acreditamos que a grande chave para leitura das eurípedeanas está em suas mulheres enlutadas, semelhantes às que celebram as Tesmóforas. Isto é, dentro do espaço ficcional de Aristófanes, temos as personagens expulsando seu criador e se emancipando da referencialidade enquanto traduzem as funções funerárias atribuídas à mulher antiga.

Nesse sentido, Mureddu (1983) argumenta que, por meio das diferentes camadas de representação, as mulheres de *Tesmoforiantes* (2015) direcionam-se para a emancipação do texto literário. Acolhemos tal argumento com reservas ao considerarmos outro ponto chave, mencionado anteriormente, que é o decisivo papel da musicalidade nas peças de Eurípides. O recurso da música, elemento a serviço da mimese, permite que o espetáculo cênico acione emoções e lembranças na audiência, transgredindo os limites discursivos da representação e fazendo com que a literatura não tenha um fim em si mesma, mas que complete seu sentido na recepção do espectador, como propôs Barthes (1971).

Reconhecemos um abismo entre a mulher trágica e a mulher ateniense comum do século V a.C. O fato convencional de ocuparem um espaço de circulação social externo ao ambiente do *oîkos* e dos palácios faz de toda personagem feminina na tragédia clássica uma mulher insurgente. Destacamos também que as peças de Eurípides expõem ao espectador algumas preocupações femininas que são anacrônicas em relação ao material mitológico da Era do Bronze que referenciam. Por exemplo, a discussão em torno do dote, *hédnon*, de Hermíone em *Andrômaca*, preocupação perfeitamente correspondente ao período Clássico (FOLEY, 2001, p. 59). Segundo a Primeira Mulher nas *Tesmoforiantes* de Aristófanes, as senhoras atenienses foram

recorrentemente ultrajadas por Eurípides, o “filho da vendedora de verduras”, diz ela em tom pejorativo. Por isso, querem sua aniquilação. Por sua fama de homem austero e por polêmicas envolvendo a recepção de suas produções, o Eurípides histórico guarda uma série de querelas entre autores e comentadores antigos. Em uma visão binária da realidade, de onde se eleva o par masculino/feminino, sabemos que Eurípides guarda desavenças entre os autores e comentadores da Antiguidade, por empregar atores em papéis femininos tão realistas.

Conforme apontou Auerbach (2013, p. 18), a representação mais realista é justamente constitutiva do trágico, em comparação ao épico. Para além do conceito aristotélico, Auerbach reconhece a mimese como representação histórica da realidade. A tragédia grega torna-se, portanto, uma arte mimética mais realista que a épica, ao introduzir os lamentos, *thrēnoi*, acompanhados pelos *auletés*<sup>30</sup>, em suas performances. Na comédia *Tesmoforiantes* (c. 411 a.C.), é Eurípides quem tenta disfarçar-se de mulher a fim de proteger-se a si próprio. As mulheres cidadãos reúnem para celebrar a alternância entre os domínios de Deméter e Perséfone. Porém, Eurípides sabe de antemão que as mulheres se reúnem para acusá-lo em assembleia por calúnia e difamação. Assim, Eurípides procura outro tragediógrafo, Agatão, para ajudá-lo a disfarçar-se de mulher e ir até assembleia para defender-se. Mas Agatão o dissuade, uma vez que as mulheres ficariam invejosas de tamanha beleza, e o plano acabaria por fracassar. Assim, Eurípides procura um parente seu – possivelmente o sogro – para travestir-se e ir defendê-lo.

No campo da tragédia, um personagem que ajuda outro a disfarçar-se de mulher é o próprio deus Dioniso, nas Bacantes, que veste Penteu para espiar as mulheres. Ou seja, toda vez que um homem precisa desempenhar um papel feminino, é necessário usar as roupas e todos os acessórios de uma mulher. Essas transfigurações e disfarces evidenciam a distância entre as mulheres atenienses reais e as mulheres trágicas. Segundo Froma Zeitlin, sempre que uma mulher adentra a cena do teatro de Dioniso, temos, na verdade, a visão de um homem a respeito do universo das mulheres. No importante artigo *Playing the other: Theater, theatricality and the feminine in Greek drama* (1985), Froma

---

<sup>30</sup> Músicos profissionais que tocavam o aulo.

Zeitlin argumenta que o desenvolvimento do gênero trágico, ao longo do século V, acompanha a definição social dos gêneros masculino/ feminino. E, uma vez que a tragédia circula pelo campo da loucura e da irracionalidade, estaria associada intrinsecamente ao feminino. Dioniso rompe as categorias sociais normais e desafia a organização hierárquica da lógica masculina e patriarcal, revelando ser a vida algo complexo e ambíguo. Segundo Zeitlin, é da aproximação entre Dioniso e o feminino que advém a força do teatro clássico (1985, p. 65).

Portanto, as mulheres trágicas constituem um duplo. Por um lado, trata-se de homens feminilizados devido à performance; por outro, mulheres masculinizadas por suas ações. Lembramos ainda que, nos coros de mulheres desempenhados por rapazes, pode-se dizer que há algo para ser aprendido e retido das mulheres, ou a tragédia não problematizaria os papéis masculinos e femininos.

Αγ. αὐτίκα γυναικεῖ' ἦν ποιῆ τις δράματα,  
μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν.  
(ARISTÓFANES, 1946, p. 144)

Ag. Por exemplo, se algum compõe peça com mulheres,  
participação desses modos o corpo deve ter<sup>31</sup>.  
(ARISTÓFANES, 1946, p. 144)

A piada acima, dirigida por Agatão a Eurípides, encena bem a percepção que o poeta cômico tinha da recepção das peças do tragediógrafo em seu contexto contemporâneo. A anedota sugere que o dramaturgo precisa ter em seu corpo o feminino, pensar como uma mulher, para que possa representá-la. Tal piada é análoga à empregada em *Arcanenses*, quando Eurípides usa habitualmente as roupas de um mendigo. As mulheres euripideanas não pertencem ao grupo de mulheres tidas como adequadas para o *oikos* grego, primeiramente as melissas e posteriormente a *dámar*, senhora. É aqui que se encontra o problema pelo qual o dramaturgo é acusado na assembleia das Tesmoforiantes.

A transformação do parente em mulher é indicadora de um recurso recorrente do teatro de Eurípides. Os trajes femininos serão fornecidos pelo poeta Agatão (representado como efeminado), em uma clara manifestação do

<sup>31</sup> Tradução nossa de *Thesmophoriazusae*, v. 151-152. Ed. Rogers (1946).

caráter artificial ou indireto de tal disfarce. Em vez de uma mulher, será um homem travestido, assim como todas as personagens femininas do teatro trágico, já que não havia atrizes, como aponta Pompeu (ARISTÓFANES, 2015). Em Aristófanes, notaremos que a mulher será um artifício do poeta para continuar a “falar mal da cidade ou dos homens da cidade” sem a censura política.

Reconhecemos, pois, que, de *Alceste* a *Agave*, um verdadeiro *tíaso* de mulheres compõe a mitologia pessoal<sup>32</sup> de Eurípides. Assim, entre a mais antiga e a mais recente peça do autor que chegaram completas a nós, é possível identificar um fio condutor que é a insurreição feminina. Muitas coisas mudaram na sociedade ateniense naquele século, e as mulheres euripideanas revelam-se porta-vozes de um discurso antiopressor, registrando a dor e a desolação daquelas que foram negligenciadas e confinadas a um espaço doméstico. Podemos notar nas peças do autor o registro de como se formava uma sociedade misógina, em que as gerações sucedem a gerações e tudo continua como está. Nesse ponto, as mulheres de Eurípides são insurgentes, dão voz a todos os oprimidos de todos os tempos. Especificamente nas três tragédias ao centro de nossa discussão, as mulheres são vítimas da violência em decorrência de guerra, em tempos de intolerância e traição. Ao eximir-se de realizar pessoalmente essa incursão, a personagem aristofânica parece indicar a incapacidade do poeta de realizar a grande empreitada de conhecimento do universo feminino. O que assistimos é uma composição caricata e mal lograda de imitação, pois o Parente acaba por ser descoberto e a ilusão é rompida.

## 1.2 MULHERES ROUBAM A CENA NO TEATRO DE DIONISO

Ó Zeus, por que estabeleceste um flagelo terrível  
aos homens como as mulheres à luz do sol?  
Se desejavas propagar a raça humana,  
não devias procurar isso nas mulheres,  
contudo aos mortais, ao depositarem, nos teus templos,  
bronze, ferro ou o peso do ouro,  
comprariam a descendência das crianças pelo valor

---

<sup>32</sup> A expressão utilizada por Roland Barthes em *Mitologias* (1987) se refere a padrões psicológicos contemporâneos ao sujeito que projeta eventos cotidianos sobre um passado longínquo.

digno de cada uma, e nas casas,  
habitem livres, sem as fêmeas.  
(EURÍPIDES, in: SILVA, 2007, p. 251)<sup>33</sup>

Ainda que, definitivamente, as produções cênicas desenvolvidas no Teatro de Dioniso em Atenas ao longo do século V não tiveram como público-alvo as mulheres, o conjunto de atribuições referentes ao feminino foi discutido naquelas ocasiões de performance. Embora pouco se possa afirmar com precisão a respeito da efetiva participação de mulheres reais nesses festejos, sabemos, contudo, que o tratamento concedido a elas pela *pólis* era tão heterogêneo quanto eram seus estatutos sociais. É bastante provável que às esposas de metecos, estrangeiras, hetairas, ou até mesmo a algumas das mulheres áticas, *attikēs*, fosse permitido frequentar os festivais, presença que não fora recebida de maneira uniforme ao longo do período clássico. À exceção de *Filoctetes* (c. 409 a.C.), de Sófocles, todas as tragédias que chegaram completas a nós contêm mulheres. Todavia, observamos um crescendo na centralidade das representações de mulheres, conforme avançamos para o final do século V a.C.

Dessa maneira, no sistema literário em que se situam Ésquilo, Sófocles, Eurípidas e Aristófanes, as demandas femininas representadas no palco aumentam e se tornam mais realistas, apesar de que, como produto cultural financiado pelas famílias da elite ateniense, essas peças tenham sido escritas inteiramente por homens e para homens e não eram apartadas do discurso oficial da cidade. Nesse contexto, cabe salientar o caráter antidemocrático da democracia ateniense, sob os parâmetros modernos. Ainda que as duas acepções guardem algumas semelhanças, como a busca por justiça e a garantia de direitos sociais, existem gigantescas disparidades, como a noção de cidadania. Isto é, entre os atenienses, eram considerados cidadãos apenas os homens adultos filhos de pais e mães nascidos na cidade.

Embora tenha havido uma crescente popularização do regime ao longo do século quinto com a incorporação de membros de classes econômicas inferiores, fato é que o Estado de direito ateniense era bastante restrito. Assim, mulheres, escravos e estrangeiros possuíam estatutos bastante diferenciados

---

<sup>33</sup> Versos 616 a 624 de *Hipólito* (c. 428 a.C.).

entre si, mas todos eles inferiores ao dos cidadãos, conforme destaca Josiah Ober (1989). Cabe ainda lembrar que o “*demo*” presente na base do vocábulo democracia nunca se referiu à totalidade da população, mas aos homens descendentes de determinadas estirpes, que compunham o corpo político da cidade. Na verdade, se observarmos com rigor os regimes estatais contemporâneos, perceberemos que também deles uma grande massa social é eximida das decisões políticas, semelhante ao observado em Atenas, embora aí a participação política tenha sido muito mais restrita. Nesse sentido, é possível tecer uma linha de continuidade entre a democracia ateniense e o estado de direito moderno, pois em ambos, as decisões políticas são tomadas por uma minoria sobre uma maioria, a massa atribui o poder a uma elite, parafraseando Ober (1989).

Ademais, ainda de acordo com Ober (1989), o concurso teatral guarda estreita familiaridade com o exercício da retórica. Ao longo do século V a.C., atores e oradores políticos tornaram-se virtuosos do domínio da palavra. Como nos discursos das assembleias (*Pnyx*), constantemente no teatro um personagem enfrenta opositores por meio do discurso. De acordo com a perspectiva de Aristóteles em sua *Retórica* (2005), ao discursar, tanto o personagem quanto o orador revelam seu *éthos*. Mas, diferentemente do plano político, no ambiente cênico há um lugar privilegiado para as mulheres ficcionais, enquanto o ambiente real do espaço de performance igualmente as exclui. Distintamente das grandes *Panatenaiai*, que contavam com a participação tanto de mulheres quanto de escravos como público de suas competições, as dionisiacas urbanas foram mais excludentes, inclusive em relação a festejos anteriores àquela celebração, também dedicados ao filho nascido da coxa de Zeus. Todas essas festas *políades* celebravam o orgulho e o poder ateniense. A partir da vitória sobre os Persas na batalha de Salamina em 480 a.C., a cidade passou a exercer papel central na economia e geopolítica do mundo antigo. Desse modo, a celebração em honra ao filho de Zeus, uma entidade ctônica, ligada ao mundo agrícola, celebrava também a hegemonia de Atenas. Embora ocorresse na Ática desde o último quarto do século anterior, foi no governo de Pisístrato que os gêneros de seu teatro tomaram sua forma. Posteriormente, no governo populista de Péricles, a infraestrutura do teatro recebeu seus maiores investimentos. As arquibancadas de madeira foram substituídas por uma de

pedra; uma *skenê* mais ampla foi erguida, e o magnânimo Odeon foi construído ao lado do *théatron*.

O famoso excerto de *Hipólito* de Eurípides (c. 428 a.C.), transposto acima, revela uma linha de pensamento bastante clara, que tem seu primeiro marco literário nos dois poemas de Hesíodo que chagaram completos a nós, *Teogonia* (2013) e *Os trabalhos e os dias* (2012). Como vimos, nesses dois registros épicos, é narrado o mito de Pandora, a primeira mulher e fundadora da raça de mulheres, responsável por toda desolação que cobria o mundo grego. O eco do discurso hesiódico na peça de Eurípides aponta a permanência de uma linha de pensamento que, em maior ou menor escala, sempre esteve presente na literatura helênica. Hipólito revela a concepção da mulher como o Outro, conforme aponta Zeitlin.

Sabemos, por Trabulsi (2004), que havia mais de um dionisismo na Grécia. A festa que apresentava os festivais de teatro era uma evolução de outras festas populares interioranas em honra a Baco, um dos muitos nomes do filho de Zeus. Esse conjunto de comemorações, as Dionisiacas rurais, as Lenéias, as Antestérias e as Grandes Dionisiacas aconteciam entre os meses de Poseidon e Elaphebolion, de dezembro a abril, ao longo do inverno e início da primavera. Dioniso é uma entidade ctônica, portanto, ligada ao solo e, em primeiro plano, à abundância das colheitas. Conforme é narrado na *Teogonia* de Hesíodo (2013), originado a partir de uma relação intensa com Sêmele, Dioniso foi gerado na coxa de Zeus. Em estudo referente ao mito, Vernant (1990) chama a atenção para a complementariedade e oposição em relação à deusa Atena. Enquanto essa fora concebida de sua cabeça, a partir da relação do patriarca com Métis, a inteligência astuta, passou a ser gestada pelo senhor do Olimpo, depois que ele a engoliu. Assim, enquanto Atena é originada da parte superior do corpo e vinculada ao saber e à estratégia civilizatórios, Dioniso é relacionado às partes baixas onde residem as motivações venéreas e selvagens, que mobilizam os impulsos do ser humano. Como afirma Vernant (1990), a referência metafórica recorre na literatura grega

Conforme aponta Trabulsi (2004), o registro dessas festas na Ática e em Micenas, anteriores a suas manifestações na Jônia, enfraquece a tese nietzscheana que se tratava de uma divindade estrangeira (NIETZSCHE, 2006). Cultos a Dioniso já eram comemorados no interior da Ática antes de chegarem

à Jônia, na Ásia Menor. Nesse sentido, em seu livro *Dionisismo poder e sociedade*, Trabulsi (2004) desenvolve a tese de que, ao passo que o culto foi incorporado às comemorações políades, tornou-se pouco a pouco mais civilizado. Tal ideia é desenvolvida com o apoio dos estudos de Jeanmaire (2003) acerca das transformações percebida nas representações iconográfica do deus entre o século VI e IV. De fato, há uma mudança bastante nítida em suas representações. Enquanto as imagens no século VI revelam um deus barbudo e selvagem, ao final do período clássico encontramos imagens de um deus imberbe, delicado e efeminado. Mas o que mais chama a atenção é que, nas três festas dionisiacas que antecederam as comemorações urbanas, a participação de mulheres e escravos era comum, até mesmo requisitada, uma vez que eram vinculadas à fertilidade das colheitas. O que leva Trabulsi a apontar que “quanto mais a festa é importante para a *pólis*, menos a participação é igualitária e indiferenciada” (2004, p. 203). De tal modo que, embora as Grandes dionisiacas abrangessem etapas mais descontraídas como a *pompé*, procissão, e a faloforia, desfile de imagens fálicas, desde o Pireu até o sopé da Acrópole, havia etapas da comemoração restritas às mulheres e escravos. Assim, tudo indica que a participação de mulheres entre o público dos festivais de teatro era bastante limitada.

Por outro lado, Henderson (1991) defende que as mulheres participavam das festas de representação, mas, em boa medida, sua presença não era contabilizada. Tal presença efetiva é assegurada pelo testemunho de Aristófanes, cujas comédias como *Acarnenses* (c. 425 a.C.), *Lisístrata* (c. 411 a.C.) *Tesmoforiantes* (c. 411 a.C.), *As Rãs* (c. 405 a.C.) atestam que as mulheres tomavam pleno conhecimento do que se passava no teatro de Dioniso, pelo menos no último quarto do século V. Assim, é provável que tanto algumas mulheres áticas quanto estrangeiras ou escravas pudessem assistir aos festivais de teatro. Ainda que o público-alvo do teatro fosse os cidadãos, é plenamente aceitável que mulheres estivessem também na audiência e, provavelmente, como argumenta Henderson, ocupassem os assentos (*kékris*) mais ao fundo das arquibancadas. Analogamente ao espaço que ocupavam em sua sociedade, as mulheres se sentavam nos últimos lugares reservados ao público. Tal afirmação é construída a partir de um fragmento da comédia *Guinaikokratia, Poder das mulheres*, de Alexis. No trecho selecionado por Henderson (1991, p. 140), uma

personagem afirma: “Nós mulheres temos de sentar na última fileira de assentos para assistir, como as estrangeiras”. No entanto, a esse respeito Goldhill (1994) interpreta que a comédia, de maneira geral, promove uma inversão de toda a organização da *pólis* ateniense, de maneira que a presença das mulheres no teatro seria tão absurda quanto o reconhecimento de um poder feminino por parte dos cidadãos.

Todavia, Henderson (1991) destaca que, ao final do século, o Estado de Atenas era composto por aproximadamente 6 mil cidadãos enquanto as arquibancadas do teatro de Dioniso tinham capacidade para abrigar um público três vezes maior que esse número. Assim, embora as questões do universo feminino fossem abordadas sob uma perspectiva masculina, em uma representação do Outro como um ideal masculino, conforme apontou Zeitlin no ensaio *Playing the Other: Theater, theatricality, and the feminine in Greek* (1996), as mulheres trágicas tinham, sim, muito em comum com as mulheres de seu tempo, o que comprova-se com as peças de Aristófanes e diversos anacronismos em relação à Era do Bronze, espaço de tempo histórico e mítico que originou a maior parte dos enredos das tragédias. Por outro lado, Goldhill (1994) defende que seria inconcebível que as mulheres atenienses permanecessem distantes de seus tutores em um espaço público. Ainda que se tratasse de uma ocasião religiosa, e a presença das mulheres fosse aceita em outros festejos – como a Panateneias –, as Grandes dionisíacas representavam a democracia ateniense e, assim como nas assembleias, a participação feminina era vetada.

Ao final da primeira metade do século V a.C., o festival anual de teatro apontava a transgressão da ordem social vigente, com Clitemnestra assassinando o marido, Agamêmnon, na *Oresteia* (c. 458 a.C.) de Ésquilo. Junto a ele, percia sua concubina, *pallakê*, Cassandra, o troféu que trouxera de Troia. Em uma sociedade em que a maior parte dos estatutos sociais femininos era análoga à escravidão, a experiência de ouvir os gritos do patriarca sendo morto pela mulher e o amante, Egisto, parecia bastante perturbadora. A soberana exerce na peça uma forma violenta de poder, caracterizada pelo emprego do verbo *krateî* (v. 10), *ordenou*, e do substantivo *krátos* (v. 258) já inconciliável com

o ideal democrático da metade do século: “*Vigia: assim ordenou minha senhora, mulher de coração viril*”<sup>34</sup>.

Para Goldhill (2004), no guia de estudos sobre a trilogia, o emprego do termo, assim com o adjetivo, *andróbulon*, viril, caracterizando seu coração, *kéar*, demonstram quão deslocados estavam as ações da heroína em relação à sociedade que recebia a peça. Certamente, tal representação se encaixa naquela que Sócrates, narrador de Platão, não recomenda que faça parte da educação da juventude da *Politeia*, a cidade criada em diálogo com Trasímaco e Glauco (PLATÃO, *República*, L. III)<sup>35</sup>. Segundo Victoria Wohl (1998), essa introdução à personagem prenuncia sua transgressão, tanto de gênero quanto de seus limites políticos. A rainha é associada ao poder despótico, à autocracia e ao autoritarismo. Seu poder absoluto é reconhecido reiteradas vezes pelo coro. De acordo com Wohl (1998), que aproxima as abordagens de Melanie Klein (1963) e Froma Zeitlin (1996), em *Agamênon*, sexo e violência são indissociáveis e Clitemnestra é o amálgama de desejo e destruição. Outra passagem do drama faz referência à masculinização de Clitemnestra: “Coro: Mulher, falas moderadamente como um homem razoável”<sup>36</sup> (v. 351).

A habilidade discursiva de Clitemnestra aproxima a personagem de uma retórica masculina, conforme destaca Laura McClure (1997). Tal sentença é enunciada pelo Coro, logo após a soberana expor a necessidade de os gregos vitoriosos não violarem os espaços sagrados troianos para poderem retornar aos lares incólumes, o que não aconteceu. O Coro conhece e teme o poder da rainha e, por isso, a elogia. O trecho contém um ponta de ironia crítica, ao associar a bela capacidade persuasiva da rainha, almejada por todo cidadão ateniense, a um comportamento doloso e vingativo. Se, por um lado, Clitemnestra se caracteriza pelo amplo domínio retórico; por outro, Cassandra apresenta-se por meio de um silêncio eloquente, que tão bem caracteriza o papel social das mulheres atenienses. Quando finalmente inicia seu discurso, a filha de Príamo canta em lamento (*góois*, v. 1079) o presságio de sua morte iminente.

<sup>34</sup> Tradução nossa a partir do texto editado por Smyth (1926, p. 6). No original: Φύλαξ· ὧδε γὰρ κρατεῖ γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ.

<sup>35</sup> Utilizamos para consulta o texto editado por Smyth (1926) e tradução para o vernáculo de Maria Helena da Rocha Pereira (2004).

<sup>36</sup> Tradução nossa a partir do texto editado por Smyth (1926, p. 32). No original: Χορός· γυναί, κατ’ ἀνδρα σώφρον’ εὐφρόνως λέγεις.

Salientamos que essa linguagem ritualística é a única forma de discurso adequada às mulheres gregas. Semelhantemente à *Andrômaca* de Eurípides, nessa primeira peça da trilogia de Ésquilo, a concubina estrangeira demonstra ser mais virtuosa que a esposa grega. Ela mesma afere que é mais fiel e, portanto, esposa mais legítima que Clitemnestra, a infiel, conforme apontou Andrea Doyle (2008), o que reitera o papel imprescindível da mulher em relação à família.

Anos mais tarde, o corpo da Antígona de Sófocles (c. 441 a.C.) seria encontrado inerte na cela em que a encarcerara Creonte. A jovem se suicidara por um conjunto de fatores que a oprimiam. Na superfície do enredo, o desfecho se desenvolvera por ter-lhe sido negado o direito de sepultar um dos mortos de sua família. De acordo com a leitura de Lacan (2008), a jovem carrega consigo uma pulsão de morte, isto é, um desejo irrefutável de destruição e aniquilamento da linhagem dos labdácias e, com ela, seus miasmas uma vez que, conforme aprendemos com Kathrin Rosenfield (2016), a jovem desempenha o estatuto de *epikleros* e, assim, por seu ventre, a estirpe de Édipo permanecerá no poder. Martha Nussbaum (2019) ressalta que, além da constante “subserviência aos mortos”, sua deliberada escolha por tornar-se um cadáver revela uma ampla compreensão da personagem sobre a vida comunitária e a religião familiar.

Butler, por sua vez (2003), destaca que o vínculo entre a vida e a morte engendradas na personagem sofocleana é análogo às condições da mulher da contemporaneidade. Antígona se impõe diante das leis do Estado e, assim, temos nessa peça o contundente enfrentamento do sujeito perante o Estado de direito. A personagem demonstra que, quando a lei é injusta, ela pode e deve ser enfrentada e transgredida. Todavia, aquele contexto de produção tornava possível a representação de tamanha insurgência somente pela imitação do outro, seguindo a linha de pensamento de Zeitlin (1996), ou seja, das mulheres. Dessa maneira, por meio de sua peça, Sófocles mobiliza temas caros, principalmente, ao universo masculino.

### 1.3 CANÇÕES PARA AULO E LÁGRIMAS EM PALCO DIONISIÁCO

Εὐάδνη·  
 ὀρῶ δὴ τελευτάν,  
 ἴν' ἔστακα: τύχα δέ μοι  
 ξυνάπτοι ποδός: ἄλματι  
 εὐκλείϊας χάριν ἔνθεν ὀρ-  
 μάσω τᾶσδ' ἀπὸ πέτρας  
 πηδῆσασα πυρὸς ἔσω,  
 σῶμά τ' αἴθοπι φλογμῶ  
 πόσει συμμείξασα, φίλον  
 χρῶτα χρωὶ πέλας θεμένα,  
 Φερσεφόνας ἤξω θαλάμους,  
 σὲ τὸν θανόντ' οὔποτ' ἐμᾶ  
 προδοῦσα ψυχᾶ κατὰ γᾶς.  
 ἴτω φῶς γάμοι τε:  
 εἴθε τινες εὐναὶ  
 δικαίων ὑμεναίων  
 ἐν Ἄργει  
 φανῶσιν τέκνοις:  
 ὁ σος δ' εὐναῖος γαμέτας  
 συντηχθεὶς αὔραις ἀδόλοις  
 γενναίας ἀλόχοιο.  
 (EURÍPIDES, 2007, p. 120 - 122)<sup>37</sup>

Evadne:  
 Eu vejo o fim  
 daqui onde estou, a sorte  
 acompanha meus passos.  
 Por minha glória  
 vou me lançar  
 dessa rocha, jogarei sobre o pira  
 meu corpo sobre o fogo ardente  
 com meu amado esposo misturada,  
 pele com pele encostadas,  
 descerei ao leito nupcial de Perséfone.  
 Pois estás morto,  
 E não te trairei, minha alma descera,  
 acendam a tocha nupcial,  
 essa boa,  
 Que casamentos justos  
 em Argos  
 encontrem as crianças, abençoada  
 e alegre união  
 lhes tragam as brisas  
 e os unam a mulheres nobres.  
 (EURÍPIDES, 2007, p. 120 - 122)

<sup>37</sup> Os manuscritos que contêm a monodia de Evadne, *As Suplicantes* (v. 1012 – 1031), chegaram a nós de maneira fragmentada, principalmente os últimos versos. A versão que empregamos para análise é a de Morwood (EURÍPIDES, 2007) que, por sua vez, é baseada na edição de James Diggle (1986).

A canção acima é uma monodia executada ao final da fúnebre e soturna peça *As Suplicantes* (c. 423 a.C.)<sup>38</sup>, de Eurípides. O conflito inicial do drama é apresentado pelo coro de mulheres argivas, que reclama os corpos de seus filhos, os quais, apoiando Polinices, morreram às portas de Tebas. Tudo parecia ter sido resolvido com a intervenção de Teseu, herói fundador ateniense que, após conflito armado com os tebanos, recuperara os corpos. O ritual de lamentação é interrompido quando Evadne, recém viúva, invade o palco determinada a se suicidar e descer ao Hades em companhia do marido Capaneu. Após a infrutífera tentativa de dissuasão proposta por seu pai, Ífis, ela se lança do alto do palco sobre a pira funerária em chamas. Em uma cena sem precedentes no teatro grego, é por meio da música que a mulher traduz seu estado emocional, ao cantar publicamente o suicídio iminente. A peça é um emblema da tradição mortuária grega que exigia o canto pelos mortos.

A passagem enunciada por Evadne consiste na inserção de um trecho lírico dentro de uma peça de teatro. Tal prática é recorrente na obra de Eurípides, onde ocupa, proporcionalmente, um maior espaço cênico em comparação aos legados de Sófocles e Ésquilo, que também compuseram canções. Pois, em seu nascedouro, o teatro grego foi uma experiência sinestésica em que o discurso literário era transportado por recursos audiovisuais. Nesse contexto, cabe destacar que o teatro antigo surge a partir de práticas musicais, em uma sociedade em que a *mousikê* ocupava um lugar central em práticas cotidianas, culturais e religiosas. O objetivo da presente seção é desenvolver um percurso que parte do papel da música na cultura grega e chega até as canções de lamento encontradas em Eurípides, resultado de um processo de inovação estética, ilustrado pela canção de Evadne.

A partir da publicação do livro *La Musica nella tragedia greca* (1978), de Mario Pintacuda, as publicações em torno do tema tornaram-se cada vez mais volumosas. No livro, além de discutir as encenações das tragédias na Itália do século XX, o autor analisa formalmente passagens líricas dos três grandes

---

<sup>38</sup> A data da primeira apresentação da peça é incerta. Segundo Storey (2008), a peça foi ao palco entre 424 e 416 a.C. No ano de 424 ocorreu uma grande derrota dos atenienses em Délio, na Beócia, durante a Guerra do Peloponeso. Na ocasião, os tebanos se recusaram a entregar aos atenienses seus cadáveres, conforme informa-nos Tucídides (1958) no livro 4, seções 84 a 101, da *História da Guerra do Peloponeso*.

poetas trágicos. Pintacuda aponta que Sófocles introduziu os inovadores aspectos frígios que seriam posteriormente experimentados por Eurípides.

Dando sequência à discussão em torno da sonoridade do teatro grego, o estudo realizado por Martin Lichfield West, *Ancient Greek Music* (1992), ressaltou o papel central que a música desempenhou na vida cotidiana grega, e como essa centralidade transparece em sua literatura. Era importante a ponto de podermos afirmar que aquela sociedade foi determinada por sua música, ao menos é o que aponta Platão no livro III da *Republica* (2001), citando o musicólogo Damon, conforme observamos anteriormente<sup>39</sup>. Nesse contexto cabe destacar que a música entre os gregos é um elemento de comunhão, partilhado em diferentes ocasiões, tanto religiosas – como os sacrifícios, casamentos, funerais, procissões (WEST, 1992), – como também nos simpósios. Além disso, em *As Leis* (654a), Platão destaca a imprescindibilidade do canto e da dança para a educação e a transmissão de ideologias sociais (WALLACE, 2004).

Ademais, ressaltamos que a concepção moderna, que separa as artes musicais, dramáticas e poéticas, inexistia entre os gregos. Quanto mais nos voltamos ao passado, mais as diferentes formas de manifestação artística se imbricam. Após o período clássico, com a logocracia imposta pelo advento da palavra escrita, as diversas artes vão “divorciando-se umas das outras”, nas palavras de Mário de Andrade (1958, p. 36). Antes disso, todas elas, inclusive a dança, faziam parte da arte das musas, que originou o termo *mousikê*.

Assim sendo, salienta-se que a música grega era organizada em diferentes *harmoníai*, combinações de notas, tradicionalmente traduzidas como modos<sup>40</sup> (REINACH, 1926; WEST, 1992). Diferentemente da percepção tonal que imperou sobre a música ocidental, desde a Idade Média até o final do século XIX<sup>41</sup>, a musicalidade grega era organizada em harmonias tradicionais, associadas, a partir do século IV, cada uma delas, a determinado *éthos*. Por exemplo, a harmonia dórica, sequência descendente, ou seja, do agudo para o

---

<sup>39</sup> *Considerações iniciais*, p. 12.

<sup>40</sup> As combinações de notas que se costuma denominar de modos gregos é distinta da concepção moderna de modos maior e menor, provenientes da música tonal.

<sup>41</sup> Ainda que o século XX nos tenha oferecido experiências viscerais da música serial ou pós-tonal, nas obras de Stravinski, Schoenberg, Varése ou mesmo dos *samplers* de John Cage, fato é que o retorno recorrente a uma determinada nota tônica dominante ainda predomina a musicalidade produzida e consumida em nossa contemporaneidade.

grave, em um intervalo de quatro notas<sup>42</sup>, de mi a mi, é associado à virilidade e à solenidade. Por sua vez, o modo frígio (oriental), sequência descendente de ré a ré, é associada ao dionisismo<sup>43</sup>.

De acordo com Wisnik (2006), um modo não é apenas uma sequência de notas, mas uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso. Assim, transparecem em suas sequências harmônicas uma visão de mundo ritualística e a atribuição de um papel sagrado à musicalidade e, na música modal grega, há uma espécie de rodízio de tônicas voltado fundamentalmente para a sensação da pulsação, ou *pés*, nos quais há uma fusão dos elementos melódicos e rítmicos.

Nesse sentido, Robert Wallace (2004) destaca o papel de Damon na elaboração dos princípios teóricos das harmonias gregas. Damon, do demo de Oa, além de músico, como é apresentado na *República* de Platão (2001), também foi professor, amigo e conselheiro de Péricles, desempenhando papel fundamental nos bastidores da política ateniense de seu tempo, motivo pelo qual, segundo Wallace (2004) foi condenado ao ostracismo por seus contemporâneos. Embora não tenha deixado textos escritos, Damon é apontado por Platão (2001) e por Aristides Quintiliano como o autor da teoria do *éthos* musical, que explora as implicações emocionais dos diferentes padrões musicais sobre a audiência em diferentes ocasiões de performance. Ao citar o musicólogo, no livro III da *República* (2001), preocupado com a educação musical dos jovens guardiões da Politeia, Platão refere-se a Damon ao afirmar que determinados ritmos mimetizam determinados estilos de vida.

De acordo com a reconstrução do legado de Damon tecido por Wallace (2015), o músico ateniense nunca propôs uma correspondência exata entre determinado padrão harmônico e determinado *éthos*. Todavia, tudo indica que os efeitos psicológicos da música tenham sido, de fato, uma preocupação do musicólogo, mas provavelmente direcionada ao uso político da música. Afinal, a prevalência da música nas mais diversas ocasiões da vida cotidiana grega certamente despertou o interesse de governantes populistas como Péricles. Segundo Wallace (2015) é Aristides Quintiliano, no século III a.C., quem atribui a Damon a teoria de que as harmonias agem sobre o *éthos*.

---

<sup>42</sup> Τετράχορδον. A justaposição de dois tetracordes equivale a nossa noção de escala.

<sup>43</sup> Segundo aponta Aristóteles em sua *Política*, XIX, 32 (1998).

No estudo *Peri Mousiké*, Aristides Quintiliano<sup>44</sup> (1996), sob forte influência pitagórica e da incessante busca pela similitude universal, as escalas e tonalidades musicais possuem qualidades masculinas ou femininas. Toda sistematização harmônica de Aristides é baseada em proporções. Assim, essa divisão acontece por meio da altura dos tons executados. Notas graves são masculinas e notas altas são femininas. Analogamente, os instrumentos musicais também são classificados de acordo com o intervalo de altura sonora que atingem. Por isso, percebemos a existência de uma associação entre o gênero feminino e a execução do aulo, como acompanhamento melódico de passagens teatrais como a canção de Evadne.

Ainda que a melodia dessas canções trágicas tenha se perdido no tempo, a partir de sua métrica é possível inferir algumas assertivas sobre suas execuções. Sabemos, pelo trabalho de West (1992), que os metros gregos são quantitativos, baseados em padrões de sílabas longas e breves que, na maior parte dos casos, correspondem a notas breves (u) e longas ( – ), com o dobro de duração das primeiras. Nessa concepção binária de duração, organizam-se os “pés”, provavelmente denominados originalmente por Damon (WALLACE, 2015), sobre os quais diferenciam-se os gêneros poéticos gregos. Assim, ao que tudo indica, a escolha de determinado padrão rítmico pelos poetas gregos estava associada ao tipo de ambiência ou efeito que intentava transmitir a sua audiência. Dessa maneira, cabe reconhecer que cada ritmo selecionado se identifica com determinado *éthos*. O dátilo, empregado nos hexâmetros de Homero, por exemplo, é vinculado ao discurso nobre, enquanto o jâmbico, predominante na tragédia, é mais próximo à fala cotidiana. Assim, o predomínio de notas longas é vinculado ao discurso mais solene e o predomínio de breves a ocasiões informais, ainda que seja impossível estabelecer tais padrões como um consenso entre os compositores da antiguidade.

West (1992) destaca a irreduzível associação entre elementos musicais e práticas religiosas. Toda celebração deste âmbito contemplava alguma prática como o canto, a dança ou a performance em algum instrumento. Nesse contexto, merece destaque o papel da música em duas ocasiões determinantes para o desenvolvimento das canções trágicas: os casamentos e os funerais.

---

<sup>44</sup> As datas de nascimento e morte de Aristides são desconhecidas. Provavelmente viveu entre o século I a.C. e II d.C.

Nos casamentos, são cantados himeneus<sup>45</sup>, também denominados epitalâmios. Mais do que uma instituição econômica, Fustel de Coulanges (1998) esclarece que o casamento é, antes de tudo, uma instituição religiosa. Segundo esse autor (1998, p. 18), o casamento é provavelmente tão antigo entre os povos indo-europeus quanto a religião doméstica, pois “uma não se verifica sem a outra”. Cada família cultuava seus próprios *daimons*, seus antepassados, e os invocava para obter a proteção necessária à colheita e a suas casas. Ao se casar, a mulher grega abdicava a religião paterna e passava a prestar devoção aos antepassados do marido e, assim, o casamento exercia o papel determinante no compartilhamento de cultos e crenças. Ademais, o abandono da religião paterna acena para a aproximação simbólica entre o casamento e a morte, tema amplamente desenvolvido na literatura grega (REHM, 1994).

Assim, embora o casamento seja marcadamente um momento de união, também o é de separação e ruptura. Nesse contexto de tensão social e emocional, a canção nupcial exerce um papel determinante na conciliação entre os noivos e entre suas famílias. O momento do casamento simboliza para a noiva a entrada na vida adulta e a consolidação de sua feminilidade. Encontramos no Canto XXIII da *Odisseia* (2014), de Homero, a mais antiga associação entre o casamento e sua música. Na ocasião, ao preparar-se para a sangrenta vingança sobre os pretendentes de Penélope, Odisseu ordena que se organize no palácio de Ítaca todos os procedimentos típicos de uma celebração nupcial, a fim de atrair suas vítimas sem despertar suspeitas. Nesse momento, um cantor apanha sua lira e incita os convivas ao canto e à dança.

No entanto, a contribuição mais decisiva de Homero para a presente discussão encontramos no Canto VIII da *Odisseia* (2014), no qual, na corte dos feácios, o rapsodo Demódoco é convidado a cantar. Antes de iniciar sua performance, o cantor é conduzido a se sentar junto à principal coluna do salão do rei Alcínoo. Esse fato, por si só, demonstra a importância atribuída à música e à literatura pela sociedade grega. Mas o mais surpreendente acontece quando Demódoco começa a cantar. Em sua canção, narra os feitos gloriosos do passado de Odisseu que, disfarçado, cobre seu rosto com as mãos e começa a chorar. O episódio ilustra a consciência entre todos os participantes da ocasião

---

<sup>45</sup> A palavra himeneu é usada para se referir à personificação da entidade responsável pelo casamento, à ocasião em si e ainda à canção de casamento executada.

de performance do período arcaico de que a música provoca emoções. Isto é, o discurso poético ao ser transportado através de uma melodia possui um maior alcance sobre a alma humana, provocando sensações, acionando memórias, sensibilizando aqueles que a ouvem.

Ainda no período arcaico, o *Escudo de Hércules*, poema atribuído a Hesíodo (EVELYN-WHITE, 1982), além de mencionar o canto e a dança, refere-se às tochas nupciais, entre os versos 270 e 279:

Entre esplendores e coros, homens tinham alegria. Em carros de boas rodas conduziam a noiva ao noivo, com grande himeneu. Longe, o brilho de tochas acessas rodopiava nas mãos de servas, viçosas de esplendor, iam adiante, seguidas de coros dançantes, que com sonoras flautas lançavam a voz das suaves bocas (TORRANO, 2000, p. 203 - 205).

Semelhante à descrição do escudo de Aquiles encontrada entre os versos 478 e 608 do Canto XVIII da *Ilíada* (CAMPOS, 2010, p. 257 – 265), a passagem acima apresenta um amplo panorama cultural a partir da descrição das armas do herói. O poema hesiódico descreve a ocasião do casamento em seu caráter comunitário e salienta a presença de músicos entre os convivas. Além disso, o trecho se refere às tochas nupciais, elemento ritualístico referido tanto pela canção de Evadne quanto no himeneu de Cassandra em *As Troianas*, conforme veremos adiante<sup>46</sup>. De acordo com Redfield (1982), a presença do fogo nas cerimônias nupciais está associada à purificação, assim como as piras funerárias.

Ainda mais determinante para os modelos de canções encontrados no corpus trágico são os rituais funerários. Concordamos com Oliver Taplin em relação à diferenciação entre os elementos ritualísticos inferidos a partir das tragédias e suas representações no palco<sup>47</sup>. Ou seja, as canções que chegaram a nós pelas tragédias de Eurípidés não seguem, necessariamente, a mesma estrutura ritualística tradicional. Trata-se, antes, de adaptações para o palco de canções rituais. Nesse sentido, identificamos nos textos poéticos elementos discursivos oriundos de uma prática religiosa extremamente complexa que, ao

<sup>46</sup> Seção 4.2 *Evân, evó! O himeneu báquico de Cassandra*.

<sup>47</sup> "Greek tragedy reflects and exploits the rituals of the real world, of course: but it is not itself a ritual. When the playwright set about composition, in other words, he did not have to follow any imposed ritual formula or sequence" (TAPLIN, 2003, p. 118).

passo que se constituem enquanto elementos miméticos, tornam-se signos de uma essência do feminino, identificáveis na obra do tragediógrafo.

De acordo com Alexiou (2002), as canções de lamento iniciavam na ocasião da *próthesis*, exposição pública do cadáver, momento inicial dos ritos funerários. Nesse momento, as mulheres aparentadas ao morto assomam-se ao corpo e, juntamente com outras mulheres, possivelmente profissionais semelhantes às carpideiras da tradição ibérica, cantavam e choravam. Segundo Alexiou, a presença de homens na execução desses lamentos era rara, possivelmente restrita a familiares mais próximos. A autora ainda destaca que o arrancar os cabelos, rasgar as vestes, dilacerar a pele com as unhas, golpear próprio corpo, semelhantemente ao excerto de *As Suplicantes* (2007) apresentados acima, não eram apenas parte de uma dor descontrolada pela perda recente, mas gestos indispensáveis no cumprimento dos rituais mortuários no mundo antigo. Dessa maneira, os lamentos funerários eram necessariamente acompanhados de uma partitura gestual específica, como demonstram a tragédia e a iconografia, como a cratera de Dipilon.

As canções de lamento executadas pelas personagens de Eurípides apresentam, no mais das vezes, uma estrutura antifonal de canto e resposta, entre dois grupos de mulheres (ALEXIOU, 2002, p. 137). Os enunciados religiosos que originaram nossas canções são o *thrēnos* e o *góos*. O primeiro constitui-se de canções tradicionais de lamento acompanhadas musicalmente pelo aulo; o segundo constitui-se de respostas ao canto do primeiro grupo e do pranto, propriamente dito, executado pelas familiares do defunto. Segundo Alexiou (2002), essa estrutura antifonal assumirá no *corpus* trágico o formato de *kommós* e *amoibaíon*, espécies de duetos entre as personagens, como as ocasiões identificadas em *Andrômaca* (c. 425 a.C.), *Hécuba* (c. 424 a.C.) e *As Troianas* (c. 415 a.C.), que discutiremos nos capítulos 2, 3 e 4, respectivamente.

De acordo com Chong-Gossard (2008), por meio das canções, as mulheres podem compartilhar seu conhecimento privado baseado na experiência – conhecimento que é intimamente ligado ao corpo da mulher e ao

tratamento físico que sofreu no passado<sup>48</sup>. Assim, a presença das canções nas peças de Eurípidés indica uma ligação estreita entre a mulher grega e a religiosidade, sobretudo devido à participação imprescindível da mulher na ocasião dos ritos fúnebres e no culto aos mortos. Além disso, revelam uma recorrente preocupação do poeta com as políticas de gênero atenienses. Segundo Chong-Gossard, Eurípidés reserva suas canções às personagens femininas para expressarem sentimentos que as personagens masculinas devem aprender, mas não conseguem expressar por si só. Dessa maneira, a dor da perda e da separação também são elementos constitutivos de um caráter feminino, assegurado pela estrutura das canções.

Conforme apontou Theodore Reinach (1926), a música grega parte de uma arte litúrgica e solene, com restritas modulações e poucos instrumentos no período arcaico, e vive especial desenvolvimento no século VI a.C. com poetas como Alcmenon, Estesícoro e Píndaro, que desenvolveram a lírica coral. Então, no início do século V, Ésquilo concede uma ampla variedade de ritmos para suas peças. Todavia, a grande novidade sonora do século V, segundo Reinach, foi a popularização do aulo. Esse instrumento de sopro, constituído por duas flautas de espessura e timbres diferentes tocadas simultaneamente, que passou a ser empregado amplamente nas tragédias, especialmente com Eurípidés. Juntamente com a cítara, formaram a sonoridade característica do mundo grego, contribuindo para a formação de uma identidade pan-helênica.

