

**unesp**  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP

MARIA ESTER CACCHI

**Transgressão e Redenção: as faces da alteridade em  
*Alceste* e em *Medeia* de Eurípides**



ARARAQUARA – S.P.  
2023

MARIA ESTER CACCHI

**Transgressão e Redenção: as faces da alteridade em  
*Alceste* e em *Medeia* de Eurípides**

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Conselho, Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica do Drama

**Orientador:** Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos

ARARAQUARA – S.P.  
2023

C118t	<p>Cacchi, Maria Ester</p> <p>Transgressão e Redenção: as faces da alteridade em Alceste e em Medeia de Eurípides / Maria Ester Cacchi. -- , 2023</p> <p>94 p.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara,</p> <p>Orientador: Fernando Brandão dos Santos</p> <p>1. Tragédia Grega. 2. Estudos Literários. 3. Crítica do Drama. I. Título.</p>
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

MARIA ESTER CACCHI

# **Transgressão e Redenção: as faces da alteridade em *Alceste* e em *Medeia* de Eurípides**

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Conselho, Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica do Drama

**Orientador:** Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos

Data da defesa: 30/05/2023

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

**Presidente e Orientador: Professor Doutor Fernando Brandão dos Santos**  
UNESP – Araraquara.

---

**Membro Titular: Professor Doutor Marco Aurélio Scarpino Rodrigues**  
UNESP - Araraquara

---

**Membro Titular: Professor Doutor Rafael de Carvalho Matiello Brunhara**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

*À minha querida mãe, Adélia, que nunca me permitiu desistir.  
Ao meu querido irmão, Fernando, que sempre me inspirou.  
Duas presenças doídas por suas ausências.*

## AGRADECIMENTOS

A minha família, felicidade em forma de pessoas: meu querido Paulo, pelo incentivo diário, pela escuta atenta, pelas discussões sobre cada livro, cada tragédia e por ser inspiração... meus dias são sempre repletos de beleza junto a você; aos dois filhos tão amados, Natália, que é partícipe do amor pelos helenos e Gabriel, minha síntese dos arquétipos de heróis gregos. Sem vocês, não haveria nenhuma graça em viver o cotidiano; ao meu filho por afinidade, Matheus, muito obrigada pelas conversas, pelos ensinamentos sobre tecnologia, pelos cafés da tarde em família. Como sou feliz com vocês.

Ao meu orientador querido, Fernando. A gratidão que eu sinto não cabe neste espaço. Com você aprendi o que é ter autonomia, sem deixar de estar sempre presente. Entendi o que é pesquisar e amar a dor de se reconhecer tão ignorante. Compreendi que escrever é infinitamente mais difícil que simplesmente assistir aulas ou ler e, justamente por isso, muito mais desafiador e satisfatório. Muito obrigada por ter aceitado ser meu orientador.

Maria Cristina Franciscato, minha primeira professora de literatura grega que abriu as portas desse numinoso universo em 2002, muito obrigada!

Minhas irmãs, Rita e Marta, o apoio de vocês foi essencial para superar a dor da partida do Fer e manter o foco diante de alguns percalços. As mãos dadas e as conversas diárias foram bálsamo. Obrigada, minhas queridas. Brenda e Victório, pensar em vocês é sempre um alívio.

Tia Luzia, mãe na ausência da minha mãe. Muito obrigada! Cada orientação serviu para que eu não desistisse. A senhora é realmente Luz!

A amiga Izis, companheira na pós-graduação e pessoa presente nos meus momentos de angústia e insegurança em relação aos prazos e outros desesperos.

Helô e Thaís, por serem parte desse universo que era tão estranho a mim e tornou-se menos solitário por causa da amizade de vocês.

A Patrícia, da seção de pós-graduação. Sem os inúmeros e-mails, tudo teria sido mais difícil.

Minha imensa gratidão aos componentes da banca. Marco Aurélio que foi essencial desde a nossa primeira conversa, quando tudo era o caos profundo em minha mente. Rafael, minha gratidão vai além dessa banca. Seu trabalho de tradução e divulgação da literatura clássica é a prova de que a internet pode democratizar conhecimento. Muito obrigada a ambos!

Agradeço ainda à UNESP. Se não houvesse uma universidade pública, aberta aos anseios de pessoas como eu, o sonho não teria sido possível. A menina que vendia roupa usada para conseguir comprar livros está radiante.

*“A esses homens sérios sirva-lhes de lição o fato de eu estar convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida...”*

Friedrich Nietzsche, 2012, p. 23

## RESUMO

Eurípides é conhecido como o “poeta das paixões”, moderno no sentido absoluto do termo, pois era inovador nos enredos e na performance de suas tragédias se comparado aos seus contemporâneos e predecessores, ao mesmo tempo, é ligado à contemporaneidade de diversas maneiras, inclusive em relação às questões de gênero. Em suas peças, as ações das personagens femininas convencionalmente são mais polêmicas que as protagonistas de Ésquilo ou Sófocles, justamente por isso, revelam aspectos interessantes da sociedade ateniense para além da concepção de justiça divina do primeiro e da solidão presente nos heróis e nas heroínas do segundo autor. Por isso, neste trabalho, vamos analisar como a presença de duas protagonistas de Eurípides (*Alceste* e *Medeia*) é importante para a compreensão do conceito de alteridade na construção da democracia ateniense no período anterior à Guerra do Peloponeso (431-404 a.C). Para identificar quem é o “cidadão” e caracterizá-lo como tal, é necessário também estabelecer os limites dessa cidadania, definindo o “outro” em relação a esse *status quo*: nascido em Atenas/estrangeiro; homem/mulher; livre/escravizado. Seja por meio da piedade de Alceste, que aceita morrer em lugar de seu marido, alcançando uma estatura de “herói trágico”, seja por meio da estrangeira transgressora, que clama por justiça por ter sido ferida em seu *thymós*, a visão acerca do feminino nos permite entender muito mais profundamente a composição da identidade masculina no contexto também.

**Palavras – chave:** feminino; transgressão; redenção; alteridade; Eurípides.

## RÉSUMÉ

Euripide est connu comme le "poète des passions", moderne dans le sens absolu du terme, car il était innovant dans les intrigues et la performance de ses tragédies par rapport à ses contemporains et prédécesseurs. En même temps, il est lié à la contemporanéité de diverses manières, y compris en ce qui concerne les questions de genre. Dans ses pièces, les actions des personnages féminins sont conventionnellement plus controversées que les protagonistes d'Eschyle ou Sophocle, révélant ainsi des aspects intéressants de la société athénienne au-delà de la conception de la justice divine du premier et de la solitude présente chez les héros et héroïnes du deuxième auteur. C'est pourquoi, dans cette étude, nous analyserons comment la présence de deux protagonistes d'Euripide (Alceste et Médée) est importante pour la compréhension du concept d'altérité dans la construction de la démocratie athénienne avant la guerre du Péloponnèse (431-404 avant J.-C.). Pour identifier qui est le "citoyen" et le caractériser comme tel, il est également nécessaire d'établir les limites de cette citoyenneté, en définissant "l'autre" par rapport à ce statu quo : né à Athènes / étranger ; homme / femme ; libre / esclave. Que ce soit par la pitié d'Alceste, qui accepte de mourir à la place de son mari, atteignant une stature de "héros tragique", ou par l'étrangère transgresseuse, qui réclame justice pour avoir été blessée dans son *thymós*, la vision du féminin nous permet de comprendre beaucoup plus profondément la composition de l'identité masculine dans le contexte également.