Diferentemente de Alexiou (2002) e Dué (2006), John Herington (1985) defende que a tragédia é essencialmente a evolução de técnicas de performances empregadas pelos rapsodos do período Arcaico, adaptadas ao dialeto ático pelos versos jâmbicos. Além disso, Herington (1985) salienta a performance de outros gêneros poéticos, como a elegia e a monodia, como antecessores da tragédia. Ou seja, para Herington (1985), o teatro grego e sua música são fenômenos puramente estéticos dissociados da esfera religiosa, o que nos é custoso de aceitar, dada a constante referência a aspectos ritualísticos desde Ésquilo até Aristófanes. Como defendemos anteriormente, a ocasião de

---

<sup>48</sup> "Song is the means for women to reveal their private knowledge based on that experience—knowledge that is intimately connected with the woman's body and the physical treatment it endured in the past" (CHONG-GOSSARD, 2008, p. 57).

performance no teatro de Dioniso está longe de ser puramente uma celebração religiosa; no entanto, podemos afirmar que ela é permeada por elementos provenientes do âmbito sagrado.

A grande contribuição de Herington (1985) para nossa pesquisa é o reconhecimento de que a tragédia se desenvolveu em uma “cultura do canto”<sup>49</sup>. De fato, os atenienses conviviam cotidianamente com diferentes formas de canção presentes nas procissões religiosas, simpósios, competições atléticas, casamentos, funerais e desempenhavam, inclusive, um papel imprescindível na área médica onde eram consideradas ferramentas de cura (Herington, 1985).

A expansão do drama ateniense na segunda metade do século V a.C. favoreceu o financiamento público e privado das montagens teatrais atenienses. Assim, de acordo com Csapo (2004), durante a década de 440 a 430 a.C., passou a haver uma crescente profissionalização dos agentes envolvidos nas apresentações, incluindo os músicos. Nesse contexto, os flautistas, tocadores de aulo, ganham destaque. Por sua versatilidade, o instrumento passou a ser cada vez mais incorporado ao teatro. Dessa maneira, a música teatral passou a influenciar outras expressões musicais como o nomo, canção com ou sem letra, e o ditirambo.

Surgia então a nova música (CSAPO, 1999), com virtuosismos e complexidade, favorecendo a liberdade em detrimento de formulas tradicionais, que seriam retomadas a partir do início do século IV a.C. No artigo *Later Euripidean Music*, Csapo chama nossa atenção aos aspectos sociais das práticas musicais na sociedade grega e defende que “a revolução cultural mobilizada pela nova música foi, provavelmente, o evento cultural mais debatido da Antiguidade” (CSAPO, 1999, p. 401). Nesse contexto, a autor complementa que o principal aspecto desse estilo revolucionário era sua teatralidade, qualidade que será abordada tanto por Aristófanes quanto por Platão e Aristóteles ao discutirem, cada um a seu modo, as implicações miméticas do novo estilo de canções.

Nesse contexto, impulsionada pelo incentivo econômico e social, uma classe de músicos somou-se ao público cada vez maior, interessado em virtuosismo e novidades. Também Battezzato (2005) destaca que, a partir da

---

<sup>49</sup> “Song culture” (HARINGTON, 1985, p. 14)

segunda metade do século quinto, um grande número de artistas promoveu uma transformação na música grega, tornando-a mais sofisticada e complexa, incluindo Eurípides. As características da nova música incluíam a intercalação de diferentes padrões rítmicos. Muitos desses novos músicos vinham de fora de Atenas. Como destaca Wilson (2008), entre eles havia os auletes, que traziam versatilidade, inovação, transitando informações musicais entre diferentes gêneros poéticos. Segundo Csapo (2004), o projeto desses profissionais incluía a orientalização e feminização da música e do próprio Dioniso.

Assim, percebemos que, conforme o período clássico avança, as canções adaptadas a partir da liturgia funerária aumentam, e as peças de teatro tornam-se cada vez mais heterogêneas, apresentando verdadeira bricolagem de gêneros textuais de origens e funções sociais distintas. Nesse sentido, Eurípides revela-se um verdadeiro virtuose na técnica da colagem de diferentes métricas poéticas em suas peças, adaptando-as para o palco e transgredindo as convenções, mais recorrentemente do que o fizeram Ésquilo e Sófocles. Antes, porém, de revisitarmos a função social e estética da música no teatro antigo, cabe tecermos algumas breves considerações sobre a concepção que os antigos gregos tinham sobre a mesma

Segundo Edith Hall, o canto era elemento intrínseco de todo o teatro da Antiguidade<sup>50</sup>. O autor sugere a aproximação entre o gênero do discurso “canção” e o gênero feminino (2008, p. 10). A presença das canções de lamento nas peças selecionadas de Eurípides está relacionada, de fato, a uma série de obrigações femininas na esfera da religião grega, especialmente às *exsequiae* e as canções nupciais. Segundo Casey Dué (2006, p. 31), os lamentos contidos no drama clássico foram construídos a partir de uma longa tradição que remonta ao período arcaico e, ao mesmo tempo, fundam em si uma tradição de lamentos teatrais e literários.

Destacamos que a *melopoíia*, isto é, a palavra entoada, é um dos elementos primeiros do teatro ateniense. De acordo com Wilson (2008, p. 45), a *mousiké* – unidade integral entre poesia, música e dança – constituía uma forma básica de socialização na sociedade grega. Segundo o autor, toda a poesia do

---

<sup>50</sup> “A voz melodiosa era ouvida em todos os outros de drama antigo e em suas adaptações – peça satírica, Comédia Antiga, Comédia Nova (grega e romana), farsa atelana, tragédia romana, recitais de excerto de dramas antigos por virtuosos, pantomima, mimo” (HALL, 2008, p. 5).

teatro clássico, inclusive os diálogos falados, possuíam notáveis características musicais estabelecidas por meio dos diferentes metros. Além disso, as canções e danças eram ricas em recursos melódicos.

Assim, ao longo do século V a.C., o trabalho dos músicos foi se especializando, ao passo que gozavam de maior prestígio social. Podemos inferir que a profissão de *auletés* concebeu especificidades como músicos especializados em determinados gêneros musicais. Por conseguinte, as canções selecionadas em nossa pesquisa indicam a elaboração das mesmas a um específico *auletés*, isto é, músico profissional responsável pelo manuseio do aulo. Wilson complementa que “é possível que o aulo, altamente mimético e polifônico, desempenhasse um importante papel ao evocar registros e tons que não eram facilmente acessíveis ao canto da voz masculina adulta” (2008, p. 51). Essas acepções permitem a elaboração da hipótese central de nosso trabalho, que vislumbra a execução das canções como performances do feminino.

Wilson (2008, p. 65) destaca o papel essencial dos músicos como produtores ou indutores de efeitos psicológicos e éticos sobre a plateia. Esse papel localizava-se em uma zona intermediária entre o conteúdo teatral propriamente mimético, o mundo dionisíaco e o mundo prosaico. Assim, podemos admitir que o elemento melódico era empregado pelos *didaskaloi*, como uma porta de entrada para o mundo ficcional, espécie de ponte que conectava o público ao universo mítico representado. Imprescindíveis nos momentos de entrada e saída do coro, as melodias emolduravam a ocasião de performance, proporcionando também que o teatro continuasse para além desse momento, tornando-se espécies de músicas populares, como demonstram a referência tardia a canções de Sófocles e Eurípides (HALL, 2008, p. 18).

De modo geral, a tragédia é dividida entre os versos jâmbicos e as canções, além de formas heterogêneas como os anapestos, tetrâmetros trocaicos, também alternados com falas alternadas (CHONG-GOSSARD, 2008). Também na Comédia Antiga, as passagens líricas foram amplamente utilizadas. Aristófanes, mesmo sendo um crítico ferrenho da nova música, aumentou as passagens líricas cantadas por atores e diminuiu as passagens do coro ao longo de suas peças (HALL, 2008). Recorrendo a escanções todas as passagens líricas contidas nas peças completas de Aristófanes, Parker (1997) demonstra que a comédia era um espetáculo ainda mais musical que a tragédia. No entanto,

ressalta Parker (1997), os motivos que levam à escolha do poeta por determinado ritmo são obscuros. Seus metros advêm de canções apresentadas em simpósios, da tradição literária anterior ao século V a.C. e, é claro, de paródias às canções trágicas, como vimos anteriormente em *Tesmoforiantes* (c. 411 a.C.) e como percebemos em *As Aves* (c. 414 a.C.).

Em *As aves* (1987), encontramos uma paródia de *Tereu*, tragédia fragmentária de Sófocles (1999)<sup>51</sup>, que apresenta o mito de Procne, a esposa que mata os filhos para se vingar do abuso do marido sobre Filomena. Apesar de lembrar o mito de Medeia representado por Eurípides, o mito de Procne é mais grave, uma vez que ela oferece os filhos em uma refeição ao marido. Conforme defende Loraux (1994), Procne, que será transformada em rouxinol, é a metáfora mais completa para traduzir o luto daquelas mães que perderam seus filhos. Na peça de Aristófanes, Procne e Tereu são aves cantoras que demonstram o virtuosismo do poeta. A canção de Tereu, a poupa, a partir do verso 229, contém, segundo Parker (1997), uma exposição de todos os metros conhecidos da lírica grega, com exceção do coriâmbico. O rouxinol será substituído pelo auletes, o que, segundo Csapo (2004), é uma paródia da incorporação do instrumento pelo novo estilo musical.

Sófocles também fez amplo uso de canções em suas peças, ainda que, proporcionalmente, encontremos em suas peças menos versos do que em Eurípides (CSAPO, 1999). Conforme aponta Hall (2008), todos os protagonistas sofoclianos cantam em momentos de grande emoção. Segundo o estudo de Barner (1971), em Sófocles as canções estão sempre incluídas em uma cena musical mais ampla, na qual os atores interagem com o Coro ou outros personagens, e suas monodias são predominantemente encenadas por personagens homens.

Em *Ésquilo*, novamente encontramos um grande volume de material cantado; no entanto, a maior parte de suas canções possui uma estrutura antifonal, de canto e resposta. Hall (2008) salienta que é atribuído a ele a invenção dos diálogos cantados na tragédia. Nesse sentido, Popp (1971) argumenta que as monodias encontradas em Sófocles e Eurípides seriam evoluções das canções a duas vozes, amoibaia, de *Ésquilo*. Assim, embora os

---

<sup>51</sup> *Tragicorum Graecorum Fragmenta 4 – Sophocles* (1999).

trechos líricos sejam abundantes em Ésquilo, eles são empregados em padrões mais regulares do que pelos outros dois poetas trágicos, e todos eles foram menos ousados, por assim dizer, do que Aristófanes em *As Aves* (1997).

Chong-Gossard (2008) defende que Eurípides queria que suas personagens femininas soassem como mulheres e não como homens travestidos, diferentemente do que aponta Mossman (2001), para quem essas personagens não eram equivalentes a mulheres reais, mas estabeleciam-se como mulheres trágicas, em oposição aos homens trágicos. Na busca pela sonoridade feminina, Eurípides desenvolveu personagens autoconscientes de que ocupam com seus discursos um lugar masculino (CHONG-GOSSARD, 2008, p. 243). Nesse sentido, é por meio das canções que elas podem dizer a si mesmas e compartilhar suas preocupações: casamento, infidelidade, filhos e luto.

O excerto de *As Suplicantes* (EURÍPIDES, 2007) transposto inicialmente é a segunda estrofe de uma monodia cantada por Evadne. A linhas de definição do gênero poético “monodia” são, como outras estruturas poéticas antigas, bastante matizadas. O escólio ao verso 103 de *Andrômaca* afirma que monodia é “uma canção de um personagem lamentando”<sup>52</sup> (SCHWARTZ, 1891, p. 258). No *Suda*, por outro lado, encontramos a seguinte definição junto ao verbete *mu 1442*: “monodiar: lamentar: pois na tragédia todas as canções para o palco são lamentos”<sup>53</sup>. Originado na lírica praticada em Lesbos, a presença das monodias em tragédias tornou-se mais recorrente ao longo do período clássico. Tradicionalmente associada a temas festivos e alegres, a monodia cantada em uma ocasião funerária é indicativa do deslocamento da ação da personagem.

Como apontamos na introdução desta seção, a presença de Evadne no palco é inesperada, uma vez que seu nome não havia sido mencionado na peça até então. Na primeira estrofe da canção, versos 990 – 1008, a viúva revela que viera de sua casa em Argos, correndo como uma bacante, tão logo soubera da morte do esposo, decidida a unir-se a ele no Hades, a partir do local onde se desenvolve o drama – o templo erigido a Deméter nos Campos Elísios. O espaço cênico por si só faz alusão à proximidade entre a morte e o casamento,

<sup>52</sup> μονωδία ἐστὶν ὡδὴ ἐνὸς προσώπου θρηνοῦντος (SCHWARTZ, 1891, p. 258)

<sup>53</sup> Disponível em <http://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-cgi-bin/> (mu 1442): μονωδεῖν· τὸ θρηνεῖν· ἐπιεικῶς γὰρ πᾶσαι αἱ ἀπὸ σκηνῆς ὡδαὶ ἐν τῇ τραγωδίᾳ θρηνοὶ εἰσι

recorrente no pensamento grego e em dramas euripideanos, como Polixena em *Hécuba* (EURÍPIDES, 2010), Cassandra em *As Troianas* (EURÍPIDES, 2018) e Ifigênia em *Ifigênia em Áulis* (EURÍPIDES, 1913), conforme apontaram Loraux (1986) e Rush Rehm (1994). Na ocasião do casamento, há a morte da menina e o surgimento da mulher que, assim com Perséfone, deixam o lar de origem e partem ao encontro do esposo. De acordo com Rehm (1994), tanto as núpcias quanto os ritos fúnebres estão intimamente relacionados aos domínios do *oîkos* e, em ambos, as mulheres exercem o papel primordial nas execuções de canções rituais, restrita ocasião em que o discurso feminino era aceito publicamente.

Na segunda estrofe da canção, que transpusemos acima, temos a chocante cena do suicídio de Evadne. Diferentemente de mulheres sofocianas como Antígona e Jocasta, que se recolhem para o suicídio, a personagem proclama sua morte deliberadamente, vestida em trajes nupciais (v. 1054 – 1056). Até o momento de sua entrada em cena, a peça transcorrerá em torno de temas coletivos em que se sobressai a solidariedade do coro de mulheres argivas que dilacera a própria pele e golpeia o próprio corpo em sinal de luto (v. 71 - 86) na abertura da peça – ocasião em que defendem a morte como uma medida extrema para aplacar o sofrimento, ideia que será retomada por Andrômaca em *As Troianas*. Ao prenunciar sua morte, a personagem defende o ato de tirar a própria vida como um gesto de fidelidade ao marido morto, opondo-se ao costume ateniense, entre os quais uma jovem viúva era usualmente passada a um novo marido.

Nos primeiros versos desta segunda estrofe, a personagem faz referência ao ritmo de seus passos ao entrar em cena. Segundo Csapo (1999, 2004), tais referências musicais são típicas da “nova música”. Em seguida, Evadne defende que seu suicídio é garantia de sua glória, *eukleós*, o que também soa estranho a uma comunidade que não vê o suicídio com bons olhos, mas como um sinal de fraqueza. Todavia, conforme defende Chong-Gossard (2008, p. 216), a morte da personagem caracteriza-se como heroica, o que leva o público a questionar seus próprios valores. Além disso, a canção de morte de Evadne possui uma carga erótica pela menção às peles e corpos que se tocam e se misturam, *symmeízasa*, em que se aproximam a entrega a ato amoroso e a entrega do corpo na hora da morte. Segundo Rehm (1994, p. 112), a personagem percebe

sua morte como uma consumação do casamento. O autor destaca que, embora haja uma proximidade explícita da ação da viúva com o mito de Perséfone, ela diferencia-se deste fundamentalmente, pois, enquanto a filha de Deméter fora levada à força ao mundo dos mortos, Evadne age deliberadamente. Assim, de acordo com Rehm, o espaço dos Campos Elísios, tradicionalmente símbolo do retorno à vida, é inversamente apresentado por Eurípides como um local de morte.

Dando continuidade ao metro empregado no canto coral que antecede sua entrada, a canção de Evadne é executada em versos eólicos, uma denominação genérica para uma série de ritmos baseados no verso coriâmbico ( – u u – ) (LOURENÇO, 2011, p. 90)<sup>54</sup>. Analogamente, a canção entoada por Cassandra em *As Troianas*, que canta desvairadamente sua submissão à condição de concubina, *pallakê*, de Agamêmnon, Evadne celebra uma espécie de segundas núpcias com Capaneu, o herói morto, fazendo referência às tochas nupciais, elemento ritualístico associado tanto ao casamento quanto ao funeral, conforme vimos acima. Assim, ao mesmo tempo em que a personagem contém uma idealização da mulher que prefere morrer junto ao esposo a permanecer viva e, provavelmente, ser oferecida a outro noivo, Evadne também simboliza uma desmedida fidelidade. Como é comum às personagens femininas de Eurípides, sua subjetividade é contraditória e complexa. A canção possui uma estrutura de estrofe e antístrofe, interpolada por versos do coro. Como outras canções da liturgia feminina grega, há um diálogo entre a dor individual e a solidariedade coletiva.

Finalmente, podemos considerar que a monodia de Evadne em *As Suplicantes* é uma inovação estilística de Eurípides, pois apresenta características de uma canção celebrativa em meio à ocasião funerária. Embora sua primeira estrofe demonstre aspectos do encontro amoroso entre os noivos, na segunda estrofe, apresentada acima, o erotismo confunde-se com o pesar imposto pela morte. Trata-se, pois, de uma preocupação estética do poeta, determinado a provocar um efeito cênico contundente que desequilibre a passividade da plateia, gerando o estranhamento característico de suas mulheres trágicas, o que as faz contundentes e vivazes tanto para seu público

---

<sup>54</sup> Para a escansão completa da monodia de Evadne, ver: Lourenço (2011, p. 199 - 200).

original quanto para o leitor contemporâneo que, infelizmente, pode apenas imaginar a ambiência sonora de suas peças.

O episódio narrado no Canto VIII da Odisseia (2014) demonstra a consciência de que os recursos musicais são capazes de transgredirem os limites da racionalidade. Nesse sentido, Stephen Halliwell afirma que “Odisseu demonstra o reconhecimento emocional de que os cantos propiciam a ele algo além do que o conteúdo de suas próprias recordações” (HALLIVELL, 2009, p. 12). Fora dos estudos clássicos, mas dentro da filosofia da música, Malcom Budd descarta a correspondência exata entre uma música e determinada emoção, que define como um “pensamento experienciado com prazer ou dor” (BUDD, 1992, p. 14). Budd defende que o apelo emocional da música depende da emoção com que ela é vivida e de sua capacidade de gerar uma emoção “intramusical” (BUDD, 1992, p. 176) no âmbito das sensações prediscursivas.

Considerando isso, podemos afirmar que a constante presença de canções em Eurípides, bem como a necessidade de apresentar a cada peça uma nova forma poética surpreendente e inovadora, faz parte de um projeto de apelo emocional e sensibilização da plateia, mobilizando sensações anteriores à discursividade. A versatilidade do aulo possibilita experimentações musicais mais exigentes para os atores.

Conforme avançamos a leitura das tragédias clássicas, percebemos que, em Eurípides, esses diferentes estatutos são apontados e problematizados, tensionados a seus limites. Além disso, no corpus euripideano se percebe um acentuado desenvolvimento da subjetividade, especialmente de personagens femininas.

## 2 ANDRÔMACA<sup>55</sup>

Eurípides apresenta, em *Andrômaca* (c. 425 a.C.), os desdobramentos da guerra sob uma pluralidade de perspectivas, com destaque para o olhar feminino. A mais antiga dentre as três peças centrais de nossa pesquisa se passa alguns anos após a queda de Troia, quando a personagem título, já em território grego, sofre a perseguição de sua senhora, a jovem rainha espartana Hermíone. Na peça, diferentes linhas narrativas são desenvolvidas a partir da complexa teia mitológica do ciclo troiano. Em cada uma de suas etapas, um novo problema é posto em foco, e a situação de personagens de sucessivas gerações passa a ser discutida, provocando efeitos contraditórios no espectador, como o repúdio inicial em relação à soberba de Hermíone e, posteriormente, a empatia diante de sua fragilidade e desamparo. A essa pluralidade de temas e pontos de vista se deve a maior parte das críticas negativas dirigidas à peça.

... o drama é representado na Ftia. O coro agrupa mulheres da Ftia. Andrômaca faz a abertura. É um drama secundário. O prólogo é bem e sabiamente falado. Nele está o lamento de Andrômaca. Na segunda parte é focada a nobre fala de Hermíone, e contra o discurso de Andrômaca não faz mal, pois Peleu salva Andrômaca (ARISTÓFANES DE BIZÂNCIO, In: EURÍPIDES, 1984, p. 26).<sup>56</sup>

O trecho acima foi determinante para os séculos de tradição crítica que nos separam da Antiguidade. Trata-se da Hipótese B, atribuída a Aristófanos de Bizâncio, escoliasta da biblioteca de Alexandria, que viveu entre os séculos II e III a.C. Nesse texto, concebido como uma espécie de sumário descritivo da peça, o crítico expressa comentários positivos sobre o drama, em meio dos quais faz uma dura afirmação: *tò dè drâma tòn deutéron*, isto é, “é um drama secundário”,

<sup>55</sup> Este capítulo foi desenvolvido com o apoio de nossa dissertação de mestrado (BISOL, 2016), especialmente a seção 3.1. Essa introdução é uma revisão dos resultados obtidos naquela pesquisa, com o aprofundamento de alguns aspectos relevantes. Todas as traduções do grego são nossas a partir da edição de Stevens (EURÍPIDES, 1984).

<sup>56</sup> No original: “...ἡ μὲν τοῦ δράματος ὑποκεῖται ἐν Φθίᾳ, ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐκ Φθιοτῖδων γυναικῶν. προλογίζει δὲ Ἀνδρομάχη. τὸ δὲ δράμα τῶν δευτέρων. ὁ πρόλογος σαφῶς καὶ εὐλόγως εἰρημένος. ἔτι δὲ τὰ ἐν τῷ θρήνῳ τῆς Ἀνδρομάχης. ἐν τῷ δευτέρῳ μέρει ῥῆσις Ἑρμιόνης βασιλικὸν ὑποφαίνουσα, καὶ ὁ πρὸς Ἀνδρομάχην λόγος οὐ κακῶς ἔχων· εὖ δὲ καὶ ὁ Πηλεΐδης ὁ τῆν Ἀνδρομάχην ἀφελόμενος” (ARISTÓFANES DE BIZÂNCIO, In: EURÍPIDES, 1984, p. 26).

ou ainda, “entre os segundos”. O enunciado é controverso e costuma ser interpretado de duas maneiras. A primeira delas é que o drama teria ficado em segundo lugar no festival em que ocorreria sua estreia, algo comum entre as peças de Eurípides, se contrastadas com as de Ésquilo e Sófocles. Porém, a interpretação mais problemática é a de que se trata de uma composição com menor valor estético se comparada a outras do próprio poeta. Tal concepção consta inclusive entre tradutores da peça. José Ribeiro da Costa, por exemplo, inicia a introdução a sua tradução com a assertiva: “A *Andrômaca* é uma peça que, embora não incluída entre as melhores de Eurípides, tem abundantes motivos de interesse” [...] (Costa in: EURÍPIDES, 1973). Também a isso se deve o esforço do presente capítulo em trazer o drama para o debate entre a crítica contemporânea.

A ação da peça acontece junto ao templo da deusa marinha Tétis, próximo à cidade da Ftia, distrito da Tessália, na Grécia, alguns anos após Troia ter sido derrubada. Agarrada à imagem da deusa, Andrômaca, viúva de Heitor e concubina de Neoptólemo, suplica por uma intervenção divina que a livre da morte. Pois Hermíone, a esposa legítima de seu senhor, planeja assassiná-la juntamente com seu filho bastardo, fruto da relação de concubinato. A primeira motivação para o crime é o fato de a jovem Hermíone não ter concebido filhos, fato que coloca uma mulher grega em uma situação constrangedora. Ela acusa Andrômaca de utilizar poções secretas, *farmákois* (v. 32)<sup>57</sup>, que a impedem de engravidar. Em decorrência disso, o enredo se desdobra em um leque de temas, entre prosaicos a teológicos, em que uma discussão dos costumes projetados sobre a mulher grega ganha destaque. Em uma peça com uma estrutura dinâmica e inusitada, encontramos as manifestações de lamentos cênicos elaborados a partir da liturgia ritualística funerária, que exploraremos em nossas seções 2.1 e 2.2.

Cabe iniciar o debate com a prerrogativa de que o estabelecimento de uma hierarquia é inerente ao constructo do cânone literário, conforme aprendemos com Calvino (2007). Nesse sentido, *Andrômaca* certamente ocupa uma posição marginal em relação a outras peças do autor, como *Medeia* ou *Hipólito*, por exemplo. Essa localização periférica costuma ser justificada pela

---

<sup>57</sup> (EURÍPIDES, 1984, p. 34).

ausência de unidade aristotélica na peça, conforme aponta William Allan em *The Andromache and Euripidean tragedy* (2000, p. 40). Segundo o autor, a centralidade de um tema ou uma personagem que resuma em si toda a ação dramática, tal qual prescreve Aristóteles na *Poética*, seção 1451a (1980, <sup>58</sup>), na verdade só é encontrada em alguns poucos dramas do período clássico. A busca por uma personagem que constitua o eixo da ação é aqui problemática pois mesmo a personagem título não toma a palavra após o verso 765. Como resolução para esse conflito, Allan (2000) sugere a figura de Tétis, imagem iconográfica, presente na cena de abertura e personificada por um ator, na cena final.

Todavia, Allan (2000) ressalta a estrutura dinâmica que caracteriza a peça e a destaca dentre as demais produções do século V. Organizada em uma sequência de revelações, provoca renovados efeitos de expectativa e ruptura em seu público. Nesse sentido, Judith Mossman (1996) atenta para a figura de Neoptólemo, ou melhor, sua ausência, como o elemento coesivo do drama. Seu afastamento do palácio é recorrentemente apontado como problemático e desencadeador de conflitos. Esse espaço vazio deixado pelo herói, segundo Mossman, é uma ferramenta poética para conduzir e manipular as emoções do público. É essa suspensão que cria a tensão entre as duas mulheres; é ela quem provoca o desamparo de Hermíone em seu arrependimento; é por conta dela que se consuma a fuga de Hermíone com Orestes; e por ela se lamenta Peleu. Quando, no Êxodo, finalmente Neoptólemo adentra o palco, ele o faz na condição de cadáver. E o público se confronta com a frustração gerada pela ausência de um herói que solucione os conflitos apontados.

Acrescentamos que *Andrômaca* reserva, ainda, outra singularidade advinda de seus paratextos. Ela é, ao que tudo indica, a única peça conservada do século V representada originalmente fora de Atenas, como sugere o escólio junto ao verso 445, transcrito por Stevens (EURÍPIDES, 1984, p. 15): “a data do drama não pode ser estabelecida com precisão: não foi apresentada em Atenas”<sup>59</sup>. Ainda que esses escólios, de maneira geral, possam ser plenamente questionáveis, uma vez que foram elaborados, em média, dois séculos após o

---

<sup>58</sup> (ARISTÓTELES, 1980, p. 52).

<sup>59</sup> No original: εἰλικρινῶς δὲ τοῦς τοῦ δράματος χρόνος οὐκ ἔστι λαβεῖν· οὐ δεδίδακται γὰρ Ἀθήνησιν (EURÍPIDES, 1984, p. 15).

período clássico, preferimos concordar com Denys Page (1936, p. 124) e reconhecer que os escoliastas que elaboraram o excerto detinham informações muito mais assertivas sobre os dramas do que nós, dada nossa localização temporal. Além disso, de modo algum podemos afirmar que se tratava de pessoas ignorantes ou mal informadas. Nesse sentido, o escólio aponta ainda que a peça pode ser lida como um enfrentamento à cidade rival de Atenas, pois, em mais de uma passagem dramática, surgem discursos antiespartanos. Tanto Page (1936) quanto Stevens (EURÍPIDES, 1984) concebem a peça como uma espécie de aliança política entre Atenas e outra cidade em que a peça possivelmente tenha sido representada: Argos, na leitura de Page (1936), pois defende que a elegia cantada por Andrômaca tem origem dórica; e Molossia, na visão de Stevens (EURÍPIDES, 1984) e também de Allan (2000), dada a participação do filho da heroína, a quem é atribuído o nome Molosso, fundador mítico dessa cidade.

O escólio ao verso 445 encerra com a afirmação de que o drama foi ao palco no início da Guerra do Peloponeso, “*en arkhaís tou Poloponesiakou polémou*”, o que não é suficiente para estabelecer com precisão sua data. Embora o conflito tenha se iniciado em 431, Stevens (EURÍPIDES, 1984, p. 18) demonstra, por critérios métricos, que a mais provável data é o ano de 425, um ou dois antes da apresentação de *Hécuba* que, por sua vez, precedeu em poucos anos a performance original de *As Suplicantes* (c.422 a.C.). Essa organização cronológica é estabelecida a partir da constatação da gradual diminuição de versos trímeros jâmbicos, substituídos por metros líricos diversificados. À medida que transcorrem os anos, o poeta conquista maior liberdade métrica.

O contexto político em que se situa a peça é, segundo Stevens (EURÍPIDES, 1984, p. 15), a guerra arquidâmica, ou seja, os primeiros dez anos da Guerra do Peloponeso, que abrangem os acontecimentos militares desde a invasão de Plateia, cidade da Beócia aliada de Atenas, pelos tebanos, aliados de Esparta, em 431, até a Paz de Nícias, selada em 421. De acordo com Allan (2000, p. 153), essa primeira década de conflito é caracterizada pela tentativa de helenização das tribos ao norte de Atenas, com a imposição da hegemonia cultural e econômica contra a qual se voltavam Esparta e seus aliados. Desse modo, é plausível que uma dessas cidades, ao norte de Atenas, tenha sediado

a representação original da peça, que poderia ter funcionado como espécie de aliança política entre duas cidades-Estados. Nesse contexto, Eurípidés traduz, por meio do discurso de suas personagens, a ideia corrente de intolerância em relação a Esparta. Isso não implica, todavia, admitirmos que a peça tenha, como um todo, um caráter panfletário. Assim sendo, entendemos que *Andrômaca* carrega aspectos políticos de seu tempo, plenamente adequados à lógica interna da peça, como no exemplo a seguir:

Andrômaca:  
 Ó, povo de Esparta, os mais detestáveis v. 445  
 mortais entre toda a humanidade, mentores de fraudes,  
 senhores da mentira, arquitetos do mal,  
 nenhum saudável, mas todos estressados.  
 É injusto que tenham boa sorte na Grécia.  
 (EURÍPIDES, 1984, p. 50)<sup>60</sup>

O trecho acima está contido no Segundo Episódio (v. 310 - 462), quando a viúva de Heitor se encontra com Menelau, que, a pedido da filha, age como mandante do duplo assassinato de Andrômaca e Molosso. O excerto é representativo da ambiência de intolerância e xenofobia que imperava no contexto histórico da peça. De acordo com Stevens (EURÍPIDES, 1984, p. 148), acusações de traição e crueldade eram recorrentes entre os autores atenienses em relação aos rivais, durante a guerra e depois dela. Tucídides (2001, p. 191), por sua vez, aponta que os áticos tinham fundamento em suas acusações, como, por exemplo, a execução dos prisioneiros de Plateia em 427 a.C. Mas, a partir das relações familiares representadas, emerge desse episódio a relação entre senhor e escrava. Menelau pretende, deveras, assassiná-la, pois a dominação que o patriarca exerce sobre o corpo da escrava o permite fazê-lo – o que é análogo ao controle exercido pelos homens sobre as mulheres gregas. Vejamos ainda um segundo exemplo, dessa vez enunciado por Peleu:

Peleu:  
 Nem mesmo se quisesse, alguma v. 595  
 garota espartana poderia ser sensata.  
 Elas deixam suas casas na companhia de rapazes  
 suas coxas revelam nuas sob os vestidos curtos e,  
 de uma maneira que me tortura, dividem com eles

<sup>60</sup> No original: “Ἀνδρομάχη· ὃ πᾶσιν ἀνθρώποισιν ἔχθιστοι βροτῶν/ Σπάρτης ἔνοικοι, δόλια βουλευτήρια, / ψευδῶν ἄνακτες, μηχανορράφοι κακῶν, / — λικτὰ κούδεν ὑγίης, ἀλλὰ πᾶν πέριξ/ φρονοῦντες, ἀδίκως εὐτυχεῖτ’ ἀν’ Ἑλλάδα” (EURÍPIDES, 1971, p. 55).

as mesmas pistas de corrida e espaços de luta.  
Deveria me surpreender se não treinais as mulheres sensatas?  
Convém perguntar isso a Helena, que deixou tua casa,  
abandonando os laços de amizade, e partiu com outro  
homem mais jovem para outra terra<sup>61</sup>.  
(EURÍPIDES, 1984, p. 55)

O trecho acima é proferido pelo ancião no Terceiro Episódio (v. 496 - 767), quando ele intervém por Andrômaca e Molosso, seu bisneto que, ainda que bastardo, é a única possibilidade de manter viva sua linhagem. A passagem é extremamente significativa em relação aos costumes e aos contrastantes tratamentos concedidos às mulheres pelas duas cidades rivais. Tanto as atenienses quanto as espartanas tinham seus corpos mantidos sob controle e eram valorizadas de acordo com sua capacidade de produzir filhos varões. No entanto, enquanto às primeiras era imposto o recato e a discrição, às segundas era imposta uma rotina atlética, condizente com o ideal cívico que prezava pelo vigor de seus habitantes. A repulsa a essa vida saudável apontada no trecho anterior, proferido por Andrômaca, aponta para a existência desse ideal enquanto o segundo trecho demonstra quão incômodo e escandaloso era, para boa parte dos atenienses, o modo como Esparta tratava suas mulheres. Tais discussões presentes no drama atestam a atualização do mito instituída pelo poeta trágico, uma vez que tais preocupações não encontram correspondência no ciclo épico da Idade do Bronze (séc. X a XII a.C.), em que se localizam as narrativas homéricas, maior fonte literária para as tragédias do período clássico.

Na *Ilíada*<sup>62</sup>, Andrômaca está diretamente presente nos cantos VI, XXII e XXIV. Na primeira dessas ocasiões, ela aparece em cena para despedir-se do marido, Heitor. Não por acaso, sua entrada acontece alguns versos depois de o marido ter se encontrado com o irmão, Páris Alexandre, e a cunhada, Helena, a “cadela má”, nas palavras de Haroldo de Campos<sup>63</sup> (*Ilíada*, VI, v. 345). Como é comum no pensamento grego do período arcaico até o helenístico, uma identidade é composta a partir de seu contraste. Dessa forma, Andrômaca, a mais fiel das esposas, é apresentada no poema homérico como oposição àquela que assume arquetipicamente o papel de perfídia. O canto VI ainda nos informa que Andrômaca é filha de Eecião, rei dos cilícios, e nascera em Tebas

<sup>61</sup> Tradução nossa em: Bisol (2016, p. 24).

<sup>62</sup> Utilizamos para consulta a edição de Campos, 2003a e Campos, 2003b.

<sup>63</sup> No original: κυνὸς ὄκρουέσσης (CAMPOS, 2010, p. 253).

Hipoplacia, na Ásia Menor, de onde partiu para Troia como noiva de Heitor. De acordo com Calvert (1995, p. 3), anteriormente ao domínio grego, a região abrigara diversas tribos do tronco linguístico hitita, descendentes diretos dos povos indo-europeus. A *Ilíada*, no Canto I, também nos informa que essa cidade de Tebas é a origem de Criseida, a sacerdotisa capturada por Agamêmnon, cuja devolução foi exigida por Apolo. Após devolver sua concubina, o chefe dos gregos exige que a escrava de Aquiles, Briseida, passe à sua tenda, o que acarretará o conflito inicial do poema. Portanto, conforme argumenta Bisol (2016, p. 13), muito antes de chegar à Grécia como concubina de Neoptólemo, Andrômaca já era previamente associada à violência sexual e à cultura do rapto de mulheres, que, de acordo com a História de Heródoto (L I, 1)<sup>64</sup>, é o motivo primeiro para a discórdia entre gregos e bárbaros.

Além de Homero e dos poemas épicos atribuídos à escola Jônica do século VIII a. C.)<sup>65</sup>, outra importante fonte literária para o desenvolvimento da personagem euripideana é o *Fragmento 55*<sup>66</sup> de Safo, o mais longo trecho da poetisa de Lesbos que chegou ao nosso tempo. De acordo com Pajares e Somolinos (1994, p. 27), trata-se de um epitalamo, um poema próprio para ser executado em uma ocasião nupcial. Os mesmos autores comentam que Safo aproxima, em seu poema, formas populares de canções ritualísticas e temas literários, advindos principalmente de Homero. Nesse sentido, segundo Schrenk (1994), Safo complementa o poema homérico, especialmente no que diz respeito ao preenchimento de uma lacuna de enredo situada entre os versos 465 e 470 do Canto XXII da *Ilíada*, em que narrador homérico aproxima vertiginosamente a visão da morte de Heitor à lembrança de suas núpcias.

É destacável a presença de um motivo épico na poesia de Safo, uma vez que sua lírica, assim como a de Alceu – seu compatriota e contemporâneo – é predominantemente vinculada ao presente. Conforme aponta Yatromanolakis (2009, p. 207), essa referência ocorre não só pelo tema, mas também pela forma, uma vez que utiliza versos dáctilos como os de Homero. A canção de Safo celebra os noivos “semelhantes aos deuses”<sup>67</sup>, em uma cena que figura o

---

<sup>64</sup> Ed. Godley (HERÓDOTO, 1926)

<sup>65</sup> Evelyn-White, 2000, p. 72.

<sup>66</sup> O *Fragmento 55* da Antologia Palatina Pajares e Somolinos (1994) é também classificado com *Fragmento 44*, segundo a compilação canônica de Voigt (1971).

<sup>67</sup> No original: *theoikélois* (Pajares e Somolinos, 1994, p. 66).

momento mais alto da vida da heroína. A partir daí, começaria a derrocada de Andrômaca, que será explorada por Eurípides tanto em *Andrômaca* quanto em *As Troianas*. Desse modo, percebemos que sua apoteose foi celebrada pela lírica sáfica, enquanto a reversão de seu destino providenciou material narrativo para a poesia trágica.

Segundo Victoria Wohl (2015), a aparência fragmentada de algumas peças de Eurípides é reflexo de um mundo que se revela igualmente fragmentado. Nesse sentido, entendemos que a sobreposição de imagens que assistimos em *Andrômaca* aproxima a peça de nosso tempo. Além disso, a estrutura dinâmica figura-se antes como uma técnica de composição poética do que uma falha estética. As tensões sociais levantadas pelo conflito com Esparta se refletem no mosaico de gêneros literários empregado pelo poeta especialmente nesse drama. Assim, as personagens euripideanas cantarão suas aflições em versos líricos, conforme examinaremos a seguir

## 2.1 A ELEGIA DE ANDRÔMACA

Ἰλίῳ αἰπεινᾷ Πάρις οὐ γάμον ἀλλά τιν' ἄταν  
ἀγάγετ' εὐναίαν εἰς θαλάμους Ἑλέναν. v. 103

ἄς ἔνεκ', ὧ Τροία, δορὶ καὶ πυρὶ δηιάλων  
εἶλέ σ' ὁ χιλιόναυς Ἑλλάδος ὄξυς Ἄρης

καὶ τὸν ἐμὸν μελέας πόσιν Ἔκτορα, τὸν περὶ τείχη  
εἴλκυσε διφρεύων παῖς ἀλίας Θέτιδος:

αὐτὰ δ' ἐκ θαλάμων ἀγόμεν ἐπὶ θῖνα θαλάσσης,  
δουλοσύναν στυγεράν ἀμφιβαλοῦσα κάρη.

πολλὰ δὲ δάκρυά μοι κατέβα χροός, ἀνίκ' ἔλειπον  
ἄστου τε καὶ θαλάμους καὶ πόσιν ἐν κονίαις.

ὦ μοι ἐγὼ μελέα, τί μ' ἐχρῆν ἔτι φέγγος ὄρᾶσθαι  
Ἑρμιόνας δούλαν; ἄς ὑπὸ τειρομένα

πρὸς τόδ' ἄγαλμα θεᾶς ἰκέτις περὶ χεῖρε βαλοῦσα  
τάκομαι ὡς πετρίνα πιδακόεσσα λιβάς

“Para a imponente Troia, Páris não uma noiva, mas cegueira  
v. 103

levou, quando conduziu Helena para a alcova.

Por causa dela, ó Troia, com lança e fogo foste abatida,  
capturada por Ares guerreiro da Hélade de mil naus,

e o meu desgraçado esposo, Heitor, ao redor das muralhas  
foi perseguido pelo carro do filho de Tétis Marinha.

Fui levada de minha alcova para as areias da praia,  
meu rosto foi coberto com a maldita escravidão.

Muitas lágrimas correram sobre minha pele, ao deixar  
minha cidade, alcova e marido reduzidos a pó.

Ai de mim, desgraçada! Por que ainda tenho de ver a luz  
como escrava de Hermíone e controlada por ela?

Junto à gloriosa deusa, suplicante, de braços envoltos,  
dissolvo-me como uma fonte que jorra da pedra<sup>68</sup>.  
(EURÍPIDES, 1984, p. 37).

O trecho acima é o único fragmento elegíaco que chegou a nós de todo o corpus trágico do século V a.C. Ele é peculiar por, ao mesmo tempo, pertencer ao gênero *thrēnos*, isto é, um lamento funerário previamente ensaiado; e conter demonstrações de um lamento *góos*, caracterizado pelo pranto e murmúrios espontâneos da personagem (PAGE, 1936, p. 206). Nessa canção, a personagem canta em sete dísticos elegíacos uma série de temas que a definem enquanto figura de representação simbólica do universo feminino. Discutiremos, na presente seção, os efeitos de sentido decorrentes da inserção de um *thrēnos* dentro de uma tragédia. Buscaremos demonstrar que a canção constitui uma cena nodal que define a mulher trágica eurípideana uma vez que reúne em si os temas pelos quais lamentaram suas outras personagens femininas – cidade, filhos, marido, viuvez e o tálamo. Além disso, a canção demonstra um vínculo estreito entre o feminino e a linguagem lírica desenvolvida a partir de elementos rituais.

A elegia é cantada em uma performance solo do primeiro ator ao encerramento do Prólogo (v. 1 - 116), após o mesmo ter contextualizado o enredo a partir do qual se desenvolverá a ação dramática por meio do papel que dá nome à peça. Todavia, conforme apontamos anteriormente, o estilo eurípideano garantirá algumas surpresas, como a inusitada chegada de Orestes, o cadáver de Neoptólemo, a personificação da deusa Tétis e a transformação de Peleu em entidade, ao encerramento do drama. Durante a cena de abertura e também ao longo do Párodos encenado pelo Coro (v. 117 - 150), Andrômaca

---

<sup>68</sup> Essa tradução é uma versão revista e atualizada daquela proposta em nossa dissertação de metrado (BISOL, 2016).

permanece abraçada à imagem da deusa marinha Tétis e suplica a ela por proteção contra a crescente ameaça de assassinato. A estátua de Tétis, explica a personagem, é símbolo das núpcias (*nymfeumáton*, v. 20) entre a deusa e Peleu e, por isso, Andrômaca recorre a ela para garantir a sobrevivência de si mesma e de sua descendência, que também é descendência da deusa. Ambas possuem uma estreita ligação familiar, uma vez que Andrômaca deu à luz um neto de Tétis. A súplica demonstra a *métis*, sabedoria, da heroína pois demonstra ter consciência de que a deusa não permitirá a extinção de sua própria linhagem.

A ausência de outras canções elegíacas entre o material literário produzido pelos *didáskaloi* atenienses indica que tal inserção em uma tragédia foi uma inovação de Eurípides. Conforme apontamos em estudo anterior (BISOL, 2016), a origem precisa do formato de poesia elegíaca não pode ser localizado, uma vez que esse princípio é bastante heterogêneo. De acordo Gregory Nagy (2010, p. 13), a definição de *elegíaco* origina-se a partir de três termos gregos concorrentes: *hō élegos* e seus derivados *tō elegeíon* e *hē elegeía*. Segundo o autor, os vocábulos eram empregados em dois sentidos com momentos de origem distintos. O primeiro sentido, provavelmente provindo do século VI, designa um canto de pesar e lamento acompanhado pelo som do aulo. O segundo significado, posterior, diz respeito ao ritmo decorrente da associação entre um verso hexâmetro seguido de outro pentâmetro, que constituem os pares ou dísticos elegíacos canônicos.

Os versos são compostos em metro dátilo, caracterizado pelo encadeamento de seis e cinco grupos de três sílabas – hexâmetros e pentâmetros – compostos por uma sílaba longa seguida de duas breves. Esses grupos de três sílabas recebem o nome de dáctilos, por analogia às falanges de um dedo humano. Há ainda a possibilidade de um dáctilo ser substituído por um espondeu, isto é, em vez duas sílabas breves, uma longa, como encontramos nos hexâmetros de nosso excerto em análise. O terceiro termo, *hē elegía*, a elegia, isto é, um poema na forma elegíaca, é tardio, conforme apontou Brunhara (2012, p. 33), sendo localizado pela primeira vez na aristotélica *Constituição de Atenas* (c. 332 a.C.). De acordo com West (1974, p. 3), é a partir daqui que o termo “elegia”, no singular, passa a referir-se, especificamente, a um gênero poético, lembrando que, desde a Antiguidade, ao menos desde a *Arte Poética*

(1984, p. 65) de Horácio, as definições de gêneros literários se dão a partir de critérios métricos e não temáticos.

Em conformidade com Antonio Aloni (2009), a origem da elegia está vinculada a dois suportes distintos: a performance oral e os epigramas<sup>69</sup>. Nesse sentido, Page (1936) destaca diversos autores da Antiguidade, tanto gregos quanto romanos, que relacionam as elegias a epigramas sepulcrais. O autor ressalta, no entanto, que a esses epigramas faltam o tom de lamúria, característica dos elegíacos *thrēnoi*. Seriam antes informativos, espécie de recomendação aos viajantes (PAGE, 1936). Aloni (2009) ainda informa que os períodos Arcaico e Clássico conservaram diversos epigramas funerários, não necessariamente escritos em dísticos elegíacos. Sua maioria foi composta em hexâmetros, seguidos de pentâmetros, metro jônico, ou líricos. A partir do século VI a.C., entretanto, os dísticos elegíacos passam a prevalecer. A razão dessa popularização é especulativa. Segundo Aloni (2009), um enunciado breve de dois versos é conveniente para estabelecer uma unidade de sentido. Além disso, em um ambiente onde o domínio sobre a palavra escrita era bastante limitado, a brevidade do enunciado era fundamental para sua leitura, conforme destacou Page (1936).