**Mots-clés:** féminin; transgression; rachat; altérité; Euripide.

**CRONOLOGIA DE ATENAS ENTRE OS ANOS DE 480 a 429 (todas as datas são  
a.C)**

- 480 – Segunda Guerra Médica. Vitória de Salamina (Batalha de Salamina).
- 479 - Vitórias de Plateias e de Mícale.
- 478/7 – Fundação da “liga de Delos”.
- 472 – Péricles é corego de *Os Persas* de Ésquilo.
- 471 (?) – Ostracismo de Temístocles
- 462/1 – Reformas de Efialtes às custas do Areópago. Ostracismo de Címon. Assassinato de Efialtes.
- 458/7 – Construção dos muros longos em Atenas.
- 454 – Possível data da transferência dos tesouros da Liga de Delos para a Acrópole.
- 451 – Lei de Péricles sobre a Cidadania. Esparta e Atenas definem trégua de cinco anos.
- 450 – Excecidação e morte de Címon em Chipre; vitória de Salamina do Chipre.
- Implantação de clerúquias atenienses no Egeu (ca -)
- 449/8 – “Paz de Cálias” para proteger as cidades gregas da Ásia contra a ameaça persa.
- 447-438 – Construção do Partenon, apogeu da carreira do escultor Fídias.
- 447/6 – Derrota ateniense em Coroneia; Confederação Beócia dominada por Tebas, revolta da Eubeia.
- 446/5 – Paz de 30 anos entre Atenas e Esparta.
- 443/2 – Péricles estrateta (até 429). É encenada *Antígona* de Sófocles (442).
- 438 – Encenação de *Alceste*, de Eurípides.
- 433/2 – Ultimato ateniense, seguido do cerco de Potideia; “decreto megárico”?
- 431 – Encenação de *Medeia*, de Eurípides.
- 431 – 421 – Primeira fase da Guerra do Peloponeso (“guerra arquidâmica” ou guerra de dez anos”).
- 431 – Ataque tebano contra Plateias.
- 430 – Epidemia em Atenas; destituição de Péricles; queda de Potideia (inverno de 430/29).
- 429 – Reeleição e morte de Péricles.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2. ATENAS E AS MULHERES.....</b>	<b>14</b>
2.1 Uma breve contextualização da cidade .....	15
2.1.1 Mulheres e cidadania: as atividades femininas e seus vínculos .....	18
2.1.1.1 O casamento na esfera social, ritual, civil, econômica e política .....	20
2.2 Heteras, xênicas e escravas .....	22
2.2.1 Escravizadas .....	26
<b>3. A MULHER COMO O OUTRO NA ATENAS DO SÉCULO V A.C .....</b>	<b>28</b>
3.1 Alteridade e Drama .....	31
3.1.1 Teatro e alteridade: as máscaras de Dioniso e o espaço do teatro .....	35
3.2 A alteridade e o gregos em seu próprio tempo histórico: “a invenção do <i>bárbaro</i> ” .....	40
3.2.1 A alteridade expressa no coro: quando mulheres e bárbaros falam .....	44
<b>4. A TRANSGRESSÃO FEMININA NO DRAMA: MEDEIA</b>	<b>49</b>
4.1 – Medeia, apenas uma transgressora? .....	51
4.2 – O preço da vingança .....	60
4.3 - <i>Medeia</i> é uma tragédia sobre gênero? .....	64
4.4 - Medeia para além de Eurípides: uma deusa caída?.....	66
<b>5. ALCESTE E A REDENÇÃO EXEMPLAR.....</b>	<b>70</b>
5.1 Alceste: um <i>kleos</i> ambíguo .....	73
5.2 Elementos cruciais de <i>Alceste</i> , a presença de Admeto e a influência de Ésquilo	79
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>86</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O intenso desenvolvimento cultural que caracteriza a Grécia desde o século VIII a.C, culminando no surgimento da filosofia e, no século V a.C, do gênero trágico, impressiona pela qualidade dos textos, pela complexidade dos temas e atemporalidade dos possíveis debates.

Entretanto, essa mesma Hélade tem sua força produtiva baseada na escravidão e sua estrutura social, sobretudo em Atenas, foi marcada por uma visão patriarcal e androcêntrica.

Apesar disso, as tragédias com personagens femininas influenciaram a literatura, o teatro e o cinema ao longo da história. Como caracterizações de mulheres tão fortes puderam ser compostas em uma sociedade tão explicitamente centrada em cidadãos?

Foi através de um sincero incômodo com estas questões que surgiu o presente projeto de pesquisa para o mestrado. A definição do *corpus* levou em consideração o tempo escasso para a execução da proposta e a base teórica escolhida foi uma abordagem antropológica da representação trágica que localiza as questões de gênero em um contexto dramático e cultural específico, assim como a abordagem sobre alteridade, mas teve que deixar de lado uma série questões psicológicas ou estéticas, infelizmente.

A ideia ao escolher essa abordagem foi capturar qual seria a função dessa presença de estereótipos femininos tão desafiadores para uma sociedade essencialmente patriarcal e com tantas restrições ao estrangeiro, principalmente aquele considerado bárbaro.

Ao pensar na transgressão e na redenção como parte de um processo em que se define a alteridade, mas também reforça-se a identidade (principalmente do cidadão) é possível estabelecer um estudo literário-antropológico, seguindo o modelo de Jean-Pierre Vernant, Levinas e Todorov.

Este trabalho examina as protagonistas de *Alceste* e *Medeia* traçando paralelos com outras mulheres trágicas que tiveram destinos diferentes, como foi o caso de Clitemnestra de Ésquilo, morta pelo próprio filho, Orestes, em vingança ao assassinato de Agamêmnon. Dessa forma, foram estruturados quatro capítulos para: organizar a mulher no contexto histórico da Atenas Clássica e evitar anacronismos (capítulo 1); discutir o conceito de *Alteridade* no teatro grego enquanto reflexo da sociedade ateniense no século V a.C; examinar a fonte do mito da tragédia *Medeia* e relacioná-lo à personagem de Eurípidés; vasculhar as várias nuances de *Alceste* e fazer um paralelo com outros mitos que tratam do *anodos* e da *ananke*.

As citações em língua inglesa, francesa e espanhola foram traduzidas por mim. Os erros que persistirem apesar das revisões são de minha responsabilidade.

## 2. ATENAS E AS MULHERES

Na tragédia *Medeia*, encenada em 431 a.C., no primeiro episódio, a partir do verso 230, a personagem, que dá nome à peça, canta as desventuras de ser mulher naquele contexto:

De todos os seres com vida e noção,  
o mais miserável somos as mulheres,  
que primeiro com excessivo dinheiro  
devem comprar marido e ter o dono  
do corpo; este mal ainda é o pior,  
e nele o combate é maior, ter mau  
ou bom; divórcio difama as mulheres  
e elas não podem repudiar o marido.  
(TORRANO, 2022, p. 281)<sup>1</sup>

Quais seriam, de fato, as condições femininas na Grécia do século V a.C? Todas as mulheres tinham a mesma vida, as mesmas condições?