No entanto, a tradição a que se filia esse poema de Eurípedes é a dos elegíacos *trenóicos*, cantados e acompanhados pelo som do aulo. Page destaca, inclusive, que o tom lamentoso da elegia originar-se-ia, justamente, do acompanhamento pelo instrumento de sopro: “De fato, foi o acompanhamento da flauta que concedeu à elegia seu caráter de lamúria”<sup>70</sup> (PAGE, 1936, p. 212). Para endossar a afirmação do autor, apontamos o testemunho de Pausânias a respeito de Equêmbrotos da Arcádia. Em sua *Descrição da Grécia*, 10.7.4-6 (CAMPBELL, 1991, p. 200 - 201), do século II a.C., Pausânias aponta que o compositor teria participado dos jogos olímpicos de 586 a.C. e tido vitórias na categoria de aulodia. Sua *meléa* e *élegos* eram poemas cantados acompanhados pelo aulo. Pausânias destaca ainda que, posteriormente, essas categorias foram extintas dos jogos por serem associadas a maus presságios. De acordo com o escólio ao verso 103, transmitido por Schwartz (1891, p. 258),

<sup>69</sup> Esses epigramas se encontram inscritos em objetos ou monumentos.

<sup>70</sup> “Indeed, it was the flute-accompaniment which was reputed to give to the elegy its mournful character” (PAGE, 1936, p. 212).

a canção é uma monodia, pois, diferente da abertura da peça, aqui ela está se lamentando e “monodia é a canção de uma personagem se lamentando”<sup>71</sup> (SCHWARTZ, 1891, 258).

Page (1936, p. 216) apresenta ainda uma observação de pseudo-Plutarco, em seu *De musica* (apud CAMPBELL, 1991, p. 202 - 203), a respeito de Sacadas de Argos, contemporâneo de Equêmbrotos, para defender a existência de uma escola elegíaca dórica, em atividade no início do século VI. Esses poetas compunham elegias, acompanhadas por instrumento de sopro em tom melancólico. Page, na conclusão de seu ensaio (1936, p. 216), defende – com o apoio da nota do escoliasta ao verso 445, como anteriormente comentado – que a peça teria sido então apresentada em Argos, e o poema seria uma espécie de homenagem a uma tradição da região, que acolheu a primeira montagem da peça. Page ainda sugere em seu ensaio que o lamento de Andrômaca não seria de autoria de Eurípides, mas de Demócrates, amigo do poeta a quem a peça é dedicada, segundo também o comentário ao verso 445. Todavia, conforme aponta Stevens (EURÍPIDES, 1984), o argumento de Page não pode ser comprovado pelo simples fato de não ter chegado a nós qualquer excerto desses autores. Resta, como evidência de sua ligação com a cultura dórica, a recorrente substituição no poema da vogal “e” por “a”, típicas do dialeto dórico, enquanto no restante da elegia, grega em geral, encontramos predominantemente o dialeto jônico, conforme demonstra Stevens (EURÍPIDES, 1984, p. 108). Entre os versos 91 e 101, que antecedem o lamento de Andrômaca, a personagem marca a saída de sua serva e, uma vez sozinha no palco, aponta a subsequente enunciação de lamentos *thrênos* e *góos*, além do derramamento de lágrimas, *dakrýomai*:

χώρει νυν: ἡμεῖς δ', οἷσπερ ἐγκείμεσθ' αἰὶ	v.	91
θρήνοισι καὶ γόοισι καὶ δακρύμασι,		
πρὸς αἰθέρ' ἐκτενοῦμεν: ἐμπέφυκε γὰρ		
γυναιξὶ τέρψις τῶν παρεστώτων κακῶν		
ἀνὰ στόμ' αἰὶ καὶ διὰ γλώσσης ἔχειν.		95
πάρεστι δ' οὐχ ἔν ἀλλὰ πολλὰ μοι στένειν,		
πόλιν πατρίων τὸν θανόντα θ' Ἔκτορα		
στερρόν τε τὸν ἐμὸν δαίμον' ὧ̄ συνεζύγην		
δούλειον ἦμαρ εἰσπεσοῦσ' ἀναξίως.		
χρῆ δ' οὐποτ' εἰπεῖν οὐδέν' ὄλβιον βροτῶν,		100
πρὶν ἂν θανόντος τὴν τελευταίαν ἴδῃς		
ὅπως περάσας ἡμέραν ἦξει κάτω.		

<sup>71</sup> μονωδία ἐστὶν ὡδὴ ἐνὸς προσώπου θρηνοῦντος (SCHWARTZ, 1891, 258).

(EURÍPIDES, 1984, p. 36)

Vai agora; e nós, sempre envoltas  
em lamentos, gritos e lágrimas,  
os lançaremos ao céu, pois às mulheres  
é dado o prazer de carregar o mal presente  
sobre sua boca e através da língua. v. 91

Não tenho um, mas muitos motivos para chorar:  
Minha terra pátria, meu marido morto Heitor,  
e o pesado fado que me foi imposto  
desde o dia em que caí envolta pela escravidão.  
Não deveis nunca chamar um mortal de afortunado  
antes que ele seja morto e alguém assista o seu último dia  
e veja como ele é levado para baixo<sup>72</sup>.  
(EURÍPIDES, 1984, p. 36)

Esses versos são pronunciados em trímeros jâmbicos e diferem ritmicamente dos versos do poema que será cantando a seguir. Observa-se aqui que, primeiramente, a personagem generaliza seu lamento, não o restringindo a si mesma ou às mulheres da nobreza. O pronunciamento em nome de uma coletividade é característico do lamento ritualístico. Andrômaca fala dos infortúnios das mulheres que sofrem as consequências da guerra, o que projeta sua fala a proporções universais. Quanto aos termos destacados, Margaret Alexiou (2002, p. 102) enfatiza que ambas as palavras, *thrēnos* e *góos*, têm origem indo-europeia, estando relacionadas ao choro estridente manifestado em ocasiões funerárias. O primeiro termo refere-se a um lamento composto e cantado por carpideiras profissionais enquanto *góos* refere-se a um lamento espontâneo e informal das familiares. Assim, Alexiou aponta que a primeira forma é dotada de um tom solene enquanto a segunda é uma forma mais exaltada de discurso. Dessa maneira, o lamento ritualístico caracteriza-se pela alternância de duas vozes discursivas, uma profissional, coletiva e ponderada; outra individual e exaltada.

Nagy oferece ao termo “lamento” a seguinte definição: “lamento é o ato de cantar em resposta à perda de alguém ou algo próximo e querido, sendo essa perda real ou figurada” (NAGY, 2010, p. 13)<sup>73</sup>. Por conseguinte, a canção de lamento é relacionada ao sentimento de perda. Adotamos também essa definição uma vez que a protagonista do drama de Eurípides, como também

<sup>72</sup> Tradução revista e atualizada a partir de estudo anterior (BISOL, 2016).

<sup>73</sup> No original: “Lament is an act of singing in response to the loss of someone or something near and dear, whether that loss is real or only figurative” (NAGY, 2010, p. 13).

apontaram Allan (2000) e Muich (2010), sintetiza na obra do tragediógrafo o trauma por um passado glorioso perdido. Nagy ainda destaca que ambos os conceitos, *thrēnos* e *góos*, estão presentes na poesia épica, especificamente entre os versos 440 e 487 do canto XXIV da *Ilíada*. Todavia, em Homero, enquanto o primeiro termo se refere a uma forma de lamento ritualístico enunciado por homens, o segundo diz respeito a lamúrias espontâneas emitidas por mulheres. Neste último canto do poema homérico, momento dos rituais funerários dedicados a Heitor, a palavra *thrēnos* marca as canções enunciadas pelo aedo; enquanto o *góos* refere-se ao discurso de Andrômaca, posteriormente ao de Hécuba, no Canto XXIV da *Ilíada*, verso 747 (CAMPOS, 2010, p. 483) e por fim ao lamento de Helena, no mesmo Canto, a partir do verso 761 (CAMPOS, 2010, p. 483). Ao contrário da épica, na qual é possível identificarmos uma diferenciação entre os conceitos *thrēnos* e *góos*, na peça em análise essa diferenciação aparenta ser inexistente, e os dois termos são tratados como concorrentes, conforme observamos no verso 92 acima.

De acordo com Nagy (2010), a ausência de distinção entre os dois termos se dá devido a uma capacidade inerente à tragédia. Enquanto a épica representa outros gêneros do discurso indiretamente, sempre em hexâmetros, a tragédia o faz de maneira direta e mais realista, adequando a métrica à exigência do subgênero. À ausência de marca distintiva relativa ao gênero do enunciador Nagy (2010, p. 33) dá o nome de “masculinização do lamento feminino”, uma vez que, como vimos, todos os personagens eram representados por homens. Como conclusão de sua análise da elegia de Andrômaca, Nagy afirma que o excerto pode ser considerado realista no que concerne à enunciação por uma mulher. Segundo o autor, a elegia trenóica, como aparece em *Andrômaca*, pode ser considerada um pregênero do que viria a se tornar a elegia como conhecemos, por exemplo, em Calímaco no século III a.C. A característica dessa forma primeira seria a possibilidade de ser entoado tanto por homens quanto por mulheres.

Por outro lado, Casey Dué (2006, p. 31) argumenta que os poemas cantados na tragédia se desenvolvem a partir de uma série de tradições de canções e, assim, estabelecem uma nova tradição<sup>74</sup>. Além do elemento melódico

---

<sup>74</sup>No original: “I argue that the captive woman’s lament in Greek tragedy draws on a number of song traditions, and in doing so becomes a song tradition in its own right” (DUÉ, 2006, p. 31).

conduzido pelo aulo, as canções de lamento carregam uma linguagem específica, identificada em nosso excerto, por exemplo, no *oimoi* presente no sexto dístico e pelos temas mobilizados a cada par de versos. A seguir, apresentamos nossa análise dos sete dísticos dactílicos que compõem a elegia de Andrômaca.

“Para a imponente Troia, Páris não uma noiva, mas cegueira levou, ao conduzir Helena para a alcova” (v. 103 - 104) (EURÍPIDES, 1984, p. 37). Nesse primeiro dístico, o tema da união entre Páris e Helena é apontado como o evento desencadeador da guerra. Assim como em Homero, Andrômaca e Helena representam dois padrões opostos de companhia, aqui também a personagem salienta essa distinção. As consequências da escolha de Páris serão o tema do primeiro estásimo (v. 274 - 309), cantado pelo coro. Nessa ocasião, o coletivo de mulheres ftias apresenta uma versão original do julgamento de Páris, momento de encontro entre o ser humano e as divindades, quando os primeiros julgam os segundos. Porém, os deuses é que são responsabilizados pelo conflito: “Enormes sofrimentos gerou quando chegou ao vale do Ida o filho de Maia e Zeus”<sup>75</sup>. Mais do que isso, Cristina Sorum (1995), destaca a misoginia subjacente à narrativa, ao responsabilizar as figuras de Helena e Afrodite pela guerra. Nesse sentido, aponta Sorum, os episódios envolvidos em torno da escolha de Páris aproximam a narrativa do discurso hostil, em que o narrador hesiódico atribui à Pandora a culpa pelos males do mundo.

Dué (2006) destaca que o encontro entre Páris e Helena é tema recorrente dos lamentos de mulheres troianas, na tragédia grega e, geralmente, essa união é apontada como responsável pela destruição de outros casamentos, como o da personagem. Assim, a união entre Páris e Helena representa uma espécie de maldição que acomete o povo troiano. Segundo Dué (2006), a escravidão de Andrômaca torna-se uma inversão de seu próprio casamento com Heitor, bem como a união entre Helena e Páris. Nesse e nos demais versos, optamos pela tradução do termo grego *thálamos*<sup>76</sup> por “alcova”, dada a proximidade semântica ao conceito grego referente à câmara nupcial. A recorrente referência ao tema

75 No original: Ἡ μεγάλων ἀχέων ἄρ' ὑπῆρξεν, ὅτ' Ἰδαίαν ἐς νάπαν ἦλθ' ὁ Μαίας τε καὶ Διὸς τόκος (V. 274 - 276) (EURÍPIDES, 1984, p. 43).

76 Segundo LSJ (1992, p. 781), o termo *thálamos* é abundante em Homero podendo significar: 1: “generally, women's apartment, inner part of the house; 2: a special chamber in this part of the house”.

do casamento, especificamente ao leito nupcial, estabelece o vínculo entre a sobrevivência da personagem e a manutenção de seu *thálamos*. A explicitação da relação de interdependência entre personagem e leito constitui o modo de comunicação feminino e funciona como recurso cênico para fortalecer a identidade feminina, semelhantemente ao que ocorre em *Alceste*, quando a personagem título se debruça e invoca reiteradas vezes o leito sobre o qual se sacrifica. Considerando que os *didáskaloí* do século V buscavam uma sonoridade específica para suas mulheres trágicas, referir-se reiteradas vezes a seu *thálamos* torna-se um elemento mimético associado ao universo feminino, como se nesse espaço as mulheres pudessem desempenhar uma forma de controle, à maneira de Hera no Canto XIV da *Ilíada* (v. 153 - 356) (CAMPOS 2010, p. 217), que subjuga Zeus e altera os rumos da guerra.

Enquanto o primeiro par de versos se refere ao elemento causador da guerra, o segundo dístico apresenta o conflito em si: “Por causa dela, ó Troia, com fogo e adaga foste abatida, capturada por Ares guerreiro da Hélade de mil naus” (v. 105 - 106). Cabe destacar que Margaret Alexiou (2002) estabelece três categorias de lamento ritualístico: lamento pelos deuses e heróis, pela queda de uma cidade, e pela morte. A canção de Andrômaca apresenta a idiosincrasia de conter todos esses elementos. Semelhantemente aos lamentos encontrados em *Hécuba* (EURÍPIDES, 2010), apesar da distância geográfica e temporal, a queda da cidade representa fator crucial para a lastimável situação presente das mulheres.

Segundo Alexiou, os lamentos do gênero *thrēnos* dedicados a uma cidade destruída se inspiram inicialmente em acontecimentos históricos. Para a autora, os lamentos direcionados à queda de uma cidade teriam origem distinta da dos lamentos dirigidos aos mortos. Essa afirmação evidencia o amálgama criado por Eurípides no excerto, em que uma pluralidade de estruturas discursivas é concentrada em alguns poucos versos. Casey Dué (2006, p. 157), por sua vez, aponta que o deslocamento temático para a queda de Troia apresenta-se como consequência lógica da união entre Paris e Helena. Para a autora, a associação entre a fuga de Helena e a queda da cidade estabelece uma relação de causa e consequência na tradição literária grega desde a *Ilíada*. Daí depreendemos a concepção de que aquilo que se passa dentro do espaço privado do *thálamos* pode ter consequências nas esferas públicas das cidades gregas.

No terceiro par de versos, a personagem refere-se ao seu próprio casamento com Heitor, vinculando a morte deste à queda da cidade cantada anteriormente: “E o meu desgraçado esposo, Heitor, ao redor das muralhas/ foi perseguido pelo carro do filho de Tétis Marinha” (v. 107 - 108). A referência à necroforia que vilipendiou o cadáver de Heitor, praticada por Aquiles em torno das muralhas de Troia, ao que tudo indica, é uma invenção de Eurípides. Em Homero, (*Ilíada* XXII, 465)<sup>77</sup>, consta que o arrastamento aconteceu até as naus e depois em torno do túmulo de Pátroclo na *Ilíada*, Canto XXIV. Em decorrência da morte de Heitor, Andrômaca é retirada de sua alcova e escravizada, como todas as mulheres troianas: “Fui levada de minha alcova para as areias da praia, / meu rosto foi coberto com a maldita escravidão” (v. 109 - 110). Segundo Casey Dué (2006, p. 158) esse dístico mais uma vez estabelece o contraste entre o passado glorioso e a atual condição de escrava da heroína, o que, como vimos, trata-se de um traço característico da personagem.

No quinto dístico, a personagem abrange em um só verso três grandes temas do lamento feminino na tragédia grega: “Muitas lágrimas correram sobre minha pele, ao deixar/ minha cidade, alcova e marido reduzidos a pó” (v. 111-112). Cidade, alcova e marido são alinhados e compõem uma fórmula de lamento generalizada que abrange o discurso da coletividade de mulheres cativas durante o pós-guerra. Nesses versos, apontamos a associação de dependência mútua entre as três esferas: marido, cidade e alcova. A mulher grega relaciona-se não somente com o marido, mas também com a cidade, por meio do *thálamos*. A perda das três esferas é simultânea e sua destruição conduz a mulher ao abandono e à desolação. A alcova configura-se como um espaço regido essencialmente pelo feminino – elemento de conexão entre a mulher, o marido e a cidade.

“Ai de mim, maldita! Por que ainda tenho de ver a luz/ como escrava de Hermíone e controlada por ela”? No verso 113 acima é presente a expressão “Ai de mim”, *oimoi*, formular para a linguagem de lamento e, em seguida, é destacada a condição de escrava em que se encontra Andrômaca. A personagem afirma que é escrava não somente de Neoptólemo, como também de Hermíone, a senhora do palácio. Segundo Helene Foley (2001, p. 98), o

---

<sup>77</sup> CAMPOS (2010, p. 415).

estatuto social de Andrômaca é de uma concubina e escrava sexual, *pallakê*. De acordo com a autora, o drama testa os limites da lei de Péricles no que concerne às diferentes atribuições relativas às esposas, acompanhantes e concubinas. Nesse contexto, a formulação de Andrômaca vincula-se com o enunciado de Hermíone, entre os versos 163 a 168 do Primeiro Episódio (v. 151 – 273), quando afirma: “Mesmo que um deus ou mortal queira salvar a tua vida, deves engolir o teu orgulho, encolher-te em humildade e curvar-te ao meu joelho, varrer o chão de minha casa, e secar as gotas de orvalho sobre os vasos de ouro, reconhecendo em que terra tu vives”<sup>78</sup>.

Nesse ato de humilhação entre as personagens, repousa nossa contribuição acerca do papel social da concubina (*pallakê*) no século V. A partir da leitura dos versos 163 e seguintes, verificamos que a concubina não desempenhava apenas uma escravidão sexual. Era antes uma escrava do palácio, de seu senhor e de sua senhora; com isso, era-lhe atribuída uma série de funções domésticas, além de seus préstimos de alcova. Conforme destaca Helene Foley (2001, p. 97), a relação de *pallakeía* em *Andrômaca* é “caso mais complexo de concubinato em todo o *corpus* trágico”.

Embora a personagem título tenha sua origem no período arcaico e carregue consigo a lógica de suas relações aristocráticas, no drama de Eurípidés, ela revela estreita ligação com o século V e as preocupações femininas desse momento histórico. Apesar de terem um papel, no *corpus* trágico, as concubinas desempenham um papel importante, ainda que marginalizado pela pólis. Segundo Foley (2001, p. 87), embora a pólis ateniense tenha gradualmente limitado a habilidade das concubinas em produzir herdeiros legítimos a seus consortes masculinos, as concubinas trágicas parecem consistentemente adotar o papel de esposas fiéis da epopeia e tendem a deslocar, diretamente ou por implicação, suas concorrentes legítimas<sup>79</sup>.

<sup>78</sup> No original: “ἦν δ’ οὖν βροτῶν τίς σ’ ἢ θεῶν σῶσαι θέλη,/ πτῆξαι ταπεινὴν προπεσεῖν τ’ ἐμὸν γόνυ,/ δαί σ’ ἀντὶ τῶν πρὶν ὀλβίων φρονημάτων/ τευχέων χερὶ σπεύρουσαν Ἀχελῷου δρόσον,/ σαίρειν τε δῶμα τοῦμὸν ἐκ χρυσηλάτων/ γυνῶναί θ’ ἴν’ εἶ γῆς” (EURÍPIDES, 1971, p. 39).

<sup>79</sup> No original: “Although the Attic polis gradually limited the ability of concubines to produce legitimate heirs for their male consorts, tragic concubines seem quite consistently to adopt the roles played by the faithful wives and concubines of epic and threaten to displace, directly or by implication, their legitimately married but problematic sisters” (Foley, 2001, p. 87).

Nos últimos versos da canção, temos um dêitico da ação do ator no palco. O autor indica ao ator seu posicionamento corporal em cena: “Junto à gloriosa deusa, suplicante, de braços envoltos, / dissolvo-me como fonte que jorra da pedra” (v. 115 - 116). Destaca-se a obsessiva permanência de Andrômaca junto ao altar. Ela só abandonará o *Theítideion* quando seu filho for exposto e ameaçado diante de seus olhos. Há ainda a referência ao mito de Níobe, também citado na *Ilíada*, XXIV (v. 614-617), personagem da mitologia que se transformou em fonte de tanto chorar, lamentando seus filhos<sup>80</sup>. Segundo Dué: “Esse tema é destacável na medida em que é suscetível de ter evocado em sua antiga audiência uma série de cenas arquetípicas de lamento tanto na épica grega quanto na tragédia”<sup>81</sup> (DUÉ, 2006, p. 160). A imagem de Níobe será retomada em outra canção da peça, o *amoibaion* cantado a duas vozes, entre Andrômaca e o filho, no terceiro episódio, entre os versos 501 e 544.

Ἄνδρομάχη  
λείβομαι δάκρυσιν κόρας,  
στάζω λισσάδος ὡς πέτρας  
λιβάς ἀνήλιος, ἃ τάλαινα. v. 532

Παῖς  
ὦμοι μοι, τί δ' ἐγὼ κακῶν  
μῆχος ἐξανύσωμαι;

Andrômaca:  
Derramo lágrimas frescas,  
Correndo como a fonte que goteja  
de uma pedra sem sol, ah desgraçada! v. 532

Filho:  
Ai de mim, qual remédio  
curará minha dor?

É destacável que somente em Eurípidés encontramos crianças tomando para si o uso da palavra. Notável também é o fato de que tais enunciados ocorrem sempre por meio de versos líricos, como em *Alceste* (v.393), *As Suplicantes* (v. 1123) e *Medeia* (v. 1271). Uma criança dotada de discursividade é algo exótico para a civilização grega, então, as canções figuram como uma estratégia poética para a inserção desses discursos de exceção em um ambiente

<sup>80</sup> Na *Antígona* (c. 441 a.C.) de Sófocles (c. 496-406 a.C.), v. 828, a personagem título também é comparada a Níobe (SÓFOCLES, 1900, p. 54).

<sup>81</sup> No original: “This simile is remarkable in that it is likely to have evoked for its ancient audience several archetypal scenes of lamentation in Greek epic and tragedy at the same time” (DUÉ, 2006, p. 160).

solene, adulto e masculino. O excerto acima é o trecho de uma canção a duas vozes, o *amoibaion*. Observe-se que nele materializam-se duas vozes que observam um só problema sob duas perspectivas distintas, nesse caso, a visão da mãe e a do filho frente à ausência de Neoptólemo. Embora a elegia apresentada seja enunciada por apenas uma voz, nela também transparecem duas perspectivas: o passado e o presente de Andrômaca.

Conforme apontaram Allan (2000) e Muich (2010), o mito de Andrômaca sempre mobiliza o contraste entre dois momentos temporais, um passado glorioso e um presente nefasto. Além disso, na peça de Eurípides, sobre ela convergem dois mundos: o grego e o bárbaro. E ainda, nessa canção, Andrômaca canta duas condições sociais que carrega ao mesmo tempo: a aristocracia e o concubinato. Procuramos mostrar que a referência ao marido morto, à cidade caída e, especialmente, o vínculo entre a personagem e sua alcova são elementos constituintes do feminino no palco. A inserção de um poema elegíaco trenoico dentro de tragédia é uma inovação do autor. O ponto de intersecção entre gêneros do discurso produz na plateia o reconhecimento do feminino. O poema, ou canção, delimita as características de uma viúva em uma situação de pós-guerra, explicita suas angústias e problematiza a relação entre senhora e concubina. Nesse contexto, a execução da elegia perpetua a proximidade simbólica entre a mulher e a morte por meio da transposição e adaptação para o palco de uma canção permeada por elementos ritualísticos.

## 2.2 A CANÇÃO SUICIDA DE HERMÍONE

Ἑρμιόνη  
 ἰὼ μοί μοι: v. 825  
 σπάραγμα κόμας ὀνύχων τε  
 δαί' ἀμύγματα θήσομαι.

Τροφός  
 ὦ παῖ, τί δράσεις; σῶμα σὸν καταικιῆ;

Ἑρμιόνη  
 αἰσῖ αἰσῖ:  
 ἔρρ' αἰθέριον πλοκάμων ἐ-  
 μῶν ἄπο, λεπτόμιτον φάρος.

Τροφός  
 τέκνον, κάλυπτε στέρνα, σύνδησον πέπλους.

Ἑρμιόνη  
 τί δὲ μὲ δεῖ στέρνα  
 καλύπτειν πέπλοις; δῆλα καὶ  
 ἀμφιφανῆ καὶ ἄκρυπτα δε-  
 δράκαμεν πόσιν.  
 (EURÍPIDES, 1984, p. 63 - 64)

Hermíone: Est. A  
 Ai de mim! v. 825  
 Arrancarei a mecha de cabelo e com unhas  
 agressivas cortes eu farei

Ama: Ant. A  
 Filha, o que farás? maltratas o teu corpo?

Hermíone: Est. B  
 Ai ai, ai ai  
 Vá, de meu cabelo para o éter,  
 véu de finos fios.

Ama: Ant. B  
 Filha, cobre teu peito, junta tuas roupas.

Hermíone: Est. G  
 Por que cobrir meu peito  
 com as roupas?  
 É claro, visível e descoberto  
 o que fiz a meu marido.  
 (EURÍPIDES, 1984, p. 63 - 64)

Assim inicia o canto de arrependimento de Hermíone no quarto Episódio (v. 802 - 1007) da *Andrômaca* de Eurípides. Trata-se de uma canção do gênero *amoibaion*, em sua forma “costurada”, *epirremático*, em que duas personagens dialogam, a primeira em verso lírico cantado a cada estrofe, e a segunda em prosa a cada antístrofe, ou seja, em versos jâmbicos. A denominação do gênero origina-se do verbo *ameibo*, trocar<sup>82</sup>, e por isso pode ser compreendido como uma forma de dueto. Mais adiante nesse Episódio, a filha de Menelau recebe seu primo Orestes, que irá ampará-la no exílio, dada a mal-fadada tentativa de assassinato da concubina de seu marido, a personagem título. Os dois primos haviam sido prometidos em casamento (v. 966 – 970) e agora se encontram para a união a que foram destinados. Orestes é o organizador do assassinato de Neoptólemo, junto ao templo de Apolo em Delfos. A mudança de foco na ação dramática sobre um novo par amoroso rompe qualquer previsibilidade do drama, surpreendendo o público.

<sup>82</sup> Segundo LSJ, 1992, p. 79 – 80.

Em seu canto, Hermíone conversa com sua ama, *Tróphos*, em grego. Diferentemente do termo *Therapaina*, escrava, comumente empregado para designar as servas trágicas, *Tróphos* possui a conotação de nutriz. Segundo Stevens (EURÍPIDES, 1984, p. 191), trata-se provavelmente de uma pessoa que tenha tomado conta da jovem quando criança e que ainda oferece seus préstimos. O papel da ama aproxima-se de uma figura materna, a julgar pelo reiterado emprego do substantivo *pai*, criança, que optamos por traduzir como filha, uma vez que esse vocábulo carrega, a nosso ver, uma maior carga afetiva. Cabe ainda ressaltar a ausência da mãe Helena, durante a maior parte da vida da jovem, o que reforça o sentimento de intimidade e fidelidade entre as mulheres que executam a canção.

A utilização de servos como personagens confidentes é uma marca do estilo euripideano. Diferentemente de Ésquilo e Sófocles, cujas peças giram em torno da aristocracia, Eurípides é responsável por atribuir ampla discursividade a personagens populares. Já em *Alceste* (c. 448 a.C.), a mais antiga dentre suas obras que chegou a nós, o servo de Admeto mostra-se abatido pelo destino a que se lançara a senhora do palácio. É esse servo que revela ao ilustre visitante Hércules a verdade sobre o luto de senhor. Assim, a massa populacional que passava ao largo da democracia ateniense passa a exercer papéis mais evidentes nos dramas do poeta. É bem verdade que, já na *Odisseia* (2014), encontramos dois servos que serão determinantes para o desfecho da epopeia: o porqueiro Eumeu, que, ao lado de Odisseu e Telêmaco, liquidará os pretendentes de Penélope; e a velha ama Euricleia, cuja descrição foi fundamental para o realismo homérico que vigorou até a Antiguidade tardia, conforme apontou Auerbach (2013). Eurípides se vale desse mote narrativo como uma maneira sofisticada de avançar um enredo, dentro da lógica interna de suas peças. Os escravos euripideanos ouvem atentamente tudo o que se passa dentro dos palácios. São personagens complexos, que interferem diretamente no destino das personagens centrais.

Até o momento em que canta sua angústia, Hermíone fora caracterizada por soberba e violência, mas a partir daqui revela-se frágil e desamparada. Mastronarde (2010) destaca que, no drama euripideano, frequentemente se revela a reversão de simpatia ou desestabilização de julgamento assim como a audiência é conduzida a observar os acontecimentos do enredo sob mais de

uma perspectiva. Antecipadamente temerosa da reação do marido, inflige sobre si mesma a punição que considera devida. Mas aquilo que a psicologia contemporânea considera um transtorno mental, a tricotilomania<sup>83</sup>, a cultura grega concebe como um costume. Para essa cultura, arrancar os próprios cabelos e arranhar a própria pele são parte de rituais coletivos nos quais o luto materializa-se no autoflagelo, como observamos em *As Suplicantes* (2007) no capítulo anterior. Tais manifestações públicas foram banidas pela lei de Sólon e, assim, conforme defendeu Loraux (1998), esses gestos rituais foram transferidos para o palco. Embora cumpra os comportamentos associados ao luto, a dor que move Hermíone não é a da perda, mas a da reparação.

Em mais de um momento da peça, é ressaltado seu caráter juvenil, e, como tal, é acentuadamente impulsiva. O material mitológico de que se vale o poeta para compor a personagem é de antemão complexo e psicologicamente problemático. Como dissemos, ainda que a jovem tenha recebido o afeto de sua zelosa ama, ela cresceu distante das maternas e paternas. Enquanto a mãe permaneceu por uma década presa por Afrodite nos braços de Páris, o pai estava preso na ação bélica. Além disso, quando criança, fora prometida em casamento ao primo Orestes, mas ao retornar da guerra o pai lhe ofereceu como aliança política ao noivo Neoptólemo, que já mantinha como cativa a mais virtuosa das esposas troianas, Andrômaca. Em pouco tempo de casamento, a jovem se vê incapaz de providenciar ao marido uma descendência legítima, o que lhe produz frustração e angústia, visto que toda infertilidade era sempre atribuída ao sujeito feminino. Uma mulher sem filhos comprometia a continuidade do *oïkos*, de suas posses e de sua estirpe.

O quarto episódio se inicia com uma fala da ama que explica ao coro a situação de Hermíone. Após ter fracassado em suas intenções assassinas, graças à intervenção de Peleu, ela agora teme a reação do marido. Hermíone tem certeza de que Neoptólemo vai matá-la tão logo tome conhecimento de suas ações e, por isso, tenta mais de uma vez o suicídio, e mais de uma vez é

---

<sup>83</sup> De acordo com o *DSM 5* (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2015, p. 251), manual amplamente utilizado por profissionais da área de saúde mental, a tricotilomania é associada ao Transtorno Obsessivo-Compulsivo e caracteriza-se pelo comportamento recorrente de arrancar os próprios cabelos. Assim como o transtorno das escoriações (*skin-peaking*), a é desencadeada por uma tensão crescente ao superestimar uma ameaça, sendo muitas vezes seguida por uma sensação de alívio, o que no caso da personagem ocorrerá graças a surpreendente chegada de Orestes.

impedida pelos servos do palácio. No verso 806, a Ama emprega o substantivo *synnoia* para descrever seu estado de espírito. Segundo LSJ (1992, p. 1720), o vocábulo que pode ser traduzido como “meditação” aqui é empregado com o sentido de “remorso” ou “arrependimento”. No entanto, Stevens (EURÍPIDES, 1984, p. 192) ressalta que somente nesse caso a palavra recebe esse sentido, o que é plenamente possível, uma vez que inúmeras palavras são empregadas na obra de Eurípides de maneira idiossincrática. No entanto, Stevens defende que o sentido mobilizado pelo poeta é o de preocupação diante da reação alheia, algo próximo do constrangimento. O teórico complementa que a noção de remorso depende da compreensão de determinada ação como equivocada, independentemente de suas consequências, semelhante ao sentimento manifesto de Neoptólemo no *Filoctetes* (c. 409 a.C) de Sófocles, ao perceber que fora manipulado por Odisseu, prejudicando a personagem que intitula a peça e corrompendo seus próprios valores, como é apresentado em primeiro plano na adaptação do *Filoctetes* de Heiner Müller (1993).

De qualquer maneira, toda a angústia de Hermíone é causada por suas próprias projeções e não possui vínculo estreito com o real. E é por isso, de acordo com Chong-Gossard (2008), que ela emprega versos líricos para demonstrar sua aflição, em contraste com os versos jâmbicos da ama, que apresentam uma versão mais realista e racional sobre os fatos. Para o autor, por se tratarem de receios invisíveis e irrealis, não podem ser demonstrados em versos jâmbicos. Assim, as canções trágicas costumam vincular a intimidade das personagens com aquilo que está ausente, com o intangível ou inexistente.

Na segunda antístrofe da Ama e na terceira estrofe do canto de Hermíone, as personagens referem-se ao rompimento das vestimentas. Para Stevens (EURÍPIDES, 1984, p. 195), tais enunciados seriam desprovidos de realismo dramático, uma vez que, como sabemos, eram homens que representavam os papéis femininos. O ato de revelar o seio desnudo é recorrente na literatura grega e pode ser associado a diferentes sentidos. No canto XXII, versos 80 a 90, da *Ilíada* (CAMPOS, 2010), Hécuba suplica ao filho Heitor que tenha piedade de sua maternidade e retorne aos muros de Troia, escapando do implacável Aquiles, e faz isso mostrando o seio. Nesse sentido, também Clitemnestra, nas *Coéforas* (c. 458 a.C.) de Ésquilo, mostra o peito a Orestes antes de ele cometer o matricídio, como um gesto de súplica e uma tentativa de reconhecimento e

valorização da maternidade. Anos mais tarde, na *Lisístrata* (c. 411 a.C) de Aristófanes, Menelau é obrigado a escolher qual espada empunhar ao ver o seio desnudo de Helena, entre os versos 155 e 156 da peça (ARISTOPHANES, 1946). No entanto, no canto de Hermíone, esse gesto tem outro sentido. Segundo Chong-Gossard (2008), a jovem encontra-se tão desnuda metaforicamente diante da evidência de suas ações equivocadas que não faz sentido ela esconder mais nada, nem o próprio corpo. As roupas, *peplos*, funcionam como máscaras sociais, desnecessárias a quem já expôs seu caráter completamente.

Não por acaso, a forma escolhida pelo poeta para traduzir o sofrimento da personagem é um *amoibaion*, ou seja, uma espécie de dueto. Nele, percebemos o contraste de emoções e percepções da realidade, conforme destaca Hall (2008). Enquanto Hermíone canta uma ameaça intangível, a Ama a impele para a realidade. Concordamos com o argumento de Mônica Cyrino (1998) de que, ao apresentar as emoções de uma personagem por meio do canto, além de colocá-la sob o olhar atento da plateia, despertava-se entre os espectadores uma simpatia pela mesma. Assim, se até então o receptor do texto havia sido induzido a estabelecer uma aversão em relação a Hermíone, nesse momento é levado a confrontar sua própria opinião sobre a personagem, quando um novo ponto de vista é revelado. Cyrino ainda defende a existência de um “espaço lírico” (CYRINO, 1998, p. 82) nas tragédias eurípideanas, onde uma personagem é sempre representada em situação de grande vulnerabilidade, em contraste com a posição ocupada com a personagem com quem dialoga no dueto.

Além disso, Cyrino (1998) destaca que o *amoibaion* possui a capacidade de estabelecer o contraste entre classes sociais, no caso, entre senhora e escrava. Nesse sentido, Hall (2008) confirma que, na tragédia, de modo geral, os versos líricos são reservados a representantes da aristocracia; assim, os versos cantados estabelecem uma marca em relação à origem das personagens. Hall ainda aponta que as escravas somente cantavam quando foram livres por nascimento, como é o caso da elegia de Andrômaca, analisada na seção anterior.

Chong-Gossard (2008) ressalta o predomínio de canção no formato *amoibaion*, em cenas de reconhecimento na tragédia, em que uma mulher canta e um homem responde em versos jâmbicos. Segundo o autor, o canto lírico

ressalta as diferenças subjetivas entre a personagem feminina e a masculina. Enquanto as mulheres empregam a melodia para compartilhar vivências de seu passado, com recorrentes referências ao próprio corpo, os homens usam a prosa para observações racionais. Na canção de Hermíone, mesmo sua interlocutora sendo uma mulher, é possível observarmos semelhante contraste em suas abordagens. Chong-Gossard defende que o verso lírico é carregado de veracidade e denota sinceridade naquilo que está sendo dito. Além disso, o autor afirma que o canto funciona como um recurso cênico para persuadir a plateia da feminilidade daquela personagem.

Popp (1971) esclarece que o *amoibaion* é uma forma de denominação de gênero das canções trágicas mais ampla que o *kommós*. Esse, apontado por Aristóteles como um dos elementos formais previstos na tragédia, também é um canto de lamentação em estrutura antifonal, de canto e resposta, porém com uma temática mais restrita em torno de questões funerárias. A estrutura antistrófica do *amoibaion* tem origem no lamento ritualístico, conforme aponta Alexiou (2002). Como vimos anteriormente, a autora defende que essa forma de canto em duas vozes advém da divisão das mulheres que cumpriam os ritos fúnebres em dois grupos, provavelmente o primeiro constituído por mulheres mais próximas ao sujeito falecido e o segundo grupo composto por parentes mais distantes.

Alexiou identifica nessas canções a estrutura de um pensamento dialético, com duas abordagens distintas sobre a mesma problemática, observação essa que se adequa perfeitamente ao diálogo entre Hermíone e sua ama. Segundo Markus Dubischar (2017), o *amoibaion* na tragédia pode ter suas duas partes cantadas, ou uma cantada e outra falada, o que configura a forma epirremática de que nos fala Chong-Gossard (2008). Essas duas vozes presentes na canção, aponta Dubischar, podem ser executadas entre um ator e o coro ou entre dois atores, como no exemplo acima.

A canção em análise é executada por duas mulheres e há alternância entre os ritmos empregados, denotando o contraste emocional entre as mesmas. Enquanto Hermíone canta exasperada sua aflição, as respostas curtas da Ama demonstram a impaciência de quem já teve de evitar o suicídio de sua senhora diversas vezes. Conforme aponta Cyrino (1998), a ama permanece utilizando os versos jâmbicos, o que demonstra tanto o autocontrole quanto seu cansaço,

enquanto Hermíone canta com excitação em versos docmíacos<sup>84</sup> (– U U – U –) seus temores desproporcionais à situação em que se encontra. Então, conclui Cyrino, enquanto o canto de Hermíone revela sua própria agitação, o tom exagerado pode também explicar a impaciência da Ama. Observemos, pois, como segue a canção.

Τροφός  
ἀλγεῖς φόνον ῥάψασα συγγάμῳ σέθεν; v. 836

Ἑρμιόνη  
κατὰ μὲν οὖν στένω τόλμαν δαΐαν,  
ἂν ἔρξ' ἅ κατάρατος ἐγὼ κατάρ-  
ατος ἀνθρώποις.

Τροφός  
συγγνώσεταιί σοι τήνδ' ἁμαρτίαν πόσις.

Ἑρμιόνη  
τί μοι ξίφος  
ἐκ χερὸς ἠγγρεύσω;  
ἀπόδος, ὦ φίλος, ἀπόδος, ἴν' ἀνταίαν  
ἐρείσω πλαγάν: τί με βρόχων εἶργεις;

Τροφός  
ἀλλ' εἴ σ' ἀφείην μὴ φρονοῦσαν, ὡς θάνης;  
(EURÍPIDES, 1984, p. 64)

Ama:  
Sofres por ter tramado a morte da outra? v. 836

Hermíone:  
Lamento minha ousadia destruidora,  
Sou maldita, maldita entre a humanidade.

Ama:  
Teu marido vai perdoar o erro.

Hermíone:  
Por que tomaste a faca de minha mão?  
Devolve, amada, devolve. Para que eu possa  
cravar aqui. Por que me tiras a corda?

Ama:  
Se te deixasse enquanto não pensas, morrerias.  
(EURÍPIDES, 1984, p. 64).

Nessa passagem, observamos a continuidade da alternância de humor entre as duas personagens. Aqui, duas formas de suicídio são apontadas – a corda e o gládio –, conforme denomina Nicole Loraux no célebre *Maneiras*

<sup>84</sup> Hermíone emprega uma variação de versos docmíacos. Para conferir a escansão completa da canção ver Stevens (EURÍPIDES, 1984, p. 194).

*trágicas de matar uma mulher* (1988), e outras duas formas serão apontadas mais tarde. Loraux destaca que, embora o corpus trágico manifeste o assassinato de algumas mulheres, como Clitemnestra, a maior parte das mortes femininas ocorre em consequência do suicídio, no caso das esposas, e do sacrifício, no caso das virgens. Nesse contexto, o suicídio figura como uma solução trágica para uma vida de conflito, saída desprovida de virilidade e de glória e, por conseguinte, perfeitamente associada às mulheres. O único homem suicida da tragédia é o Ajax de Sófocles, que crava no chão sua espada e se projeta sobre ela, o que o aproxima de uma morte em combate, o fim mais honroso para um homem grego. As duas hipóteses elencadas por Hermíone encontram correspondência em outras tragédias do século V a.C.

Antes, porém, de aproximar a adaga do próprio peito, Hermíone justifica sua escolha, respondendo ao questionamento da Ama<sup>85</sup>. Devido à sua ação inconsequente, tornou-se abominável, *katáratos*, perante os seres humanos, o que reforça a motivação social de seu ato extremo. Evidentemente, toda a performance de Hermíone revela uma persona repleta de desequilíbrio, mas são as condições externas que a impelem para a morte. Sob diversos aspectos, a personagem é inadequada diante dos padrões sociais vigentes entre o público que a conheceu de antemão, em que se destaca sua infertilidade, como vimos acima. No entanto, a intolerância à bigamia do marido a aloja fora das convenções atenienses e, por isso, precisa ser excluída definitivamente, uma vez que até esse momento da peça a presença de Orestes não fora cogitada.

Em sua resposta, novamente a Ama traz sua senhora para a realidade, ao afirmar que o marido certamente perdoará sua falha. O termo empregado é *hamartia*, o erro trágico definido por Aristóteles como um dos elementos estruturais do gênero dramático, normalmente associado a uma falha de caráter. Se, por um lado, a peça *Andrômaca* é completamente alheia às convenções aristotélicas, dada a pluralidade de seu enredo; por outro, na ação de Hermíone encontramos um perfeito exemplo de um “erro grave” (ARISTÓTELES, 1980, p.

---

<sup>85</sup> A velha senhora emprega, no verso 836, o termo *syngamoi* para referir-se a Andrômaca. A palavra é formada pela justaposição da preposição *syn*, “junto de”, à base *gamos*, “noivo” ou “casamento”. Normalmente a palavra é utilizada para referir-se a um homem que tem mais de uma mulher, segundo Stevens (EURÍPIDES, 1984, p. 195). Como refere-se à concubina, optamos por traduzir como a “outra”.

7)<sup>86</sup> que resulta em uma peripécia, ou seja, em uma mudança na ordem das coisas, o que de fato ocorre, uma vez que há uma alteração no foco da peça. Até então, ouvimos Andrômaca cantar suas aflições em sua elegia e no *kommós*, cantado com seu filho. A partir daqui, somos levados a observar com atenção a angústia de sua rival a partir da ação equivocada da jovem. Porém, a *hamartia* de Hermíone pode ainda ser lida de duas maneiras.

O primeiro sentido – provavelmente o mobilizado pela Ama – é o de que seu equívoco foi não se adequar à submissão imposta pelo marido ter traído sua confiança ao planejar o assassinato da concubina. Mas, se considerarmos o significado do termo na *Ilíada* (CAMPOS, 2010), podemos apontar uma segunda hipótese interpretativa. No canto V do poema, durante o embate entre Licaônio e Diomedes, ao desviar de um ataque, o segundo afirma que o primeiro “errou o golpe” (v. 287)<sup>87</sup> e, para isso, emprega o verbo *hemartano*, indicando que, apesar de ter seu escudo perfurado, seu corpo estava intacto. Nesse sentido, é possível supor que o erro de Hermíone foi não ter conseguido assassinar Andrômaca, diferente de seu primo e amante Orestes, que obteve êxito ao executar Neoptólemo.

Ao tentar suicidar-se em cena, Hermíone primeiro refere-se a uma espada, *ksifos*, que acaba de ser tomada de sua mão. A pergunta de Hermíone revela uma espécie de rubrica do poeta, indicando uma ação necessária para a cena e, assim, presumimos que o primeiro ator aproxima de si uma adaga enquanto o segundo toma o objeto de sua mão. Conforme aponta Loraux (1980), a morte pelo gládio é viril, pois ocorre no campo de batalha, ao passo que o enforcamento é símbolo da morte feminina pois ocorre no recolhimento do ambiente interno do lar. Além disso, a autora defende que o enforcamento é associado à supervalorização da condição de noiva enquanto o gládio e o suicídio sanguinolento são relacionados ao parto e à maternidade. Na quinta estrofe cantada por Hermíone, ela se refere sequencialmente a dois objetos: a faca ou espada, *ksifos*, e a corda, *brokhos*. Seguindo o pensamento de Loraux, essa justaposição traduz o duplo fracasso de Hermíone, pois não conseguiu exercer a maternidade, tampouco logrou ser uma boa esposa. Mas na

---

<sup>86</sup> Seção 1453a da *Poética* (ARISTÓTELES, 1980).

<sup>87</sup> CAMPOS, 2010, p. 70.

continuidade da canção, a heroína ainda se refere a outras duas formas tradicionais de suicídio.