A visão de que a mulher grega, em geral, era submissa ao homem pode levar a algumas generalizações e simplificações que prejudicam a compreensão do significado da presença feminina nas tragédias, sobretudo as de Eurípides (480-406 a.C.). Justamente por isso, neste primeiro capítulo, vamos contextualizar as mulheres atenienses no século V a.C. e entender suas funções, sobretudo durante o período de apogeu de Atenas, já que as tragédias que compõem o *corpus* desta pesquisa são anteriores à Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.)<sup>2</sup>. Mulheres, no plural, porque havia diferenças de funções, de *status quo* entre as que habitantes de Atenas. A vida de uma “bem-nascida” era muito diferente de uma cativa de guerra, ou mesmo de uma estrangeira que exercesse a função de cortesã.

Esses elementos todos estão relacionados à alteridade (o que é ser o “outro” a partir do cidadão ateniense), às ações transgressoras, às esposas abnegadas e como o teatro se relaciona de forma religiosa (já que é uma festa de culto a Dioniso) e política com todas essas questões, justamente durante o apogeu de Atenas, em sua fase mais imperialista.

Dessa maneira, o objetivo deste capítulo não é fazer uma história das mulheres como objeto de estudo e sim entender a dinâmica histórica para que a pesquisa acerca do drama euripídico tenha como base a literatura e também as relações de gênero, estruturados por um viés antropológico, em uma perspectiva estruturalista, lembrando que é sempre um grande desafio organizar todo este processo, já que as fontes escritas são todas masculinas e, até

<sup>1</sup> Escolhi a tradução do prof. JAA Torrano para fazer as citações do texto de *Alceste* e *Medeia*, mas ao longo da pesquisa muitas traduções foram utilizadas para comparações, incluindo versões em inglês e francês.

<sup>2</sup> *Medeia* foi encenada pouquíssimo tempo antes da guerra eclodir oficialmente.

mesmo as vozes femininas das tragédias aqui estudadas, foram escritas por um homem e, provavelmente, assistidas por um grupo majoritariamente masculino.<sup>3</sup>

## 2.1 Uma breve contextualização da cidade

Como já foi dito, o primeiro ponto dessa dissertação é levar a uma compreensão do papel feminino na Atenas Clássica, e, para isso, é importante sempre nos lembrarmos que a Hélade do século V a.C não configurava uma unidade territorial, cada pólis tinha características próprias em termos de governo e sociedade, portanto, as mulheres atenienses tinham uma vida muito diferente das mulheres espartanas, por exemplo.

Além disso, Atenas é sempre vista através de dois “extremos” em termos de política e sociedade: ao mesmo tempo em que é lembrada como a cidade onde se originou a democracia (sendo louvada historicamente por isso), era – também – o local em que estrangeiros, mulheres e escravos estavam à margem do processo político. Ou seja, para se estabelecer uma boa análise do período, é preciso evitar visões apaixonadas contra ou a favor do modelo democrático ateniense, assim como é preciso evitar comparações com o conceito moderno de democracia.

Em termos históricos, a vitória liderada pelos atenienses sobre os persas, nas chamadas Guerras Médicas (449-448 a.C), foi decisiva para que Atenas amadurecesse seu modelo político e alcançasse uma hegemonia sobre as demais cidades-Estados da Hélade. Desde Sólon, que foi convocado para assumir como arconte em 594 a.C, houve importantes mudanças sociais e políticas, como por exemplo o fim da escravidão por dívidas e a criação do conselho probulêutico, que era uma assembleia composta por quatrocentos membros sorteados. As reformas realizadas não representaram, de imediato, grandes modificações na estrutura social, mas foram o primeiro passo para que as classes inferiores pudessem ter maior participação em momentos posteriores. Apesar do importante avanço trazido por Sólon, as agitações sociais levaram à ascensão de Pisístrato, que governou como um tirano, apoiando-se nas camadas populares. Para o teatro grego, é indiscutível a importância da tirania, pois foi o período em que as Dionisiacas floresceram como festa cívico-religiosa, tanto que a primeira representação trágica ocorreu em 534 a.C, no governo de Pisístrato (ROMILLY, 2008).

---

<sup>3</sup> Consideramos aqui a perspectiva de Helene Foley que assim afirma, mas sabemos que a ausência de uma audiência feminina nas apresentações trágicas, está longe de ser algo unânime.

Com a morte de Pisístrato, houve uma tentativa de sucessão por parte de seus filhos Hiparco e Hípias, mas não foram bem sucedidos, sendo Hiparco assassinado (ao que tudo indica, não foram razões políticas) e Hípias foi deposto e banido de Atenas em 510 a.C.

Com Clístenes, que assumiu o governo em 508 a.C, houve a continuidade das reformas de Sólon e o aumento da quantidade de participantes na assembleia, que passou a ter quinhentos membros. Esses membros eram oriundos dos *demos*, um território delimitado de acordo com a inscrição do domicílio do cidadão ateniense. Lembrando que apenas homens livres, nascidos em Atenas, podiam ser considerados cidadãos, como vamos explicar mais adiante. Além disso, foi no governo dele que o *ostracismo* se efetivou como instrumento para evitar novos períodos de tirania, de concentração de poder.

Com as guerras contra os persas, iniciadas por volta de 499 a.C, Atenas conseguiu se sobressair na liderança das cidades gregas contra um inimigo comum e se estabelecer como uma grande referência cultural e militar.

Este período de apogeu, que dura de 480 (ano da famosa Batalha de Salamina) a 431 a.C (início da Guerra do Peloponeso), é marcado pela hegemonia ática, em que os atenienses tinham um grande poder marítimo, cobravam tributos de outras cidades-Estados e se orgulhavam de sua cultura. A estrutura social era baseada na escravidão por guerra e na manutenção do casamento como forma de garantir a procriação dos eupátridas. Para que as rodas dessa engrenagem funcionassem bem, era preciso uma força militar bem treinada (tanto em termos de infantaria, como a marinha de guerra) e uma sociedade em que cidadãos, estrangeiros, mulheres (filhas dos eupátridas), prostitutas e cortesãs desempenhassem, cada qual, seu papel adequadamente, sem grandes tensões que levassem a problemas internos muito sérios.

Sabe-se que a cidade grega tinha um centro urbano e um “*território mais ou menos vasto*” (MOSSÉ, 2022. p. 09), não havia divisão entre cidade e campo. A cidade era, portanto, o centro político e religioso da comunidade. Com os atenienses isso não foi diferente. Portanto, quando se fala da *pólis*, fala-se de toda essa estrutura.

O conceito de **política**, inclusive, está profundamente ligado aos gregos em geral, não apenas aos atenienses. Claude Mossé afirma, em seu livro *O cidadão na Grécia Antiga*, que “Foram os Gregos que ‘inventaram’ a política – a palavra e a coisa.” (2022. p. 9) assim, política envolve diretamente o conceito de cidadania (não à toa, um dos termos para cidadão é *polités*). No entanto, no caso de Atenas, para fazer parte desse corpo cívico, era preciso atender alguns critérios: ser do sexo masculino, nascido de pai e mãe atenienses (considerando

aqui a lei de restrição de cidadania, de 451 a.C) unidos em casamento legítimo. Aqui vale, inclusive, um breve comentário sobre os motivos que teriam levado o governo ateniense a estabelecer que apenas filhos de pai e mãe nascidos na cidade, seriam considerados cidadãos.