Ἑρμιόνη  
οἴμοι πότμου. v. 846  
ποῦ μοι πυρὸς φίλα φλόξ;  
ποῦ δ' ἐκ πέτρας ἀερθῶ,  
ἢ κατὰ πόντον ἢ καθ' ὕλαν ὀρέων,  
ἵνα θανοῦσα νερτέροισιν μέλω;

Τροφός  
τί ταῦτα μοχθεῖς; συμφοραὶ θεήλατοι  
πᾶσιν βροτοῖσιν ἢ τότε ἤλθον ἢ τότε.

Ἑρμιόνη  
ἔλιπες ἔλιπες, ὦ πάτερ, ἐπακτίαν  
[ῶσει] μονάδ' ἔρημον οὔσαν ἐνάλου κώπας.  
ὀλεῖ ὀλεῖ με [δηλαδὴ πόσις]: τᾷδ' οὐκέτ' ἐνοικήσω  
νυμφιδίῳ στέγα.  
τίνος ἀγαλμάτων ἰκέτις ὄρμαθῶ;  
ἢ δούλα δούλας γόνασι προσπέσω;  
Φθιάδος ἐκ γᾶς  
κυανόπτερος ὄρνις ἀρθείην,  
πευκᾶεν σκάφος ἅ διὰ Κυανέας ἐπέρασεν ἀκτάς,  
πρωτόπλοος πλάτα.  
(EURÍPIDES, 1984, p. 68)

Hermíone:  
Ai, meu fim! v. 846  
Onde está amável labareda de fogo?  
Onde posso pular do alto de um penhasco  
no mar ou na floresta da montanha?  
para que tendo morrer eu importe aos de baixo.

Ama:  
Por que sofres tanto? Os deuses levam tribulações  
para todos os mortais, cedo ou tarde.

Hermíone:  
Me deixastes, me deixastes, pai,  
Na praia sozinha, sem um remo no mar.  
Ele vai me matar! Tenho certeza que meu marido vai me matar!  
Não posso mais morar nessa casa onde fui noiva  
A qual estátua de deus devo me dirigir como suplicante?  
Ou devo me prostrar como escrava diante dos joelhos de  
minha escrava?  
Para longe da terra da Ftia voaria  
se eu fosse um pássaro de asas negras,  
ou o navio de pinos, o barco que em sua primeira viagem  
cruzou as montanhas negras.  
(EURÍPIDES, 1984, p. 68)

Chong-Gossard (2008) observa que Hermíone busca para si uma morte trágica, pois todas as possibilidades elencadas por ela contam com correspondência na literatura dramática do século V. Nesse sentido, ser morta

pelo marido foge aos padrões e configura-se como uma morte constrangedora e enfraquecedora. Hermíone inicia o fechamento de sua canção lamentando sua má sorte, *pótmou*. Em Homero, o termo sempre denota infortúnio<sup>88</sup>. No Canto VI da *Ilíada*, a palavra é utilizada por Andrômaca ao se despedir de Heitor, para referir-se à condição de viúva, cada vez mais próxima de si. A problemática em torno dos conceitos de sorte, *tykhê*, necessidade, *anáanke*, e destino, *moíra*, foi bastante explorada por diversos autores gregos, entre filósofos e poetas. Nesse contexto, *potmou* figura como o ponto final ou desfecho da linha da vida, associando-se a uma morte ruim. Embora a Ama insista na disfuncionalidade de seus anseios, observamos que Hermíone tem certeza da ameaça que lhe cerca e por isso desempenha um comportamento suicida.

Em seguida, a personagem procura outras possibilidades de escapar da situação opressiva em que se encontra, dentro do repertório literário em que está encaixada. Ou seja, há uma influência literária na formulação da canção. As duas formas de tirar a própria vida apontadas aqui por Hermíone serão condensadas em uma só morte desenvolvida por Eurípides em outra peça, que será representada entre dois e quatro anos mais tarde, quando em *As Suplicantes* (2007), a viúva Evadne se lança de um penhasco sobre a pira funerária do marido, Capaneu, como vimos no capítulo anterior. Assim, para as duas mulheres, as distintas maneiras referidas resumem-se em lançar-se. Nesse sentido, Loraux (1988) destacou a ambiguidade no uso do verbo *aeiro*, que significa tanto “elevação” quanto “suspensão”, o que nos aproxima da morte por enforcamento. Segundo a autora, os dois lançamentos orientam-se em sentidos opostos, para cima e para baixo, “como se alguém só chegasse embaixo – o solo mas também as profundezas subterrâneas – elevando-se” (LORAUX, 1988, p. 44). Assim, anseia Hermíone lançar-se para poder ser cuidada pelos que já morreram.

Entretanto, no verso seguinte, tal qual o Sancho Pança para Quixote, a Ama tenta uma vez mais explicar-lhe que, na vida real, todos sofrem, mais cedo ou mais tarde. Embora seja inquestionável a sabedoria da Ama, Hermíone encontra-se incapaz de perceber a realidade. Como jovem que é, é extremamente impulsiva, característica acentuada por sua filiação. Há, no

---

<sup>88</sup> LSJ, 1992, p. 1455.

entanto, uma diferença entre algumas das mulheres trágicas que efetivamente cumprem o suicídio, como Antígona e Jocasta – ambas se recolhem à intimidade do *thálamos* para atingir seu fim – e Hermíone, que, ao sair palácio, externa seu sofrimento. Não podemos classificar seu comportamento de parassuicida, pois, mesmo antes de entrar em cena no quarto Episódio, a personagem já fora impedida de cometer o ato, como soubemos pela Ama (v. 811 - 813), além de aproximar uma faca de seu corpo durante a canção. Dessa forma compreendemos que há indícios de um comportamento que tenta chamar a atenção para si, justamente por seu desamparo emocional. Mas, ao tentar, de fato, suicidar-se, Hermíone deixa claro que toda a dor, exposição e constrangimento que sente são reais.

Na derradeira estrofe de sua canção suicida, ela reclama a proteção paterna. Aí fica claro que, embora já seja uma mulher casada, Hermíone ainda é fortemente vinculada ao pai. O casamento ocorria muito cedo entre as mulheres gregas, por volta dos 14 anos de idade (MAGNIEN, 1936). No momento de maior angústia, ela percebe que esse sentimento é somente seu. Ela está sozinha e desamparada. Assim, finalmente Hermíone está pronta para entrar na fase adulta, pois teve consciência de seu abandono no mundo e de que ninguém poderá protegê-la das consequências de suas ações.

Ainda antes da morte, Hermíone lembra da proteção divina, com uma ponta de ironia em relação à sua rival, que logrou escapar da morte ao prostrar-se como suplicante junto à imagem da deusa Tétis. Aqui, assim como na elegia de Andrômaca, o estatuto social da mulher ateniense é posto em cena. A filha de Menelau é bem-nascida, soberana de um palácio, herdeira de um império, não pode simplesmente pedir perdão a uma pessoa que é um espólio de guerra. Então, Hermíone elabora uma imagem metafórica que traduz sua angústia. Quer ser transformada em pássaro para escapar da situação que a oprime, escapar do marido, do *oikos* que lhe foi imposto, das obrigações que tem de seguir enquanto senhora grega.

Nos derradeiros versos cantados por Hermíone, a personagem transmite a imagem metafórica da ave que, voando, escapa de qualquer situação adversa. Loraux (1988) aponta que o voo do pássaro é análogo à suspensão do corpo tanto ao enforcar-se quanto ao lançar-se do abismo. A imagem do pássaro como sinônimo de libertação é recorrentemente acionada em peças de Sófocles e

Eurípides e, conforme ressalta Chong-Gossard (2008), tais passagens são sempre cantadas em versos líricos. Nas palavras de Loraux (1988, p. 45), o pássaro é o “operador trágico da evasão”. Isso permite inferirmos que o ímpeto suicida de Hermíone, mais do que uma crise depressiva, é antes um desejo de escapar da situação em que, devido à complexidade de uma condição que parte de seu histórico familiar, agrava-se com uma união matrimonial com um desconhecido como forma de estabelecer uma aliança política entre os reinos de seus pais e culmina com a frustrante situação da infertilidade que a impede de reconhecer-se como uma mulher madura. Então, tudo o que deseja é uma forma de escape.

Tal fuga começa a ser construída quando, poucos versos após sua canção, surge a presença inusitada de seu primo Orestes, a quem houvera sido prometida na infância e com quem demonstra realmente compartilhar afeto. Após ouvir as suplicas de Hermíone, aceita conduzi-la dali sem pestanejar. Mas não sem antes matar o marido Neoptólemo. Mais uma vez, um duplo tálamo acaba conduzindo a uma situação funesta. Como cantou o coro no primo Estásimo da peça, a calamitosa situação em que se encontra Andrômaca é consequência da união entre Neoptólemo e duas mulheres. Aqui, a morte de Neoptólemo acontece porque Hermíone fora prometida a dois noivos. Ou seja, o casamento duplo é recorrentemente condenado na peça<sup>89</sup>.

Procuramos demonstrar, na presente análise, que a dinamicidade da estrutura de enredo da peça, bem como a bricolagem de diferentes gêneros literários, atua para capturar a atenção da plateia, construindo momentos de tensão, suspensão e surpresa. A tragédia é por excelência formada pela justaposição de diferentes ritmos e tonalidades. Cabe ressaltar que, segundo Herington (1985), o teatro ateniense surge como o produto de uma cultura do canto que convivia com formas de poesia cantada em seu cotidiano. No entanto, observa-se na obra de Eurípides um *crescendo* no aproveitamento de diferentes metros e recursos poéticos em comparação aos outros dois grandes poetas trágicos de seu tempo. Assim, as canções apresentadas constituem um ponto de intersecção entre o gênero lírico e o dramático, técnica que foi desenvolvida

---

<sup>89</sup> Mais de uma vez, ao longo de Andrômaca, a bigamia é condenada, o que passou a ser associado à vida pessoal do poeta. As anedotas atribuídas à vida de Eurípides quanto a ser vítima de adultério, conforme vimos em nosso capítulo 1, encontram sua motivação.

pelos grandes poetas do teatro ateniense, mas que alcança seu ápice nas peças de Eurípides. Nesse contexto euripideano, a linguagem lírica é associada ao discurso feminino, embora também cantem os personagens homens, como veremos a seguir.

### 2.3 O LAMENTO DE PELEU E O PARADIGMA DAS CANÇÕES MASCULINAS

Πηλεύς  
 ὦ γάμος, ὦ γάμος, ὃς τάδε δώματα  
 καὶ πόλιν ἅμάν ὤλεσας· αἰαῖ,  
 † ἔ, ὦ παῖ,  
 μήποτε σῶν λεχέων τὸ δυσώνυμον  
 ὦφελ' ἔμὸν γένος εἰς τέκνα καὶ δόμον  
 ἀμφιβαλέσθαι  
 Ἑρμιόνας Αἶδαν ἐπὶ σοί, τέκνον, †  
 ἀλλὰ κεραυνῶ πρόσθεν ὀλέσθαι·  
 μηδ' ἐπὶ τοξοσύνα φονίῳ πατρὸς  
 † αἶμα τὸ διογενές ποτε Φοῖβου  
 βροτὸς εἰς θεὸν ἀνάψαι. †  
 (EURÍPIDES, 1984, p. 77)

Peleu  
 Oh, casamento, casamento, que  
 destruiu minha casa e cidade. Ai, ai,  
 eh, eh, meu filho!  
 Nunca deverias ter levado para teus leitões  
 minha estirpe maldita, por descendência e uma casa,  
 envolvendo o inferno de Hermíone sobre ti, filho.  
 Antes fosse por um raio destruído.  
 E tu, um mortal, não deverias ter  
 culpado Febo, um deus,  
 pelo sangue de teu divino pai  
 por causa do arco matador.  
 (EURÍPIDES, 1984, p. 77)

O excerto acima é a antístrofe da canção executada por Peleu, no encerramento de *Andrômaca* (c. 425 a.C.), quando o ancião se depara com o cadáver de seu neto Neoptólemo. Longamente aguardado ao longo do drama, conforme salientou Mossman (1999), o filho de Aquiles era projetado como o mediador do conflito entre as esposas, além de responsabilizar-se por levar adiante a estirpe de Peleu. Dessa maneira, uma forte carga de desapontamento acompanha a chegada do cadáver, para além do luto inerente às ocasiões fúnebres.

Embora a maior parte dos versos líricos de Eurípides sejam reservados a personagens femininas, encontramos também em sua obra versos masculinos. Assim como entre as mulheres, os homens cantam quando estão fragilizados. De acordo com a abordagem de Chong-Gossard (2008), eles empregam tal recurso quando já perderam seu poder ou autoridade determinantes para a caracterização de suas masculinidades. Assim, de acordo com o autor, o canto lírico faz parte de uma desmaculinização das personagens. Nesse sentido, Nancy Rabinowitz (1992), ao examinar *Héraclès Furioso* (c. 416), afirma que, na tragédia, sofrer significa sofrer como uma mulher. Demonstrar fragilidade é considerado algo “efemenizante” no período clássico, como defende Platão no livro III da *República* (2001).

É importante salientar que, bem ao gosto das tradicionais dicotomias gregas, a concepção binária de gênero é estabelecida a partir do dimorfismo sexual e adequa-se perfeitamente ao pensamento em que a identidade de um sujeito é estabelecida a partir de sua relação com o Outro. Segundo Rabinowitz (1993), a organização do pensamento grego resultou em um desdobramento na noção de sexo biológico. Então, tanto sua organização social quanto sua literatura refletem a tensão constante entre o par masculino e feminino e naturalmente os poetas do século V a.C. exploraram essa diferença, sendo que em Eurípides encontramos essa oposição colocada em cheque.

Bernard William (1993), ao comentar a necessidade de estabelecer distinções no pensamento, argumenta que se tornou forçosa a diferenciação entre as identidades dos cidadãos e dos bárbaros, mulheres e escravos no momento histórico do estabelecimento das instituições na pólis. Nesse contexto, os corpos das mulheres eram ditos tanto pela medicina quanto pela filosofia como receptáculo do masculino, vide a alusão ao jarro de Pandora, por exemplo. William (1993) demonstra que a imprescindibilidade do par masculino / feminino segue o paradigma dominante no pensamento grego.

A canção de Peleu é entendida por Barner (1971) como uma monodia dividida em estrofes. Como vimos, as monodias indicam situações limítrofes que acometem determinada personagem. A canção de Peleu possui algumas marcas, como as inversões sintáticas, os gritos de dor inarticulados, que indicam, segundo Csapo (1999, 2004) sinais da “nova música” desenvolvida por

Eurípides. Além disso, a demonstração da dor pela perda do neto é encarada como elemento de caracterização feminino do estilo musical do poeta.

A própria condição de ancião já é indicativa da fragilidade em que se encontra a personagem. Seu neto, guardião de sua estirpe, fora assassinado. Hermíone, a esposa legítima, fugira com Orestes. E Andrômaca, em muitos aspectos superior à filha de Menelau, será conduzida para a Beócia. Assim, na ausência de mulheres para lamentarem o defunto, o velho Peleu responsabiliza-se pela execução do lamento fúnebre. Importante destacar também, conforme afirma Allan (2000), que Peleu representa um mundo heroico que já não é mais coerente com as desolações atuais. Mitologicamente, fora em suas núpcias com Tétis que ocorrera o julgamento de Páris, apontado por Eurípides como o verdadeiro início da guerra de Troia. E então, ao final de sua vida, acontece o reencontro com a deusa marinha, que o conduz aos céus e à imortalidade, encerrando um ciclo de destruição e trazendo à cena um mundo desnudo e desacreditado.

Se, por um lado, o casamento de Peleu foi o momento mais grandioso de sua trajetória, por outro lado, o casamento de Neoptólemo é apontado como o momento de sua destruição, nos três primeiros versos da antístrofe da monodia registrada acima. Os versos seguintes apresentam uma forma complexa, o que, segundo Stevens (EURÍPIDES, 1984), compromete a autenticidade da passagem. Interessante salientar que Peleu refere-se ao leito de Neoptólemo no plural, *sôn lekhéon*, o que pode ser interpretado como uma menção ao duplo tálamos ou à bigamia, apontada anteriormente pelo Coro como motivo de destruição de lares. Embora Stevens defenda que o vocábulo “maldito”, *dysónymon*, complemente o sentido de *sôn lekhéon*, ou seja, traduzível por “casamento maldito”<sup>90</sup>, preferimos enxergá-lo como parte do sintagma *dysónymon emón génos*, “minha maldita estirpe”, como também optou o professor Roosevelt Rocha em tradução recente da peça (2019). Pois, conforme observaremos na monodia de Hécuba<sup>91</sup> em *As Troianas* (c. 415 a.C.), tais “quebras” sintagmáticas são características do estilo eurípideano.

---

<sup>90</sup> Segundo Stevens, o sentido dos versos é “My son, would that my race have never burdened itself with that hateful marriage of yours in the hope of children and home, marriage with Hermione that brought death to you, my child; would that she has perished ere tat by the lightning’s stroke” (EURIPIDES, 1984, p. 239).

<sup>91</sup> Seção 4.1 *A nova música de Hécuba*.

Os versos seguintes da monodia de Peleu são igualmente desconfortáveis ao tradutor e, por isso, são novamente questionados por Stevens (EURÍPIDES, 1984). Ao dirigir-se ao morto, enunciado típico das canções de lamento, o avô relembra ao neto já falecido que este não deveria ter culpado Apolo pela morte de seu pai, pois foi na ocasião de sua segunda visita ao Oráculo de Delfos que Orestes organizara a emboscada responsável por aniquilá-lo. Assim, o ancião manifesta o seu pesar demonstrando que os fatos poderiam ter ocorrido de diferente maneira, não fosse a impetuosidade do jovem Neoptólemo.

Em nosso corpus, outra canção masculina chama a atenção pela demonstração de fragilidade do herói. Trata-se da monodia de Polimestor, localizado ao encerramento de Hécuba, quando o senhor da Trácia canta ao sair da tenda de Agamêmnon logo após ter sido cegado pelas cativas troianas lideradas por Hécuba, que também mataram seus dois filhos. Considerando a observação de Rabinowitz (1992) de que, na tragédia, sofrer é sofrer como uma mulher, Chong-Gossard (2008), afirma que, na canção de Polimestor, a dor masculina encontra paralelo à dor do parto. Ao adentrar o palco animalizado como um quadrúpede selvagem, Polimestor canta em versos líricos:

Πολυμήστωρ  
 ὦμοι ἐγὼ, ν. 1055  
 πᾶ βῶ, πᾶ στῶ, πᾶ κέλσω;  
 τετράποδος βάσιν θηρὸς ὄρεστέρου  
 τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα κατ' ἴχνος; ποίαν  
 ἢ ταύταν ἢ τάνδ' ἐξαλλάξω, τὰς  
 ἀνδροφόνους μάρψαι χρήζων Ἰλιάδας,  
 αἶ με διώλεσαν;

τάλαιναί κόραι τάλαιναί Φρυγῶν,  
 ὦ κατάραιοι,  
 ποῖ καί με φυγᾶ πτώσσουσι μυχῶν;

εἶθε μοι ὀμμάτων αἱματόεν βλέφαρον  
 ἀκέσαι' ἀκέσαιο, τυφλόν, Ἄλιε,  
 φέγγος ἐπαλλάξας.

ᾶ ᾶ,  
 σίγα. κρυπτὰν βάσιν αἰσθάνομαι  
 τάνδε γυναικῶν. πᾶ πόδ' ἐπάξας  
 σαρκῶν ὀστέων τ' ἐμπλησθῶ,  
 θοῖναν ἀγρίων θηρῶν τιθέμενος,  
 ἀρνύμενος λῶβαν λύμας ἀντίποιν'  
 ἐμᾶς; ὦ τάλας.

ποῖ πᾶ φέρομαι τέκν' ἔρημα λιπῶν  
 Βάκχαις Ἄιδου διαμοιρᾶσαι,

σφακτά, κυσίν τε φοινίαν δαῖτ' ἀνή-  
μερον τ' οὐρείαν ἐκβολάν;  
πᾶ στῶ, πᾶ κάμψω, πᾶ βῶ,  
ναῦς ὅπως ποντίοις πείσμασιν, λινόκροκον  
φᾶρος στέλλων, ἐπὶ τάνδε συθείς  
τέκνων ἐμῶν φύλαξ ὀλέθριον κοίταν.  
(EURÍPIDES, 2010, p. 222 - 224)

Polimestor  
Ai de mim! v. 1055  
Onde ir? Onde ficar? Onde andar?  
O animal selvagem quadrúpede da montanha  
apoia o passo sobre as mãos e os pés? Por onde,  
por aqui ou enveredar por ali para  
tentar pegar as troianas matadoras de homens  
que me arruinaram?

Desgraçadas mulheres, desgraçadas frígias  
Oh, abomináveis  
onde escapam correndo pelos cantos?

Essas pálpebras de meus olhos ensanguentados  
cura, cura isso, oh sol,  
e cubra de luz a cegueira.

Ah, ah!  
silêncio! Ouço os passos furtivos  
daquelas mulheres. Onde corro meus passos  
para me encher com suas carnes e ossos,  
alimento de animais selvagens,  
a justa recompensa por minha ruína e humilhação  
Oh, desgraçado!

Para onde vou destruído, devo abandonar meus filhos  
às Bacantes do Hades, para serem mutilados  
E depois lançados como refeição aos cães  
selvagens das montanhas?  
Onde ficar, para onde ir, onde parar,  
Mancando meu manto de linho  
como as cordas do navio cheias de algas  
apressando-me  
neste covil da morte, eu guardião dos meus filhos?

A entrada de Polimestor é cenicamente contundente. Além de prostrar-se como um animal de quatro patas, tem o rosto ensanguentado. O elemento musical reforça a carga emocional da cena, sensibilizando a audiência que é levada a comiserar-se por essa espécie de “vilão” que sofreu uma punição exacerbada, com requintes de crueldade. Ele acaba de ter seus olhos perfurados como vingança pelo assassinato do filho de Hécuba, Polidoro. Semelhante à transformação de Hécuba em uma cachorra que ele próprio anunciará ao final da peça, em sua monodia, Polimestor vive uma espécie de despersonalização ao

ter sua identidade aniquilada pelas “bacantes do Hades” que o agrediram e mataram seus filhos.

Tal caracterização das troianas é fundamental dentro da lógica interna da peça. Assim como na peça *As Bacantes* (c. 405 a.C.), o tíaso de mulheres realiza o sparagmos, desmembramento com as próprias mãos do corpo de Penteu, a descrição do ataque a Polimestor e seus filhos assemelha-se a um ritual dionisíaco, elemento constante ao longo do drama. Semelhante à figura de Polifemo, na *Odisseia* (2014), Polimestor busca, Tateando, encontrar aquelas que o atingiram. Isso é reforçado pela menção ao consumo de carne humana, confirmando a posição do trácio no âmbito selvagem, assim como o ciclope. Após empregar a figura do animal selvagem para sua autocaracterização, Polimestor faz alusão ao canibalismo como uma maneira de saciar seu desejo de vingança, espécie de recompensa por seu sofrimento.

Além disso, a recorrência de perguntas retóricas em sua lamentação é, como aponta Dué (2006), mais um elemento para a identificação da linguagem dos lamentos. Ao encerramento da monodia, Polimestor emprega metáforas navais, como também verificaremos na canção de abertura de Hécuba em *As Troianas*, comparando o movimento de seu corpo ao balançar de um navio.

Assim como Peleu, Polimestor encontra-se em uma situação limítrofe de luto e desolação. No entanto, diferente da honrada figura do ancião que será resgatado e imortalizado por Tétis, Polimestor encerrará seus dias isolado em uma ilha deserta. As duas canções são executadas por personagens masculinas no encerramento de ambas as peças e entoadas por figuras secundárias.

### 3 HÉCUBA

Polimestor:

Aquelas que eram mães, admiradas v. 1157  
 balançavam os filhos em seus braços, para afastá-los do pai,  
 transformadas, passando-os de mão em mão,  
 E então, o que te parece?, depois de calmas saudações  
 de repente sacaram facas de algum lugar sob seus peplos  
 e estoquearam as crianças, enquanto outras,  
 como inimigas, agarraram imobilizando meus braços  
 e pernas: quando tentava ajudar meus filhos,  
 se levantava a cabeça,  
 me seguravam pelos cabelos, se tentasse mover as mãos,  
 nada podia fazer ante a multidão de mulheres, desgraçado<sup>92</sup>  
 (EURÍPIDES, 2010, p. 222 - 234).

A tragédia *Hécuba* (c. 424 a.C.) foi provavelmente<sup>93</sup> encenada originalmente um ou dois anos após a estreia de *Andrômaca* (c. 425 a.C.) e seu enredo se passa em um *intermezzo* entre a guerra e o regresso dos gregos à pátria, enquanto aguardavam, próximos a Troia, na Trácia, o sopro de ventos favoráveis. Todas as tragédias gregas exploram os limites do sofrimento humano, mas em *Hécuba* assistimos a comovente retaliação por sucessivas perdas executada por um coletivo de mulheres. De fato, a busca constante por reciprocidade permeia todo o drama, conforme discutiremos nesta introdução.

A coletividade de mulheres troianas, butim de guerra, constitui o Coro que aguarda a divisão do espólio e a definição de seus destinos como escravas. Em meio à totalidade de mulheres cativas, destaca-se a personagem título, a rainha destituída que somará a seu luto dois novos pesares: o sacrifício de sua filha virgem Polixena e o assassinato do filho que considerava salvo, Polidoro<sup>94</sup>. Os

<sup>92</sup> Tradução nossa: ὄσαι δὲ τοκάδες ἦσαν, ἐκπαγλούμεναι/ τέκν' ἐν χεροῖν ἔπαλλον, ὡς πρόσω πατρὸς/ γένοιτο, διαδοχαῖς ἀμείβουσαι χερῶν./ κᾶτ' ἐκ γαληνῶν — πῶς δοκεῖς — προσφθεγμάτων /εὐθύς λαβοῦσαι φάσαν' ἐκ πέπλων ποθὲν/ κεντοῦσι παιῖδας, αἱ δὲ πολυπόδων δίκην/ ξυναρπάσασαι τὰς ἐμὰς εἶχον χέρας/ καὶ κῶλα: παισὶ δ' ἀρκέσαι χρήζων ἐμοῖς,/ εἰ μὲν πρόσωπον ἐξανισταίην ἐμόν,/ κόμης κατεῖχον, εἰ δὲ κινοίην χέρας,/ πλήθει γυναικῶν οὐδὲν ἦνυον τάλας (EURÍPIDES, 2010, p. 234).

<sup>93</sup> A peça não tem uma datação precisa. Ver a discussão aprofundada sobre sua data de estreia em Battezzato (2013, p. 115). Ela foi ao palco na primeira fase da Guerra do Peloponeso. Mais detalhes sobre o contexto histórico encontram-se em Meltzer (2006).

<sup>94</sup> Não por acaso esses dois nomes foram escolhidos por Eurípedes. Polixena – “a multi-hospitaleira” – e Polidoro – o de “múltiplas presentes” – constituem um par feminino e masculino em relação às consequências da guerra sobre as duas esferas. Cabe lembrar que, em Homero, Polidoro não é filho de Hécuba, mas de Príamo com Laótoe, como encontramos no verso 48 do Canto XXII da *Ilíada* (CAMPOS, 2010, p. 361). Trata-se, pois, provavelmente, de uma invenção

dois eventos sucessivos organizam a peça em duas partes em uma escalada de dor e de violência que transformarão a imagem da protagonista de vítima a agente da punição, como ressaltou Charles Segal (1993).

A trama se inicia com a apresentação do fantasma de Polidoro, filho de Hécuba, recém-assassinado por Polimestor, antigo aliado troiano. Conforme destaca Nussbaum (2019), é a única dentre as tragédias do período clássico que inicia de tal maneira. Segundo a autora, a presença de uma criança inspira-nos a esperança, mas o fato de ser uma criança morta quem enuncia essa abertura introduz os sentimentos contraditórios mobilizados ao longo do drama, fazendo com que contemplemos atônitos o anúncio de males que se sucederão. Polidoro antecipa ao público o que irá suceder ao longo da primeira metade do drama. Por encontrar-se, naquele momento, insepulto, o espectro ainda vaga entre os homens e relata o seu assassinato por Polimestor, em um passado recente, bem como prevê o sacrifício de sua irmã, exigido pelo fantasma de Aquiles. Ao encerramento do Prólogo, encontramos a primeira canção entoada por Hécuba, em que esta relata seu sonho, monodia que examinaremos na próxima seção.

Na Prólogo da peça (v. 1 - 97) e no primeiro Episódio (v. 154 - 443), reconhecemos na rainha os elementos de caracterização traçados por Homero. A mãe amorosa sofre com resignação os males acometidos pelo destino. Lamenta-se por sua sorte, esforça-se para evitar a morte da filha, chora pelo passado glorioso que agora é ruína. Mas algo muda em seu comportamento a partir do segundo episódio, quando toma conhecimento da traição de Polimestor e se depara com o cadáver do filho. Aparentemente, a convicção de que ao menos um de seus 19 filhos permanecia em segurança mantinha a heroína fiel ao comportamento idealizado para a nobreza mítica a que pertencia. Mas a violação das relações de *xenía* irá romper a previsibilidade de seu caráter e a levará a cometer o ato de vingança.

Segundo Battezzato (2013), a *xenía*, ou hospitalidade, é um dos mais importantes valores dos antigos gregos, um tipo de relação ritualizada pela reciprocidade de presentes, do acolhimento mútuo e alianças políticas e

---

de Eurípides, bem como personagem vilã da trama Polimestor – o de “múltiplas astúcias”. (MOSSMANN, 1995). A modificação da maternidade de Polidoro, segundo Bremer (1971), justifica sua presença no Prólogo com a necessária explicação sobre sua filiação dentro da lógica interna da peça.

econômicas firmada muitas vezes por meio do casamento entre seus descendentes. No entanto, Victoria Wohl (2015) destaca que a *xenía* é, acima de tudo, um valor instituído pela aristocracia arcaica, com forma de manutenção do poder e da riqueza nas mãos de poucos. A *pólis* democrática que acolhe o teatro clássico se opõe a tais privilégios. Dessa maneira, defende a autora (WOHL, 2015), a peça de Eurípides demonstra a falibilidade e a inadequação desse tipo de relação em um contexto democrático. Assim, em uma espécie de *xenía* à avessas, Hécuba retribuirá o crime de Polimestor com acentuada violência na segunda parte da peça.

No Párodo (v. 98 - 153) – canção de entrada do Coro de mulheres cativas –, encontramos o relato do que se passava no acampamento grego. Lá, manifestou-se aos soldados o espectro de Aquiles, exigindo que consagrassem sobre seu túmulo<sup>95</sup> as libações que lhe eram devidas, o que incluía o sacrifício de uma virgem. Destaca-se que o exército não acatou em unanimidade a exigência do morto, mas deliberou em assembleia, promovendo a impessoalidade da decisão e marcando um anacronismo de Eurípides ao projetar no período mítico uma situação de seu próprio tempo. Como normalmente acontece em sua obra, os temas políticos são abordados sob diferentes perspectivas. E assim, mesmo levada ao debate público, a decisão mais violenta é tomada e Polixena é conduzida ao sacrifício, uma vez que Odisseu, descrito pelo Coro como “hipócrita e demagogo” (v. 132), persuade o exército, audiência interna da peça, de que o “melhor dos dânaos” (*ariston Danaon panton*, v. 134) não pode ficar sem um prêmio (*agerastos*).

No primeiro Episódio (v. 154 – 443), Polixena e Hécuba cantam em dueto, *amoibaion*, sua despedida, que examinaremos com vagar na segunda subseção deste capítulo. Nesse momento, a rainha informa a filha acerca da decisão da assembleia; Polixena lamenta a sorte da mãe, mas enaltece a morte que se lhe aproxima. Logo após, Hécuba tenta dissuadir Odisseu de cumprir o sacrifício, lembrando o vínculo de *xenía* que os unia, pois outrora a rainha protegera-o quando fora reconhecido por Helena dentro das muralhas de Troia. Odisseu reconhece sua dívida, mas alega que a retribuição é restrita à proteção da

---

<sup>95</sup> A localização da sepultura de Aquiles na Trácia é, ao que tudo indica, uma inovação de Eurípides, que será reformulada em *As Troianas* (c. 415 a.C.), peça representada dez anos mais tarde, onde o túmulo será localizado junto a Troia.

própria rainha e não pode ser estendida a seus filhos, o que corrobora a falibilidade da hospitalidade. Em vão, Hécuba oferece a própria vida no lugar da filha, mas tampouco consegue que Helena seja sacrificada. Odisseu refuta seus argumentos e parte com a jovem para o túmulo de Aquiles. Hécuba afirma que Polixena é a consolação por ter perdido a cidade, mas Odisseu, como bom cidadão, lembra que o que vale para a cidade é a honra de um homem, como destacou Loraux (1998).

No primeiro Estásimo (v. 444-483), o coro transmite a ansiedade em relação às incertezas de seu futuro paradeiro desconhecido, recorda a queda da cidade descrevendo sua imagem em chamas e lamenta a morte dos maridos e dos filhos. Nos últimos versos dessa etapa, afirma que será escrava “[d]eixando a Ásia, trocando quartos (*thalámous*) no Hades por habitações na Europa” (EURÍPIDES, 2010, p. 150, v. 482 - 483)<sup>96</sup>. Assim, assinalam o contraste entre seus destinos e o da jovem Polixena, que afirma ser preferível morrer a viver uma vida de humilhações como escrava<sup>97</sup> (v. 214 – 215). Representante da aristocracia, Polixena pode fazer essa escolha ao passo que às mulheres do coro tal possibilidade não é cabível.

No segundo Episódio, entre os versos 484 e 628 (EURÍPIDES, 2010, p. 152 - 168) reside um dos pontos centrais de nossa peça, quando o mensageiro grego Taltíbio relata à rainha a ocasião do sacrifício de Polixena sobre a cova de Aquiles. Quem executa a ação narrada pelo arauto é Neoptólemo que, “querendo e não querendo”, verso 566 (EURÍPIDES, 2010, p. 160), cumpre com o gládio a solicitação paterna, invocando-o para que proteja a todos no regresso à pátria. Antes de morrer, porém, Polixena despe suas vestes e revela o corpo desnudo, demonstrando o que Saphiro (1991, p. 643) entende como “erotização da morte”, tema ao qual retornaremos na segunda subseção deste capítulo.

Por ora, é importante salientar, que no momento em que revela sua nudez, Taltíbio descreve os seios de Polixena sendo “maravilhosos como o de uma estátua”<sup>98</sup> (EURÍPIDES, 2010, p. 16). Gregory (1999) aponta a semelhança com

<sup>96</sup> Tradução nossa: λιποῦσ’ Ἀσίαν, / Εὐρώπας θεραπνᾶν ἀλλά- / ξασ’ Ἄϊδα θαλάμους (EURÍPIDES, 2018, p. 150). O vocábulo *therapnan* é um genitivo plural, significando morada e não escravidão (GREGORY, 1999, p. 103).

<sup>97</sup> Esse mote será retomado por Andrômaca em *As Troianas*, v 630 – 631 (EURÍPIDES, 2018b, p; 92), conforme veremos em nosso capítulo 5.

<sup>98</sup> “ὡς ἀγάλματος κάλλιστα”, versos 560 e 561 (EURÍPIDES, 2010, p. 160).

a descrição de Ifigênia, “brilhante como numa pintura”, também desnuda, que encontramos em *Agamêmnon* (2004, p. 119, v. 242), de Ésquilo. Além disso, no terceiro Episódio da peça eurípideana, Hécuba, em sua súplica a Agamêmnon solicita que este a observe com o “afastamento de um pintor”, no verso 807 (EURÍPIDES, 2010, p. 190)<sup>99</sup>. Estas duas referências são indicativas, segundo Segal (1993), da autoconsciência de Eurípides sobre sua arte e, a nosso ver, são marcas de seu projeto de representação do feminino, além de destacarem a dimensão visual do espetáculo trágico, como destacou Dué (2006).

Nesse sentido, Wohl (2015) destaca que a suposta piedade despertada pela beleza da virgem como uma estátua não produz efeito algum sobre Neoptólemo. Mesmo sendo bela e tendo despertado a comiseração do exército, mesmo assim ele a mata. Nesse contexto, Wohl (2015) defende que Polixena é a obra de arte e Neoptólemo, seu espectador. Assim, segundo a autora, Eurípides lança sobre nós a frustrante constatação de que a piedade despertada pela peça não produz efeitos no mundo externo à ficção, onde as injustiças continuarão acontecendo, como sugere o oráculo de Dioniso proferido por Polimestor no Êxodo do drama.

No segundo Estásimo, entre os versos 629 a 657 (EURÍPIDES, 2010, p. 170 - 172), o Coro retoma a união entre Páris e Helena como o motivo da guerra e estabelece o julgamento de Páris entre as três deusas como o conflito gerador dos desastres vindouros, semelhantemente ao que encontramos em *Andrômaca* (v. 274 - 292) e como veremos em *As Troianas* (v. 924 - 934, 971 - 978)<sup>100</sup>. A ode cantada pelo Coro marca a transição entre as duas partes da peça (GREGORY, 1999, p. 122) ao retomar eventos passados, contrastando com a desolação do presente as incertezas do futuro.

No terceiro Episódio (v. 658-904), um cadáver adentra o palco. Inicialmente, a rainha presume se tratar do corpo de sua filha sacrificada ou da jovem Cassandra. Mas, ao examiná-lo de perto, percebe que jaz ali o corpo de seu filho Polidoro, que considerava salvo. A sequência é introduzida pela serva: “Ó, toda miserável, mais do que eu posso dizer, senhora, já não és mais, embora

<sup>99</sup> ὡς γραφεύς τ' ἀποσταθεῖς ἰδοῦ με (EURÍPIDES, 2010, p. 190).

<sup>100</sup> Além disso, a escolha de Páris também é referida como o mote da guerra em *Helena* (v. 23 - 30) e *Ifigênia em Áulis* (573 - 579, 1283 - 1311). Trata-se, pois, de uma visão comum compartilhada entre diversas peças de Eurípides.

possas ver a luz. Estás sem filho, sem marido, sem cidade, completamente destruída”<sup>101</sup> (EURÍPIDES, 2018, p. 18, v. 667 - 669). Analogamente ao apontado em relação à elegia de Andrômaca (EURÍPIDES, 1984, p. 37), a ausência destes três elementos justapostos corrobora para a delimitação do feminino em Eurípidés. A representação aloca os três elementos em uma só esfera, a que se opõe o feminino.

No terceiro Estásimo, entre os versos 905 e 952 (EURÍPIDES, 2010, p. 204-208), o Coro relembra a última noite em Troia, com seus maridos, ressaltando os aspectos eróticos associados à guerra. De acordo com Wohl (2015), a energia erótica, na guerra, se transforma em violência. No Êxodo, versos 953 a 1295 (EURÍPIDES, 2010, p. 210 - 248), Polimestor adentra o palco e é enganado por Hécuba, que o conduz à tenda onde estão as escravas troianas. Estas executam os dois filhos de Polimestor e o cegam. Por fim, Polimestor revela o oráculo que escutou de Dioniso, dizendo que Hécuba se transformará em uma cachorra de olhos inflamados e morrerá antes de chegar à Grécia, tornando-se o *kynós sêma*, verso 1273 (EURÍPIDES, 2010, p. 246), um ponto de orientação aos marinheiros que por ali passarem. Além disso, Polimestor antevê a morte de Agamêmnon e Cassandra, tão logo adentrem o palácio de Argos, como representou Ésquilo na *Oresteia* (c. 458 a.C.).

A julgar pela pluralidade de manuscritos da peça que chegaram à idade moderna<sup>102</sup>, depreende-se que ela gozou de grande popularidade no período romano e na antiguidade tardia. De acordo com Battezzato (2013), a peça era a primeira obra lida nas instituições escolares bizantinas, seguida de *Orestes* (c. 408 a.C.) e *As Fenícias* (c. 411 a.C.), ambas de Eurípidés. Os aspectos éticos abordados em *Hécuba*, o sacrifício voluntário de uma donzela, sua linguagem linear e a pluralidade de aforismos garantiram seu uso pedagógico na antiguidade tardia, ocupando o primeiro lugar nos manuscritos medievais, originados quase exclusivamente do período bizantino (BATTEZZATO, 2013). Ainda de acordo com Battezzato (2013), a partir do Renascimento, a recepção da peça oscilou entre a reprovação de sua acentuada violência e a defesa de

<sup>101</sup> Tradução nossa: ὄ παντάλαινα κάτι μάλλον ἢ λέγω./ δέσποιν', ὄλωλας κούκέτ' εἶ, βλέπουσα φῶς, ἄπαις ἄνανδρος ἄπολις ἐξεφθαρμένη, versos 667 – 669 (EURÍPIDES, 2010, p. 174).

<sup>102</sup> Matthiessen (2010) utiliza sistematicamente 29 textos para formulação de sua edição crítica da obra.

sua riqueza enquanto texto poético. Em relação à receptividade do drama por parte seu público original, é possível tecermos algumas inferências.

Aprendemos com Oliver Taplin (2005) a observar o fenômeno da tragédia do século V a.C. como uma grande ocasião de performance, um espetáculo para os olhos e os ouvidos de seus espectadores, para além de sua complexidade poética. Nesse sentido, Eurípides tornou-se um virtuose em inovações cenográficas, além de caracterizar-se como o grande modificador de mitos antigos em seu tempo, como podemos observar na transformação de Hécuba que, na primeira parte do drama, centralizada no sacrifício de Polixena, reproduz em muitos aspectos o arquétipo de *mater dolorosa* estabelecido pela poesia homérica<sup>103</sup>; para se tornar uma personagem realmente perigosa, na segunda metade do drama, a partir do ponto de virada proporcionado pela entrada em cena do cadáver de Polidoro com múltiplas perfurações, ressaltando a brutalidade com que fora assassinado.

Além disso, outro aspecto relevante para a interpretação da peça é a forte presença de elementos ritualísticos que apontam uma estreita vinculação entre o drama e Dioniso. O filho de Zeus que apadrinha o teatro clássico é o deus da fertilidade, do êxtase e da transformação. Froma Zeitlin (1996) destaca que a violência animalesca transmitida pela peça, que surpreende tanto o espectador antigo quanto o leitor moderno, é parte do elemento dionisíaco que caracteriza o drama. Segundo a autora, tanto o assassinato de Polidoro quanto a resposta das mulheres lideradas por Hécuba, que culmina no assassinato dos dois filhos de Polimestor e no cegamento deste, têm uma correspondência direta com o menadismo, cuja representação máxima encontramos em *Bacas* (c. 406 a.C.), de Eurípides.

Em relação a este, que pertence à última trilogia composta pelo *didáskalos*, apresentada postumamente, Helene Foley (1980) argumenta que a cruel e terrível vingança imposta pelo deus a Penteu é a manifestação ritualística de um espetáculo prototeatral anterior ao século V a.C. Nesse sentido, Zeitlin (1996) propõe a aproximação entre a morte de Polidoro e dos filhos de Polimestor ao esquartejamento, *sparagmós*, de Penteu, cumprido por sua mãe, Agave, e o séquito de bacantes. Assim, nas duas peças encontramos punições

---

<sup>103</sup> Como observa-se nos cantos VI, XXII e XXIV da *Ilíada* (CAMPOS, 2010).

selváticas e desmesuradas que acentuam a presença da entidade dionisíaca como preceptora do teatro ateniense.

Ademais, destacamos o caráter coletivo da vingança de Hécuba e suas marcações ritualísticas, a divisão das mulheres em subgrupos, os cantos de saudação, identificados na epígrafe deste capítulo, bem como a denominação de “bacantes do Hades”, com a qual Polimestor adjetiva as mulheres que lhe infligiram a punição. Embora nenhum deus seja personificado em *Hécuba*, ouvimos em seu encerramento um oráculo de Dioniso pela voz do próprio Polimestor.

Victoria Wohl (2015) também destaca aspectos dionisíacos do drama. A autora defende que, mais que a justiça, é a injustiça sempre reincidente que conduz a peça. Assim, de acordo com a autora, o próprio Dioniso nos alerta sobre a falibilidade da tentativa de solucionar em um drama todos os problemas. A profecia de Polimestor no Êxodo indica que as injustiças continuarão acontecendo depois que o espetáculo acabar. Mas observemos como inicia a peça e como se desenrola seu espetáculo.

O enredo da peça se desenvolve na península de Quersoneso, na Trácia, região limítrofe entre os mundos grego e asiático (HALL, 2010), onde a personagem título atravessa o limite da civilidade e cumpre sua vingança de maneira particularmente violenta. Situada na região nordeste da Hélade, a Trácia é a primeira das províncias gregas a oeste do Helesponto, estreito logisticamente estratégico que tem a leste a cidade destruída de Troia. Conforme apendemos com Trabulsi (2004)<sup>104</sup>, desde a antiguidade diferentes autores defendem uma origem estrangeira para Dioniso. Na modernidade, a tese ganhou força com *O Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche (2010), que atribui origem asiática ao deus, seguindo *Bacas* (c. 406 a.C.), de Eurípidés, que a situa entre a Lídia e a Frígia, na Ásia Menor. Mas foi Erwin Rohde em *Psyche* (1925) quem construiu a defesa de uma origem na Trácia, como também defendeu Nilsson (1949). Esse último afirmou que Dioniso era uma divindade compósita, mistura de uma divindade Trácia invernal e orgíaca e um “gênio” da vegetação vindo da Ásia.

Segundo Trabulsi (2004), as diferentes teses sobre uma origem estrangeira perderam força desde a descoberta, no século XX, de dois tabletes

---

<sup>104</sup> Cf. (TRABULSI, 2004, p. 30 – 36).

de cerâmica do período micênico, portanto anteriores ao período arcaico, contendo inscrições com o nome do deus. De qualquer modo, costuma ser tratado como unanimidade entre autores antigos, como Heródoto e Diodoro, e modernos como os supracitados, que Dioniso teria passado por diversas regiões antes de chegar à Grécia, independentemente de onde tenha se originado. Um desses países, conforme destaca Zeitlin (1996), seria justamente a Trácia, onde foi lançado ao mar, juntamente com suas seguidoras, por Licurgo, antepassado de Polimestor. Essa tese reforça a perspectiva de que *Hécuba* é um drama com estreita vinculação com o dionisismo.

Todavia, essa relação não é explorada por Martha Nussbaum (2019). No livro *A fragilidade da bondade*, em que desenvolve uma ampla discussão sobre o que é a ética para os gregos, Nussbaum dedica o fechamento de seu livro a *Hécuba*. A peça, defende a autora, é um estudo sobre o que leva um bom caráter a se corromper. São as circunstâncias inusitada de Polidoro, acrescidos da recusa de Agamêmnon em solidarizar-se, que levam a heroína a cometer seu ato extremo de vingança. Não por acaso, argumenta Nussbaum (2019, p. 161), é de uma mulher o caráter que será corrompido. As mulheres que têm seus corpos transformados em espólio de guerra possibilitam construir uma situação mais extrema de humilhação e opressão do que os homens. É por isso que Hécuba, a muito honrada mulher de Príamo, como observamos nos cantos VI, XXII e XIV da *Ilíada* (2010), é a personagem adequada para cometer a mais torpe vingança.

Hécuba, comumente lida como a *mater dolorosa* de Eurípides (SEGAL, 1993; MOSSMAN, 1995), aqui se revela muito mais complexa do que alguém que apenas sofre com resignação o que lhe é imposto e cujo caráter entra em colapso após a morte de dois de seus filhos em sequência. Como vimos anteriormente, o principal aporte literário que forneceu o material mitológico sobre o qual foram desenvolvidas as tragédias euripideanas em torno da queda de Troia são os poemas épicos de Homero e seus contemporâneos, dentre os quais destacam-se a *Ilíada* e a *Odisseia*. A esposa de Príamo está presente nos cantos VI, XXII e XXIV da *Ilíada*, ocasiões em que a narrativa se desloca do campo de batalha para o interior do palácio de Príamo, é descrita como “mãe todo-amorosa”, verso 252 do Canto VI (CAMPOS, 2010, p. 247), cumpridora de importante responsabilidade religiosa em súplica dirigida à deusa Atena. No

canto XXII da *Ilíada* (CAMPOS, 2010), quando Heitor interrompe o derradeiro combate contra Aquiles, Hécuba implora ao filho que retorne em segurança ao lar paterno:

Chorando, a mãe mostrava ao filho um dos mamilos; com palavras-asas designava-o: “Apieda-te, filho, do seio que a ti oferecia para acalmar-te o choro, não o esqueças. Recolhe-te aos muros, defende-nos do inimigo; não dueles, porém, com esse homem cruel; se te matar, não poderei, sobre um leito chorar-te, nem mesmo eu, filho amado, rebento que eu própria dei à luz, nem tampouco tua polidotada esposa. Junto às naus, longe de nós, os cães vão devorar-te!” (CAMPOS, 2010, p. 323).

O excerto acima recolhido entre os versos 80 e 90 do Canto XXII do poema homérico revelam duas importantes imagens que serão modificadas por Eurípides na peça em análise. A primeira delas é a da mãe que revela o seio, insígnia da maternidade, como um artifício para persuadir o filho a retribuir o zelo e o cuidado que lhe foram dispensados. Nesse sentido, o seio revelado inscreve Hécuba no círculo mitológico que associa o feminino à reprodução e à origem da vida. O gesto constitui um argumento psicológico que, em vão, lembra o herói de seu papel enquanto protetor de todo o lar paterno.

Em *Hécuba* ressoa a ação da heroína, mas no gesto de sua filha Polixena que, decidida, oferece o próprio sangue como libação mortuária em honra a Aquiles. Diferente de Homero, em Eurípides mostrar o seio denota a coragem, *andreia* e, portanto, associa-se à virilidade da jovem que será sacrificada sobre o túmulo do herói, conforme solicitara seu fantasma no Prólogo. A segunda imagem, dos cães que devoram cadáveres, será retomada no encerramento do drama.

Entre a coletividade de mulheres que aguarda a designação de seus destinos, o foco recai sobre a rainha Hécuba, que receberá em cena a notícia da morte de dois de seus filhos e que experienciará uma transformação ao longo da peça, passando do papel de vítima para o de agente da vingança. Nessa transformação reside a principal inovação de Eurípides. Apesar de sua idade avançada, sua fragilidade representada em seu luto e suas vestes esfarrapadas, Hécuba agiganta-se e executa um ato de violência extrema, que a alinha à Clitemnestra de *Ésquilo* e à Medeia do próprio Eurípides. Além disso, o drama apresenta significativas informações sobre a religião grega antiga, o culto aos mortos e sobre a representação do feminino criada por Eurípides.

Loroux (1998) destaca a simetria da relação entre Hécuba e Polixena e Deméter e Perséfone. A passagem da lamentação para a fúria é característica de uma deusa mãe. As mães matam. Metanira condena Demofonte à morte. O luto se torna ação e, no contexto trágico, isso significa assassinato (LORAU, 1998). Na tragédia, a tensão entre os sexos é forte, e as mulheres dirigem sua raiva ao masculino.

A vingança de Hécuba provoca reações contraditórias. Por um lado, todo o sofrimento externado pela rainha derrotada desperta-nos piedade. Por outro, a violência de sua ação deixa atônitos e assustados os espectadores. As mulheres que pareciam completamente dominadas mostram-se perigosas. E o pior, elas estão dentro dos lares gregos. Assim, questionamo-nos se seria a ação de Hécuba uma degradação moral ou a ascensão de uma heroína que rompe a opressão.

Hécuba vinga-se não somente do assassinato de seu filho, mas de todos os outros males que viveu, assim como a coletividade de mulheres. Por isso, elas são suas aliadas na vingança. A peça termina com as mulheres troianas sendo dirigidas para dentro das residências gregas, o que se torna uma alusão e um recado ao público do perigo potencial que habitava o interior de suas casas.

### 3.1 SONHANDO COM LOBOS

Ἑκάβη  
 ὦ στεροπὰ Διός, ὦ σκοτία νύξ,  
 τί ποτ' αἶρομαι ἔννουχος οὔτω  
 δείμασι, φάσμασιν; ὦ πότνια Χθών,  
 μελανοπτερύγων μήτερ ὄνειρων,  
 ἀποπέμπομαι ἔννουχον ὄψιν,  
 ἦν περὶ παιδὸς ἐμοῦ τοῦ σωζομένου κατὰ Θρήκην  
 ἀμφὶ Πολυξείνης τε φίλης θυγατρὸς δι' ὄνειρων  
 [εἶδον γὰρ] φοβεράν [ὄψιν ἔμαθον] ἐδάην.  
 ὦ χθόνιοι θεοί, σώσατε παιδ' ἐμόν,  
 ὃς μόνος οἴκων ἄγκυρ' ἔτ' ἐμῶν  
 τὴν χιονώδη Θρήκην κατέχει  
 ξείνου πατρίου φυλακαῖσιν.  
 ἔσται τι νέον:  
 ἦξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς.  
 οὔποτ' ἐμὰ φρήν ὦδ' ἀλίσστος  
 φρίσσει, ταρβεῖ.  
 ποῦ ποτε θεῖαν Ἑλένου ψυχὰν  
 καὶ Κασάνδραν ἐσίδω, Τρωάδες,  
 ὡς μοι κρίνωσιν ὄνειρους;  
 εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἵμονι χαλᾷ

v. 68

σφαζομέναν, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως.  
καὶ τόδε δεῖμά μοι: ἦλθ' ὑπὲρ ἄκρας  
τύμβου κορυφᾶς  
φάντασμ' Ἀχιλέως: ἦται δὲ γέρας  
τῶν πολυμόχθων τινὰ Τρωιάδων.  
ἀπ' ἐμᾶς ἀπ' ἐμᾶς οὖν τόδε παιδὸς  
πέμψατε, δαίμονες, ἵκετεύω.  
(EURÍPIDES, 2010, p. 98 – 100)<sup>105</sup>.

Hécuba:

Oh, brilho de Zeus, oh, Noite escura, v. 68  
por que me afligem com assustadoras  
visões noturnas? Oh, Terra poderosa,  
mãe dos sonhos de asas tenebrosas!  
Afasto essa visão noturna!  
Que tive de meu filho a salvo na Trácia  
e também de Polixena, minha amada filha,  
eu enxerguei uma visão terrível, aprendi e compreendi.  
Óh, deuses ctônicos, salvem meu filho,  
única âncora de minha casa,  
que na nevada Trácia habita,  
guardado pela hospitalidade de seu pai.  
Algo está para acontecer:  
Virá uma lamentável canção de lamento.  
Nunca meu coração assim parou  
em frisson alarmado.  
Onde posso encontrar a alma divina de Heleno,  
ou ver Cassandra, troianas, para interpretar meus sonhos?  
Pois eu vi uma gazela malhada pelas garras sedentas de um

lobo

ser degolada, de meu colo rudemente arrebatada.  
E outra coisa me apavora: veio do alto  
sobre o túmulo  
o fantasma de Aquiles: e pedia em sua homenagem  
uma das muito sofreadores troianas. 95  
De minha, de minha filha,  
afastem isso, ancestrais, eu imploro!<sup>106</sup>  
(EURÍPIDES, 2010, p. 98 - 100)

Após a aparição de Polidoro, entre o Prólogo e o Párodo de *Hécuba* encontramos a notável monodia acima que descreve o sonho da personagem título. Trata-se de uma composição cantada predominantemente em ritmo anapesto (U U – U U –), mas com a inserção de duas sequências em hexâmetros (– U U), entre os versos 73 e 78, e 90 e 91. Sua forma e conteúdo inusitados – a repetição de temas já mencionados por Polidoro – fez despertar a desconfiança entre os críticos<sup>107</sup> quanto a sua autoria. Todavia, entendemos que as ratificações

<sup>105</sup> Embora decidamos por transpor aqui o texto estabelecido por Matthiessen, por se tratar de uma edição acompanhada de comentários, optamos por transpor aqui a numeração dos versos utilizada por Bremer (1971, p. 235), por considerá-la mais clara para o leitor.

<sup>106</sup> Tradução nossa a partir da edição crítica de Matthiessen (EURÍPIDES, 2010, p. 98 - 100).

<sup>107</sup> A partir da perspectiva de Wilamowitz-Moellendorf (1909), alinham-se à sua argumentação Bremer (1971) e Battezzato (EURÍPIDES, 2018a). Por outro lado, seguindo a tradição de Murray (1913), autores como Gregory (1999) e Mathiessen (2010) defendem sua autenticidade, conforme veremos adiante.

desse canto de lamentação são essenciais ao desenvolvimento do enredo, bem como sua forma é perfeitamente compatível com o projeto poético de Eurípides.

Na abertura da peça (v. 1 - 58), Polidoro narra ao público o que se passou até então, descreve a situação presente e professa o que está por vir, destacando as consequências da guerra no âmbito doméstico. Trata-se de uma personagem morta que, ainda insepulta, paira entre os vivos. Sabemos, pelo trabalho de Coulanges (1998), que a religião grega primitiva postulava que a ausência de sepultamento implicava ausência de morada para a alma do cadáver. Aliás, é essa sua reivindicação central: “Pedi aos poderosos do subterrâneo para ganhar um túmulo e cair nas mãos de minha mãe”<sup>108</sup>(EURÍPIDES, 2010, p. 94). Por isso ele a visita: “Agora, sobre a amada mãe me lanço, tendo deixado meu corpo, voando no ar por três dias”<sup>109</sup> – o que antecipa a imagem descrita no sonho de Hécuba.

A respeito da descrição dos sonhos, Dodds (2002, p. 121) destaca que eles “refletem padrões de cultura tradicionais”. Nesse contexto, é importante considerarmos, seguindo o autor, que as descrições oníricas constituíam experiências religiosas autênticas ainda no século V a.C. Assim, podemos considerar que, além dos elementos propriamente poéticos que constituem a migração de Hécuba, encontramos em sua descrição importantes aspectos da religião grega e um conjunto de crenças transmitido pela tradição.

Em relação ao momento homérico, quando se fundou a tradição mítica mais tarde explorada pelos poetas do período trágico, Dodds (2002) afirma que as visões percebidas em um sonho eram concebidas como formas independentes do sonhador. Isto é, a entidade vislumbrada durante o sono, seja um deus ou *eidolon*, como no caso de Hécuba, possui uma origem independente e continuará existindo mesmo quando aquele que sonha passar ao estado de vigília. Além disso, Dodds aponta que era comum entre os gregos a notícia de visita de um morto durante o sono trazendo informações privilegiadas do outro mundo enquanto “se coloca à cabeceira da cama para transmitir sua mensagem”

---

<sup>108</sup> Tradução nossa: τοὺς γὰρ κάτω σθένοντας ἐξητησάμην/ τύμβου κυρῆσαι κὰς χέρας μητρὸς πρᾶειν, versos 49 e 50 (EURÍPIDES, 2010, p. 94). A expressão “poderosos do subterrâneo” (*kátho sthénontas*) é uma referência a Hades e Perséfone.

<sup>109</sup> Tradução nossa: νῦν δ’ ὑπὲρ μητρὸς φίλης/ Ἐκάβης αἴσσω, σῶμ’ ἐρημώσας ἐμόν./ τριταῖον ἤδη φέγγος αἰωρούμενος (EURÍPIDES, 2018, p. 3, v. 30 - 32). Novamente, segundo Coulanges (1998), três dias era considerado o tempo que a alma (*psikhé*) permanecia junto ao cadáver.

(DODDS, 2002, p. 110), como podemos depreender a partir da leitura do canto de Hécuba.

A canção é uma monodia, literalmente, um canto solo, empregada com o objetivo de salientar os aspectos emocionais de determinada personagem. Conforme vimos anteriormente<sup>110</sup>, a definição de monodia costuma ser bastante ampla, uma vez que passou por significativas mudanças abrangendo uma diversidade de metros ao longo dos séculos VI e V. Todavia, como explica Barner (1971), é com Eurípides que a monodia passa a ser associada ao luto, incorporando elementos da linguagem dos lamentos (DUÉ, 2006). Isso contrasta, por exemplo, com a cena do terceiro Episódio da peça, quando Hécuba lança mão de uma série de argumentos retóricos para persuadir Agamêmnon a auxiliá-la em sua emboscada contra Polimestor. Nesse momento, a discussão acontece em versos jâmbicos, cuja prosódia se aproxima mais à fala cotidiana.

E assim, como destacou Aristófanes em *As Rãs*<sup>111</sup> (2014, p.105), o canto solo tornou-se um elemento recorrente na obra do poeta trágico. Executado sempre por grandes personagens, no mais das vezes, aponta Barner (1971), na abertura ou encerramento das peças, é recorrente sua localização logo após o Prólogo, no qual costumeiramente desempenha a função de apresentar uma personagem. Além de mobilizar sensações que extrapolam a discursividade, o canto solo reduz o foco dramático sobre uma personagem, destacando a solidão e o abandono em que se encontra.

A monodia foi, originalmente, um gênero explorado por poetas arcaicos como Arquíloco, Safo e Alceu. Entre esses poetas, segundo aponta Kirkwood (1974), percebe-se gradativo aumento da pessoalidade do discurso por meio dessa forma de poesia. Ademais, Kirkwood (1974) defende que a incorporação dessa e de outras formas de poesia pela tragédia na segunda metade do século V são sintomas do declínio da poesia pessoal. Assim, o processo de individuação possibilitado pela monodia torna-se um dos aspectos dentre outros tantos

---

<sup>110</sup> Nas seções 2.2 *Canções para aulo e lágrimas em palco dionisíaco* e 3.1 *A elegia de Andrômaca*.

<sup>111</sup> No verso 849 de *As Rãs*, a personagem de Ésquilo diz a Eurípides: “Tu que colecionas monodias cretenses e que introduziste na arte relações escandalosas” (ARISTÓFANES, 2014, p. 105). Cretenses, nesse caso, possivelmente seja referência ao canto acompanhado por dança mimética, como descreve Dover (ARISTÓFANES, 1993, p. 298).

manifestos pelo espetáculo trágico promovido por Sófocles e, principalmente, por Eurípides.

Cabe ressaltar que, em sua *Poética*, Aristóteles não menciona a monodia como uma das partes constituintes da tragédia. Apenas é possível depreender a referência a tal estrutura poética quando o filósofo menciona as “partes líricas” da tragédia (ARISTÓTELES, 2004, p. 58). No entanto, Platão, no livro VI de *As Leis* (1999, p. 246), cita-a entre as competições salutares indicadas aos jovens cidadãos, no momento em que O Ateniense ensina Clínias sobre como escolher os magistrados adequados para julgar cada modalidade. Nesse momento, encontramos a distinção entre o canto coral e a monodia. Todavia, a mais antiga crítica relacionada às monodias de Eurípides, especificamente em relação a essa canção selecionada de *Hécuba*, está em Aristófanes.

Na comédia *As Rãs* (c. 405 a.C.), encontramos a famosa disputa entre Ésquilo e Eurípides no Hades, em competição organizada por Dioniso em pessoa, para definir quem fora o maior poeta trágico, digno de voltar à vida e reestabelecer o apogeu do teatro ateniense. Nessa ocasião, a partir do verso 1331, a personagem de Ésquilo parodia o estilo euripideano:

Ó sombras da Noite, da Noite obscura, que sonho tremendo me envias do Hades invisível, senhor de uma vida que de vida nada tem, filho da negra Noite, terrível, assustadora visão, de véus tenebrosos vestida, de olhar assassino, assassino, de garras enormes (ARISTÓFANES, 2014, p. 145)<sup>112</sup>.

Um dos motivos de riso dessa cena é a paródia do poliptóton, recurso amplamente empregado por Eurípides, que consiste na repetição de determinado vocábulo em diferentes funções sintáticas em uma mesma frase – assíndetos, aliteraões, repetições e metáforas. O que na obra do poeta trágico presta-se à ênfase em determinado elemento ou mesmo artifício retórico, na comédia é apontado como um exagero estapafúrdio do espetáculo trágico. Exagero que funciona como recurso para o riso.

De acordo com o estudo realizado por Wilfried Barner (1971), a inserção de gêneros poéticos cantados dentro de peças de teatro inicia-se com os *amoibaioi* em Ésquilo, sendo que a presença de monodias é característica das

<sup>112</sup> Texto original: ὦ νυκτὸς κελαινοφαῆς/ ὄρφνα, τίνα μοι/ δύστανον ὄνειρον/ πέμπεις [ἐξ] ἀφανοῦς,/ Αἴδα πρόμολον,/ ψυχὰν ἄψυχον ἔχοντα,/ μελαίνας Νυκτὸς παῖδα,/ φρικώδη δεινὰν ὄψιν,/ μελανονεκκεῖμονα,/ φόνια φόνια δερκόμενον,/ μεγάλους ὄνουχας ἔχοντα (ARISTÓFANES, 1993, p. 181, v. 1331 - 1337).

obras da segunda metade do século V, exploradas por Sófocles<sup>113</sup>. No entanto, é com Eurípides que as monodias se tornam partes fundamentais no processo de caracterização e de sintetização em uma única cena, de diversos elementos discursivos e mobilização de emoções. Boa parte das canções sobreviventes são associadas ao luto e lamento pelos mortos, transmitindo momentos de grande concentração dentro de um drama.

Embora homens também cantem, como o próprio Polimestor no Êxodo de Hécuba, as monodias femininas atingem domínios mais amplos (Barner, 1971), uma excelente forma de explorar os anseios da alma humana por meio de monodias femininas, uma forma de condensar emoções. É a parte mais nova da tragédia, introduzida a partir do amoibaion de Ésquilo, em Sófocles ainda está no meio de amoibaion e em Eurípides torna-se independente. Barner (1971) destaca também que as monodias são introduzidas por uma recitação em anapestos:

ἄγετ', ὦ παῖδες, τὴν γραῦν πρὸ δόμων, v. 59  
 ἄγετ' ὀρθοῦσαι τὴν ὀμόδουλον,  
 Τρωάδες, ὑμῖν, πρόσθε δ' ἄνασσαν:  
 λάβετε φέρετε πέμπτετ' αἰείρετέ μου  
 γεραιᾶς χειρὸς προσλαζύμεναι:  
 κάγω σκολιῶ σκίπτωνι χερὸς  
 διερειδομένα σπεύσω βραδύπου  
 ἦλυσιν ἄρθρων προτιθείσα.  
 (EURÍPIDES, 2010, p. 98)

Venham, crianças, levem essa velha para casa, v. 59  
 Venham, segurando essa que é escrava  
 como vocês, troianas, antes eu era rainha:  
 levem, carreguem, orientem, e sustentem a mim,  
 segurem essa mão de velha:  
 e eu, apoiando-me no bastão curvo da mão  
 apresso o passo lento das pernas  
 (EURÍPIDES, 2018, p. 98).

Ao entrar em cena, Hécuba inicia sua fala em anapestos dátilos recitativos para logo em seguida, a partir do verso 68, assumir os versos anapestos líricos (cantados). A introdução salienta a condição modesta e vulnerável de Hécuba que, visivelmente abatida, apoia-se na mão de uma serva para andar, em posição notavelmente distinta daquela que será desempenhada ao encerramento do drama, quando a personagem executará sua vingança por

<sup>113</sup> O levantamento completo das monodias contidas no teatro clássico encontram-se em Barner (1971).

meio das cativas troianas. Perceba-se que esse excerto constitui uma marcação cênica para a performance do ator que interpreta Hécuba e daquele que interpreta sua serva. Ao afirmar que se apoia “no bastão curvo de sua mão”, a personagem faz referência à posição exata do braço que lhe serve de apoio, o que constitui um dêitico para as encenações da peça, tanto a original no período clássica, quanto as incontáveis remontagens ao longo dos séculos.

Por isso, cabe aqui destacar a autocaracterização da rainha como “*homódoulon*”, isto é, “igualmente escrava”, o que a insere de maneira isonômica à coletividade de mulheres. No entanto, a sensível diferença em seu estatuto também é notada: “antes eu era rainha”, o que a diferencia entre as demais. Assim, embora seja uma cativa de guerra, “*aihmálotos*”, é uma cativa que fora rainha, o que possibilitará que lidere a vingança infringida pelas mulheres sobre Polimestor e seus filhos, assinalando mais uma vez, a violência feminina dirigida ao masculino, conforme destaca Wohl (2015).

Após essa introdução, Hécuba canta sua monodia. A canção inicia com uma imagem paradoxal ao referir-se à luz e à escuridão, associados, respectivamente, ao patriarcado de Zeus e o matriarcado da Noite<sup>114</sup>. Segundo Wohl (2015), em Eurípides as esferas masculina e feminina estão constantemente tensionadas. Também Segal (1993) aponta que aqui o conflito sexual é projetado em termos espaciais: “Oh, brilho de Zeus, oh, Noite escura, por que me afligem com assustadoras visões noturnas?” (v. 59). Por outro lado, Gregory (1999) defende que essa dupla invocação é uma marca discursiva que assinala o momento em que inicia a ação dramática, tratando-se, portanto, de referência ao raiar do dia, momento em que a luz e as sombras confundem no ambiente<sup>115</sup>.

As invocações demonstram o caráter ritualístico da canção, um aceno de Eurípides do campo estético ao religioso. Além disso, Segal (1993) destaca que o dia e a noite são metáforas recorrentes na literatura grega para referir-se ao início e ao fim da vida humana. Tal interpretação é condizente com a premissa de que a peça acontece em um *intermezzo*. Também a situação de Hécuba é

<sup>114</sup> Esse alinhamento é depreendido a partir da leitura da *Teogonia* de Hesíodo.

<sup>115</sup> Conforme salienta a autora (GREGORY, 1999), muitas peças – como *Agamêmnon*, de Ésquilo; *Antígona*, de Sófocles, *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides – iniciam instantes antes de o sol nascer, o que poderia ser empregado como uma marca da posição de abertura dessas peças em relação às outras duas que compunham suas trilogias.

transitória, entre sua vida como rainha e a iminente escravidão. Analogamente a essa dupla invocação, no Párodo o coro sugere que Hécuba invoque “os deuses do céu e os da terra” (v. 46 – 147), o que pode soar como uma busca de Eurípides de representar em suas peças um panorama amplo da religiosidade grega. Mas isso também salienta a desolação em que se encontra a protagonista. Dessa maneira, a amplitude de sua súplica é um reflexo do tamanho de sua desolação. Ademais, como destaca Meltzer (2006), a invocação é uma marca inicial da postura de súplica, dentre outras tantas que acontecerão na peça.

Nos versos seguintes de sua monodia, a personagem dá continuidade aos aspectos religiosos dos sonhos, invocando a figura associada à Grande Mãe, como testemunha de que deseja libertar-se da visão de mau agouro (BARNER, 1971): “Oh, Terra poderosa, mãe dos sonhos de asas tenebrosas! Afasto essa visão noturna!” Visto que os sonhos eram concebidos como entidades independentes que visitavam as pessoas, é natural que os poetas mobilizassem certo deslocamento de sentido para traduzirem esse trânsito. Assim, desde o Canto II da *Odisseia* de Homero (2014), os sonhos são representados como agentes alados. Também em *Ésquilo* e em outras peças de Eurípides, eles o são dessa maneira<sup>116</sup>.

A expressão *melanoptérygon* significa, literalmente, “de asas negras”. No “negras”, entanto aqui apresentam o sentido de sinistras, por isso optamos pelo uso do vocábulo “tenebrosas” em nossa tradução, como estratégia para conciliar os dois sentidos. Wilamowitz-Moellendorf (1909) entende que Hécuba se refere à figura de Polidoro, que teria aparecido no palco vestindo assas negras. No entanto, tal apontamento é inconclusivo. Além disso, diferentemente da *Teogonia* de Hesíodo (2013, v. 244), onde tanto os Sonhos quanto o Sono não filhos da Noite, aqui os sonhos são filhos de *Khtónos*, outro nome para Gaia<sup>117</sup>, Terra, como explica o Prometeu de *Ésquilo* (v. 212).

A canção até aqui é construída em metro anapesto lírico (U U – U U –). Porém, entre os versos 73 e 78 – bem como nos versos 90 e 91 – há uma

<sup>116</sup> Em *Agamêmnon* (v. 426), *Ifigênia em Táuride* (v. 571) e *As Fenícias* (v. 1545), respectivamente.

<sup>117</sup> *Khtónos*, segundo o LSJ (1992, p. 1991), possui correspondência com o sânscrito e o hitita, apontando assim a uma origem indo-europeia, enquanto Gaia advém do dórico *gê*. A oração de Solón, segundo Loraux (1998, p. 71), invoca a Terra negra como mãe de todos os deuses.

mudança rítmica no poema, quando os versos seguem em hexâmetros (– U U – U U). Essa estranha forma e seu conteúdo inusitado fez com que essa sequência de versos tivesse sua autenticidade questionada pela crítica. A polêmica teve início com Wilamowitz-Moellendorf (1909), que descarta o excerto devido a questões métricas. Além disso, o autor alemão defende que a tradição do teatro clássico ateniense é apresentar ao público um sonho com duas interpretações possíveis, e assim não vê sentido em Hécuba relatar dois sonhos. Desse modo, retirando-se a sequência entre os versos 73 e 80, restaria apenas o conteúdo referente à morte de Polixena, uma vez que o extermínio de Polidoro já havia sido demonstrado no Prólogo. Dessa maneira, Wilamowitz-Moellendorf (1909) defende que esse trecho é uma interpolação de atores para acentuar o sofrimento. Wila também diz que a inserção dos dois sonhos traz unidade para a peça.

Nessa mesma direção, Bremer (1971) aponta que tais interpolações permitiriam que a obra fosse representada em encenações tardias de maneira mais enxuta, com um ator a menos, por um famoso ator do século IV a.C. Assim, as informações contidas nessa segunda parte do Prólogo permitiriam que o fantasma de Polidoro fosse dispensado de realizar a abertura. Bremer (1971) também afirma que a descrição detalhada do conteúdo do sonho é desnecessária, pois o público já o ouviu no Prólogo. Além disso, o sonho prevê um evento, não dois. Ou seja, se ignorarmos a sequência 73-78, o sonho se refere apenas a Polixena, não a Polidoro. Dois hexâmetros raramente compõem monodias. Além disso, o verso 72 se encaixa no 79.

Embora Battezzato (EURÍPIDES, 2018a) inclua a sequência em sua edição, defende que se tratam de interpolações para criar *pathos* e destacar aspectos do enredo. Ele critica especialmente o verso 77. Gregory (1995) também questiona sua autenticidade, embora inclua-os em sua edição. Matthiessen (EURÍPIDES, 2010) os entende como fundamentais para transmitir o sofrimento de Hécuba. Brillante (1988) defende que o trecho é um espelhamento do transcorrido na primeira parte do Prólogo. Nisso acreditamos, pois é constante em Eurípides a preocupação em expor determinado conflito sob mais de uma perspectiva.

Segundo Barner (1971) e também Lourenço (2011), a inserção de hexâmetros em uma sequência de anapestos é plenamente aceitável. Os versos

73 e 74, unem-se em uma sequência de hexâmetro dáctilo: – u u – u u – – – u u – u u – ^ (BATEZZATO in: EURIPIDES, 2018a, p. 24). Além disso, segundo Csapo (2004), os flautistas foram responsáveis por inserir variações rítmicas dentro de uma mesma canção, na segunda metade do século V. O autor salienta que as monodias de Eurípides se tornam gradualmente polimétricas, sendo que, em suas últimas peças, encontram-se mais monodias sem estrofe. Aqui, nesse início de virada, ainda há a estrutura de resposta a uma estrofe. Csapo (2004) sugere que as monodias são mais encontradas nos grandes papéis pois, dada sua complexidade musical, exigem muito do ator. Então, um ator menor não conseguiria cantá-la.

A grande dificuldade reside no verso 77. Para solucionar o problema sintático, deve-se excluir o *eidon gar*. Seguindo Bremer (1971), Battezzato (in: EURIPIDES, 2018), o autor defende que *eidon gar* é interpolação, desnecessária para o sentido, e *emathon* é uma glossa<sup>118</sup> de *edaen*, ou seja, uma anotação que explica o sentido do segundo termo. Como vimos na introdução deste capítulo, os manuscritos medievais baseados nos bizantinos são especialmente abundantes em relação a Hécuba. A edição que serviu de base para a maior parte das apresentações do século XX é a de Murray em 1903 (EURÍPIDES, 1913). Um desses manuscrito é o de Marciano, o grego, do século XI e a de Salamanticus, do século XIV, ambas repletas de correções e glosas. Isso dá margem a presumir que haja nesses textos interpolações tardias. Assim, a única ressalva que fazemos é em relação ao verso 77. Os demais consideramos autênticos.

Cabe ressaltar o verso 84 com seu poliptoto característico do estilo eurípideano. *Éksei ti mélos goerón goeraís*, literalmente, “um lamento se somará a outro lamento”. Trata-se de uma referência às duas mortes que Hécuba enfrentará ao longo da peça. Destacamos a presença da referência a *góos*, uma forma de lamento espontâneo, segundo Alexiou, originada da ritualística de canção funerária. Segundo a tese de Dué (2006), a referência ao gênero é característica da linguagem dos lamentos. Dessa maneira, ao enfatizar a escolha pelo termo, o poeta mobiliza a memória de seus espectadores e relaciona a canção de Hécuba às canções funerárias e à manifestação de luto.

---

<sup>118</sup> No sentido de glossário, não de glossa na poesia medieval lusitana (variação).

Em seguida, Hécuba invoca a presença de seus dois filhos que possuem o dom da premonição, Heleno e Cassandra. Como destaca Gregory (1999), embora Cassandra não seja personagem da peça, sua presença é fundamental. É devido a seu estatuto de *pallakê* e sua relação com Agamêmnon que este concordará em ajudar Hécuba a realizar sua vingança. Em Homero, ela é só bonita. Em Píndaro, como veremos adiante, ela passa a ser associada ao papel de profetisa. Cassandra é referida diversas vezes ao longo de *Hécuba*, tanto no sacrifício de Polixena quanto no momento de entrada do cadáver de Polidoro, e também na profecia final de Polimestor.

Dando sequência ao seu canto, encontramos novamente versos hexâmetros descrevendo a primeira das duas visões tidas por Hécuba quando, em 90 e 91, se refere à imagem metafórica de um lobo devorando um filhote de gazela. Meltzer (2006) ressalta que a figura do lobo representa a bestialidade dos guerreiros gregos e a selvageria da guerra. Sua imagem encontra semelhança com diferentes agentes envolvidos no enredo, seja Odisseu que captura Polixena, Neoptólemo que a executa, ou Aquiles que a solicita. Além do mais, Lozanova-Stantcheva (2019), professora de História Antiga na Bulgarian Academy of Science, em seu artigo *Wolves in dreams*, defende que as duas visões são simétricas à preocupação com os dois filhos relatada em 74 e 75. Lozanova também defende que o lobo representa Polimestor – o que é coerente, pois Aquiles é citado depois. Além disso, como ressalta Battezzato (2018), Polimestor aparece no final, andando sobre quatro patas, como uma besta. Gazela, *elafos*, é neutro em grego. Para Battezzato, pode ainda se referir à morte dos filhos de Polimestor.

Lozanova interpreta o sonho como alegórico, não correspondendo exatamente aos eventos acontecidos em cena. Battezzato (2013), por outro lado, acredita que se refere às duas mortes. Para Lozanova, a tomada da gazela seria descrição do ritual de *sflagia*, dilaceramento de uma hecatombe em um contexto dionisíaco. Por um lado, a iconografia da cerâmica produzida ao longo do período clássico apresenta diversas cenas em que mênades rompem com suas mãos uma gazela. Por outro lado, no verso 70 de *As Bacantes* (c. 405 a.C.), as seguidoras de Dioniso dão de mamar a um filhote de gazela. Lozanova (2019) também informa que havia um templo a Dioniso na Trácia, segundo o escólio 1267 da peça. Finalmente, no drama conhecemos o nome do pai de Hécuba, da

Trácia. Segundo Lazanova (2019), Kisseu é um nome para Dioniso. Nesse sentido, a autora defende o caráter fundamentalmente dionisíaco da peça.

Mas Hécuba refere-se ao segundo sonho. Desta vez, retorna aos versos anapestos para descrever o pedido de Aquiles, que solicita uma dentre as troianas, podendo esta ser outra que não sua filha enquanto Polidoro, verso 40 e Odisseu, versos 305 e 390, dizem que tem que ser ela. Repetição de palavras: *emat emat*: anadiplosis é característica do estilo lírico de Eurípides, segundo Gregory (1999).

Hécuba encerra sua monodia invocando aos ancestrais. Como vimos anteriormente, os modos gregos produzem canções circulares e, assim, a súplica marca o início e o fim de sua canção. O momento euripideano compreende a transição entre a concepção de um sonho divino e uma percepção mais cética, como a defendida por Platão. Ao descrever seu sonho em uma canção, Hécuba potencializa seu sofrimento e mobiliza a comoção do espectador.

### 3.2 POLIXENA DECIDE MORRER?

Πολυξένη  
 ὦ δεινὰ παθοῦσ', ὦ παντλάμων,  
 ὦ δυστάνου μάτερ βιοτᾶς  
 οἶαν οἶαν αὖ σοι λῶβαν  
 ἐχθίσταν ἀρρήταν τ'  
 ὠρσέν τις δαίμων;  
 οὐκέτι σοι παῖς ἄδ' οὐκέτι δὴ  
 γήρα δειλαίω δειλαία  
 συνδουλεύσω.  
 σκύμνον γάρ μ' ὥστ' οὐριθρέπταν  
 μόσχον δειλαία δειλαίαν  
 ... ἐσόψη,  
 χειρὸς ἀναρπαστὰν  
 σᾶς ἄπο λαιμότομόν τ' Αἶδα  
 γᾶς ὑποπεμπομένην σκότον, ἔνθα νεκρῶν μέτα  
 τάλαινα κείσομαι.  
 καὶ σοῦ μὲν, μάτερ, δυστάνου  
 κλαίω πανδύρτοις θρήνοις,  
 τὸν ἔμὸν δὲ βίον λῶβαν λύμαν τ'  
 οὐ μετακλαίωμαι, ἀλλὰ θανεῖν μοι  
 ξυντυχία κρείσσων ἐκύρησεν.  
 (EURÍPIDES, 2010, p. 114 - 116).

Polixena  
 Oh, tão sofredora, oh, miserável v. 197

Oh, mãe, essa desgraça de vida  
 infame, detestável, inexplicável,  
 qual espírito te enviou?  
 Não serei mais a filha, não mais  
 em tua velhice miserável  
 compartilharei contigo a miserável escravidão.  
 Como um filhote, uma novilha miserável  
 da montanha, miserável  
 me olhará.  
 de tua mão arrebatada,  
 degolada, para o Hades  
 enviada sob a terra escura, onde entre os mortos  
 infeliz repousarei.  
 É por ti, mãe miserável  
 que eu choro, com queixosos lamentos,  
 a minha vida de desonra e vergonha  
 é tarde demais para chorar. Pois morrer  
 é o melhor destino que me pode acontecer.  
 (EURÍPIDES, 2010, p. 114 - 116).

Em resposta aos gritos desesperados de sua mãe, Polixena adentra o palco com acentuada agitação em uma cena cantada, situada entre o Párodos e o primeiro Episódio, versos 154 a 453, de *Hécuba* (c. 425 a.C.). Logo após ouvir a “novidade”, *néos*, eufemismo para assassinato (EURÍPIDES, 2010, p. 112), revelada por sua mãe, a jovem entoava uma canção de lamento em que marca a postura da serenidade frente à morte. O gênero da canção transposta acima é controverso. Por um lado, autores como Bremer (1971) e Matthiessen (EURÍPIDES, 2010) defendem se tratar de uma monodia, ou seja, um canto solo independente. Por outro lado, Cyrino (1998) e Battezzato (EURÍPIDES, 2018a), argumentam que se trata da antístrofe de outro canto entoado anteriormente por Hécuba, entre os versos 154 e 176, isso porque, conforme aponta Battezzato (EURÍPIDES, 2018a), as canções apresentam uma correspondência métrica, constituindo, portanto, um *amoibaion*.

A solução para o impasse é apresentada por Popp (1971, p. 268) ao defender que se trata de uma “monodia-amoiabaística”<sup>119</sup>. Em seu artigo *Das Amoiabaion*, Popp (1971) propõe uma ampla variedade onomástica dirigida a diversas canções trágicas, resultando em um processo de subcategorização tão complexo que acaba se revelando arbitrário. De qualquer maneira, como temos visto em nossa pesquisa, os limites entre os gêneros líricos adotados pela tragédia são, muitas vezes, pouco claros. Isso torna a nomeação dos gêneros poéticos, em alguns casos, irrelevante.

<sup>119</sup> “Monodich-amoiabaiische” (POPP, 1971, p. 268).

O objetivo da presente seção é, a partir da canção de Polixena, realizar um estudo da personagem e reconhecer aspectos formais em sua canção que caracterizem a “nova música” descrita por Csapo (1999, 2004). Segundo o autor, foi nas últimas três décadas do século V a.C. que esse movimento estético viveu sua ascensão e sua queda. Se, por um lado, encontramos em *As Troianas* (c. 415 a.C.) o exemplo mais emblemático do estilo musical, em *Hécuba* (c. 424 a.C.), por outro lado, identificamos algumas de suas tendências, como a associação entre a música e o feminino, a variedade de padrões métricos e a autorreferência a elementos musicais.

A postura da jovem frente ao sacrifício é tradicionalmente interpretada como um gesto de coragem e honorabilidade, a começar pela reação dos soldados gregos, audiência interna da peça, que testemunha sua ação antes mesmo de ser narrada por Taltíbio para Hécuba e para os espectadores do teatro. Dessa maneira, a peça possui tem espectadores masculinos internos e externos. Dentre os primeiros, encontra-se Taltíbio, personagem homérico<sup>120</sup> que descreve que, na hora da morte, era “linda como uma estátua”, apontando, segundo Segal (1993) para uma autoconsciência de Eurípides enquanto produtor estético.

Antes de morrer, Polixena rasga sua roupa e mostra os seios, dando sinais do erotismo que envolve o sacrifício de uma virgem (SEGAL, 1993). Quando tomba, o faz com decoro, cobrindo o corpo desnudo com as vestes rasgadas. Ao esconder o corpo, chama a atenção para violação sexual, da qual as outras mulheres não escaparão. A peça traz dois tipos de violência sexual: o sacrifício de Polixena e o concubinato imposto a Cassandra, ambas citadas no Prólogo. Nesse sentido, segundo Segal (1993), a guerra transforma a energia erótica em violência. É importante ressaltar que, no momento de sua morte, quando é acolhida pelo exército, Polixena se encontrava na condição de cativa de guerra, incapaz de qualquer escolha diferente. Assim, ela torna-se uma vítima ideal, pois se dirige ao sacrifício sem resistência, nobre como um guerreiro.

Diferente das demais cativas troianas – Hécuba, Andrômaca, Cassandra ou mesmo Helena –, Polixena não é citada por Homero. No entanto, sua morte

---

<sup>120</sup> Taltíbio é um personagem menor em Homero, no Canto I da *Ilíada* (v. 320) é enviado por Agamêmnon, juntamente com outro mensageiro, Euríbatas, para tomar Briseida de Aquiles (CAMPOS, 2010, p. 49).

é referida em outro poema do Ciclo Épico, o *Saque à Troia* ou *Ilius Persis*: “Depois de queimarem a cidade, os gregos sacrificaram Polixena sobre o túmulo de Aquiles”<sup>121</sup> (EVELYN-WHITE, 1982, p. 522). Além dessa referência, o escólio ao verso 41 da peça (SCHWARTZ, 1887) informa que o tema também fora abordado em outro poema épico, a *Cípria*, que inicia com a o julgamento de Páris. A menção a Polixena, porém, não sobreviveu à passagem dos séculos.

Ademais, o escólio ao verso 1 de *Hécuba* (SCHWARTZ, 1887) informa que o tema da peça também fora explorado por Sófocles em sua *Polixena*<sup>122</sup>. A peça, segundo reconstrução proposta por Calder III (1966), também representou o sacrifício de Polixena e contou com a presença do fantasma de Aquiles como personagem. Dessa maneira, o fantasma de Polidoro e a peça de Eurípidés como um todo seriam uma resposta, uma expansão do núcleo de enredo proposto por Sófocles. A julgar pelo estilo sofoclíano, sua obra certamente não contou com a pluralidade de temas e assassinatos apresentados por Eurípidés. Segundo o estudo realizado por Calder III (1966), a data de representação da *Polixena* de Sófocles é incerta, provavelmente anterior a *Antígona* (c. 442 a.C.) e teve sua estreia por volta de 450 a.C.

Inicialmente, cabe ressaltar que a canção de Polixena é uma resposta às más notícias trazidas por sua mãe. Como vimos anteriormente, a peça inicia com o fantasma de Polidoro, irmão de Polixena, anunciando os eventos passados e futuros, prevendo inclusive a morte da irmã – entre os versos 43 e 48 do Prólogo (EURÍPIDES, 2010, p. 94). O evento também foi sugerido por meio da descrição do sonho de Hécuba em sua monódia de abertura, como vimos na seção anterior, e foi formalmente apresentado ao público pelo Coro no Párodo (v. 98 - 53); mas é a própria mãe quem dá a notícia à jovem em primeira mão.

No Párodo que antecede o encontro entre mãe e filha, o Coro anunciou a decisão dos argivos em derramar o “sangue fresco”, *haímati khlorói* (EURÍPIDES, 2010, p. 104), verso 126, sobre o túmulo de Aquiles. O vocábulo *khlorói* é um adjetivo e designa a cor verde, associado à doença das virgens,

<sup>121</sup> Tradução nossa: “ἔπειτα ἐμπρήσαντες τὴν πόλιν Πολυξείνην σφαγιάζουσιν ἐπὶ τὸν τοῦ Ἀχιλλέως τάφον” (EVELYN-WHITE, 1982, p. 522).

<sup>122</sup> A peça é uma dentre as centenas do período clássico que não sobreviveram ao tempo e cegam a nós através de fragmentos esparsos. Sua datação é incerta, mas, ao que tudo indica, fora representada alguns poucos anos antes de *Hécuba*. Falaremos mais sobre ela na segunda subseção deste capítulo.

uma dentre as enfermidades atribuída às mulheres identificadas pelo código hipocrático (KING, 1998)<sup>123</sup>. Assim, uma tradução ao pé da letra para a expressão utilizada pelo Coro seria “sangue verde” e, por extensão e deslocamento de sentido, “sangue virgem”, denotando a “pureza” necessária para a realização do ritual.

Além disso, nesse mesmo Párodos, o Coro aponta para o importante aspecto de animalização da vítima, correspondente à visão de Hécuba apresentada na monodia de abertura, em que descreve seu sonho. Informa o Coro: “Odisseu virá em breve para arrastar a potra de seu seio e arrancá-la de seu velho braço”<sup>124</sup>. Conforme ressaltou Loraux (1988) no período clássico, o sacrifício humano era algo distante da realidade ateniense<sup>125</sup>. Por outro lado, o ritual do sacrifício de animais era amplamente executado em diferentes ocasiões religiosas e essencial para a vida na *pólis*, conforme destacou Marquardt (2007). Inclusive, desempenhava um papel essencial na abertura das Grandes Dionisiacas, quando um bode era consagrado ao filho de Zeus (JEANMAIRE, 2003).

Segundo defende Loraux (1988), a animalização das vítimas sacrificiais é uma maneira de solucionar a tensão entre a presença do sacrifício humano no imaginário e sua ausência no plano real. Outras comparações com animais estão presentes na peça, como a transformação de Hécuba em cachorra ou o andar quadrúpede de Polimestor depois de ter sido atacado por “cadelas sanguinárias”, verso 1173 (EURÍPIDES, 2010, p. 234), em referência às mulheres do Coro. No entanto, as menções à Polixena compreendem um grupo animal distinto, associado a imagens frágeis que transparecem candura:

Πολυξένη  
 μήτηρ μήτηρ τί βοῶς; τί νέον ν. 177  
 καρύξασ' οἴκων μ' ὥστ' ὄρνιν  
 θάμβει τῷδ' ἐξέπταξας;

<sup>123</sup> Helen King (1998) destaca que, no código hipocrático, a virgindade pós-menarca era considerada um fator desencadeador de uma doença, a “doença verde”. Segundo a autora, a medicina grega – e, posteriormente, a romana – concebia que o hímen era responsável pela retenção do sangue menstrual no organismo, o que, por sua vez, ocasionaria um desequilíbrio orgânico e psíquico no sujeito. Ver ainda: Hippocrates, 2018.

<sup>124</sup> Tradução nossa: ἤξει δ' Ὀδυσσεύς ὄσον οὐκ ἤδη, / πῶλον ἀφέλξων σῶν ἀπὸ μαστῶν/ ἕκ τε γεραιᾶς χερὸς ὀρμήσων (EURÍPIDES, 2010, p. 106).