Era o início do governo de Péricles e essa lei reduzia muito o número de cidadãos, algo muito diferente do que seu avó, Clístenes, fez ao aumentar o corpo civil integrando ao *demos* estrangeiros residentes<sup>4</sup> em Atenas. Não há consenso entre os historiadores sobre os motivos que levaram a essa tomada de decisão. Há teóricos que levantaram a hipótese “de que se trataria de uma medida circunstancial, tomada num momento de penúria” (MOSSÉ, 2008, p. 82), há outros que acreditam que era uma maneira de reduzir o número de beneficiários da mistoforia<sup>5</sup> e há aqueles que defendem que

“a medida visava, em primeiro lugar, os membros das grandes famílias aristocráticas que celebravam alianças matrimoniais com soberanos ou príncipes ‘bárbaros’. Em virtude da lei de Péricles, nem Temístocles nem Címon teriam sido cidadãos atenienses” (idem, ibidem).

A vida religiosa era parte do aspecto cívico da cidade. “*Cidade e religião são de fato indissociáveis*”, quando François Lefèvre afirma isso em sua obra *História do Mundo Grego Antigo* (São Paulo, 2013. p. 173) podemos entender a importância das festas e celebrações religiosas que, em Atenas, chegavam a abranger 120 dias por ano. Tão importante que, uma das melhores formas de mergulharmos na cultura, na história grega é estudando as tragédias que eram parte das festas dedicadas à Dioniso.

O Teatro Grego está longe, portanto, de ser mero entretenimento. O drama traz para a *skené* não apenas uma releitura do mito. Mais que o “*mito em cena*” (MALHADAS, 2003), a tragédia representava um espelho da sociedade em todas as dimensões. Com base nesses elementos, não seria exagero afirmar que os oitenta anos de criação trágica estavam profundamente ligados ao desenvolvimento de Atenas em todos os aspectos.

Então, se apenas os homens eram cidadãos, qual era a função e a importância das mulheres?

---

<sup>4</sup> Claude Mossé inclui a possibilidade de até escravizados poderem se tornar cidadãos (2008, p. 82)

<sup>5</sup> A mistoforia era um valor pago para compensar o tempo e o dinheiro gastos pelos cidadãos na participação da vida política da cidade. Essa prática fazia parte do sistema de democracia direta ateniense, que permitia que todos os cidadãos participassem das decisões políticas.

### 2.1.1 Mulheres e cidadania: as atividades femininas e seus vínculos

No período em que as duas tragédias, que aqui analisamos, foram encenadas (438 e 431a.C respectivamente), a mulher tinha um papel importante na transmissão da cidadania, pois era preciso ser filho de pai e mãe atenienses, como já foi dito. Porém, a mulher, ainda que fosse uma “bem-nascida”, não tinha voz para participar das decisões políticas, não partilhava do conceito política da cidadania, que era restrita aos homens livres. Ou seja, a participação das filhas dos *eupátridas* é de **ordem cívica e não política**.

Dessa forma, é durante as festas cívico-religiosas que ocorre uma importante participação feminina, principalmente das “bem-nascidas”. Sobre essa questão, Fábio de Souza Lessa defende

“a hipótese de que essas festas cívicas permitiam a organização, o convívio, a confiança, a percepção de si, o estabelecimento de tipos de saberes e de *práxis* sociais que criaram lugares sociais reconhecidos como das mulheres/esposas.” (LESSA, 2004. P. 97)

As mulheres estabeleciam importantes laços sociais dentro de suas casas por meio dessas festividades, promovendo a solidariedade entre diferentes grupos sociais. Ao se conectarem com o sagrado, essas celebrações tinham impacto no âmbito social. Isso era particularmente verdadeiro em Atenas, onde o calendário religioso servia como um meio de construir ordem cósmica e política na cidade.

Não obstante, apesar da participação feminina nessa dinâmica civil, quando se pensa no *status* jurídico da mulher ateniense a melhor definição é “*menor*”. O que significa isso? Trata-se de indicar que a mulher sempre precisava de um representante para falar por ela, apesar de ser a responsável pela administração do *óikos*, a *gyné* não dispunha daquilo que entenderíamos hoje, como uma “maioridade legal”. A mulher sempre deveria ter um *kyrios*: primeiro o pai, depois o marido. Caso ficasse viúva, o filho, ou um parente próximo, deveria exercer esta função. Entre as bem-nascidas, ser solteira e independente, era algo inconcebível.

O casamento era uma instituição muito importante, tanto para o homem, quanto para a mulher (que vivia em condições muito criticadas por Medeia, conforme observamos na abertura deste capítulo), era a base para manutenção da cidadania. Aqui entra o conceito de alteridade que trabalharemos no capítulo 2 desta dissertação: a cidadania masculina é assim definida em relação ao “outro”, em relação aos não-cidadãos, o que inclui a mulher, que não dispõe de uma autonomia jurídica ou de uma isegoria pública, assim como o meteco.

Durante o período que compreende o recorte histórico do corpus desta pesquisa, é importante que se compreenda a força da ideologia do conceito de cidadania presente na ideia de isonomia, isegoria e comunidade. Diferente do século IV a.C, em que as mudanças trazidas com a derrota de Atenas na Guerra do Peloponeso (431-404 a.C) afetam profundamente todo o aspecto político e ideológico de Atenas, durante a *pentekontaetía* três fatores definem a democracia, segundo Jean Pierre-Vernant: **a importância da palavra; as questões públicas que eram o centro dos debates políticos**, superando (em tese) as questões individuais e a **própria isonomia**. Todos esses elementos giravam em torno do *andres*, do homem cidadão. Ora, se esta cidadania era exercida em relação ao “outro” e a mulher era parte desse “outro”, ela ocupava uma função civil e social e isso é sempre muito importante de destacar. Assim, a alteridade é essencial para fundamentar a identidade masculina e seu papel, em relação à mulher e ao estrangeiro, quando se analisa a história social de Atenas e sua literatura, e está presente em vários momentos no Teatro Grego. O grande desafio é evitar que se olhe para essa estrutura social a partir de um conceito de cidadania típico dos séculos XX e XXI, em que a mulher busca ocupar uma posição de isonomia em todos os níveis sociais, incluindo o de participação política.

Compreender a dinâmica dos vínculos e laços estabelecidos na sociedade é outro aspecto fundamental para entendermos o papel que desempenharam em várias obras literárias. Por exemplo, entender a empatia das mulheres coríntias por Medeia, na peça de Eurípidés, ou os lamentos dos servos e servas diante da morte de Alceste, requer uma compreensão da importância dessas relações sociais.

Em termos históricos, fala-se muito da *philia* masculina, desenvolvida até mesmo por causa do militarismo das sociedades gregas. O *hoplita* passava longos períodos fora de casa, em campanhas militares e isso fortalecia os vínculos entre os homens. No entanto, apesar de ser pouco estudada e discutida na historiografia, as mulheres também desenvolviam uma amizade (*philia*) em suas relações. A convivência dentro do *óikos*, a organização do ambiente doméstico, a preparação para as festas cívicas, estreitavam os laços entre as *gynaikés* e isso criava um “lugar” de mulheres na *pólis*. Ou seja, elas conviviam entre si e não eram totalmente isoladas do mundo. Inclusive, uma das formas de integração feminina ocorria através de uma organização que se dava pelo

desenvolvimento de um tipo de *sophía* específica às esposas. Através do estudo das tarefas realizadas pelas esposas na *pólis*, estaremos buscando apreender este saber feminino.