<sup>125</sup> Embora diversos casos de sacrifício humano tenham sido narrados por Heródoto, todos os registros advinham de “fora” da Grécia, como aponta Hughes (2003). Representações de sacrifícios como de Zeus Lykaion ou de Akphora são antes tidos como alegóricos, conforme explicou Marquardt (2007).

Ἐκάβη  
οἴμοι τέκνον.  
(EURÍPIDES, 2010, p. 112)

Polixena  
Mãe, mãe, o que grita? Qual novidade v. 177  
assustadora me faz sair de casa  
como um pássaro amedrontado?  
Hécuba  
Oh, minha filha!  
(EURÍPIDES, 2010, p. 112)

Observemos que as virgens sacrificiais formam um grupo coeso dentro do arcabouço mítico das tragédias. No entanto, dentro desse grupo é possível traçarmos algumas diferenças. Notavelmente, a grande expoente entre essas jovens é Ifigênia, filha de Agamêmnon, sacrificada em Áulis dias antes de se iniciar a guerra em Troia. A morte de Ifigênia foi primeiramente narrada por Ésquilo em *Agamêmnon* (c. 458 a.C.) e posteriormente desenvolvida por Eurípides em *Ifigênia entre os tauros* (c. 412 a.C.) e *Ifigênia em Áulis* (c. 406 a.C.). Conforme defendem Loraux (1988) e Larson (1995), Ifigênia constitui o grande paradigma do sacrifício da virgem, ao entregar-se para a morte sob o pretexto de fazer um bem à comunidade, no caso, impulsionar os navios gregos direto à Troia.

Em muitos aspectos, os sacrifícios Ifigênia espelham um ao outro. A morte de Ifigênia é necessária para iniciar a guerra e a de Polixena para encerrá-la. Dessa maneira, as mortes assinalam dois pontos não de um círculo, mas de uma espiral de violência conduzida pela guerra. Em ambas ocasiões, as jovens são atraídas para a morte por Aquiles, o mais brutal guerreiro entre os gregos. Ifigênia dirige-se a Áulis sob o falso pretexto de um casamento às pressas com o filho de Tétis e Peleu, enquanto Polixena é solicitada por ele após a morte como uma homenagem, *kháris*, uma vaidade em sua memória. Nesse sentido, cabe salientar essa diferença crucial entre as duas mortes. Enquanto Ifigênia se dispõe ao sacrifício em nome da Hélade, Polixena o faz por questões muito mais subjetivas, seja pela exigência de Aquiles articulada por Odisseu, seja pelo próprio impulso da moça em escapar de uma vida dolorosa.

Além disso, nas duas situações, a aproximação entre o casamento e a morte é evidente. Ifigênia cumpre o sacrifício com o vestido de açafão, veste típica das noivas e será oferecida em casamento ao próprio Hades. Polixena,

por outro lado, ao subir para o altar de sacrifício é conduzida pela mão por Neoptólemo. A aproximação entre o casamento e a morte, como vimos anteriormente, é uma constante na literatura grega. Ambas são descendentes de uma poderosa aristocracia e realizam o que pode ser considerado como sacrifício voluntário. Porém, enquanto Ifigênia é atraída por uma promessa de casamento, Polixena está consciente de sua iminente degradação.

De qualquer maneira, analogamente à aporia que surpreendeu Polixena, Ifigênia também se viu impossibilitada de tomar qualquer atitude senão aceitar o sacrifício, diferentemente de Macária, a filha de Hércules em *Heráclidas* (EURÍPIDES, 2000). Representada originalmente por volta de 430 a.C., a peça encena a saga dos refugiados descendentes do semideus, que vagam em busca de asilo. Ao chegarem a Atenas, Demofonte, filho de Teseu, antigo companheiro de Hércules, concorda em ampará-los, lutando contra as tropas argivas lideradas por Euristeu, que perseguiram os filhos Hércules.

Antes de se dirigirem ao combate, os intérpretes dos oráculos alertam Demofonte que só obteriam êxito na batalha se, antes, sacrificassem uma donzela a Koré, filha de Deméter. O líder ateniense descarta a possibilidade de ofertar uma de suas filhas ou a de qualquer um de seus cidadãos. Nesse momento, Macária oferece sua vida em defesa da vida de seus irmãos. Note-se que, no caso de Macária, não houve qualquer determinação em relação a seu nome; em meio à multidão, ela se oferece. Cabe destacar que, em *Hécuba* (EURÍPIDES, 2010), ainda que em sua monodia de abertura a rainha tenha afirmado que o fantasma de Aquiles pediu uma dentre as cativas troianas muito sofredoras, no Prólogo, Polidoro nomeara a irmã, assim como o Coro no Párodos. Então diferente de Macária que sofre o sacrifício deliberado, a Polixena não resta outra opção senão aceitar a morte.

Loraux (1988) destaca a similaridade no grupo encabeçado por Ifigênia, mas que conta ainda com Macária, em *Heráclidas*, e as filhas de Erecteu, em tragédia homônima fragmentária. De acordo com Larson (1995), o sacrifício das virgens originou seu culto em associação à guerra. Dessa maneira, os soldados rendiam sacrifícios a essas virgens protetoras antes das batalhas. E assim, o sacrifício humano, no contexto do pensamento grego, se torna equivalente a morrer pela cidade. Nesse contexto, a personagem de Polixena é exemplar. Se,

por um lado, o sacrifício de Ifigênia é necessário para iniciar a guerra, a execução de Polixena é necessária para encerrá-la, conforme aponta Larson (1995).

Em estudo detalhado sobre o sacrifício humano no mundo grego, Hughes (2003) salienta a diferença entre essa prática e o assassinato ritual, mais abrangente. Enquanto o assassinato ritual consiste na execução de determinada vítima por motivos variados, como vingança ou retaliação, o sacrifício é sempre dirigido a determinada entidade, seja ela um deus ou um *daimon*. Segundo Hughes (2003), o sacrifício de Polixena está inserido no campo dos sacrifícios funerários, cuja referência literária mais antiga encontramos nos cantos XVIII e XXIII da *Ilíada* de Homero (CAMPOS, 2010), quando é narrado o sacrifício de doze prisioneiros troianos em honra a Pátroclo, por ordem de Aquiles.

Via de regra, na tragédia, virgens são sacrificadas, conforme destaca Loraux (1988), que complementa apontando que o sacrifício “oculta o assassinato” (LORAUX, 1988, p. 65). Nesse sentido, é relevante para nossa investigação a diferenciação proposta por Hughes (2003) quanto aos termos gregos relacionados ao sacrifício, principalmente de animais, e por outro lado ao assassinato. No primeiro campo semântico, estão palavras como *sphagiázdomai*, sacrificar, e *thýein*, oferecer através do fogo, e seus correlatos enquanto termos como *kthaneîn*, *ekteîn*, *apokteinen* são relacionados a assassinatos. Hughes (2003) destaca que a escolha das palavras revela a concepção que determinada personagem tem sobre determinada morte.

A partir disso, podemos observar ao longo de *Hécuba* (EURÍPIDES, 2010), diferentes perspectivas sobre a morte de Polixena. Na primeira referência ao fato feita por Polidoro, o fantasma utiliza *prosphagma*, no verso 41 (EURÍPIDES, 2010, p. 91). Em sua monodia de abertura, Hécuba usa a palavra *sphazomena*, como vimos na seção anterior. Também o coro utiliza *sphagio*, assim como Odisseu. No entanto, a partir da entrada de Odisseu, Hécuba deixa de usar termos relacionados ao sacrifício e passa a empregar palavras no campo semântico do assassinato, como *ktháneite*, verso 278 (EURÍPIDES, 2010, p. 124), *ektein*, verso 1051 (EURÍPIDES, 2010, p. 222). Curioso ainda salientar que Polimestor utiliza *sfragês*, verso 1037 (EURÍPIDES, 2010, p. 220) para referir-se a morte de seus filhos. Isso enquadra a morte deles como um assassinato ritual.

Seguindo a perspectiva de Hughes (2003), no imaginário grego o sacrifício humano constitui um subgrupo dentro do assassinato ritual. O autor

destaca que os sacrifícios como o de Polixena são baseados na crença de uma vida *post mortem*, assim como Segal (1993), que afirma que a morte de Polixena é consequência da crença de uma continuidade da vida após a morte. Hughes (2003) também ressalta a necessidade de assentimento das vítimas, assim como nas hecatombes de animais<sup>126</sup>. Dessa maneira, conforme defende Loraux (1988), a animalização das vítimas é uma alternativa para a tensão existente entre o real e a ficção.

A passagem de canto solo entoada por Polixena é parte de uma canção maior iniciada por Hécuba. O canto de Polixena é a antístrofe da estrofe cantada por sua mãe. Imediatamente antes da entrada da jovem em cena, ouvimos o lamento de Hécuba:

Ἐκάβη  
οἷ ἐγὼ μελέα, τί ποτ' ἀπύσω;  
ποῖαν ἀχῶ, ποῖον ὄδυρμόν,  
δειλαία δειλαίου γήρωσ,  
δουλείας τᾶς οὐ τλατᾶς,  
τᾶς οὐ φερτᾶς; οἴμοι.  
τίς ἀμύνει μοι; ποῖα γέννα,  
ποῖα δὲ πόλις; φροῦδος πρέσβυς,  
φροῦδοι παῖδες.  
ποῖαν ἦ ταύταν ἦ κείναν  
στείχω; † ποῖ ὄ' ἦσω; † ποῦ τις θεῶν  
† ἦ δαιμόνων† ἐπαρωγός;  
ὦ κάκ' ἐνεγκοῦσαι,  
Τρωάδες ὦ κάκ' ἐνεγκοῦσαι  
πήματ', ἀπωλέσατ' ὠλέσατ': οὐκέτι μοι βίος  
ἀγαστὸς ἐν φάει.  
ὦ τλάμων ἄγησαί μοι πούς,  
ἄγησαι τᾶ γηραιᾶ  
πρὸς τάνδ' αὐλάν: ὦ τέκνον, ὦ παῖ,  
δυστανοτάτας ματέρος — ἐξελθ' ἐξελθ'  
οἴκων — ἄιε ματέρος αὐδάν.  
ὦ τέκνον ὡς εἰδῆς οἶαν οἶαν  
αἶω φάμαν περὶ σᾶς ψυχᾶς  
(EURÍPIDES, 2010, p. 108 - 110).

Hécuba  
Oh, desprezível, o que vou cantar? v. 154  
Qual grito, qual lamentação  
miserável em minha miserável idade?  
A escravidão insuportável  
que não posso aguentar? Coitada de mim!  
Quem me protege? Qual família?  
Qual cidade? O velho se foi,  
se foram as crianças.  
Qual caminho devo seguir? Este ou aquele?

<sup>126</sup> Antes de realizar-se o sacrifício de um animal, costumeiramente eram lançados sobre sua cabeça alguns grãos de cevada. O balançar de suas orelhas subsequente era lido como o consentimento da vítima (HUGHES, 2003).

Onde encontro algum deus  
 ou espírito protetor?  
 Oh, trazem maus  
 troianas, trazem maus pesares  
 para mim, destruída, destruída, não mais  
 admiro viver sob a luz.  
 Oh, meu pé cansado, conduza  
 conduza essa velha  
 para a tenda. Oh criança, oh filha,  
 sua mãe está acabada, saia, saia  
 de casa, e ouça as palavras de sua mãe.  
 Oh, criança, para saber qual, que  
 notícia eu tive sobre sua vida.  
 (EURÍPIDES, 2010, p. 108 - 110).

Conforme assinala Dué (2006), essa passagem entoada por Hécuba é um exemplo perfeito de canção de lamento de uma mulher cativa. As perguntas retóricas já foram apontadas por Alexiou (2002) como característica da linguagem de lamento, como também o emprego do adjetivo *phroûdos*, “ido”, que traduzimos por “se foi”. Ademais, segundo Csapo (1999) a autorreferência à musicalidade – “O que vou cantar?” – é parte do estilo da nova música. Assim, percebemos uma aproximação entre a tendência musical do final do século V a.C. e a incorporação de elementos ritualísticos.

Além disso, na passagem de Hécuba, chama-nos a atenção a presença do poliptoto *deilaía deilaíon*, “miserável... miserável”, fórmula que será repetida na antístrofe de Polixena, proporcionando um efeito sonoro reiterado, salientando que a estrofe e sua resposta são separadas por uma sequência de 20 outros versos cantados entre a mãe e a filha. Segundo Justina Gregory (1999), essa apresentação é única em toda a tragédia grega. A estrofe de Hécuba termina com o chamamento da filha para entrar no palco, ou seja, por meio da música há o estabelecimento de uma marcação cênica. Essa teatralidade da canção, juntamente com a efeminação dos atores, constitui o cerne do novo estilo porá que aderiu Eurípides.

A canção de Polixena na abertura de nossa seção é o recorte de um dueto, *amoibaion*, em que ela e a mãe se despedem. Assim como a estrofe de Hécuba, o canto de Polixena é executado em versos anapestos intercalados por docmíacos (U – – U –). Como aponta Gregory (1999), as duas passagens solo são equivalentes metricamente. Na canção, observamos afirmar que prefere morrer. Segundo sugere Gregory (1999), ao tomar essa resolução, a jovem se apodera de sua morte e, ao fazer isso, apodera-se de sua vida. Ao romper os

limites da vida, liberta-se da escravidão e assim constrói uma imagem heroica de si mesma. Não deixa de ser uma ironia euripideana, segundo Loraux (1988), pois os grandes guerreiros viris precisam do sangue de uma virgem para voltar para casa. Com sua morte, de acordo com Dué (2006), ela se torna uma heroína que passará a ser cultuada.

Nos primeiros versos de seu canto solo, Polixena dirige-se à mãe, por meio do vocativo “oh... mãe” e lamenta a condição da progenitora, caracterizando-a como “*deiná pathoûs*”, “tão sofredora”. Aliás, ao longo de toda sua parte lírica, a preocupação dirigida a Hécuba é superior à dedicada a si mesma. Somente mais tarde, a partir do verso 344, Polixena falará sobre si. Em sua monodia, reconhecemos recursos poéticos, como o poliptoto, que serão marcas do estilo euripideano e também da nova música. Além disso, encontramos a justaposição de orações, a parataxe.

Nos versos seguintes, utiliza-se a fórmula discursiva recorrente em Eurípides: “não serei mais”, como em *Alceste*, com o sentido de “deixarei de existir”, ou seja, “morrerei”. Além disso, novamente desta a sua figura como uma projeção da imagem da mãe, *syndouleuson*, lembrando que Hécuba disse ao Coro que era *syndoule*, também escrava. “Não serei mais a filha, não mais em tua velhice miserável compartilharei contigo a miserável escravidão”. Então, enquanto Hécuba alinha-se às escravas compartilhando com elas seu destino, Polixena se diferencia das demais.

Então, ela compara-se com uma novilha, *móskhon*, que caminha para o sacrifício. Como ressalta Loraux (1988), é preciso que seja animalizada para ser sacrificada. No entanto, como aponta Hughes (2003), somente os animais domésticos são sacrificados. O fato de ela comparar a si mesma a uma novilha da montanha a torna uma anomalia. “Como um filhote, uma novilha miserável da montanha, miserável me olhará de tua mão arrebatada, degolada, para o Hades enviada sob a terra escura, onde entre os mortos infeliz repousarei”.

É lícito ressaltar também a autorreferência ao canto de lamento. “Choro, com queixos lamentos”, *kláino pandýrtois thrénois*. Conforme salienta Csapo (2004), a presença de elementos de autorreferência musical é característica da nova música, desenvolvida ao final do século V a.C. Por outro lado, Alexiou (2002) afirma que tais referências são características da linguagem ritualística

de lamento. Assim, é possível depreender que a incorporação de elementos rituais participação da constituição do estilo musical euripideano.

Na abertura da peça, mãe e filha cantam um *amoibaion* que revela o inevitável. Diferentemente da abordagem heroica da atitude de Polixena, Lawrence (2010) ressalta que, na verdade, nada havia de livre na posição de Polixena, pois, uma vez designado, seu sacrifício ocorreria inevitavelmente. Sua morte, assim, está em consonância com a necessidade, *anánke*, que encerra o último verso da peça.

Conforme apontaram Gregory (1999) e Mathiessen (EURÍPIDES, 2010), o canto entre as duas personagens insere-se entre o Prólogo e o primeiro Episódio, representando uma nova forma poética desenvolvida pelo poeta. O *amoibaion* que abrange o excerto destacado é iniciado por Hécuba e cantado em versos anapestos. Em continuidade à monodia inicial de sua mãe, a canção lamento de Polixena faz com que ela própria seja continuidade da progenitora. No entanto, em um processo de distorção das canções funerárias tradicionais, aqui é Polixena, que em breve morrerá, quem lamenta a sorte da mãe que continuará viva. Tal inversão é um recurso utilizado pelo poeta, que continuará a ser desenvolvido, e perceberemos também nas canções encontradas em *As Troianas* (c. 415 a.C.)

#### 4 AS TROIANAS

Χορός  
 ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ  
 μοῦσα, καινῶν ὕμνων  
 ἄεισον ἐν δακρύοις ὠιδᾶν ἐπικήδειον:  
 νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχῆσω.  
 (EURÍPIDES, 2018b, p. 88)

Coro:  
 Canta para mim a respeito de Ílion, ó  
 Musa, com novos hinos  
 uma ode fúnebre acompanhados de lágrimas  
 Pois agora um melos para Troia lançarei.  
 (EURÍPIDES, 2018b, p. 88)

*As Troianas* é uma peça chave para a compreensão dos motivos não só euripideanos, com dos textos trágicos como um todo. Representada originalmente cerca de dez anos após as duas primeiras peças de nossa tese, *As Troianas* sintetiza em seus versos uma variedade de tensões identificáveis nos demais textos trágicos: o abandono dos deuses, as desmedidas da guerra, a coerção e a crueldade dos opressores. Conduzido por Hécuba, permanentemente em cena como uma espécie de regente, o séquito de mulheres troianas entoa suas canções de lamento. Disso resulta um quadro complexo do comportamento humano. Como recurso estético encontrado por Eurípidés para desenvolver esses temas, as canções se revelam um recurso metonímico para transmitir o sofrimento humano, sob a perspectiva feminina.

Sua primeira encenação foi provavelmente no ano 415 a.C., no contexto da Guerra do Peloponeso; alguns meses após a invasão ateniense da ilha de Melos, confronto que envolveu a execução de homens e a escravização de mulheres e crianças. Esse fato, apontado pela primeira vez por Adolf Schöll (1839), foi fundamental para o desenvolvimento da leitura da peça como uma alegoria para os eventos acontecidos em Melos. No entanto, conforme destaca Kovacs (EURÍPIDES, 2018b), a invasão ateniense ocorreu em meados do mês de dezembro, e a peça estreou nas Grandes Dionisiacas do ano seguinte, entre março e abril, estreito prazo que impossibilitaria a montagem de uma peça que, lembremos, contava com um coro de amadores. Dessa maneira, preferimos alinharmo-nos à posição de Matronarde (2010), que entende que a peça faz,

sim, referência ao expansionismo militar ateniense, mas em relação a outros eventos anteriores a Melos.

Por outro lado, Kovacs (EURÍPIDES, 2018b) questiona a leitura do conteúdo antibelicista da peça por diversos motivos, como, por exemplo, o fato de as montagens teatrais serem atos cívicos atenienses, financiados por *demoi*, famílias diretamente interessadas nos lucros decorrentes das expedições militares. Além disso, o autor defende que a visão de que um poeta tensiona modificar o comportamento de seus espectadores é demasiadamente romântica e incoerente com as práticas artísticas na antiguidade. Para legitimar sua perspectiva, Kovacs (EURÍPIDES, 2018b) salienta os elogios tecidos a cidade de Atenas pelo Coro na peça, por exemplo no verso 803, luminosa Atenas” (EURÍPIDES, 2018b, p. 92).

Nesse contexto, vale ressaltar que o drama de maneira geral não reproduz um ponto de vista exclusivo, mas é por excelência um gênero polifônico, no sentido bakhtiniano. Além disso, seguimos Barthes, que propõe que o sentido de um texto só se completa no leitor. Assim, entendemos que, embora de fato não se apresente um conteúdo antibelicista explícito, tal leitura é plenamente inferível, dados os inúmeros prejuízos da guerra sofrido pelas personagens que os abordam em diferentes perspectivas. Em nossa discussão, gostaríamos de salientar elementos de performance, como os lamentos executados na peça, bem como o papel de destaque reservado às mulheres, o que a torna um espaço privilegiado para pensar o feminino na Antiguidade, especialmente por meio da relação desse com a morte.

No presente capítulo, apresentaremos inicialmente o estado de arte da peça como um todo, no que diz respeito principalmente a marcas discursivas do gênero feminino. Para isso, partimos das duas hipóteses conservadas que ilustram a crítica desempenhada entre escoliastas da Antiguidade. Em seguida, examinamos com mais vagar a participação das personagens de acordo com as seguintes subseções: Hécuba; Cassandra, Andrômaca e Polixena; Helena; O coro; personagens masculinos. As hipóteses referentes ao teatro do século V, trazem, de modo geral, informações sobre os concursos que primeiro acolheram as peças, sejam tragédias ou comédias. Além disso, são comuns esquematizações do enredo, bem como contextualizações mitológicas e, em alguns casos, encontramos críticas literárias que, como vimos no caso de

Andrômaca, acabam se tornando decisivas para recepções posteriores dos dramas.

Em sua introdução a *As Troianas*, Kovacs (EURÍPIDES, 2018b) resgata o fragmento de Claudio Eliano, autor romano que viveu entre o século II e o III da era comum, que estabelece a datação da representação original no ano da 91<sup>a</sup> olimpíada e é quem aponta as demais peças que acompanharam a trilogia original de *As Troianas*<sup>127</sup>, que encerrou a trilogia: *Alexandro* e *Palamedes*. Cassandra desempenhara um papel determinante em *Alexandro*, peça fragmentária que foi a abertura da trilogia original que engendrou *As Troianas*. A primeira peça aborda um tema anterior à guerra e conta com a presença de Cassandra. A segunda trata de uma querela entre Odisseu e a personagem título incidente no acampamento grego durante a guerra. A terceira está focada no desfecho da guerra.

Em *As Troianas*, representa-se o sofrimento das mulheres cativas troianas imediatamente após a queda da cidade. A peça é a terceira da trilogia composta ainda por *Alexandre*, *Palamades* e pelo drama satírico *Sísifo*, dos quais chegaram a nós apenas fragmentos. O drama tem uma estrutura inusitada, muitas vezes lida como episódica. Após o Prólogo apresentado por Poseidon e Atena, Hécuba, a viúva de Príamo, permanece em cena juntamente com o coro, enquanto o séquito de mulheres troianas reveza-se no palco, aguardando a designação de seus destinos enquanto espólios de guerra em cada um dos Episódios, Cassandra, sua filha virgem e profetisa, seguida de Andrômaca, a viúva de Heitor, e Helena, a adúltera. A permanência em cena de Hécuba aponta sua imobilidade, segundo Matronarde (2010).

Cabe salientar, nesse proêmio, a *Hipótese Primeira*, datada provavelmente do século II d.C. Diferentemente de outras hipóteses, ela não traz elementos cênicos, mas fica restrita a contextualizar o enredo e resumi-lo de maneira esquemática, como é comum nessas formas de catálogo. Com ela, gostaríamos de adentrar o terreno semovente de interpretação da peça.

Μετὰ τὴν Ἰλίου πύρθησιν ἔδοξεν Ἀθενᾶ τε καὶ Ποσειδῶνι τὸ τῶν Ἀχαιῶν στράτευμα διαφθεῖραι, τοῦ μὲν εὐνοοῦντος τῇ πόλει διὰ τὴν κτίσιν, τῆς δὲ μισησάσης τοὺς Ἕλληνας διὰ τὴν Αἴαντος εἰς Κασάνδρα ὕβριν. οἱ δὲ Ἕλληνες κληρωσάμενοι περὶ τῶν αἰχμαλώτων γυναικῶν τὰς ἐν ἀξιώμασιν ἔδωκαν Ἀγαμέμνονι μὲν Κασάνδραν, Ἀνδρομάχην δὲ Νεοπτόλεμῶ, Πολυξένην δὲ Ἀχιλλεΐ. ταύτην μὲν οὖν ἐπὶ τῆς τοῦ

<sup>127</sup> Aelianus (1858).

Ἄχιλλέως ταφῆς ἔσφαξαν, Ἄστυάνακτα δὲ ἀπὸ τῶν τειχῶν ἔρριψαν. Ἑλλήνην δὲ ὡς ἀποκτενῶν Μενέλαος ἤγαγεν, Ἀγαμέμνων δὲ τὴν χρησμῶδὸν ἐνυμφαγῶγησεν. Ἐκάβη δὲ τῆς μὲν Ἑλένης κατηγορήσασα, τοὺς ἀναιρεθέντας δὲ κατοδουραμένη καὶ... κηδεύσασα, πρὸς τὰς Ὀδυσσεύως ἤχθη σκηνάς, τοῦτω λατρεύειν δοθεῖσα<sup>128</sup> (EURÍPIDES, 1937, s.p)

Depois do saque a Troia, Atena e Poseidon decidem frear o exército Aqueu, ele, pois quer bem a cidade desde sua fundação, ela porque odeia os gregos como resultado da violência (*hybrin*) de Ajax sobre Cassandra. Então os gregos estão distribuindo as mulheres cativas (*aichmaloton*) de acordo com a classificação mais alta de seus generais: Cassandra para Agamêmnon, Andrômaca para Neoptólemo, Polixena para Aquiles. Essa última foi oferecida como sacrifício sobre o túmulo de Aquiles, e Astíanax foi lançado do alto das muralhas. Menelau encontra Helena com intenção de matá-la enquanto Agamêmnon pretende desposar a profetiza. Quanto à Hécuba, lança acusação contra Helena, e lamenta os mortos e presta-lhes homenagem. Finalmente, é conduzida à tenda de Odisseu a quem é concedida como escrava<sup>129</sup> (EURÍPIDES, 1937, s.p).

Três pontos nos chamam a atenção na hipótese acima, para além da descrição esquemática do enredo. O primeiro é o encontro entre duas divindades e seus desdobramentos de sentido. O segundo ponto é a *hýbris* de Ajax ao raptar Cassandra. O terceiro ponto é a condição de *aichmalotos* das mulheres troianas. Segundo Hall (2010), Poseidon é a personificação da cidade de Troia e encontra-se, como essa, desolado. Se considerarmos a premissa de William Allan (2001), de que a representação das mulheres troianas é uma figuração metonímica de todas as mulheres em todas as guerras, podemos considerar que Poseidon é a personificação de todas as cidades vencidas e destruídas.

Paralelamente às questões políticas imbricadas em seu enredo, outro aspecto que faz de *As Troianas* (EURÍPIDES 2018b) um exemplo notável é a inovação estética contida em suas canções. Eric Csapo (1999) destaca as implicações políticas e sociais do novo estilo musical utilizado na peça. Além de seu aspecto fortemente mimético, a nova música propagada por Eurípides e outros poetas apresenta o incômodo traço de ser dirigido às massas (CSAPO, 1999). Em 415 a.C., o estilo já popularmente apreciado passa a ser também defendido abertamente no discurso cívico da tragédia, como podemos identificar no excerto do terceiro estásimo transposto no início desta seção.

<sup>128</sup> Texto grego editado por Murray (EURÍPIDES, 1937).

<sup>129</sup> Tradução nossa.

Em estudo pioneiro, Walther Kranz (1933), aluno de Wilamowitz, interpreta o mote “canta uma nova música”, como um manifesto do novo estilo das monodias de Eurípides. O coro afirma que sua canção é nova por causa da dor. Note o verbo *epikedeion*. Segundo Battezzato (2005), a tragédia é um gênero abrangente que incorpora outros gêneros, além de incluir narrativas sobre suas origens.

Anteriormente, observamos o alerta de Platão, citando Damon, de que a mudança em um estilo musical provoca a mudança em uma sociedade. No entanto, em *As Troianas* temos uma distorção dessa prerrogativa ao assistirmos o colapso de uma civilização levando a uma mudança em seu estilo musical.

Elinor Wright (1986) defende que, por sua estrutura, a peça é toda um lamento feminino, o que, segundo Sutter (2003), soluciona a secular querela acerca da unidade da peça ou ausência dela. Sutter (2003) ainda defende que, embora a política oficial ateniense impusesse forte restrição aos lamentos funerários, a peça demonstra que havia outros tratamentos concedidos aos cantos fúnebres em Atenas no século V. Ainda nesse sentido, Battezzato (2005) defende que a chegada da música frígia à Grécia é o grande tema unificador da peça.

Conforme destacamos inicialmente, a peça tem uma estrutura considerada episódica pelos parâmetros aristotélicos. Assim, cada cena é relativamente independente e justaposta às demais. No Prólogo da peça (v. 1 - 97), as divindades Poseidon e Atena encontram-se para acertar detalhes do pós-guerra. Afirma o senhor dos mares e dos cavalos entre os versos 23 e 28: “Eu deixo a robusta Troia e os meus templos, quando a maligna dominação assola a cidade, o deus doente não quer ser honrado”. Destacável é o emprego da metáfora “*noseî tà tôn theón*”, o deus fica doente, ou “o divino adoecer”, como opta por traduzir Christian Werner (EURÍPIDES, 2004, p. 78). Destaca Biehl (EURÍPIDES, 1989, p. 106) que a metáfora também é empregada em *Ifigênia em Áulis* (v. 1403) e *Andrômaca* (v. 548). A divindade abandona a cidade após sua queda e não antes disso. Em segundo, a guerra afeta a saúde dos deuses. Ou seja, os homens são capazes de prejudicar o divino, algo comparável à querela entre Prometeu e Zeus, mas, considerando que o primeiro não era um ser humano, temos aqui um demonstrativo da abordagem euripideana. Não só

os homens podem deixar furiosos os deuses, como descreveu Homero, mas também podem fazê-los adoecer.

O Prólogo em trimeros jâmbicos inicia com um monólogo de Poseidon, e Atena entra em cena no verso 48, quando relata a ofensa cometida por Ájax, que invadiu seu templo e capturou Cassandra. É essa violência em território sagrado que mobiliza a deusa em sua vingança sobre os gregos, até então seus protegidos. A lição acordada entre os deuses terá continuidade no discurso de Cassandra ao afirmar que “a mais bela guerra é morrer por sua cidade”, nos versos 38 e 388 (EURÍPIDES, 2018b, p. 83). A presença dos deuses no início da peça informa a audiência a respeito de uma tempestade que acometerá os gregos depois do fim. Curiosamente, os fatos abordados no Prólogo não são exatamente os fatos que acontecerão ao longo da peça. Eurípides apresenta um novo tipo de Prólogo, aquele que fala de coisas que acontecerão após o drama.

Papadopoulous (2000) destaca os três níveis temporais abordados nesse Prólogo. O presente, o passado glorioso dos troianos e o futuro que reserva a desgraça para os gregos. De maneira semelhante ao encontrado em *Hécuba*, o Párodo (v. 98- 229) de *As Troianas* contém uma monodia da rainha decaída, seguida de um amoibaion entre a rainha e o Coro de prisioneira. O seu canto de apresentação, conforme veremos em nossa seção 5.1, apresenta elementos característicos de uma canção de lamento.

Hécuba executa um *epirrhematik amoibaion* em dueto, primeiramente com o Coro (v. 172 - 231) e em seguida com Taltíbio (v. 232 - 292), o mensageiro. Na primeira parte da canção, a heroína lamenta com o grupo de mulheres cativas a iminência de seus diversos destinos como escravas sexuais e domésticas na Grécia. Na segunda parte, é informada pelo mensageiro do destino das mulheres de sua família (*oikos*). Cassandra será enviada como concubina, *pallakê*, de Agamêmnon em Argos. Polixena será imolada sobre o túmulo de Aquiles. Andrômaca será escrava sexual, *pallakê*, de Neoptólemo, filho de Aquiles, na Ftia. Ela, Hécuba, será enviada a Ítaca como escrava de Odisseu, e sua nora Helena voltará a Esparta acompanhada do primeiro marido, Menelau.

No primeiro Episódio da peça, a jovem Cassandra, de cabeça báquica, executará não um lamento, mas um canto *epithálamos* (v. 341 - 390), de celebração nupcial. A alegria neurastênica da virgem contrasta com a ambiência fúnebre da peça. O modo como Eurípides expõe outra face da religião grega

reservada às mulheres, a celebração do casamento (*gámos*), deixa atônito o leitor contemporâneo. Cassandra canta entusiasticamente diversos temas importantes do âmbito sagrado. Ela dança e incita as mulheres troianas a celebrarem a união sexual que se aproxima. Em nosso estudo, o *epithálamos* de Cassandra funcionará como contraponto aos demais lamentos funerários.

O primeiro Estásimo (511 - 567), de onde extraímos nossa epígrafe, narra a origem da poesia épica e da citaródia, além de encenar a apropriação da música frígia pelos gregos. Conforme destaca Battezzato (2015), a discussão sobre a música e a dança frígias é central em *As Troianas*. Segundo o autor, os personagens vinculam a ruptura das tradições musicais frígias e o colapso de sua civilização à chegada dos gregos e sua música. Nesse primeiro Estásimo, o Coro narra como as tradições musicais gregas substituíram a tradição frígia. Battezzato (2005) ainda aponta que os termos “troianos” e “frígios”, embora distinguíveis em Homero, ao longo do século V a.C. passam a ser utilizados como sinônimos. O termo “frígio”, além de designar alto requinte, também era utilizado com o sentido de “efeminado”. O tema da ruptura é representado nos fatos narrados e nas referências músico-poéticas. Kranz, por sua vez, classifica o estásimo como ditirâmico.

No Segundo Episódio da peça, Hécuba acompanha Andrômaca na execução de um *kommós* em que a jovem viúva lamenta o marido morto, a cidade caída, sua casa e o filho que acredita que vai sobreviver para acompanhá-la na escravidão. O canto antifonal inicial (v. 575-606) evolui e assume a forma de uma *stikomithía* (v. 609 - 633). Segundo Alexiou (2002, p. 137), a estrutura dialógica de *stikomithía*, amplamente utilizada pelos três grandes *didáskalos* do século V, é justamente uma evolução do lamento fúnebre antifonal. De acordo com a autora, essa dialogicidade dos lamentos funerários gregos indica uma dimensão coletiva do processo de luto feminino. Ou seja, as mulheres sofrem em grupos.

No último Episódio de *As Troianas* (v. 860 – 1059), Helena é a derradeira mulher da nobreza a dividir o palco com Hécuba. Na ocasião, Menelau adentra a cena com o objetivo inicial de conduzi-la de volta a Argos. Todavia, a rainha Hécuba solicita a morte da nora, como punição pela série de prejuízos que a filha de Leda imputou a seu povo. Menelau deseja simplesmente arrastar Helena às naus argivas, mas, a pedido da rainha, escuta o que a esposa tem a dizer em

defesa própria. Assim como em *Hécuba*, aqui a rainha lança mão de recursos retóricos. Assim como na situação com Odisseu, aqui ela perde, e Helena volta para Argos com Menelau.

É lícito relacionar a exigência de Helena por escuta com seu discurso, dentro de um contexto de produção como a democracia ateniense, que depositava no uso da palavra um de seus pilares imprescindíveis. Nesse sentido, a solicitação para a fala aloca a personagem em uma relação metonímica com os cidadãos que compunham sua audiência. Tal gesto também exerce o papel de propaganda das condições citadinas daqueles que sediavam o concurso trágico. Em Atenas, todos os cidadãos são ouvidos, parece-nos dizer Helena. Mas, mais do que isso, ao rememorar seus interlocutores de que é dotada de *lógos*, parece dizer: “Observa minhas palavras”, *sképsai lógon*, com o sentido de “acompanha meu raciocínio”, e então ela convence Menelau de que fora vítima dos desígnios de Afrodite e da ação de Páris Alexandre e consegue ter sua integridade física garantida.

Elogio-te, Menelau, se matares tua esposa. v. 890  
 Mas escapa de vê-la, que não te agarre com o anseio.  
 Pois agarra o olhar dos homens, arrasa cidades,  
 queima casas; assim é seu charme<sup>130</sup>  
 (EURÍPIDES, 2004, p. 121 e 122).

A descrição apresentada aqui condiz com a realizada por Hesíodo em relação ao belo mal, *kalón kakón*, identificável em seus dois poemas. Ao construir a metáfora em que desloca o suposto comensalismo dos zangões em relação às abelhas para a caracterização das mulheres como um todo, o aedo alerta seus interlocutores para o potencial parasitismo das mulheres do *óikos* sobre o trabalho agrícola dos homens. Antes disso, quando apresenta os dotes concedidos pelos deuses a Pandora, o poeta destaca a aparência sedutora do agente feminino. Assim como Helena em *As Troianas* (EURÍPIDES, 2018b), a primeira mulher, embora seja um “assombro à visão”, como vemos entre os versos 575 e 581 na *Teogonia* (HESÍODO, 2013, p. 122), é “parceira de feitos aflitivos”, *érgon argaléon*, v. 601.

---

<sup>130</sup> Tradução de Christian Werner (EURÍPIDES, 2004, p. 121 e 122).

Outro aspecto que merece nossa atenção é a autodefesa de Helena, realizada entre os versos 914 e 965 de *As Troianas*. A personagem inicia sua prédica apontando que o que dirá a seguir pode ser bem ou mal interpretado: “*kan eu kan kakós dóxo légein*”, v. 914 (EURÍPIDES, 2018b, p. 101). Essa referência à ambiguidade contida em seu discurso aproxima-a mais uma vez de Pandora. Ao destacar a dualidade interpretativa de seu gesto, a personagem transfere a responsabilidade da ação para seu interlocutor. Dando início a seus argumentos, Helena dirige a Hécuba a culpa pelo aniquilamento de milhares de vidas. Pois foi a rainha que gerou Páris, o verdadeiro responsável pela guerra. Desse modo, a autoria dos infortúnios cabe não a Helena, mas a outra mulher. Então, embora se exima da responsabilidade sobre o conflito, esta recai igualmente sobre uma mulher.

Em seguida, como segundo argumento, Helena atribui aos deuses a culpa de suas ações. São Eros e Afrodite as divindades apontadas pela personagem como responsáveis por sua debilidade ante os encantos de Páris Alexandre. Embora a deusa tenha sido apagada na concessão de dádivas a Pandora em *Teogonia* (HESÍODO, 2013), é ela que esparge graça sobre o castigo de Zeus em *Os trabalhos e os dias* (HESÍODO, 2012), acrescentando, nos versos 65 e 66, “penoso desejo e inquietação que devora os membros”. No entanto, para Hécuba, tais referências não passam de um discurso ardiloso e falso, como condiz ao espírito racionalista do século quinto. De tal forma, semelhante a Epimeteu, mesmo alertado tanto por Hécuba quanto pelo Coro, Menelau cede e conduz Helena de volta para casa.

O encerramento do drama guarda ainda uma cena comovente. Depois de as demais mulheres da aristocracia troiana já terem sido levadas a seus destinos na escravidão, Hécuba permanece no palco para receber o cadáver de Astíanax, seu neto, cruelmente executado por Neoptólemo, filho de Aquiles. A mãe da criança já partiu rumo a Ftía, onde a encontramos em *Andrômaca* (c. 425 a.C.). Em uma distorção do funeral trágico, como defende Battezzato (2005), Hécuba responsabiliza-se pela execução do lamento com o auxílio do Coro para o neto que repousa sobre o escudo de Heitor. Sua canção final possui uma estrutura antifonal.

Χορός  
ἔξ.

Ἑκάβη  
ὦ τέκνα, κλύετε, μάθετε ματρὸς αὐδάν.

Χορός  
ἰαλέμῳ τοὺς θανόντας ἀπύεις.

Ἑκάβη  
γεραία γ' ἔς πέδον τιθεῖσα μέλεα καὶ  
χερσὶ γαῖαν κτυποῦσα δισσαΐς.

Χορός  
διάδοχά σοι γόνυ τίθημι γαῖα  
τοὺς ἔμοους καλοῦσα νέρθεν  
ἀθλίους ἀκοίτας.  
(EURÍPIDES, 2018b, p. 114)

Hécuba  
Ió, terra, cuidadora de meus filhos  
Coro  
Eh, eh!  
Hécuba  
Oh, crianças, ouçam, aprendam a ouvir a mãe  
Coro  
Com lamento invoca os mortos  
Hécuba  
Coloco os velhos membros sobre o chão  
E golpeio a terra com as duas mãos  
Coro  
Te seguimos, colocamos os joelhos sobre a terra,  
chamando lá de baixo aos nossos  
miseráveis maridos.  
(EURÍPIDES, 2018b, p. 114)

Ao verem sua cidade transformada em uma imensa tocha funerária, as mulheres prostram-se em lamentação. Nessa passagem final, a variação rítmica é acentuada. O verso 1302, por exemplo, é composto pela justaposição de três diferentes pés: um báquico (U – –), um crético (U UU), seguido de um jâmbico (U – U –) (LOURENÇO, 2010, 244). Em vão tentaríamos associar cada pé a uma determinada significação, tamanha a pluralidade rítmica encontrada, marca inegável de um estilo audacioso e desafeito a convenções.

Em toda passagem final da peça, verso 1216 e seq., ouvimos a mimetização de um lamento. A estrutura antifonal apontada por Alexiou (2002) está presente, representando os dois pontos de vista da ocasião funerária. Nos versos anteriores da canção (1216 – 1259), essas duas vozes representadas por

Hécuba e o Coro eram contratantes, mas nessa cena final ambas se alinham, unificando a lamentação. Entre os traços característicos da nova música à qual adere Eurípides, reconhecemos pela prostração dos atores sobre o solo o mimetismo que será condenado por Aristóteles (2004). Ademais, no momento em que lemos as menções aos golpes aplicados ao solo, podemos ouvir, no “teatro de nossa mente” (TAPLIN, 2005), as batidas de seus punhos no chão, referência rítmica e sonora a um novo tipo de canção.

#### 4.1 A NOVA MÚSICA DE HÉCUBA

Ἑκάβη  
 πρῶραι ναῶν, ὠκείαις  
 Ἴλιον ἱερὰν αἰὲ κώπαις  
 δι' ἄλλα πορφυροειδέα καὶ  
 λιμένας Ἑλλάδος εὐόρμους  
 αὐλῶν <σὺν> παιᾶνι στυγνῶι  
 συρίγγων τ' εὐφθόγγων φωνᾶι  
 βαίνουσαι, πλεκτὰν, Αἰγύπτου  
 παιδεῖαν ἐξηρτήσασθ', <αἰαῖ>, αἰαῖ,  
 Τροίας ἐν κόλποις  
 τὰν Μενελάου μετανισόμεναι  
 στυγνὰν ἄλοχον, Κάστορι λῶβαν  
 τῶ τ' Εὐρώπαι δυσκλείαν·  
 ἃ σφάζει μὲν  
 τὸν πενήτηκοντ' ἄροτῆρα τέκνων  
 Πριάμον, ἐμέ τε μελέαν Ἑκάβαν  
 ἐς τάνδ' ἐξώκειλ' ἄταν.  
 ὦμοι, θάκουσ οἴους θάσσω,  
 σκηναῖς ἐφέδρους Ἀγαμεμνονίαις.  
 δούλα δ' ἄγομαι  
 γραῦς ἐξ οἴκων πενήτηρη  
 κρᾶτ' ἐκπορθηθεῖσ' οἰκτρῶς.  
 ἄλλ' ὦ τῶν χαλκεγχέων Τρώων  
 ἄλοχοι μέλαι,  
 καὶ κοῦραι, δῦς<νυμφοι> νύμφαι,  
 τύφεται Ἴλιον, αἰάζωμεν.  
 μάτηρ δ' ὡσεὶ πτανοῖς κλαγγὰν  
 ὄρνις, ἐξάρξω ἔγὼ μολπὰν,  
 οὐ τὰν αὐτὰν οἶαν ποτὲ δὴ  
 σκῆπτρωι Πριάμου διερειδομένου  
 ποδὸς ἀρχεχόρου πληγαῖς Φρυγίου  
 εὐκόμποις ἐξηρχον θεοῦς.  
 (EURÍPIDES, 2018b, p. 73 - 74).

v. 122

Hécuba  
 Proas de navios com remos  
 velozes para Ílion sagrada  
 pelo mar púrpura  
 dos portos-seguros da Grécia  
 com detestáveis peãs de aulos

v. 122

misturados ao som de melodiosas flautas  
vieram, o produto trançado  
do Egito baixaram, ai ai  
ai ai, na baía de Troia, para recuperar  
a detestável amante de Menelau, vergonha de Cástor,  
inglória de Eurotas,  
que matou  
o patriarca de cinquenta filhos,  
Príamo, e mim, a miserável Hécuba,  
afundou-me nessa desilusão.  
Aí de mim, me sento neste assento,  
junto à tenda de Agamêmnon,  
conduzida como uma escrava  
velha para fora de casa, enlutada,  
com a cabeça tristemente raspada.  
Mas ah, vocês, miseráveis esposas  
dos troianos de lanças de bronze,  
jovens, noivas sem noivado,  
Ílion arde em chamas, choremos.  
Como a mãe pássaro por seu filhote alado  
lançarei meu grito de lamento, uma canção  
Não a mesma que um dia,  
Príamo acompanhava batendo o seu cetro,  
junto com as confiantes batidas frígias  
do pé do líder da dança  
era lançada aos deuses.<sup>131</sup>  
(EURÍPIDES, 2018b, p. 73 - 74).

Após as palavras iniciais de Poseidon e seu diálogo com a deusa Atena, a rainha Hécuba revela-se no palco e inicia a condução da peça. Como uma espécie de *spalla* de orquestra, a rainha permanecerá em cena até o derradeiro momento, quando será conduzida aos navios gregos juntamente com Coro para a escravidão. Por si só, essa constância de uma personagem no palco ao longo das mais de duas horas de apresentação representa um diferencial de *As Troianas* (c. 415 a.C.) em relação às demais produções cênicas do século V a.C. Mas o canto de Hécuba reserva ainda algumas idiossincrasias.

Naturalmente, a leitura da canção acima causa estranhamento dada sua complexidade sintática e a pluralidade de imagens metafóricas condensadas em períodos longos de frases justapostas. A partir dessa complexidade identificada no texto original grego, buscou-se apresentar ao leitor de língua vernácula a complexidade do trecho que resume em si temas abrangentes e os apresenta através do que podemos chamar de uma linguagem de lamento (DUÉ, 2006).

Trata-se de uma canção em versos anapestos que dão continuidade à apresentação da rainha, iniciada alguns versos antes, conforme veremos a

---

<sup>131</sup> Tradução nossa a partir do texto editado por Kovacs (EURÍPIDES, 2018b, p. 73 - 74).

seguir. A monodia de Hécuba demonstra certo virtuosismo de Eurípides na prática de compor um novo tipo de canção e de inseri-las em uma peça de teatro. Tornou-se uma marca de seu estilo a presença de algum tipo de monodia, canto solo, entre as palavras iniciais do Prólogo, que ambientam e contextualizam ao espectador ou leitor fatos do enredo que irão se suceder, e o Párodo, primeira apresentação do Coro.

De acordo com Eric Csapo (2004), Eurípides foi um dos compositores responsáveis por desenvolver em Atenas, na segunda metade do século V, um novo tipo de música. Caracterizada justamente por sua complexidade e pela incorporação de elementos musicais concebidos como originados na Frígia. Tais elementos são identificáveis especialmente no primeiro Estásimo de *As Troianas* (EURÍPIDES, 2018b), conforme apontado por Csapo (2004) em estudo que teve continuidade com Battezzato (2005) e Fanfani (2018). O objetivo da presente seção é identificar os elementos da “nova música” (CSAPO, 2004, p. 207) nessa monodia de Hécuba, apresentando a análise de seus versos.

Em relação à monodia referida, Kovacs (EURÍPIDES, 2018b) a compreende como terceira parte do Prólogo. Por outro lado, Biehl (EURÍPIDES, 1989) a vê como parte inicial do Párodo, uma vez que introduz o elemento musical e os versos anapestos. Dadas as recorrentes referências musicais que encontramos na monodia, bem como nos versos recitativos que a antecedem, consideramos o trecho mais próximo do Párodo que do Prólogo. Na verdade, tudo indica que tanto os versos de preparação quanto a própria canção constituem uma nova parte da estrutura da tragédia, agrupada por Aristóteles em sua *Poética* (2004) sob a categoria de anapestos, como pudemos observar anteriormente.

Se em *Hécuba* (c. 425 a.C.) a rainha adentra o palco curvada e amparada pelo braço de uma serva, como vimos no capítulo anterior, aqui seu abatimento é acentuado. Ela inicia a peça prostrada junto ao chão e, por meio de sucessivos dêiticos, podemos acompanhar a movimentação da personagem em cena. Da opressão física demonstrada por Hécuba, depreendemos a opressão moral que a acomete. Pouco antes de iniciar o canto, já em versos anapestos, a personagem introduz a linguagem metamusical através de perguntas que, segundo Wright (1986), caracterizam as canções de lamento:

Ἑκάβη  
 τί με χρῆ σιγᾶν; τί δὲ μὴ σιγᾶν;  
 τί δὲ θρηνῆσαι;  
 δύστηνος ἐγὼ τῆς βαρυδαίμονος  
 ἄρθρων κλίσειω, ὡς διάκειμαι,  
 νῶτ' ἐν στερροῖς λέκτροισι ταθεῖσ'.  
 οἴμοι κεφαλῆς, οἴμοι κροτάφων  
 πλευρῶν θ', ὡς μοι πόθος εἰλίξαι  
 καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ'  
 εἰς ἀμφοτέρους τοίχους, μελέων  
 ἐπὶ τοῦς αἰεὶ δακρύων ἐλέγους.  
 μοῦσα δὲ χαύτη τοῖς δυστήνοισι  
 ἄτας κελαδεῖν ἀχορευτούς.  
 (EURÍPIDES, 2018b, p. 72 – 73)

Hécuba:  
 O que devo calar? O que não calar?  
 O que lamentar?  
 Desgraçada como esse pesado fardo  
 Que inclina minhas articulações, que situação!  
 Com as costas esticadas nesse chão duro.  
 Ai, minha cabeça, ai, minhas têmporas,  
 e minhas costelas, que vontade de rolar minhas costas  
 a bombordo e a estibordo,  
 enquanto choro e lamento sem parar.  
 Isso é música para os desgraçados  
 Cantarem suas ruínas sem danças.  
 (EURÍPIDES, 2018b, p. 72 – 73)

Alexiou (2002) aponta que a hesitação em relação à escolha das palavras certas para expressar suas emoções demonstra a ansiedade do enunciador e costuma ser encontrada em diferentes gêneros poéticos associados ao luto<sup>132</sup>. As perguntas retóricas, a repetição de palavras (“calar”... “calar”), bem como a autorreferência ao ato de lamentar-se, *threnêsai*, são apontadas por Wright (1986) em seu riquíssimo estudo sobre as formas de lamento na tragédia como características dessa forma de expressão. Tal recurso adquiriu especial notoriedade nas peças de Eurípidés, a ponto de a autora considerar *As Troianas* um só lamento como um todo, dirigido ao cadáver de Astíanax exposto ao encerramento do drama. Sutter (2003) também salienta que o questionamento inicial, se deve cantar ou não, é uma marca discursiva dos versos associado aos cantos fúnebres. Além disso, a recorrente elocução de gemidos inarticulados (*oimoi*) introduzem o espetáculo da dor.

Segundo Battezzato (2005), os movimentos de Hécuba são acompanhados pela dor e são a substituição dos alegres movimentos de dança. Em vez de dançar, Hécuba rola no chão de um lado para o outro. Segundo o

<sup>132</sup> Alexiou (2002, p. 161) refere-se a thrênos, hinos, encômios e epitáfios.

autor, a alegre sonoridade do passado é substituída por uma nova Musa, soturna e melancólica.

Ao tomar a palavra, a partir do verso 97 (EURÍPIDES, 2018b, p. 72), Hécuba encontra-se no solo, e do solo vêm suas palavras. Sutter (2003) sugere que a posição adotada pela personagem é semelhante à de um cadáver. Pouco a pouco, porém, ela se move, estendendo lentamente seu corpo sobre o solo. Ressalte-se que o enredo se desenvolve logo após a queda da cidade. Assim, essa é primeira vez que a rainha se dirigirá à sua população em seu novo estatuto de escrava. Aqui iniciam as referências a metáforas náuticas que terão continuidade em sua monodia. Ao referir-se a seus membros abatidos, Hécuba emprega o termo *toíkhos*, que em grego designa as paredes de uma embarcação, conforme aponta Kovacs (EURÍPIDES, 2018b, p. 147), a metáfora do navio terá continuidade quando Hécuba iniciar sua canção.

As últimas palavras pronunciadas antes da canção referem-se a uma forma musical desprovida do acompanhamento de movimentos de dança, *akhóreutos*. De tal sorte, a personagem canta sua imobilidade reforçada pela sutileza dos movimentos do ator. Battezzato (2005) reforça que, em substituição à alegre dança de outrora, Hécuba agora move sua carcaça sobre o chão, “enquanto choro e lamento sem parar”. Assim, a alegre música é substituída por uma “nova música”, dolorosa e plangente, como defende Csapo (2004, p. 207). Essa nova tendência desenvolvida por Eurípides, entre outros<sup>133</sup>, será também identificável na monodia.

A monodia de Hécuba se inicia com os motivos de seu pesar, ou seja, os navios gregos que tão depressa chegaram a Troia. Salientamos anteriormente a complexidade e extensão desse período de abertura. Intencionalmente, posicionamos o verbo principal do período, *baínousai*, em posição correspondente ao original grego, ou seja, sete versos abaixo de onde se iniciou o período. Entre o sujeito (“Proas de navios...”) e o verbo, encontramos sucessivas imagens poéticas que constroem um quadro em movimento do momento em que as primeiras embarcações gregas chegaram para sitiar Troia. De acordo com Csapo (2004), os períodos longos são a características da nova

---

<sup>133</sup> Csapo (2004, p. 207) afirma que, além de Eurípides, também Agatão foi adepto a incorporação do estilo à tragédia, enquanto Frínio, Melanípide, Kinesias e outros poetas líricos incorporaram-no ao ditirambo.

música. Segundo o autor (CSAPO, 2004, p. 225), a sintaxe da nova música pode ser considerada aglutinativa, afastando-se da fala, com longos períodos acompanhados pelo aulo. O instrumento, constituído por duas flautas de espessuras distintas tocadas ao mesmo tempo, é, por princípio, um instrumento polifônico, o que o associa à pluralidade discursiva e o confirma com instrumento popular – prevalência do efeito musical sobre a adequação gramática.

Nessa primeira imagem, encontramos a importante referência a elementos musicais que, além de carregarem uma sonoridade belicista, iniciam a narrativa que explica a sonoridade das canções de lamento da peça. Battezzato (2005) salienta que, nos navios gregos, o aulo é responsável pela marcação do ritmo aos remadores. Assim, a chegada da sonoridade sombria do aulo perturba as alegres canções troianas e servem de prenúncio aos males que viriam a seguir. Battezzato (2005, p. 10) ainda comenta que esse início de canção é um “pastiche” do estilo homérico com expressões como “Ilíon sagrada” e “mar púrpura” – ecos das palavras do aedo. O aulo, como vimos, é o protagonista de uma revolução em curso em Atenas, no qual a nova música policórdia e polifônica infiltrava-se no estado tradicional, o sopro da mudança chegava ao palco. E assim, os terríveis peãs se sobrepõem às lindas canções.

Ainda no mesmo período, Hécuba constrói nova imagem ligada à náutica, ao afirmar que os navios gregos “o produto trançado do Egito baixaram, ai ai, ai ai, na baía de Troia”. Ou seja, Hécuba relembra quando os navios atracaram e lançaram suas âncoras. Na verdade, a expressão original empregada é “*Aegyptou plektán paideíam*”, literalmente, “a cultura trançada do Egito” – referência às cordas navais de origem egípcia, feitas a partir do papiro, segundo Kovacs (EURÍPIDES, 2018b, p. 150). Note-se que o momento em que os primeiros navios gregos aportaram na baía de Troia foi extremamente marcante para a personagem, pois determinante para a derrocada posterior da cidade. Por isso, essa imagem de sua lembrança é entrecortada com os gritos de dor “ai ai... ai ai”.

Em seguida, Hécuba menciona a nora Helena, seu grande desafeto, a quem responsabiliza pelas sucessivas perdas que lhe acometerem: a queda da cidade, a morte do marido dos filhos, a perda do poder e do estatuto de rainha. No terceiro Episódio da peça, as duas encontrar-se-ão frente a frente, e Hécuba tecerá uma acusação formal contra a filha de Leda, entre os versos 969 e 1032,

salientando os aspectos de “Pandora” lasciva e perfídia de Helena que segundo a rainha, foi quem matou Príamo. Como vimos, é um termo associado ao sacrifício. Então é como se Helena tivesse sacrificado Príamo para si mesma.

O ator que até então se encontrava no solo, agora senta-se sobre algum tipo de banquetta: “sento neste assento”, “*thákos hoíous thásso*”, com a sonoridade característica de uma canção, aliteração e assonância, a personagem constrói a movimentação cênica por meio do discurso. Segundo Csapo, a repetição de sons é característica da linguagem musical ritualística, especialmente a dionisíaca, típica da nova música.

E mais ainda especifica o cenário: “junto à tenda de Agamêmnon”, “*skēnaís efédrous Agamemnonías*”. A palavra *skēné*, usada para designar uma locação, tenda ou barraca, é também parte do jargão teatral para designar a “cena” ou “cenário”. Assim, a partir da afirmação de Hécuba, é possível depreender que a tenda de Agamêmnon é parte da cenografia da peça. Popp (1971) destaca que as monodias de Eurípides vão incorporando cada vez mais elementos miméticos. Então, os dêiticos em uma canção representam uma tendência da nova música.

Em seguida, há uma referência à condição de enlutada que legitima a escolha estética de sua canção associada aos lamentos funerários. Como vimos anteriormente, o cabelo cortado é instituído como uma penitência àqueles que perdem um ente querido, desde tempos imemoráveis na Grécia. O cabelo curto também é um elemento de caracterização. Perceba-se o contraste com a caracterização de Helena no terceiro episódio da peça. No verso 1.026, Hécuba chama-lhe a atenção por não ter cortado os cabelos em sinal de luto. A referência à cabeça raspada também faz parte dos gestos ritualísticos associados às ocasiões funerárias, conforme salienta Alexiou (2002).

Segundo Kovacs (EURÍPIDES, 2018b), o verso 143 marca a entrada do Coro: “Mas ah, vocês, miseráveis esposas dos troianos de lanças de bronze, jovens, noivas sem noivado, Ílion arde em chamas, choremos”. Segundo Sutter (2003), essa convocação por meio do vocativo é marca discursiva do lamento. Aqui também encontramos um exemplo de poliptoto: “*dýsnymfoi nýmfaí*” (EURÍPIDES, 2018b, p. 74), recurso que, segundo Csapo (2004), é característico do novo estilo musical adotado por Eurípides. Ressalte-se ainda o convite para cantarem seus ais: *aiázomen*, verbo na primeira pessoa do plural do subjuntivo,

que optamos por traduzir no imperativo, pois entendemos que, ao invocar as mulheres do coro, Hécuba incita-as a cantar. Tomamos tal posição apesar de Kovacs (EURÍPIDES, 2018b) afirmar que esse último termo é, na verdade, corruptela de “*aiázō – mén*”, i.e, “então eu choro”. No entanto, como ressalta Csapo (2004), a nova música possui maior liberdade sintática, sua estrutura permite desvios gramaticais. O trecho também contém um neologismo encontrado somente aqui *χαλκεγγέων*, formado pelo radical *khalk* – (bronze) e *enkeon*, lança.

Finalmente, Hécuba refere-se à imagem da mãe pássaro enlutada, tão cara ao imaginário trágico de Ésquilo até Eurípides. Alexiou (2002), cuja tese de 1974 a respeito dos lamentos funerários gregos norteia os estudos na área até hoje<sup>134</sup>, salienta que a imagem do pássaro associado ao pranto dos enlutados é recorrente não só no material folclórico do mundo grego antigo como também em outras culturas mediterrâneas. Além disso, Loraux (1998) salienta que o pranto associado a um pássaro permite a leitura como algo ameaçador. Assim, o pranto revela-se mobilizador de sentimentos incômodos e temerários

Nesse contexto, Loraux (1998) destaca o mito de Procne como um paradigma. Sófocles compôs uma peça sobre o mito, da qual restaram apenas fragmentos, que provavelmente se chamava *Tereu*. Procne era irmã de Filomela, filha do rei de Atenas, e casou-se com Tireu, rei da Trácia. Com saudades da irmã, Procne pede ao marido para ir buscá-la. Mas, quando ele a vê, a estupra e amputa sua língua para que ninguém soubesse o ocorrido. No entanto, Filomela tece um manto, contando o que aconteceu e envia à irmã, que a resgata. Na Trácia, Procne mata seu filho Ítis e o oferece como refeição a Tireu. Procne é transformada pelos deuses em rouxinol, Filomela em andorinha e Tereu em uma poupa. Assim, o canto do rouxinol tornou-se sinônimo das canções entoadas pelas mães enlutadas.

Dessa maneira, no encerramento de sua monodia, Hécuba canta uma nova canção, diferente da que cantara outrora. Em um passado recente, a música era alegre e acompanhada por danças. Agora, a nova música é triste. Hécuba usa a palavra “*eksarzo*”, i.e, inicia a cantar, conduzir uma canção, que traduzimos como “lançarei”.

---

<sup>134</sup> A autora estabeleceu a diferenciação entre *góos*, lamento espontâneo, *thrēnos*, lamento ensaiado, e *kommós*, lamento em diálogo incorporado pela tragédia (ALEXIOU, 2002).

Hécuba:  
Como a mãe pássaro por seu filhote alado  
lançarei meu grito de lamento, uma canção  
Não a mesma que um dia,  
Príamo acompanhava batendo o seu cetro,  
junto com as confiantes batidas frígias  
do pé do líder da dança.  
(EURÍPIDES, 2018b, p. 74)

Conforme salienta Battezzato (2005), a personagem de Hécuba revela a consciência da substituição da antiga tradição musical frígia pela estética grega. A música frígia era concebida como inovadora, ousada e arrojada, adequada a emoções frenéticas e selvagens. Nesse contexto, a nova musicalidade é associada ao aulo, assim como os gritos. A canção de Hécuba revela que, a partir de então, todas as canções troianas serão de lamento.

Eric Csapo (1999, 2004) defende que a nova música incorpora elementos teatrais, em uma influência do teatro para a música instrumental e para o ditirambo, que, por ser por essência mais musical que o teatro, sofreu maiores inovações. Segundo o autor, com a expansão do teatro nas últimas três décadas do século V a.C., pela primeira vez o entretenimento público ultrapassou a performance restrita aos ambientes aristocráticos e alcançou esferas populares. Nesse momento de popularização, os auletes ganham notoriedade. A versatilidade do aulo permite novos recursos poéticos como a quebra da correspondência exata entre cada sílaba e determinada nota musical, ocasionando uma ornamentação inédita por meio de formulações fragmentadas com diversas quebras rítmicas dentro de uma mesma canção. A novidade musical resultou em mudanças poderosas no estilo musical, com a incorporação de musicistas virtuosos e, conseqüentemente, mudanças nos gêneros poéticos. A crítica de Platão em sua *República* (2001) mostra como era ameaçadora, feminina e bárbara.

Segundo Battezzato (2005), em sua monodia Hécuba está teorizando sobre uma mudança na música troiana. Hécuba e o coro desaprendem suas velhas canções e anunciam uma nova tradição grega. Battezzato (2005) afirma que a música frígia chegou à Grécia por meio de mussitas incorporados com a profissionalização proporcionada pela expansão do teatro no fim daquele século. Conforme destaca o autor, Hécuba demonstra consciência da transformação das

canções alegres aristocráticas em canções de lamento. E sabe, também, que as alegres canções da frígia se foram para sempre.

#### 4.2 EVĀN, EVOÉ! O HIMENEU BÁQUICO DE CASSANDRA

Κασάνδρα

Ἄνεχε, πάρεχε, φῶς φέρε· σέβω φλέγω — est. 308  
ἰδοῦ, ἰδοῦ —

λαμπάσι †<sup>135</sup> τόδ' † ἱερόν. ὦ Ὑμέναι' ἄναξ,  
μακάριος ὁ γαμέτας·  
μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις  
κατ' Ἄργος ἅ γαμουμένα.  
Ὑμῆν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ·  
ἐπεὶ σύ, μήτηρ, † ἐπὶ δάκρυσι καὶ†  
γόοισι τὸν θανόντα πατέρα †πατρίδα τε†  
φίλαν καταστένους' ἔχεις,  
ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς  
ἀναφλέγω πυρὸς φῶς  
ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν,  
διδοῦς', ὦ Ὑμέναιε, σοί,  
διδοῦς', ὦ Ἐκάτα, φάος,  
παρθένων ἐπὶ λέκτροις  
ἅι νόμος ἔχει.

πάλλε πόδ' αἰθέριον < ἄναγ' > ἄναγε χορόν— ant. 325  
εὐάν, εὐοῖ—

ὡς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ μακαριωτάταις  
τύχαις· ὁ χορὸς ὄσιος.  
ἄγε σύ, Φοῖβέ, νιν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις  
ἀνάκτορον θυηπολῶ.  
Ὑμῆν ὦ Ὑμέναι' Ὑμῆν.  
χόρευε, μήτηρ, χόρευμ' ἄναγε, πόδα σόν  
ἔλισσε τᾶιδ' ἐκέϊσε, μετ' ἐμέθεν ποδῶν  
φέρουσα φιλάταν βάσιν.  
βοάσον ὑμέναιον ὦ,  
μακαρίαις ἀοιδαῖς  
ἰαχαῖς τε νύμφαν.  
ἴτ', ὦ καλλίπεπλοι Φρυγῶν  
κόραι, μέλπετ' ἐμῶν γάμων  
τὸν πεπρωμένον εὐνῆι  
πόσιν ἐμέθεν.  
(EURÍPIDES, 2018b, p. 80 - 82)

Cassandra:

*Levanta! Segura! Dai-me a luz, eu venero: E acendo –  
veja, veja –  
essa luz sagrada. Oh senhor Himeneu!  
Bem-venturado seja o noivo,  
bem-venturada seja eu, que no leito soberano  
desposada serei em Argos.*

<sup>135</sup> O símbolo † refere-se às passagens cuja autenticidade são questionadas por Kovacs (EURÍPIDES, 2018b).

*Hímen, o senhor Himeneu!  
 Por que tu, mãe, com lágrimas  
 e murmúrios a morte de meu pai e de tua pátria  
 amada lamenta?  
 Eu mesma de meu casamento  
 acendo a tocha de fogo  
 com brilho, com luz  
 Ofertada a vós Himeneu,  
 ofertada a Hécate, a luz,  
 virgem sobre o leito,  
 como pede a canção.*

*Bate o pé! Conduz a dança etérea, – ant. 325  
 evã, evoé –  
 como nos momentos mais felizes com meu pai.  
 Oh, dança sagrada!  
 Conduza agora tu, Apolo, entre louros para ti  
 no palácio eu amolo.  
 Hímen, oh Himeneu, Hímen!  
 Dança, mãe, levanta! Gire para lá e para cá,  
 Segura o mais amado passo.  
 Grita pelo Himeneu, ó,  
 com canções abençoadas  
 e chora pela noiva.  
 De pé, ó frígias de bonitos trajés,  
 Dancem, cantem pro meu casamento,  
 para o leito ofertado  
 o noivo se dirige<sup>136</sup>. V. 341  
 (EURÍPIDES, 2018b, p. 80 - 82).*

O poema acima é a representação de um epitálamo, uma canção nupcial ritualística tradicional, adaptada para o palco trágico em *As Troianas* (c. 415 a.C) de Eurípides. A ambiência da peça é predominantemente soturna e pesarosa, e a canção que tradicionalmente apresenta um caráter festivo é contrastante com as experiências vividas pelas personagens. T tamanha discrepância aponta para o deslocamento de Cassandra em relação à realidade percebida pelas demais personagens, ao mesmo tempo que salienta uma ironia trágica por meio da distorção de uma canção tradicional. A jovem denomina a si e a Agamêmnon como noiva e noivo, quando, na verdade, o que se lhe vislumbra é a relação de *pallakeía*, i.e, escravidão sexual, concubinato. O que para uma jovem do período Clássico, talvez não fossem algo tão diferenciado.

A presente seção busca revistar o mito de Cassandra, conduzido por seu báquico himeneu. Nesse caminho, problematizamos as relações entre o formato de texto escolhido pelo poeta e os significados produzidos a partir de sua presença em uma tragédia. Apontamos como hipótese inicial que a opção por

<sup>136</sup> Tradução nossa a partir do texto grego editado por Kovacs (EURÍPIDES, 2018b, p. 80 - 82).

um gênero poético festivo em meio à ambiência de pesar predominante na peça se deve à característica insanidade, *mania*, atribuída a Cassandra. Como resultado parcial de nossa investigação, reconhecemos um ponto de contato entre a ideia de casamento e a ideia de morte, como elemento de autocaracterização da personagem feminina em Eurípides.

Cassandra é, em primeira análise, uma personagem de Homero. É ela quem primeiro avista o cadáver de Heitor sendo carregado por Príamo, entre os versos 698 e 706 do canto XXIV da *Ilíada* (CAMPOS, 2010, p. 481), logo após o embate fatal com Aquiles. Nessa ocasião, a beleza da jovem é comparada com a de Afrodite pelo narrador homérico. É ela quem anuncia aos berros (*gégone*) ao povo troiano a morte do herói. Prontamente, então, toda a população se dirige ao alto das muralhas para testemunhar o espetáculo horrendo. Tal atitude da população é destacável visto que a incredibilidade que lhe é característica ainda não fora delimitada pelo aedo. Tal elemento tampouco é referido no Canto XI da *Odisseia* (2014), quando o itaquense narra aos feácios sua descida ao mundo dos mortos. No Hades, entre tantos outros *eidolons*, Odisseu encontra Agamêmnon, que lhe descreve sua morte pelas mãos de Egisto e Clitemnestra. Na ocasião, entre muitos companheiros assassinados, Agamêmnon, recorda que a seu lado estava Cassandra, igualmente vítima de Clitemnestra.

Contemporaneamente a Homero, o *Fragmento 1* de Saque à Troia (EVELYN-WHITE, 1982, p. 520), *Iliou persis*, atribuído a Arctino de Mileto<sup>137</sup>, narra o momento em que Ájax retira com violência Cassandra em pranto do templo de Atena. Assim, o aedo insere a personagem na teia narrativa construída pelo rapto de mulheres, que nos remete ao mito de Perséfone, discutido anteriormente<sup>138</sup>. Aproximadamente dois séculos mais tarde, encontramos na *XI Pítica* de Píndaro (FINGLASS, 2007) a alusão a loucura de Cassandra, tema que será mobilizado tanto por Ésquilo quanto por Eurípides. Todavia, segundo Mazzoldi (2001), que apresenta um levantamento completo de todas as participações da personagem desde Homero até o período helenista, argumenta

---

<sup>137</sup> Evelyn-White relaciona os oito poemas épicos da escola jônica a seis diferentes aedos. Anderson (1997), por outro lado, prefere não os vincular, uma vez que tal associada é bastante duvidosa.

<sup>138</sup> Seção 1.1 *Isto não é um ritual: Eurípides em As Tesmoforiantes*.

que os dois temas prevalentes associados à personagem são sua condição de virgem e de profetiza.

No poema dedicado ao jovem atleta tebano Trasídeos, Píndaro se refere à relação entre Orestes e Agamêmnon como exemplar, pelo o orgulho que um filho vitorioso desperta em seu pai. Com incrível capacidade de síntese, em pouco mais de 60 versos, Píndaro resume toda a série de eventos desenvolvida na *Oresteia* de Ésquilo. E assim, no verso 33 (FINGLASS, 2007), refere-se à *mántin kóran*, a mais antiga associação entre a jovem e o dom da profecia. Ainda em Píndaro encontramos uma segunda referência a Cassandra em seu *Peán VIII a*<sup>139</sup> (RUTHERFORD, 2001). Apesar de o poema encontrar-se em forma fragmentada, reconhecemos nele uma voz que pressagia a ruína de que se aproxima Troia com a chega de Páris. Além disso, o fragmento contém a primeira descrição do sonho de Hécuba, quando ainda grávida do filho, vislumbrou-se dando à luz um tição em brasa. Novamente uma voz atribuída a Cassandra interpreta o sonho da rainha. Conforme aponta Rutherford (2001), a incredulidade já é aqui associada às visões de Cassandra, uma vez que Páris será acolhido em seu retorno ao palácio de Príamo.

O ceticismo com que são recebidos os prenúncios de Cassandra também se faz presente na obra de Ésquilo. A escolha por Cassandra para mobilizar uma rede de temas complexos inaugurada por Píndaro servirá de fonte para o desenvolvimento da personagem em *Agamêmnon* (c. 458 a.C.)<sup>140</sup>. No entanto, é o tragediógrafo quem irá condensar na jovem a violência sexual, sugerida na *Iliou Persis* (EVELYN-WHITE, 1982), a premonição e a incredulidade. Assim como em *As Troianas* de Eurípides (2018b), na *Oresteia* (2004) Cassandra introduz a si mesma por meio do canto. No entanto, enquanto na peça mais antiga ela o faz com um canto antifonal, na peça euripideana ela se caracterizará por meio do canto solo.

A morte de Cassandra é prenunciada por ela mesma no quarto Episódio de *Agamêmnon*, entre os versos 1072 e 1330 (ÉSKUULO, 2004, p. 176 - 195),

---

<sup>139</sup> O peã é uma forma poética cantada, normalmente entusiástica e celebrativa, originalmente associada a Apolo. Etimologicamente, *peán* quer dizer “curador”, podendo ser associado a qualquer divindade (RUTHERFORD, 2001). O fator que leva à classificação deste fragmento específico com um peán é o tema da profecia, tradicionalmente associado ao gênero (RUTHERFORD, 2001).

<sup>140</sup> Primeira peça da única trilogia completa que sobreviveu até nosso tempo, *Oresteia*, que inclui ainda *Coéforas* e *Eumênides* (ÉSKUULO, 2004).

quando é recebida por Clitemnestra e pelo Coro. Na ocasião, ela ainda anunciará a sucessão de fatos futuros envolvendo a vingança de Orestes, abordados na sequência da trilogia, antes de ser “possuída” por Apolo (v. 1256). Assim, é através de Ésquilo que se perpetua a sua relação com o deus. Em Ésquilo, Cassandra narra como trapaceou o deus e como ele, não podendo retirar-lhe o dom da profecia, agraciou-lhe com a incredulidade.

Há diferentes versões sobre a origem de capacidade prenunciadora. Em Apolodoro, temos a versão de que a jovem e seu irmão gêmeo, Heleno, foram lambidos por serpentes píton, no tempo de Apolo, e ganharam tal forma de inteligência. Segundo Ésquilo, o dom foi-lhe oferecido como barganha pela obtenção do corpo da jovem; havendo em seguida a recusa, Apolo castigou-a com a descrença alheia. De qualquer forma, Apolo é o responsável pela concessão de sua principal característica, a primeira sibila, isto é, a porta-voz dos oráculos do filho de Zeus.

A origem etimológica de seu nome é incerta, sobretudo por se tratar de um nome próprio. Segundo Frisk (1960, p. 798), a hipótese mais provável é que o vocábulo seja, de fato, uma criação literária compartilhada entre as diferentes comunidades de aedos do período arcaico. Todavia, o filólogo destaca que a raiz *kas-*, mesma de *Kastor*, possui origem indo-europeia, como no sânscrito *śāśaduh*, com significado de “próximo a”, “iminente”, “notável”. Essa hipótese condiz com os elementos de caracterização acionados pela personagem tanto em Ésquilo quanto em Eurípides. Embora no primeiro já seja identificável o aspecto frenético associado à loucura em seu pensamento e sua fala, é em Eurípides que a personagem ganha contornos mais selvagens e incontroláveis, perceptíveis em sua canção.

Nesse sentido, Dodds (2002) apresenta um quadro panorâmico do desenvolvimento da ideia de loucura entre os períodos arcaico e clássico. Em Homero, a loucura é fundamentada como figura literária e consiste em um processo de intervenção psíquica sobre o sujeito; a personificação da figura mitológica de *Ate*<sup>141</sup> atua como um *daimon* que intervém sobre o timo de

---

141 Segundo Liddel and Scott (1992, p. 270): *bewilderment, infatuation, caused by blindness or delusion sent by gods*: perplexidade, paixão, causada pela cegueira ou ilusão enviada pelos deuses.

diferentes personagens. Já no período clássico, como no Fedro de Platão, por exemplo, a figura da mania recebe subclassificações ancorada na distinção entre processos orgânicos e possessões. De acordo com Dodds (2002, p. 77), a Cassandra de Ésquilo é uma manifestação da loucura profética – união que possui, segundo o ator, raízes indo-europeias. De tal sorte, podemos reconhecer que sua figura apreende elementos míticos que se desenvolverão nas figuras religiosas e sociais da Sibila e da Pitonisa de Delfos. Se, por um lado, o oráculo é a manifestação da voz de Apolo; por outro, o transe da sacerdotisa possui aspectos do dionisismo.

Conforme vimos anteriormente, Cassandra já estivera em cena em *Alexandro* (KARAMANOU, 2017), peça de abertura da trilogia apresentada por Eurípides para concorrer no festival de teatro de 415 a.C. Segundo a reconstrução proposta por Karamanou (2017), Cassandra apareceria em dois momentos da peça em que sua característica de profetisa seria enfatizada. De acordo com a autora, na primeira das ocasiões, ela anunciaria a chegada de Páris e, na segunda, seu papel enquanto responsável pelo desastre. Kovacs (EURÍPIDES, 2018b), por outro lado, defende que essa característica se mostra já no primeiro Episódio, quando teria anunciado para Hécuba profeticamente em uma monodia que seu irmão, Páris Alexandre, seria o responsável pela destruição de todo o seu povo. Provavelmente detalhou sua história com Apolo. E mais tarde, antes do reconhecimento de Paris como filho legítimo de Príamo.

Karamanou (2017) defende a existência de uma cena de loucura em que Cassandra teria anunciado sua profecia, como um espelho da cena de *As Troianas* (EURÍPIDES, 2018b). No *Fragmento 20* de *Alexandro* (KARAMANOU, 2017), Cassandra é associada a um “espírito báquico”, como ocorrerá na última peça. A esse respeito, Papadopoulous (2000) defende que os aspetos dionisíacos de Cassandra consistem em uma invenção euripideana. Assim, o aspecto de êxtase com que a personagem é caracterizada no *Fragmento 20* de *Alexandro* (KARAMANOU, 2017, p. 108) ecoa entre os versos 408 e 410 de *As Troianas* (EURÍPIDES, 2018b, p. 84) na fala de Tatíbio.

]είχκουσ' ἔπος [  
β]ακχεύει φρένα[σ  
(KURUMANOU, 2017, p. 108)

Ela ouviu a palavra

baqueou<sup>142</sup> seu espírito.

εἰ μή σ' Ἀπόλλων ἐξεβάκχευεν φρένας,  
οὐ τᾶν ἀμισθὶ τοὺς ἔμοις στρατηλάτας  
τοιαῖσδε φήμαις ἐξέπεμπες ἄν χθονός.  
(EURÍPIDES, 2018b, p. 84).

Se Apolo não tivesse baqueado teu espírito,  
não expulsarias de graça meus generais  
dessa terra com maus presságios.  
(EURÍPIDES, 2018b, p. 84).

Papadopoulous (2000) ressalta que tanto as mulheres de Troia quanto os homens gregos ignoram os infortúnios que acometeram esses últimos em seus retornos a suas casas. Somente Cassandra conhece os desígnios dos deuses. Por isso, é a única que possui razões para comemorar. A autora destaca que Cassandra tem consciência de que a alegria pela vitória é um estágio temporário entre os gregos. Sua fala confirma a certeza da punição divina prenunciada no Prólogo de *As Troianas* (EURÍPIDES, 2018b), acontecimentos que, no entanto, são deixados de fora da peça.

No diálogo travado entre Poseidon e Atena na abertura da peça, o deus dos mares e dos cavalos caracteriza a profetiza com dois aspectos. Ela é virgem, *parthénon*, no verso 41, e corredora selvagem, *dromáda* (EURÍPIDES, 2018b, p. 70). Conforme apontamos anteriormente, o Prólogo da peça não constitui um prenúncio do que será encenado a seguir. Antes disso, retoma eventos passados e alerta para acontecimentos futuros posteriores ao encerramento do drama, quando enfim os gregos pagarão por seus delitos. O que mobiliza os deuses para essa punição é o evento narrado alguns séculos antes na *Ilius Persis* (EVELYN-WHITE, 1982), ou seja, o rapto de Ájax a Cassandra dentro do templo de Atena. Dessa maneira, a personagem da virgem é um dos elementos coesivos do drama. A violência de que foi vítima é anterior ao início do enredo, está presente no Prólogo e será participante dos eventos que ocorrerão após o fechamento da peça.

No contexto interno de *As Troianas* de Eurípidés (2018b), o discurso de Cassandra marca um contraponto. Isso porque, em meio à ambiência carregada de pesar decorrente da queda da cidade, a jovem entoava um canto festivo em

---

<sup>142</sup> O sentido do verbo, aqui e na passagem seguinte, é “tornou báquico”. Embora não seja esse o sentido do vernáculo “baqueou”, optamos pela utilização do termo por ser vocábulo corrente em Língua Portuguesa.

celebração ao casamento. Enquanto as outras personagens mimetizam diferentes formas de lamento funerário, em seu primeiro momento Cassandra canta a celebração de suas núpcias – na verdade, servidão sexual – com Agamêmnon com um entusiasmo<sup>143</sup> que Papadopoulo (2000, p. 13) denominou como “irônico otimismo”. Pois somente nos versos 460 e 461 (EURÍPIDES, 2018b, p. 86), após cantar um epitáfio (WERNER, 2002), Cassandra revelará que a felicidade se deve à certeza de que sua presença em terras estrangeiras contribuirá para o extermínio dos atidas.

Ademais, considerando as peças Eurípidas representadas nas últimas três décadas do século V a.C., a presença da canção também é contrastante com o restante da obra, uma vez que as canções de lamento são visivelmente predominantes. De qualquer modo, a alegria de Cassandra é viabilizada pelo elemento da loucura como constitutivo de sua personagem. Nesse sentido, concordamos com Battezzato (2005) ao afirmar que, em sua monodia, os padrões musicais são distorcidos, e a música de casamento ocupa o lugar de uma canção de lamento. Essa contradição também é apontada por Biehl que ressalta o “absurdo” dos pensamentos da jovem em comparação com a realidade em que se encontra (EURÍPIDES, 1989, 177) – ambiguidade que, segundo o autor, é refletida na estrutura da canção.

Por se tratar de um canto solo, a canção é enquadrada dentro do gênero de monodia, o qual, como vimos anteriormente<sup>144</sup>, admite um amplo leque de subgêneros, entre eles a adaptação de um himeneu. Em seus versos, o poeta alterna padrões rítmicos docmíacos e jâmbicos, conforme apontam Biehl (EURÍPIDES, 1989) e Kovacs (EURÍPIDES, 2018b). Também denominado de epítalamo, o himeneu é um formato de canção celebrativo enunciado tradicionalmente, principalmente por mulheres, familiares da noiva, em ocasiões religiosas. Conforme aprendemos com Herington (1985, p. 14), a sociedade grega desenvolveu ao longo da Antiguidade uma “cultura do canto”. Isto é, a execução de canções, acompanhadas ou não por instrumento musical, era prática corrente em suas diversas práticas sociais, entre elas o casamento.

---

<sup>143</sup> No verso 365, a personagem se descreve como tendo o “deus dentro de mim”, *éntheos mén* (EURÍPIDES, 2018b, p. 83).

<sup>144</sup> 1.3 Canções para aulo e lágrimas em palco dionisíaco.

Porém, de acordo com a argumentação apresentada por Rush Rehm (1994), encontramos na literatura grega volumosas referências à aproximação entre o casamento e a morte, uma vez que, ao se casar, uma etapa da vida da noiva fica para trás ao abandonar o lar e a religião paterna, como afirmou Coulanges (1992), e ser incorporada à família e religião do marido. Dessa maneira, mesmo sendo predominantemente entoada em tom festivo, todo epítalamo guarda notícias dessa ruptura entre a vida da virgem indomada e sua introdução a uma nova vida junto a seu novo senhor.

Em seu canto, Cassandra invoca Himeneu, poder divino necessário para celebração do casamento. A palavra é himeneu é um adjetivo, originado de *hymen*, sua personificação (FRISK, 1960). Por outro lado, Papadopoulou (2000) defende que originalmente Himeneu designava a canção de casamento em si e só mais tarde foi personificado, segundo uma lenda órfica<sup>145</sup>, como uma entidade propiciatória, representado como um jovem carregando uma tocha, instrumento ritualístico associado à purificação. Além disso, embora tenha sua origem associada a práticas religiosas, o himeneu também foi um gênero bastante explorado por poetas líricos como Safo, Estesicoro e Alcmenon. Tanto na lírica quanto na religiosidade, o himeneu é tradicionalmente um canto dirigido aos noivos, diferente do que encontramos em *As Troianas* (EURÍPIDES, 2018b), onde é a própria noiva quem entoa sua canção nupcial, distorcendo, em mais um aspecto, a formato usual do gênero poético.

O Episódio em que está inserida a canção de Cassandra inicia com a chegada do mensageiro Taltíbio, responsável pela divisão do espólio, ou seja, conduzir cada uma das mulheres troianas, agora escravas, aos novos senhores a que foram designadas. Assim, uma a uma vão tendo seus destinos designados, quando o mensageiro enxerga um princípio de incêndio onde estão reclusas as troianas. Então a profetiza adentra o palco empunhando duas tochas e inicia sua monodia com o acompanhamento de passos de dança, conforme aponta Biehl (EURÍPIDES, 1989).

A presença das tochas é polissêmica. Elemento fundamental em diversas ocasiões religiosas, as tochas aqui são carregadas pela própria noiva que

---

<sup>145</sup> Segundo a narrativa órfica, esse jovem teria sido assassinado no dia de seu casamento. Desde então, passou a ser invocado para trazer proteção (PAPADOPOULOU, 2000).

assume o papel de condutora dos festejos, uma vez que sua mãe e as demais prisioneiras não compreendem o que há para comemorar. A efusiva alegria de Cassandra, além de parecer incoerente, é ofensiva para as demais. Como apontamos anteriormente, a presença das tochas é associada à purificação. A manipulação do fogo é exigida em práticas como os funerais, rituais dionisíacos e, como informa Karamanou (2000), nos cultos a Hécate<sup>146</sup>. Além disso, as tochas também simbolizam a destruição da cidade incendiada, como no Fragmento 20 de *Alexandros* quando Hécuba sonha que dará à luz a um tição que destruirá a cidade.

Cassandra inicia sua monodia, nos versos 308 e 309, com dois verbos no modo Imperativo, porém com transitividades distintas, conforme destaca Kovacs (EURÍPIDES, 2018): *Ánekhe, párekhe*: o primeiro, levanta, o segundo, segura, ou melhor, abre caminho. Biehl (EURÍPIDES, 1989) destaca a formalidade do chamado, incitando as mulheres a sustentarem a tocha. Ademais, os recursos sonoros são amplamente explorados: *phos phér, ó sebo; phlégo/ idou idou*. A transcrição permite reconhecer a aliteração em “f” transportando foneticamente a presença do fogo para as demais palavras. Além disso, a justaposição e a repetição de palavras constroem uma sonoridade incomum, característica das canções da nova música (CSAPO, 1999, 2004; BATEZZATTO, 2005). Ainda nesse contexto, a repetição de palavras é empregada para salientar determinada expressão. A marcação rítmica desses primeiros versos é descrita a partir de Lourenço (2010, p. 235):

U U U U U U – U U U – U –  
*Á-ne-khe, pá-re-khé, phós phér, ó se-bo; phlé-go*  
 U – U –  
*i-dou i-dou*

O primeiro verso consiste em duas sequências do verso docmíaco e o segundo verso é jâmbico. Mesmo o leitor que desconhece conhece a língua grega é capaz de perceber visualmente que a canção apresentada na abertura desta seção apresenta uma pluralidade métrica. A liberdade rítmica que será parodiada em *As aves* de Aristófanes, como vimos anteriormente, é uma das

<sup>146</sup> Coulanges (1992) ressalta a imprescindibilidade do fogo nas práticas da antiga religião familiar. Conforme ensina o autor, todas as residências gregas possuíam uma chama permanentemente acessa em honra aos *lares*, espíritos ancestrais que protegiam sua vida cotidiana.

marcas da nova música que ganhou popularidade nas últimas três décadas do século V a.C. e que em 415 já ocupava lugar de destaque tanto nas apresentações trágicas quanto nas de ditirambos.

Biehl (EURÍPIDES, 1989) defende que *tod' hierón* seja traduzido como “neste lugar sagrado”, sugerindo que a personagem acredita estar dentro de um templo. No entanto essa tradução é contestada por Kovacs (EURÍPIDES, 2018b), que chama a atenção de que os casamentos gregos não aconteciam dentro dos templos. Ademais, aponta Kovacs (EURÍPIDES, 2018b), os versos 329 e 330 não indicam que Cassandra estaria dentro de um espaço. Dessa maneira, Kovacs sugere que o *tód'* concorda com *fós*, e teríamos assim, “com tochas eu faço brilhar a luz sagrada”.

Após invocar Himen, a personificação do casamento, Cassandra celebra os noivos, com a expressão *makário: makários ho gametas, makária d'egó*: bem-venturado noivo, bem-venturada eu. O makarismo é uma expressão de boa sorte formular, empregada não só em canções nupciais, como em diversos outros gêneros poéticos<sup>147</sup>. O makarismo também é encontrado no hino homérico a Deméter. Nesse contexto, Claude Calame (2009) defende que a fórmula é originalmente associada aos mistérios de Eleusis e, assim, à bem-aventurança no *post mortem* aos iniciados.

Finalmente, na segunda estrofe de seu epítalamo às avessas, a a partir do verso 325, Cassandra marca o ritmo da dança e assinala sua associação com Dioniso. Coerente com o Fragmento 20 de *Alexandro* (KARAMANOU, 2017, p. 108) assinalado acima, aqui a própria personagem confirma essa aproximação. O vínculo entre Cassandra e Dioniso já havia sido apontado por sua mãe, a rainha na peça euripideana encenada dez anos antes de *As Troianas* (EURÍPIDES, 2018b). Em *Hécuba*, verso 676, a personagem título caracterizara a filha com tendo uma “cabeça báquica” (EURÍPIDES, 2010, p. 176). Naquela ocasião, a rainha questionava sua Serva a respeito da identidade do cadáver que acabava de ser exposto em cena. Mas diferentemente de sua suspeita, não era o corpo de Cassandra, mas de seu filho Polidoro que jazia à sua frente.

---

<sup>147</sup> Provavelmente, para o leitor moderno, o mais reconhecível uso dessa fórmula poética reside no “sermão da montanha”, em Mateus, 5, no Novo Testamento. Ao encerramento de *As Troianas*, no verso 1170, a fórmula será retomada por Hécuba no momento de lamentação sobre Astíanax, ao questionar o que é, afinal, considerado viver em bem-aventurança.

Eric Csapo (1999) ensina que a nova música popularizada nas últimas décadas do século V é um reencontro entre a tragédia e o ditirambo, sendo que essa última consiste em um gênero de performance principalmente musical e elementarmente ligado a Dioniso. Seguindo a linha de pensamento de Csapo (1999, 2004), nessa reaproximação entre os dois gêneros, a tragédia levou seu mimetismo ao ditirambo e o ditirambo levou a música e a dança dionisiacas de volta para a tragédia. Desse modo, a nova música, que em 415 a.C. já era uma forma consagrada de expressão artística, conscientemente faz referência à matriz ritual e dionisiaca, o que faz de Cassandra, a profetisa em êxtase, a intérprete perfeita para o novo gênero. Sua participação permite algo ainda mais ousado como a mescla entre elementos de uma canção nupcial e um lamento funerário, transgressão que só é possível em um contexto puramente dionisiaco. Por isso, é imprescindível que a personagem invoque o deus por meio dos gritos de êxtase: “evãn, evoé”!