Por tarefas femininas é necessário que entendamos as atividades atribuídas às mulheres sob a base de uma diferenciação sexual – *erga gunakêia* –

geralmente compreendida como a gerência do patrimônio da família, a fiação a tecelagem, a confecção de vestimentas, a transformação dos cereais e a preparação dos alimentos, atividades exclusivamente manuais. (LESSA, 2004. p. 34)

Essa *sophia* específica das esposas era parte da instituição matrimonial, por isso, neste trabalho analisaremos as relações entre casamento e a *téchne* do ofício de tecer.

### 2.1.1 O casamento na esfera social, ritual, civil, econômica e política

*“Na verdade, o casamento consiste nisso: quem gera filhos, introduz os filhos homens entre os membros da fratria e do demo e dá as filhas em casamento aos homens, como se elas fossem suas próprias. Com efeito, as hetera nós as temos para o prazer, as concubinas para o cuidado diário do corpo, mas as esposas para que tenham filhos legítimos e mantenham a guarda files da casa.”*

*Apolodoro, Contra Neera, 122.*

*Tradução Glória Onelley.*

No século V a.C em Atenas, o casamento era uma instituição que não tinha como principal objetivo o amor, como se concebe atualmente. Naquela época, a união matrimonial era vista como um elemento crucial para a organização da *pólis*, sustentando os princípios da cidadania e da propriedade. O papel do *eros* era consolidar a instituição matrimonial, unindo os corpos dos cônjuges e gerando filhos. Embora a deusa Afrodite fosse importante na consumação do casamento, a união como instituição estava ligada a outros aspectos divinos, como a deusa Hera, que representava as uniões legítimas.

Dessa forma, o *eros* excessivo não era visto como positivo em nenhum aspecto da vida, nem mesmo no casamento e isso é colocado em vários momentos da peça *Medeia*, inclusive pelo coro nos versos 629-635:

Amores excessivos não dão bom nome aos varões, nem valor. Se suficiente Cípris, não outra Deusa tão boa graça!	630
Ó rainha, não me dispares do áureo arco a inevitável seta untada de anseio.	635

(TORRANO, 2022, p. 309)

Casar-se era preciso para gerar filhos, isso é evidente. E qual era a finalidade de se ter filhos legítimos? Segundo Mossé (MOSSÉ, 1993, p.56), os filhos legítimos estavam destinados a receber a herança paterna, ou seja, através da *engye* (contrato firmado entre duas casas para união) havia uma relação entre a posse de bens e sua transmissão segura. O dote dado pelo pai da esposa era uma reserva destinada à mulher, caso ela fosse repudiada (desde que não tivesse cometido adultério), e que pertenceria aos filhos do casal, se a esposa morresse antes do marido. Não cabe aqui discutir as provas da existência da obrigatoriedade do dote e da má utilização do recurso por alguns maridos, o que nos importa é a relação entre união e manutenção de bens e propriedades dentro do *genos*.

Havia a possibilidade de ruptura do casamento, tanto por parte da mulher, como pelo homem (algo também retratado em *Medeia*, mas ali trazendo a situação de uma *xênia* que não tem nem dote, nem para onde voltar, ao ser repudiada pelo esposo que quer contrair novas núpcias). Apesar de ser permitido às mulheres pedir o fim do compromisso conjugal, a maioria dos pedidos, segundo as fontes disponíveis, vinha dos maridos, geralmente interessados em casar novamente (MOSSÉ, 1993, p.57).

A partir do momento em que se casavam, as mulheres estavam sob a responsabilidade legal de seus esposos e desempenhavam uma função importante no *óikos*, inclusive por conta de seu “trabalho”, lembrando que, segundo Jean-Pierre Vernant, não havia uma palavra exata para designar *trabalho* nos mesmos termos que a concepção moderna. Fábio Lessa, inclusive, utiliza exatamente os dois vocabulários pesquisados por Vernant na documentação antiga para analisar os tipos de atividades desenvolvidas pelas esposas em Atenas:

“O primeiro é o de *téchne*, que remete a um tipo de saber especializado, de aprendizagem, de processos secretos de êxito (VERNANT & NAQUET, 1989. p. 16); ou ainda, implica um conhecimento especializado ligado à prática de um ofício (LÉVY, 1991. pp. 7-18). Particularmente, defendemos a ideia de que as esposas, nos seus respectivos grupos de atividades, desenvolviam um tipo de *sophia*, de saber, que era decodificado pelos demais grupos femininos, isto é, as esposas pela aprendizagem, pelo convívio em grupo, pela rotina das atividades executadas e pela tradição passada das mães às filhas alcançavam um conhecimento especializado. A tecelagem, a fiação, a culinária, a própria administração interna do *óikos* pressupunham a existência de um saber feminino específico – *téchne*. (...) O segundo conceito é o de *chreía*, de necessidade, utilidade. As tarefas femininas, exercidas tanto no espaço interno quanto no externo se constituem em atividades essenciais à harmonia do grupo doméstico e da *pólis*. (LESSA, 2004. pp. 35-36)

O trabalho realizado pelas mulheres era, portanto, economicamente produtivo, sobretudo na área têxtil. Preparar a lã era algo feito pelas mulheres no interior da propriedade. Dessa forma, a preparação da lã e a tecelagem eram atividades feitas em grupo, que fortaleciam os laços entre mulheres e, ao mesmo tempo, contribuíam para a economia do *óikos*, lembrando que, no caso das famílias dos cidadãos de primeira ordem, ter serviçais significava maior tempo livre para que as esposas se dedicassem às atividades cívicas (festas religiosas).

A mulher casada é, portanto, tecelã. Ou seja, a lã era uma matéria inseparável da condição feminina. Não à toa, em diversos relatos míticos são feitas referências à tecelagem, seja através do mito de *Aracne*, seja através da fidelíssima Penélope e seu ardil tecido (literalmente) para ganhar tempo com os seus pretendentes na *Odisseia*, na qualidade de artesã presente na deusa Atena ou, até mesmo, na expressão referente à Afrodite, *dolóploke* (δολόπλοκε), presente no v. 2 do fragmento 1 do *Hino a Afrodite*, da poetiza Safo, traduzido por Giuliana Ragusa como “tecelã de ardis” (2021, p. 73-74).

Tecer era uma atividade feminina na qual as esposas tinham como companheiras escravas, vizinhas e outros membros femininos da família. No caso das camadas mais populares, segundo Aristóteles, não havia serviçais, o que fazia com que mulheres e filhos fossem envolvidos nas atividades e, provavelmente, (tomando como base Aristófanes na comédia *As Tesmoforiantes*) quando essas mulheres ficavam viúvas, tinham que exercer algum tipo de atividade econômica para prover a família.

## 2.2 Heteras, xênicas e escravas

Já escrevemos que o casamento que tinha como objetivo gerar cidadãos e manter as questões ligadas à política e à manutenção da propriedade, está ligado à “bem-nascida”. Porém, Atenas contava uma diversidade muito grande de mulheres, com diversos status, não eram apenas as filhas dos Eupátridas que habitam a cidade: havia as mulheres sem posses, camponesas, estrangeiras (entre elas, as heteras) e as escravizadas.

Sobre ser estrangeiro em Atenas é interessante lembrar uma afirmação de Nicole Loraux que faz todo sentido: “A pólis do cidadão não pode existir sem o estrangeiro” (LORAUX, 1993, p.16) – novamente a questão da alteridade. O estrangeiro ou estrangeira tinha sua condição protegida como tal, desde que estivesse inscrito como meteco, pagando o

imposto que lhe era devido, tendo consciência de que não poderia apelar na justiça; deveria ter um *kyrios* ateniense, não poderia adquirir terras, nem teria direitos políticos. Além disso, assassinatos de metecos eram considerados “homicídios voluntários” (LORAU, 1993, p.16). Em relação às mulheres estrangeiras, sabe-se muito pouco. Pagavam o imposto que era obrigatório aos estrangeiros, no valor de seis dracmas (para homens, o valor era de doze dracmas) ao ano e, ao que tudo indica, vinham junto com seus maridos comerciantes que as inscreviam no *demos* quando recebiam o estatuto de *meteco*. Algumas atenienses de nascimento casavam-se com comerciantes estrangeiros. De forma geral, as mulheres estrangeiras casadas com comerciantes ricos tinham uma vida muito parecida com as bem-nascidas, muito ligadas ao âmbito familiar e com aparições públicas bem específicas.

Entretanto, havia também as mulheres que chegavam à Atenas sozinhas, que vinham por livre e espontânea vontade, sem estarem acompanhadas de um “marido”. Geralmente, essas mulheres sobreviviam da prostituição. As mais pobres eram chamadas de *pornai* (no singular *porné*) e trabalhavam na região do Pireu ou em estalagens, podiam ser livres ou escravizadas, sendo obrigadas a se prostituírem, neste último caso.

Além das *pornai*, havia, como já foi dito, as *heteras* que eram mulheres muito bem instruídas e que podiam sair livremente, além de tomarem parte em simpósios e outros eventos. Essas mulheres ofereciam companhia e prazer. Muitas eram mantidas por homens ricos e poderosos. Aspásia, nascida em Mileto, companheira de Péricles, é lembrada com uma *hetaira* muito inteligente, com grandes dotes políticos e que foi amiga de Sócrates também. Há algo de irônico na história da relação do estadista ateniense e a milenense: como já foi mencionado aqui, em 451 a.C., foi lançada a lei de restrição de cidadania, que instituía que apenas os filhos de pai e mãe atenienses poderiam ser cidadãos. O estrategista divorciou-se para ficar com a jovem *hetaira* por volta de 445 a.C. e eles chegaram a ter um filho que não foi considerado cidadão ateniense. Posteriormente, essa lei caiu, mas é interessante pensar que a *xenia* de Aspásia não era bem vista, sobretudo quando eclodiu a Guerra do Peloponeso (431a.C) e a peste que veio em seguida dizimou muitas vidas (incluindo os filhos legítimos do estrategista ateniense). Aspásia e Péricles tiveram inimigos políticos que utilizavam sua condição de estrangeira livre para atacar a ambos politicamente.

Durante o período estudado aqui, as *heteras* não podiam gerar “filhos legítimos” e ignorar este aspecto da cidadania ateniense era motivo de punição. No artigo *O estatuto social da cortesã no Contra Neera*, Glória Braga Onelley faz considerações interessantes sobre a

questão jurídica dessas mulheres que tinham uma vida pública muito diferente das bem-nascidas.

Aqui vamos nos ater às questões que serão importantes para depois analisarmos o aspecto da transgressão da *xénia* Medeia e a redenção presente em Alceste.

*Κατὰ Νεαίρας* (Contra Neera) é um discurso de ordem jurídica que

integra o *Corpus Demosthenicum* e é abituado pela maioria da crítica contemporânea ao orador Apolodoro, retrata o passado da célebre *hetaíra* Neera e representa não só uma rica fonte para o conhecimento do submundo feminino da Atenas da primeira metade do século IV a.C, mas também um testemunho de aspectos dos sistemas institucionais e processuais da pólis ateniense, mormente a dos séculos V e IV a.C. (ONELLEY, 2012. pp. 1-2)

Apesar de ser datado no século IV a.C, as questões relacionadas ao lugar das *heteras* em oposição às esposas legítimas são muito próximas do período aqui analisado.

Quem era Neera? Segundo o discurso jurídico, esta mulher era uma estrangeira, uma *hetaíra* que se uniu a um homem de nome Estéfano e foi indevidamente nomeada de esposa legítima ateniense e, pior, teve seus filhos circunscritos como filhos “legítimos”, sendo que a filha mais velha foi dada em casamento a dois atenienses (o primeiro a devolveu) como sendo filha de Estéfano.

Diferente das peças que compõem o *corpus* dessa pesquisa, *Contra Neera* não é ficção, não é poesia, nem drama. É um discurso jurídico, de mais ou menos 343-339 a.C., que tem uma função histórica enquanto documento e que nos serve de parâmetro para analisarmos como as questões envolvendo o *status* feminino eram importantes na Atenas Clássica. Sabe-se que, apesar da acusação ser contra a *hetaíra*, o objetivo era atingir Estéfano, que, politicamente, era de uma facção opositora a Teomnesto e seu cunhado e sogro Apolodoro.<sup>6</sup>

Então, qual o crime de Neera e como isso se liga às questões aqui tratadas?

Neera foi acusada de “ter almejado a condição de esposa legítima” (ONELLEY, 2012, p. 3), além de ter tentado “*usurpar* para si e para seus filhos a condição de cidadãos atenienses” – grifo meu - (ONELLEY, 2012, p.3). Apolodoro foi escolhido como orador porque, além de ser excelente em sua oratória, também tinha sofrido injustiças políticas por parte de Estéfano. Percebemos aqui que a situação da acusada só se tornou pública por causa das questões políticas. Reiteramos isso para que fique muito claro o quanto matrimônio e procriação estavam no âmbito político em Atenas. Neera era uma *transgressora*, não por ser estrangeira ou cortesã, mas por ter tentado se passar por ateniense, pois como Nicole Loraux analisa, havia

---

<sup>6</sup> Lembrando que, em Atenas, era permitida a endogamia.

grandes benefícios na autoctonia, “*não se brinca com a cidadania ateniense*” (1993, p. 15). Ao tentar passar a si e aos seus filhos como autóctones, Estéfano desconsiderou elementos essenciais da organização ateniense. Por isso, esse pretense marido (e cúmplice) também é um *transgressor*. Toda a situação aqui narrada é bem posterior à tragédia de Eurípides (*Medeia*), mas dá para entendermos (pela gravidade da situação), o que era ser uma estrangeira casada com um ateniense e como o tragediógrafo traz para a cena elementos do cotidiano, da própria política e da alteridade entre os gregos, como vamos analisar no próximo capítulo.