Conforme salienta Battezzato (2005), Cassandra demonstra não estabelecer a distinção entre as antigas canções alegres da Frígia e a lamentação das canções gregas do presente. Além disso, Cassandra aponta uma continuidade entre as antigas danças e a atual. A profetisa age como uma substituta de Hécuba, incitando o coro a participar e a Hécuba a cumprir o ritual. Mas o coro responde em versos trímetros, pedindo a Hécuba que impeça a jovem, enquanto Hécuba solicita às demais mulheres cativas que retirem as tochas de sua mão. Após o epitálamo, no verso 352 da peça, a rainha Hécuba clama:

ἔσφέρετε πεύκας, δάκρυά τ' ἀνταλλάξατε  
τοῖς τῆσδε μέλεσι, Τρωάδες, γαμηλίους.  
(EURÍPIDES, 2018b, p. 82)

Levem as tochas para dentro, troianas,  
e respondam com lágrimas às canções nupciais.  
(EURÍPIDES, 2018b, p. 82)

Além de consistir em um dêitico para as ações dos atores, provavelmente dois coadjuvantes extras, segundo Kovacs (EURÍPIDES, 2018b), Hécuba sugere que as mulheres respondam ao canto de Cassandra com lágrimas. No entanto, a profetiza diz que isso é um erro.

É notável o caráter contraditório da canção. Nela, as sensações de dor condensam-se na invocação do Himeneu, poder divino necessário para celebração do casamento. Em uma distorção da canção tradicional, quem canta é a própria noiva, não sua mãe. A loucura de Cassandra se opõe à normalidade que é o luto. Por outro lado, em muitos sentidos, a canção de Cassandra é considerada um eco da cena de abertura da peça entre Poseidon e Atena, uma vez que, assim como a profetiza, os deuses conhecem o fim que aguarda os gregos. Necessidade divina.

Ela está localizada no primeiro Episódio (v. 230 - 510) da peça, entre os versos 308 e 341, e realiza a função de introduzir em cena a filha de Príamo, primeira dentre as mulheres da aristocracia troiana a reencontrar Hécuba, na manhã seguinte após a queda de Troia. No entanto, na monodia de Cassandra reconhecemos alguns elementos do epitálamo ou canção nupcial. Essa dissonância discursiva manifestada na performance da profetiza acentua o seu caráter disfuncional de sua personalidade, alocando-a à esfera da irracionalidade e, segundo a tradição, à loucura.

Cassandra (v 427-43) coloca-se a si mesma entre Circe (K, 488, M, 37-140) e Tirésias (L, 100-137) da Odisseia, antecipando o discurso desses dois. Cassandra, segundo a leitura de Battezzato, é uma versão feminina de Tirésias. Depois invoca Hécate, tia de Perséfone, quem informou Demeter sobre o local de desaparecimento de sua filha, como vimos anteriormente.

A jovem Cassandra, filha de Príamo, é uma personagem feminina do ciclo de Troia que mobiliza temas extremamente vívidos em nossa contemporaneidade. Um amplo leque de autores, desde a Antiguidade até os tempos hodiernos, mobilizou, por meio dela, uma série de temas ligados ao universo feminino, em que se destaca, de maneira geral, a opressão cometida pelos homens contra a “raça das mulheres”<sup>148</sup>, em termos hesiódicos. Mais do que isso, o mito de Cassandra carrega consigo o dom da profecia, elemento fundamental para religiosidade humana. Finalmente, a jovem é aquela que recusa entregar seu corpo a um deus, Apolo, que lhe pune com a dádiva da incredibilidade.

---

<sup>148</sup> Em *Os trabalhos e os dias*, o aedo Hesíodo institui o paradigma dominante que concebe as mulheres como o Outro no imaginário grego. A esse respeito ver: Zeitlin (1992, *Playing the other*) e Loraux (1990 *Sur la race de femme*).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: O CANTO DAS ENLUTADAS

O espaço temporal que se interpõe entre nós e os antigos gregos não é suficiente para dirimir a vivacidade de sua arte. A tragédia foi um evento literário com implicações religiosas, políticas, sociais e estéticas impossíveis de mensurar em nossa cultura secular. No entanto, algumas de suas contribuições assustadoramente ainda nos dizem respeito, e por mais que nos inclinemos sobre esse material há mais de 2 mil anos, continuamente descobrimos novos fatos e nos redescobrimos a partir desses textos. Então, como uma nota musical lançada ao infinito, o teatro dionisiaco atravessa o tempo da História e nos observa atentamente quando diz: *evoé!*

O poeta trágico Eurípides (c. 480 - 406 a.C.) destaca-se por trazer ao palco formas arrojadas de composição, costurando gêneros literários que despertam efeitos sinestésicos potentes no espetáculo teatral. Ao tensionar os limites das convenções teatrais de seu tempo, o poeta encontra em personagens femininas o material mitológico adequado para empreender um projeto de insurreição estética. Além de representarem mulheres, suas protagonistas são escravas e estrangeiras, vindas de Troia ou da Frígia, como chamavam os contemporâneos do poeta aquele território situado para além do Helesponto, mas tão próximo deles mesmos.

*Andrômaca* (c. 425 a.C.), provavelmente a única peça representada originalmente fora de Atenas, foi estigmatizada pela crítica como um drama secundário, talvez por revelar demais o que se passava dentro do *oïkos*<sup>149</sup>, talvez por frustrar os que esperaram por um herói redentor. Em *Hécuba* (c. 424 a.C.), assistimos à violenta reação da vítima para quem a opressão se torna insuportável. Enquanto, em *As Troianas* (c. 415 a.C.), a matriarca recém-destituída assiste à dissolução de sua cidade e sua família. As três peças registram a escravização de mulheres em três diferentes momentos após a guerra de Troia, misto de acontecimento histórico e mitológico. Todas as

---

<sup>149</sup> Residência, família, propriedade.

mulheres representadas cantam para traduzir seus estados emocionais, exceto Helena.

Recorrentemente apontada como a motivadora da destruição<sup>150</sup>, espécie de “bode expiatório”, Helena não demonstra o sentimento necessário para o canto, não corta seus cabelos ou manifesta qualquer sinal de luto. Além disso, Helena é grega, mulher de um homem livre, e é a única que tem a possibilidade de se dirigir à Grécia mantendo sua posição junto à nobreza. Essa renitência do poeta com a personagem será dissolvida alguns anos mais tarde, quando, em *Helena* (c. 412 a.C.), finalmente escutaremos Helena chorar e aprenderemos que tudo não passou de um grande mal-entendido, ela nunca quis deixar Menelau e ela nunca pôs os pés em Troia.

*Andrômaca* (EURÍPIDES, 1984) se passa alguns anos após a queda de Troia, quando na Ftia a personagem título, escrava sexual de Neoptólemo, é ameaçada de morte por Hermíone, a esposa legítima, durante a ausência do marido. Por sua vez, a ação de *Hécuba* (EURÍPIDES, 2010) transcorre alguns dias após a destruição da cidade enquanto os navios gregos aguardam os ventos propícios para seu retorno na região da Trácia. Nessa espécie de intermezzo entre a guerra e o retorno, a rainha que agora é escrava entrega sua filha Polixena ao sacrifício, recebe o cadáver brutalmente assassinado de seu filho Polidoro e vingam-se com o auxílio das demais cativas troianas do traidor Polimestor. Por outro lado, *As Troianas* (EURÍPIDES, 2018b) acontece na manhã seguinte ao incêndio de Troia, quando são designados os destinos das mulheres sobreviventes como escravas na Grécia. Na peça, Hécuba permanece em cena do início ao fim enquanto, a cada Episódio, é visitada por uma a uma das mulheres de sua corte, que receberão cada uma o seu quinhão.

O estado de luto, *penthós*, é um sentimento compartilhado por aquelas que recorrem ao canto solo ou antifonal nas três peças assinaladas. Aprendemos com Marcel Eliade (1992), Walter Burkert (1991) Nicole Loraux (1994), Rush Rehm (1994), Margaret Alexiou (2000) e Casey Dué (2006) que existe uma relação entre a mulher e a morte anterior à sua representação na literatura. Na ritualística mortuária grega, as mulheres desempenhavam a função de prepararem o cadáver para as exéquias e permanecerem junto ao morto até seu enterro ou

---

<sup>150</sup> *Andrômaca*, versos 595 e 1112 (EURÍPIDES, 1984, p. 56 e 77); *Hécuba*, verso 275 (EURÍPIDES, 2010, p. 88); *As Troianas*, versos 998 e 1065 (EURÍPIDES 2018b).

cremação. Nessas ocasiões, pelo menos desde o período arcaico, século XVIII a.C., as mulheres entoavam canções de lamento que incluíam gritos de dor e autoflagelação.

Na literatura antiga, essa aproximação entre as mulheres e a morte aparece no mito das duas deusas, Deméter e Coré/ Persefone, cuja separação e reencontro são celebrados nas Tesmóforas e em Eleusis, respectivamente, no início do inverno e na entrada da primavera. A narrativa, que possui inúmeras referências literárias, é apresentada canonicamente no *Hino a Deméter* homérico (EVELYN-WHITE, 1982). Como mito cosmogônico que explica a realidade (LÉVI-STRAUSS, 1982; VERNANT, 1990), a narrativa homérica associa a origem da vida e a passagem para a morte ao feminino em uma perspectiva cíclica da existência.

Por feminino, compreendemos o conjunto de características que uma determinada sociedade atribui em determinada época às mulheres. Existe, pois, em nosso debate, uma clara distinção entre a mulher, o sujeito histórico que se identifica enquanto fêmea humana e o feminino como conjunto heterogêneo e variável de traços que orbitam em torno desses sujeitos. E assim, na literatura, tais atribuições são empregadas como mobilizadoras de temas ligados direta ou indiretamente aos indivíduos.

A literatura grega demonstra que a prática mortuária, incluindo a enunciação de lamentos, embora não seja exclusivamente desempenhada por personagem mulheres, é predominantemente representada por elas. Assim, atividades discursivas relacionadas à encomendação de cadáveres como o canto necessário para que sua alma, *psykhé*, cruze o rio Aqueloo e adentre o mundo dos mortos tornam-se elementos constitutivos do que a sociedade grega antiga entendia como feminino. Ao representar mulheres em suas peças de teatro, Eurípides emprega a peça chave do lamento mortuário como recurso para expressar o feminino.

Nesse contexto, é importante salientar a ressalva de John Herington (1985, p. 14) para nossa discussão, com a contribuição do entendimento de que a sociedade grega se desenvolveu sobre uma “cultura do canto”. Isto é, não só no teatro e nos funerais cantavam os gregos, mas em uma ampla série de atividades sociais, políticas, religiosas, esportivas, médicas, canções eram constantemente entoadas. Além disso, Herington (1985) destaca a tradição

propriamente literária em meio a esse vasto cancionero, sinteticamente delimitada pelas denominações *melos* ou *nómos*, ambas traduzíveis por “canção”. Assim, Herington (1985) dirige sua argumentação para a constatação de que os lamentos trágicos se filiam antes à tradição da literatura presente, principalmente nas ocasiões dos simpósios, do que à tradição ritualística religiosa.

A contribuição de Herington (1985) também aceitamos com ressalvas. É verdade que a literatura é uma instituição independente e o consumo da arte por si só não exige o compartilhamento de conhecimentos externos. Mas, por um lado, e assim justificamos nossa afirmação inicial, a sociedade grega convivia com os elementos do âmbito sagrado de maneira incomensurável para nós. Além disso, a referência a práticas religiosas, com sua solenidade e gestualidade, é justamente uma das características mais marcantes daquela que foi a maior revolução estética do século V a.C. (CSAPO, 1999), a nova música (CSAPO, 2004; BATEZZATTO, 2005; FANFANI, 2017).

A nova música foi um movimento cultural realizado nas três últimas décadas do século V a.C. e consistiu na renovação de diferentes práticas artísticas por meio da incorporação de elementos musicais estrangeiros e de um direcionamento desse material artístico às massas populares. A nova música marcou o reencontro entre o ditirambo, performance essencialmente musical ainda necessariamente presidida pelo deus Dioniso, e a tragédia, formato de teatro solene que, desde sua institucionalização por Pisístrato e Clístenes no final do século VI a.C., tornou-se cada vez mais formal. Assim, enquanto o ditirambo devolvia à tragédia seu aspecto selvático e popular, a tragédia levava ao ditirambo seu mimetismo e teatralidade.

Nesse contexto dionisíaco, cabe salientar a contribuição do professor José Trabulsi no livro *Dionisismo, poder e sociedade* (2004), acerca da modificação iconográfica do filho de Zeus entre o período arcaico e o helenístico. Trabulsi (2004) demonstra que, conforme nos aproximamos do século IV a.C., um aspecto do deus passa a ser acentuado. A cerâmica estudada por Trabulsi (2004) passa a representar um Dioniso efeminado. E é exatamente essa característica que será apontada como o grande defeito da nova música por aqueles que a condenaram.

Aliás, dois aspectos, efeminação e mimetismo, serão mobilizados por Aristófanes para ridicularizar os aspectos da nova música e seus adeptos. Em diversas peças, como *Acarnenses* (c. 425 a.C.), *As aves* (c. 415 a.C.) e *As rãs* (c. 405 a.C.), o poeta cômico ri, e rimos com ele, do novo estilo musical extravagante e de sua métrica incompreensível acompanhada constantemente pelo som do aulo. Mas é em *Tesmoforiantes* (c. 411 a.C.) que Aristófanes relaciona os dois aspectos à fidalguia e à promiscuidade. O problema é que a crítica encontrará eco na *República* (c. 370 a.C.) de Platão, que associa os dois aspectos da nova música à degradação moral daqueles que a praticam, inclusive com consequências graves para a segurança nacional de Politeia. Aristóteles, por sua vez, na *Poética* (c. 325 a.C.), utilizará o mimetismo da efeminação para atribuição de valor estético a determinada obra poética.

Não por acaso, são as mulheres que celebram as Tesmofóras, as escolhidas por Aristófanes para “matar” Eurípides. Na vida real ateniense, todas as mulheres casadas, e somente elas, participavam da celebração de despedida entre as duas deusas no início do inverno. Conforme aponta Pinheiro (2007), entre as diversas etapas da festa que se estendia por três dias, as mulheres entoavam lamentos funerários e choravam pela separação entre as duas deusas e si mesmas, isto é, por aquela parte de suas vidas que morrera no dia em que foram dadas em casamento – condição reconhecida metaforicamente no mito, uma vez que a união entre a jovem Coré e seu esposo Hades foi, na verdade, um rapto que a levou para o mundo dos mortos, deixando a matriarca ctônica Deméter enlutada e inóspita ao longo de todo o inverno. Assim, todas as que celebram as Tesmofóras são mulheres enlutadas. Em um caminho mimético que vai da narrativa à prática religiosa, a celebração das Tesmofóras também contém encenações do rapto de Perséfone.

Eurípides encontrou na representação de mulheres uma forma de dirigir-se às massas populares. E o mimetismo e a efeminação já explorados por outros poetas como Timóteo, por exemplo, adequaram-se perfeitamente a seu projeto poético. Froma Zeitlin (1994) nos ensinou que por meio da tragédia praticou-se – e ainda se pratica – a alteridade. É pela representação do Outro que revisitamos a nós mesmos, explica a autora. Assim, em uma escalada na busca de revelar a si mesmo por meio da representação do Outro, Eurípides estabelece como protagonistas da maior parte de suas peças que chegou a nós mulheres

trágicas. Mas do que isso, nas três peças que residem no centro de nossa investigação, encontramos mulheres, escravas e estrangeiras. Andrômaca, Hécuba, Polixena e Cassandra vinham de Troia, região que os contemporâneos do poeta chamavam de Frígia.

E é de lá que veio o instrumento responsável pela revolução sonora do teatro grego no final do século V a.C. O aulo é, por excelência, o instrumento polifônico e assim será associado à diversidade de pensamento propagada pela nova música. Wilson (1999) apontou a contraposição entre a lira, um instrumento considerado de prestígio e associado à aristocracia, e o aulo, instrumento popular de origem estrangeira, condenado por Aristóteles por, sendo um instrumento de sopro, não permitir que o músico fizesse uso da palavra.

A música de Eurípidés é essencial para a compreensão de sua proposta poética. Nas três peças, a musicalidade é empregada em momentos ficcionais de extrema angústia das personagens como recurso para traduzir o sofrimento dessas mulheres trágicas em situações limítrofes. A elaboração dessa série de canções só é possível se atentarmos ao papel preponderante atribuído às mulheres reais na tradição mortuária grega de lamentos funerários. Isto é, as canções encontradas na tragédia são derivadas de cantos que acompanhavam práticas funerárias.

Entre o período arcaico e o clássico, podemos perceber variados graus de misoginia nas diferentes sociedades que compõem o mundo grego antigo. Todavia, discursos e nas performances ritualísticas realizados em ocasiões funerárias – embora encontremos na literatura manifestações de discurso emitidos por homens – são marcadamente associados ao feminino. Assim, embora tolhidos pela pólis ateniense a partir da lei de Sólon, os lamentos funerários são vozes de resistência do discurso feminino.

Quando, na segunda metade do século V a.C., a cidade de Atenas vivenciou mudanças em sua democracia, ampliando os domínios do Estado, também testemunhou profundas transformações estéticas em seu teatro e sua música. Ao passo que o estado democrático avançava, aumentava também a exclusão de mulheres, e ao passo que eram excluídas da vida social, passavam a ser mais representadas em cena. Tanto no âmbito da música quanto no da literatura, mudanças nas práticas funerárias e a incorporação de recursos musicais com novas concepções sobre a teoria musical permitiram que uma

nova Musa fosse sintetizada na cena eurípideana, dando origem a uma tradição de representação do gênero feminino por meio de canções de lamento. Assim, a forma das canções possui implicações em seu sentido.

Como observamos, na perspectiva de Loraux (1994), a Lei de Sólon limitou a realização das práticas mortuárias, restringindo-as aos espaços privados. Ademais, Péricles limitou ainda mais a lamentação e o pranto. Os gritos de dor e o autoflagelo deixaram de ser bem-vistos aos olhos da pólis. Assim, o contexto diminui o espaço público discursivo reservado às mulheres, que passam a ser representadas com cada vez mais versos no teatro ateniense. No entanto, conforme defendeu Derrida (1970), toda representação é uma ausência.

A tristeza é subversiva na Atenas democrática. Assim, também é subversiva a incorporação de instrumentos e sonoridades estrangeiros, pois, como ensinou Damon, a mudança em um estilo musical é capaz de destruir uma sociedade e, por isso, toda ousadia deve ser banida da pólis de Platão. No início do século IV a.C., o novo estilo musical já perdera sua robustez e as tradicionais formais solenes que encontramos em Ésquilo e Sófocles voltavam a ser buscadas, mas dessa vez sem a pungência que tiveram em seu nascedouro. A tragédia clássica encontrava seu fim. A partir de então, muitos poetas dramáticos se sucederam, referenciando e reverenciando o teatro que um dia existiu.

Eurípides foi um extremista. Levou ao palco mulheres em situações limítrofes, que em gritos mostravam sua dor e sua interioridade. É evidente o abismo que separa as mulheres trágicas das mulheres reais daquele tempo. Os atores cantores que subiram ao palco naquele período proporcionaram à audiência uma experiência sensorial tão densa que nela se revelavam também as presenças sagradas de Dioniso e Deméter, que emprestaram sua música para mobilizar emoções anteriores à discursividade.

A *melopoíia* realizada naquelas performances, o elemento mais prazeroso do teatro segundo Aristóteles, ficou para trás, e toda tentativa de reprodução em que incorreremos, por mais técnicas e tecnologias empregadas, sempre aparentarão ter algo faltando, mas também a leitura de uma tragédia sempre conterá algo familiar, algum elemento poético que faz com que reconheçamos a nós mesmos nesses textos. O canto da enlutadas, as canções de lamento que encontramos em *Andrômaca*, *Hécuba* e *As Troianas*, cruzam o tempo da história e nos trazem de volta a nós mesmo agora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AELIANUS, Claudius. *De natura animalium: varia historia, epistolae et fragmenta*. Paris: Ambrosio Firmin Didot, 1858.
- AESCHYLUS. *II – Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments*. With an English translation by Herbert Weir Smith. London: William Heinemann, 1926.
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais 5 (DSM V)*. Tradução de Maria Inês Corrêa do Nascimento et al. Porto Alegre: Artmed, 2015.
- ALEXIOU, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. London: Cambridge University Press, 2002.
- ALLAN, William. *The Andromache and Euripidean Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- ALMEIDA, Vanessa Silva. *Lamento e luto nas Suplicantes de Eurípides*. 2017. 209 f. Dissertação (Mestrado em estudos da tradução) - Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.
- ALONI, Antonio. *Elegy - Forms, functions and communication*. In: BUDELLMANN, Felix. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.
- APOLODORO. *The Library*. With an English translation by James George Frazer. London: William Heinemann, 1921.
- \_\_\_\_\_. (Demóstenes). *Contra Neera*. Tradução de Gloria Onelley, Introdução e notas de Ana Lucia Curado. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- ARISTOPHANES. *III – Lysistrata, The Thesmophoriazousae, The Ecclesiazusae, The Plutus*. With an English translation by Benjamin Bickley Rogers. London: William Heinemann, 1946.
- \_\_\_\_\_. *Rãs*. Tradução do grego, introdução e comentário de Maria de Fátima Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: 2014.
- \_\_\_\_\_. *Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

ARISTOTELES. *Poetics*. Introduction, commentary and appendixes by D. W. Lucas. Oxford: Oxford University Press, 1980.

\_\_\_\_\_. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro Nacional - Casa da Moeda, 2005.

\_\_\_\_\_. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valene. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

\_\_\_\_\_. *Política*. Tradução e notas António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Veja, 1998.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARNER, Wilfried. *Die Monodie*. In: JENS, Walter. *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1971.

BARTHES, Roland. *O Grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986.

\_\_\_\_\_. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1987.

BATTEZZATO, Luigi. *The new music of The Trojan Women*. Lexis: *Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*, v. 23. Amsterdam, p. 73 - 2005.

BEACHAM, Richard. *Playing places: the temporary and the permanente*. In: MCDONALD, Marianne; WALTON, J. Michel. *Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

BISOL, Luciano Heidrich. *Thrênos e goos: lamento e murmúrio de Andrômaca*. (Dissertação) Mestrado em Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2016.

BLOOM, Harold. *Angústia da influência*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BREMER, J.M. *Euripides "Hécuba" 59 - 215: A reconsideration*. Mnemosyne 24 (03) 1971. Leiden: Brill. p. 232 -250.

BRILLANTE, Carlo. *Sul Prologo dell'Ecuba di Euripide*. Rivista di Filologia e di Istruzione Classica 116. Turin: Loescher, 1988.

BRISSON, Luc. *Le mythe de Tirésias: essai d'analyse structurale*. Laiden: Brill, 1976.

\_\_\_\_\_. *Le sexe incertain: Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité greco-romaine*. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

BRUNA, Jaime. *Aristóteles, Horácio, Longino - A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1992.

BRUNHARA, Rafael. C. M. *Elegia Grega Arcaica, Ocasão de performance e tradição épica - O caso de Tirteu*. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

BUDD, Malcolm. *Music and emotions: the philosophical theories*. New York: Routledge, 2003.

BUNDRICK, Sheramy. *Housewives, hetairai, and the ambiguity of genre in attic vase painting*. Toronto: Classical Association of Canada: Phoenix, n. 66, v. 1, p. 11- 35, 2012.

BURKERT, Walter. *Greek religion*. Translated by John Rafan. Maiden: Blackwell, 1991.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.

CALDER III, William. *A reconstruction of Sophocles' Polyxena*. Durham: Greek Roman and Byzantine Studies 7. 1966. p. 31 – 56.

CALVERT, Watkins. *How to kill a dragon – aspects of Indo-European poetics*. New York: Oxford University Press, 1995.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CAMPBELL, D. A. *Greek Lyric I – Sappho and Alcaeus*. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

\_\_\_\_\_. *Greek Lyric III – Stesicorus, Ibycus, Simonides, and others*. Loeb Classical Library. London: Harvard University Press, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *Ilíada de Homero: vol. I e II*. São Paulo: Benvirá, 2010.

CHONG-GOSSARD, J. H. Kim. *On Gender and Communication in Euripides' Plays, Between Sound and Silence*. Boston: Brill, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura pra quê?* Tradução de Laura Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Tradução de Fernando de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CSAPO, Eric. *Later Euripidean drama*. Illinois Classical Studies, v. 24, p. 399-426. Illinois, 1999.

\_\_\_\_\_. *The politics of the new music*. In: MURRAY, Penelope; WILSON, Peter. *Music and the muses: the culture of 'mousike' in classical Athenian city*. New York: Oxford University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Calípedes limpando o assoalho*. In: ESTERLING, Pat; HALL, Edith. *Atores Gregos e Romanos*. Tradução de Ferreira e Fiker. São Paulo: Odisseus Editora, 2008.

CYRINO, Monica Silveira. *Sex, status and song: locating the lyric singer in the actors' duets of Euripides*. Roma: Quaderni Urbinati di Cultura Classica, v. 60, n. 3. p. 81–101. 1998.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

\_\_\_\_\_. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Tradução de Acts of literature. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

DEMÓSTENES. *Private Orations*. Texto grego e tradução de Gilbert Murray. Cambridge: Oxford University Press, 1939.

DE MOURA, Camila. *A misoginia na tradição biográfica de Eurípides*. Codex – Revista de Estudos Clássicos. Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 39 – 62, 2020.

DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*. Chicago: Chicago University Press, 1991.

DODDS, Eric Robertson. *Os gregos e o irracional*. Tradução de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

DOYLE, Andrea. *Cassandra: feminine corrective in Aeschylus's Agamemnon*. Johannesburg: Acta Classica, vol. 51, 2008, p. 57 - 75.

DOVER, Kenneth. *Aristophanes: frogs*. New York: Oxford University Press, 1993.

DUBISCHAR, Markus. *Form and Structure*. In: MCCLURE, Laura. *A companion to Euripides*. Oxford: Blackwell, 2017.

DUÉ, Casey. *The captive's woman lament in Greek tragedy*. Austin: University of Texas Press, 2006.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

EURIPIDES. *Euripidis Fabulae*, vol. 2. Gilbert Murray. Oxford: Clarendon Press, 1937.

\_\_\_\_\_. *Euripides: Andromache*. Edited with introduction and commentary by P. T. Stevens. Oxford: Clarendon, 1971.

\_\_\_\_\_. *Alceste, Andrômaca, Íon, As Bacantes*. Tradução de José Ribeiro Ferreira. Lisboa, São Paulo: Editora Verbo, 1973.

\_\_\_\_\_. *Euripidis Fabulae*, Tomus II. Edidit James Diggle. Oxford: Oxfordii e Typographeo Clarendoniano, 1986.

\_\_\_\_\_. *Bacas: o mito de Dioniso*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1996.

\_\_\_\_\_. *Heráclidas*. Introdução tradução do grego e notas de de Cláudia Raquel Cravo da Silva. Lisboa: Edições 70, 2000.

\_\_\_\_\_. *Medea*. The text edited with introduction and commentary by Denis Lionel Page. Oxford: Clarendon Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Euripides Alcestis*. Edited with Introduction & Commentary by L. P. E. Parker. Oxford: Oxford Clarendon Press, 2007.

\_\_\_\_\_. *Euripides Suppliant Women*. With introduction translation and commentary by James Morwood. Oxford: Aris and Philips, 2007.

\_\_\_\_\_. *Euripides "Hekabe"*. Edition und Kommentar von Kjeld Matthiessen. Berlin: De Gruyter, 2010.

\_\_\_\_\_. *Euripides Iphigenia at Áulis*. Edited with introduction, translation and commentary by Christopher Collard and James Morwood. Liverpool: Liverpool University Press: 2017.

\_\_\_\_\_. *Hecuba*. Edited by Luigi Battezzato. Cambridge: Cambridge University Press, 2018a.

\_\_\_\_\_. *Troades*. Edited with introduction and commentary by David Kovacs. New York: Oxford University Press, 2018b.

- ESTERLING, Pat; HALL, Edith. *Atores Gregos e Romanos*. Tradução de Ferreira e Fiker. São Paulo: Odisseus Editora, 2008.
- EVELYN-WHITE, Hugh. *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle and Homeric*. Loeb Classical Library. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- FANFANI, Giovanni. *What melos for Troy? Blending of Lyric Genres in the First Stasimon of Euripides' Trojan Women*. In: ANDUJAR, Rosa; COWARD, Thomas R P, HADJIMICHAEL, Theodora A. *Paths of Song: The Lyric Dimension of Greek Tragedy*. Berlin: The Gruyter, 2018.
- FINGLASS, Patrick. *Pindar: Pythian eleven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- FOLEY, Helene. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- FRISK, Hjalmar. *Griechisches etymologisches wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter, Universitätsverlag, 1960.
- GAZZINELLI, Gabriela Guimarães. A vida de Eurípides de *Sátiro*. *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 147-170. 2014.
- GOLDHILL, Simon. *Representing Democracy: women at the Great Dionysia*. In: OSBORNE, Robin; HORNBLLOWER, Simon. *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Aeschylus: The Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- HALL, Edith. *The sociology of Athenian tragedy*. In: ESTERLING, P. E. *Cambridge Companion to Greek tragedy*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_; MACINTOSH, Fiona; WRIGLEY, Amanda. *Dionysus since 69: Greek tragedy at the dawn of the third millennium*. New York: Oxford University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Os atores-cantores da Antiguidade*. In: ESTERLING, Pat; HALL, Edith. *Atores Gregos e Romanos*. Tradução de Ferreira e Fiker. São Paulo: Odisseus Editora, 2008.
- HEGEL, Friedrich. *A Razão na história: uma introdução geral à filosofia na história*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2004.
- HERINGTON, John. *Poetry into drama: early tragedy and the Greek poetic tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.

HIPPOCRATES. *Diseases of Women 1–2*. Edited and translated by Paul Potter. Cambridge: Loeb Classical Library; Harvard University Press, 2018.

HENDERSON, Jeffrey. *Women and the Athenian Dramatic Festivals*. Transactions of the American Philological Association 121. 1991. P. 133-147.

HESÍODO. *Fragmenta*. Edição R. Merkelbach e M. L. West. London: Oxford University Press, 1967.

\_\_\_\_\_. *Os trabalhos e os dias*. Tradução de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Sugesta, 2012.

\_\_\_\_\_. *Teogonia*. Tradução de Christian Werner. São Paula: Hedra, 2013.

HOMER. *The Iliad*. With an English translation of D.B. Monro. London, New York: Loeb Classic Library, 1920.

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HORÁCIO. *Ars Poetica*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

HUGHES, Dennis D. *Human sacrifice in ancient Greece*. New York: Routledge, 2003).

JEANMAIRE, Henri. *Dioniso: storia di culto di Bacco*. Traduzione de Lucca Salvatore. Roma: Edizione Saecula, 2003.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_; KERENYI, Karl. *Essays on a Science of mythology: the myth of the divine child and the Mysteries of Eleusis*. Princeton: Princeton University Press, 1969.

KARAMANOU, Ioanna. *Euripides, Alexandros*. Berlin: De Gruyter, 2017.

KATZ, Marylin. *Ideology and the 'the status of women' in ancient Greece*. In: HAWLEY, Richard; LE

KERENYI, Karl. *Arquétipos da religião grega*. Tradução de Milton Camargo Motta. Petrópolis: Vozes, 2015.

KING, Helen. *Hippocrates woman: reading the female body in the Ancient Greece*. London e New York: Routledge, 1998.

KIRK, Geoffrey. *Myth, its meaning and functions in ancient and others cultures*. Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

KIRKWOOD, Gordon MacDonald. *Early Greek monody: the history of a poetic type*. London: Cornell University Press, 1974.

KRANZ, Walther. *Stasimon*. Berlin: Weidmannsche, 1933.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: ética na psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LAWRENCE, Stuart. *Stoic morality and Polyxena's 'free' death in Euripides "Hecuba"*. Pretoria: Acta Classica 53, p. 21-32, 2010.

LEÃO, Delfim. *Matrimónio, amor e sexo na legislação de Sólon*. Revista Humanitas, n. LIII. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2001.

LEFKOWITZ, Mary. *The life of the Greek poets*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Tradução de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

\_\_\_\_\_, *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 2008.

LIDDEL, H.G.; SCOTT, R., JONES, S. *Greek-English Lexicon with a revised supplement*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

LLOYD JONES, Hugh; PARSON, Peter. *Supplementum Hellenisticum*. Berlin: Walter Gruyter & Co., 1983.

LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher – Imaginário da Grécia Antiga*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

\_\_\_\_\_. *The Children of Athena: Athenian ideas about citizenship and the division between the sexes*. Tradução para o inglês de Caroline Levine. Princeton: Princeton University Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *Mothers in mourning: with the essay of amnesty and its opposite*. Translated by Corinne Pache. New York: Cornell University Press, 1998.

LOURENÇO, Frederico. *The lyric metres on Euripidean drama*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.

LOZANOVA-STANTCHEVA, Vanya. *Wolves in dreams... (To Euripides Hecuba 68-97)*. Sofia: Bulgarian Academy of Science, 2019. Disponível em: Academy edu.

- LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.
- MAGNIEN, V. *Le mariage chez le grecs anciens, L'initiation nuptiale*. Paris: L'Antiquité Classique, 1936.
- MARQUARDT, Cristina Rosito. *Ifigênia em Áulis: o papel simbólico do sacrifício feminino na tragédia euripideana*. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.
- MARTIN, Richard. *Ancient theatre and performance culture*. In: MCDONALD, Marianne; WALTON, J. Michel. *Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- MASTRONARDE, D. *The art of Euripides - Dramatic Technique and Social Context*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- MAZZOLDI, Sabina. *Cassandra, la vergine e l'indovina: Identità di un personaggio da Omero all'Elenismo*. Pisa: Instituto Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001.
- MCCLURE, Laura. *Clytemnestra Binding spell (Ag-958-974)*. *The Classical Journal*, CAMWS, v. 62, n. 2, p. 126-140. 1997.
- MELETÍNSKI, Eleázar M. *Os arquétipos literários*. Tradução de Aurora Fornoni Benardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere, Cotia: Ateliê Editorial, 2015.
- MELTZER, Gary. *Euripides and the poetics of nostalgia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- MOSSMAN, Judith. *Waithing for Neoptolemus: the unity of Euripides' Andromache*. *Cabridge: Greece & Rome*, vol. 43, n. 2, 1996, pp. 143–156.
- \_\_\_\_\_. *Women's Speech in Greek Tragedy: The Case of Electra and Clytemnestra in Euripides' "Electra"*. *London: The Classical Quarterly*, v. 51, n. 2, p. 374-384, 2001.
- MUICH, Rebecca. *Pouring out tears: "Andromache" in Homer and Euripides*. *Dissertation (Doutorado em Letras)*. University of Illinois, 2010.
- MÜLLER, Heiner. *Filoctetes*. Tradução de Márcio Aurélio e Willi Bolle. In: \_\_\_\_\_. *Medeamaterial e Outros Textos*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- MURRAY, Gilbert. *Eurípides y su tempo*. Traducción de Alfonso Reyes. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- MUREDDU, Patrizia. *Il poeta drammatico da didaskkalos a mimetes: su alcuni aspetti della critica leteraria in Aristofane*. *Aion IV-V*, Napoli, p. 77-98, 1982 - 1983.

NAGY, Gregory. *Ancient Greek Elegy*. In: WEISMAN, K. *The Oxford Handbook of the Elegy*. Oxford: Oxford University Press, 2010

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução e notas Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NÓLIBOS, Paulina Terra. *Eros e Bía entre Helena e Cassandra: Gênero, sexualidade e matrimônio no imaginário clássico ateniense*. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

NUSSBAUM, Martha Craven. *A fragilidade da bondade: Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. Tradução de Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

OBER, Josiah. *Mass and Elite in Democratic Athens: rhetoric, ideology, and the power of the people*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

O'DONNELL, Mark Stansbury. *A History of Greek art*. Oxford: Wiley, 2015.

PAGE, Denys Lionel. *The Elegiacs in Euripides*. In: *Greek Poetry and Life*. Oxford: Clarendon Press, 1936.

\_\_\_\_\_. *History and the Homeric Iliad*. Berkeley: California University Press, 1959.

PAJARES, Alberto Bernabé; SOMOLINOS, Helena Rodriguez. *Poetisas griegas*. Madrid: Ediciones clásicas, 1994.

PAPADOPOULOU, Thalia. *Cassandra's Radiant Vigour and the Ironic Optimism of Euripides' "Troades"*. Leiden: Brill. *Mnemosyne*, v. 53, n. 5, p. 513–527, 2000.

PATON, W. R. *Greek Anthology*, v. III. London e New York: The Loeb classical library, 1917.

PINTACUDA, Mario. *La Musica nella tragedia greca*. Cefalù: Lorenzo Misuraca Editore, 1978.

PLATÃO. *Platonis opera*. Ed. John Burnet. New York: Oxford University Press, 1903.

\_\_\_\_\_. *República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: 2001.

\_\_\_\_\_. *As Leis, incluindo Epinomis*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 1999.

POMEROY, Sarah. *Goddesses, Whores, Wives and Slaves*. New York: Schocken Books, 1995.

\_\_\_\_\_; BURSTEIN, Stanley; DONLAN, Walter; ROBERTS, Jennifer. *A brief history of ancient Greece: politics, society, and culture*. New York: Oxford University Press, 2004.

POPP, Hans Jürgen. *Das Amoibaion*. In: JENS, Walter. *Bauformen der Griechischen Tragödie*. Munich: Fink, 1971.

RABINOWITZ, Nancy Sorkin. *Tragedy and the politics of containment*. In: RICHLIN, Amy. *Pornography and representation in Greece and Roman*. New York: Oxford University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. *Introduction*. In: RABINOWITZ, Nanci; RICHLIN, Amy. *Feminist theory and the classics*. New York: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. *Sex in Antiquity: exploring gender and sexuality in the Ancient World*. New York: Routledge, 2015.

REDFIELD, James. *Notes on the Greek wedding*. *Arethusa* vol. 15, n. 1/2; Baltimore: John Hopkins University Press, 1982.

REINACH, Theodore. *La musique grecque*. Paris: Payot, 1926.

REHM, Rush. *Marriage to death: the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

ROCHA, Roosevelt. *Andrômaca de Eurípides*. *Revista do Laboratório de Dramaturgia da UnB*. V. 12. Brasília, 2019.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr. *Antígona, intriga e enigma: Sófocles lido por Hölderlin*. São Paulo; Perspectiva, 2016.

RUTHERFORD, Ian. *Pindar's Paeans: Reading of the fragments with a survey of the genre*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

SANTOS, Marcos Martinho dos. *A teoria literária aristofânica*. *Clássica* n. 5/6. São Paulo 1992/1993.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cutrix, 2006.

SCHÖLL, Adolf. *Beiträge zur Geschichte der griechischen Poesie*. Berlin: Georgii Raimer, 1839.

SCHWARTZ, Eduard. *Scholia in Euripidem*. Vol II. Berlin: Georgii Raimer, 1891.

SEGAL, Charles. *Euripides and the poetics of sorrows: Art, gender and commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*. Durham: Duke University Press, 1993.

- SILVA, Fernando Crispim Zorner da. *Os caminhos da paixão em Hipólito de Eurípides*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- SORUM, Christina Elliot. *Euripides' Judgment: Literary creation in Andromache*. Baltimore: American Journal of Philology. v. 16, n. 3. 1995.
- SOMMERSTEIN, Alan. *Aristophanes: Acharnians*. The Comedies of Aristophanes, V. 1. Warminster: Aris & Phillips, 1980.
- STOREY, Ian Christopher. *Euripides: Suppliant Woman*. London: Duckworth, 2008.
- SUDA. Online Byzantine Lexicography. Disponível em <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html>. Acesso em 20 mai. 2020.
- SUTTER, Ann. *Lament in Euripides' Trojan Women*. Mnemosyne, v. LVI. Leiden: 2003.
- TAPLIN, Oliver. *Greek Tragedy in action*. London, New York: Routledge, 2003.
- TRABULSI, José Antonio Dabdab. *Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- TORRANCE, Isabelle. *Andromache aichmolōtos: concubine or wife?* Hermathena, n. 179. Dublin: 2005.
- TUCIDIDES. *Historiae in two volumes*. New York: Oxford University Press, 1958.
- \_\_\_\_\_. *História da guerra do Peloponeso*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001.
- VALAKAS, Kostas. *O uso do corpo por atores na tragédia e nas peças satíricas*. In: ESTERLING, Pat; HALL, Edith. *Atores Gregos e Romanos*. Tradução de Ferreira e Fiker. São Paulo: Odisseus Editora, 2008.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Myth and Society in Ancient Greece*. Trad. Janet Lloyd. New York. Zone Books, 1990.
- \_\_\_\_\_. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis da Fonseca. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- \_\_\_\_\_; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Ana Lia A. de Almeida Prado São Paulo. Perspectiva, 2019.
- VIDAL-NAQUET, P. *Le miroir brisé: tragédie athénienne et politique*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo : Centaur, 2012.

VOIGT, Eva-Maria. *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum, 1971.

WALLACE, Robert. *Damon of Oa: a music theorist ostracized?* In: MURRAY, Penelope; WILSON, Peter. *Music and the muses: the culture of 'mousike' in classical Athenian city*. New York: Oxford University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *Reconstructing Damon: music, wisdom teaching, and politics in Perikle's Athens*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

WERNER, Christian. *As performances de Cassandra em Troianas de Eurípides*. São Paulo: Letras Clássicas, n. 6. 2002. p. 117-133.

WEST, M. L. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin: Walter de Gruyter, 1974.

\_\_\_\_\_. *Ancient Greek Music*. New York: Oxford University Press, 1992.

WILLAMOWITZ-MOELLENDORF, Ulric von. *Lesefrüchte*. Stuttgart: Hermes 44, 1909, p. 445 - 476.

WILLIAMS, Bernard. *Shame and necessity*. Berkeley: California University Press, 1993.

WILSON, Peter. *The aulos in Athens*. In: GOLDHILL, Simon; OSBORNE, Robin. *Performance culture and Athenian democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999

\_\_\_\_\_. *The Athenian institution of the khoregia: the chorus, the city and the stage*. Cambridge University Press, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WOHL, Victoria. *Intimate commerce: exchange, gender, and subjectivity in Greek tragedy*. Austin: University of Texas Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *Euripides and the politics of form*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

WRIGHT, Elinor. *The form of lament in greek tragedy*. 1986. Dissertation (PhD in Classical Studies) University of Pennsylvania, Philadelphia, 1986.

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

YATROMANOLAKIS, Dimitrios. *Alcaeus and Sappho*. In: BUNDELMANN, Felix. *Cambridge Companion to Greek Lyric*. New York: Cambridge University Press, 2009.

ZEITLIN, Froma. *Playing the Other: gender and society in classical Greek literature*. Chicago: Chicago University Press, 1996.

## GLOSSÁRIO<sup>151</sup>

- *Aikhmálotos* (αἰχμάλωτος<sup>152</sup>): mulher espólio de guerra.
- *Amoibaíon* (ἀμοιβαῖον): lamento ritualístico de estrutura antifonal.
- *Auletês* (αὐλητής) músico responsável pelo manuseio do aulo.
- *Aulós* (αὐλός): instrumento de sopro constituído por tubos de diâmetros distintos, com o timbre semelhante a um oboé moderno.
- *Aretê* (ἀρετή): excelência, virtude.
- *Dámar* (δάμαρ): senhora do palácio, esposa legítima.
- *Didáskalos* (διδάσκαλος): autor e diretor de tragédias no século V; dramaturgo; tragediógrafo.
- *Doúle* (δούλη): escrava doméstica.
- *Ékkyklema* (ἐκκύκλημα): espécie de plataforma circular utilizada no Teatro para representar cenas no ambiente interno dos palácios.
- *Epirrhematik* (ἐπιρρέματικ): “costurado”, estrutura de canto antifonal constituído pela emissão de enunciado cantada e a resposta em versos simplesmente recitados.
- *Epithálamos* (ἐπιθάλαμος): canção nupcial.
- *Éthos* (ἦθος): caráter, essência.
- *Hédnon* (ἔδνον): dote.
- *Hetaírai* (ἑταῖραι): cortesãs, acompanhantes sexuais.
- *Gámos* (γάμος): casamento, união terrena.
- *Góos* (γόος): lamento fúnebre espontâneo, murmúrio, pranto.
- *Kedeía* (κεδηία): Vigília e exposição pública do cadáver.
- *Kommós* (κομμός): lamento antifonal constituído pelo diálogo em versos líricos.
- *Kýrios* (κύριος): senhor, patriarca.

---

<sup>151</sup> A transliteração dos diversos termos gregos utilizados nesse projeto segue o padrão adotado pela Sociedade Brasileira de Estudo Clássicos (SBEC).

<sup>152</sup> A apresentação dos textos gregos e suas traduções seguem o *Greek-English Lexicon with a revised supplement*, de Liddel, Scott e Jones (1994).

- *Mekhané* (μεχανή): espécie de elavador utilizado para entradas e saídas de atores, normalmente relacionadas ao âmbito dividido, como no Êxodo de Medeia, por exemplo.

- *Melopoíia* (μελοποιία): melodia; elemento melódico apontado por Aristóteles como constitutivo do trágico.

- *Mousiké* (μουσική): unidade integral entre poesia, música e dança, desenvolvida ao longo do período Clássico.

- *oĩkos* (οἶκος): domicílio, residência, família, conjunto de propriedades familiares.

- *Pallaké* (παλλακή): concubina, escrava sexual.

- *Páthos* (πάθος): sofrimento individual ou coletivo.

- *Parthénos* (παρθένος): virgem, donzela.

- *Pénthos* (πένθος): estado de luto.

- *Pórnai* (πόρναι): prostitutas, baixo meretrício.

- *Stikomithía* (στικομυτία): forma de diálogo rápido em uma dinâmica de pergunta e resposta, amplamente encontrada no corpus trágico do século V.

- *Thálamos* (θάλαμος), quarto de núpcias, alcova, união terrena, casamento.

- *Thrēnos* (θρήνος): lamentos funerários previamente ensaiados, originais da Era do Bronze e sofreu modificações formas entre o Período Arcaico e o Clássico.

- *Xenía* (ξενία): relação arcaica entre hóspede e hospedeiro.

- *Khéra* (χήρα): viúva.

## ANEXOS

ANEXO A: Túmulo de Mnesistrate<sup>153</sup>

Túmulo de Mnesistrate. Anônimo. Meados do século IV a.C.

---

<sup>153</sup> O'DONNELL, 2015, p. 322.

ANEXO B: A carruagem de Medeia<sup>154</sup>

Cálix crater de figuras vermelhas. Atribuída ao pintor de Policoro. Século V a.C.

<sup>154</sup> Disponível em: <https://www.clevelandart.org/art/1991.1#>