Dessa forma, em relação às cortesãs, fica evidente que há um lugar reservado para essas mulheres na sociedade e isso era comumente aceito, desde que não se infligisse o status das atenienses bem-nascidas. Inclusive, muitas se tornam *pallakés*, concubinas, que também tinham seu status reconhecido. O que não se aconselhava era manter uma concubina (escravizada ou liberta) dentro do ambiente doméstico, a dividir espaço com a esposa legítima. Eurípides (mais uma vez) traz essa situação para a *skené* na tragédia *Andrômaca*, encenada durante a Guerra do Peloponeso, provavelmente entre as décadas de 430 e 420 a.C. Nesta tragédia, o foco de tensão paira entre uma esposa legítima infértil (Hermíone, filha de Helena e Menelau – espartana, portanto) e a escravizada (e feita concubina) Andrômaca, viúva troiana de Heitor e destinada a Neoptólemo, filho de Aquiles. Segundo Fábio Lessa, em seu artigo O Poder Feminino em *Andrômaca* de Eurípides,

“(...) Eurípides nos propicia uma reflexão sobre as relações de poder estabelecidas entre mulheres – Andrômaca versus Hermíone – entre homens – Peleu versus Menelau – entre mulheres e homens – Andrômaca versus Menelau – e entre gregos e não gregos/gregos e bárbaros.” (LESSA, 2021, p. 2).

As questões de gênero e etnicidade permeiam este trabalho de estudos literários justamente por serem aspectos ligados ao político, mas também presentes na literatura grega, seja com *Andrômaca*, seja com *Alceste* (a esposa exemplar), seja com *Medeia*, transgressora em seu grau máximo.

Além disso, “o teatro é um espaço privilegiado para a discussão das imagens que a cidade produz de si mesma” (ANDRADE, 2001, p. 13), ou seja, muitos aspectos das funções de mulheres e homens são percebidos em cada detalhe no teatro. Froma Zeitlen (1992), inclusive, fala de um mapeamento dos espaços da peça que reflete muito as questões sociais pertinentes ao século V a.C, em vários âmbitos, inclusive sobre a questão dos estrangeiros.

Em relação ao barbarismo, tão presente nas tragédias, Edith Hall dedicou um livro todo para explicar os motivos que levaram os gregos a dedicar tantas histórias envolvendo outros

povos muitas vezes considerados inferiores e aqui vale a pena alguns elementos para entendermos o universo retratado por Eurípides, em peças como *Medeia*. Logo no começo do livro, Hall avalia que a escrita grega sobre bárbaros é geralmente um exercício de autodefinição, pois o bárbaro é frequentemente retratado como o oposto do grego ideal. Isso vale para os homens e para as mulheres também. Não à toa, é uma bárbara que pratica o filicídio na tragédia euripídiana, uma das poucas personagens que cometeu o ato hediondo sem estar enlouquecida por algum deus.

### 2.2.1 Escravizadas

A escravidão era a base da vida na Grécia Antiga, como em Roma também e, por isso é importante destacar alguns aspectos dessas relações de poder:

- Os escravizados estavam envolvidos em todas as atividades na cidade, menos a política e a militar. Finley faz uma colocação interessante sobre a condição do escravizado em Atenas: “(...) não era a natureza do trabalho que distinguia o escravo do homem livre, mas a classe social do homem que executava o trabalho”. (FINLEY, 2019. p.137)

- Escravos eram estrangeiros. Essa era a regra desde o governo de Sólon. Nascidos em Atenas, a menos que fossem filhos de pais (estrangeiros) escravizados, não podiam tornar-se escravos.

- Proprietários de escravos poderiam libertá-los e não era incomum que isso acontecesse.

- “Escravos alforriados não eram cidadãos, embora livres no sentido amplo e, portanto, sofriam todas as limitações de liberdade (...) (FINLEY, 2019. p.137).

Ou seja, ser escrava era sinônimo de ser uma propriedade, uma mercadoria. Na maioria dos casos, as mulheres escravizadas serviam no ambiente doméstico e, provavelmente, não tinham família. Segundo Claude Mossé, as escravas que tinham filhos dentro do *óikos*, engravidavam de seus senhores. Servir como escrava era estar à disposição da vontade de seu senhor, fosse aceitando-o no leito, ou sendo entregue aos amigos do dono do *óikos* durante uma festa, um banquete.

A condição das mulheres escravizadas não esteve presente apenas na peça *Andrômaca*, mas também em *Hécuba*, encenada em 424 a.C. Para além da perspectiva da vingança, em vários momentos a ex-rainha de Troia lamenta seu destino como cativa e mãe que viu todos os filhos serem mortos.

As escravizadas (prostituídas ou não) podiam ser libertas? Sim, entretanto era mais comum que isso acontecesse quando se tratava de uma *hetaíra* (como foi o caso de Neera, que era escrava e comprou sua liberdade de seus jovens donos)<sup>7</sup>. As *pornai*, que atuavam na região do Pireu, tinham maior dificuldade em conseguir sua liberdade. As escravizadas que serviam no ambiente doméstico podiam ser libertadas como forma de recompensa aos serviços prestados.

De maneira geral, a situação da mulher ateniense estava muito atrelada a sua condição social, tal como acontecia com os homens. No cotidiano, mulheres “bem-nascidas” conviviam muito mais com suas escravas, no interior do *óikos*, do que com outras mulheres que ocupavam o mesmo estatuto.

---

<sup>7</sup> O texto de Apolodoro conta que os dois jovens compraram Neera de sua antiga dona e venderam sua liberdade para a própria hetaíra quando estavam para se casar, cobrando-lhe um valor bem mais baixo que o preço que haviam pago por ela.

### 3. A MULHER COMO O OUTRO NA ATENAS DO SÉCULO V A.C

Se entender a mulher na Atenas do século V a.C é importante para este trabalho, igualmente importante é analisar o conceito de alteridade e o que queremos propor a partir disso.

Como a mulher é vista em relação ao homem na Atenas do século V a.C, sobretudo nos textos trágicos? De quais maneiras Alceste e Medeia podem contribuir para os estudos clássicos, como personagens míticas e trágicas, para a compreensão de como a tragédia ora reforçava estereótipos, ora tecia críticas sociais?

Dessa maneira, um dos primeiros pontos que destacamos ao trazer a discussão de *alteridade* é o proposto por Jean-Pierre Vernant no livro *A Morte nos olhos – a figura do Outro na Grécia Antiga*:

Alteridade é uma noção imprecisa e extremamente ampla, mas que não acredito anacrônica, na medida em que os gregos a conheciam e utilizavam. Platão, por exemplo, opõe a categoria do Mesmo a do Outro em geral (*tò héteron*). Evidentemente, não é possível falar de alteridade *tout court*. É preciso distinguir e definir em cada caso tipos específicos de alteridade: o que é outro em relação à criatura viva, ao ser humano (*anthrôpos*), ao ser civilizado, ao macho adulto (*anér*), ao grego, ao cidadão.” (2021, p. 12)

Vernant reconhece que o conceito é amplo, mas não anacrônico, já que é um vocabulário presente, inclusive em Platão. A questão central para nós é entender de que maneira o teatro e suas máscaras reforçavam identidades e destacavam as diferenças que apontavam para o “*outro*”.

Segundo a historiadora Talita Gonçalves (2017, p.9), a noção moderna de “alteridade” surge na década de 60 do século XX, por ocasião do aumento do número de estudos sobre os “excluídos” (os “outros” – mulheres, escravizados e pobres) na história, algo que ocorreu concomitante à segunda onda feminista.

Esses estudos avançaram para outras áreas como a antropologia e a ciência política, permitindo que uma série de discussões sobre identidade, gênero e diferenças culturais ressignificasse elementos do próprio século XX e, através disso, buscassem uma maior compreensão de como se fundamentavam essas relações na historiografia e na literatura.

No campo da história e da semiótica, no início da década de 1980, Tzvetan Todorov utilizou a conquista da América para fazer uma “pesquisa ética” como “reflexão sobre os signos (...) pois o semiótico não pode ser pensado fora da relação com o outro” (1982). Em seu livro *A Conquista da América – a questão do outro*, são estabelecidos três eixos nos quais

se situa a problemática da alteridade, **em primeiro lugar a questão do valor** (“um plano axiológico”): se o outro é bom ou não, se é igual ou inferior a mim; em segundo lugar, **a questão da aproximação ou do distanciamento em relação ao outro** (“um plano praxiológico”): identificação com o outro, adoto seus valores ou imponho-lhe minha própria imagem? E, em **terceiro lugar, a questão do reconhecimento ou da ignorância da identidade do outro** (“plano epistêmico”) (1982, p.183). A descoberta da América é, portanto, a possibilidade do *eu* descobrir o *outro*:

“Pode-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas, cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou só *aqui*, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a mim. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos. Este grupo, por sua vez, pode estar contido numa sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os ‘normais’. Ou pode ser exterior a ela, uma outra sociedade que, dependendo do caso, será próxima ou longínqua: seres que em tudo se aproximam de nós, no plano cultural, moral e histórico, ou desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie.” (1982, p.3)

Ao escolher a descoberta da América para analisar a questão do “outro”, Todorov opta pela alteridade total, aquela em que europeus e indígenas, ao se encontrarem, reconhecem o diferente, em que ocorre a surpresa do reconhecimento e do estranhamento. É evidente, que o contexto da conquista da América é diferente da relação dos gregos com os “bárbaros” e dos homens em relação às mulheres na Atenas do século V. Ainda assim, as questões levantadas por ele são úteis para este trabalho à medida em que reconhecemos na sociedade ateniense clássica o estranhamento em relação ao estrangeiro (escravizado ou não) e às mulheres, enquanto figuras diferentes dos homens.

Em relação ao conceito de alteridade na antiguidade, é indiscutível a importância de François Hartog que, em sua obra *O Espelho de Heródoto* (1999), faz apontamentos interessantes sobre a visão de Heródoto acerca do “outro”. Como o próprio autor escreve, o livro tem a proposta

“de ver como de ver como os gregos da época clássica representaram para si os outros, os não-gregos, de fazer aparecer a maneira ou as maneiras pelas quais eles praticavam a etnologia, em resumo, de esboçar uma história da

alteridade, com seu ritmo, seus tempos fortes e suas rupturas, se for possível cercá-los de algum modo.” (1999, p.37)

Além de Hartog, a questão “do outro” foi muito bem analisada por Paul Cartledge no livro *The Greeks – A portrait of self and others*. Escrito após o final da URSS, quando as questões étnicas vinham à tona nos Bálcãs devido a guerra da Bósnia-Hezergovina, este livro começa analisando o mundo contemporâneo, desde os conflitos balcânicos, passando pelas questões das minorias nos EUA, para chegar ao conceito de alteridade estabelecido por Emmanuel Levinas, um judeu de origem lituana que, junto com muitos outros intelectuais judeus europeus oprimidos, migrou para Paris entre as duas guerras mundiais. A partir da obra de Levinas, Cartledge explica que a palavra “alteridade” passou a significar a condição de diferença e exclusão sofrida por um grupo em relação ao grupo dominante.

Simone de Beauvoir também utiliza o conceito de Levinas para definir a mulher como “Outro” em seu livro *O segundo sexo*:

“A mulher determina-se e diferencia-se em relação homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro.

A categoria do *Outro* é tão original quanto a própria consciência. Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e do Outro. (...) a alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade nunca se define como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si (...)” (2016, p.12-13)<sup>8</sup>

Dessa forma, é a abordagem da historiografia cultural, permeada pela antropologia estruturalista que nos dá a base teórica sobre o conceito de alteridade deste trabalho. A construção social da identidade cultural (e política) do homem, a partir da existência da mulher e suas funções sociais (e por que não dizer cívicas?) e do estrangeiro (seja ele livre ou escravizado), fundamenta os elementos que permeiam as análises acerca das personagens no drama, sobretudo *Medeia*, como a *xênia*, a *não-grega* e *Alceste*, que, mesmo não sendo ateniense, é uma mulher grega. Justamente por isso, o *corpus* dessa pesquisa é composto pelas tragédias *Medeia* e *Alceste*, ambas de Eurípides.

---

<sup>8</sup> Simone de Beauvoir cita a obra de Levinas em uma nota de rodapé neste trecho: “A alteridade realiza-se no feminino. Termo do mesmo quilate, mas de sentido oposto à consciência.” (2016, p. 13)

### 3.1 Alteridade e Drama

Helene Foley inicia o livro *Female acts in Greek tragedy* dizendo que a tragédia grega era escrita, encenada por homens e (talvez não exclusivamente se as mulheres estivessem presentes no teatro) eram assistidas por um grande público masculino (FOLEY, 2001, p. 3). Ou seja, mesmo quando uma mulher é protagonista em uma peça<sup>9</sup>, há o olhar masculino sobre quais seriam os comportamentos e os sentimentos femininos ali encenados. Essa mulher é definida, portanto, a partir de uma visão estabelecida pelo código social centrado no *andres* e apresentada, no caso das tragédias, em uma perspectiva que não é a do entretenimento, já que o concurso trágico era parte das Dionisíadas e tinha uma função religiosa, ainda que, em Eurípides, possamos enxergar elementos de profundas mudanças quando comparada à visão divina presente nas peças de Ésquilo.<sup>10</sup>

Entender o que representa a mulher em relação ao homem na sociedade ateniense do século V a.C é essencial para que possamos compreender a importância de *Alceste* e *Medeia* como mitos encenados (MALHADAS, 2003)<sup>11</sup>, como registro literário e como figuras femininas, tanto pela possibilidade de ser um modelo a seguir (no caso de *Alceste*) como uma reflexão sobre transgressão e traição (no caso de *Medeia*). É nesta especificidade que toda a profundidade do conceito de alteridade nos permite uma arqueologia do protótipo da figura feminina na obra euripídica até 431 a.C.

Neste sentido, os estudos de Vernant e Vidal-Naquet são importantes para estabelecermos a relação entre alteridade, teatro e os problemas de ser mulher em uma sociedade dominada por homens. Essa concepção de alteridade, que integra estranhamento e identidade, nos remete ao deus Dioniso, pois ele é o deus do teatro, das máscaras, dos limites. É com este deus duplamente nascido, estrangeiro sem deixar de ser grego - já que seu mito tem elementos “*disparos, provindos de locais diversos, sobretudo da Ásia Menor*” (BRANDÃO, 1991, p. 286) que podemos ligar a importância social da alteridade expressa de diversas formas na própria tragédia:

Com Dioniso, tudo muda de figura; trata-se, no seio mesmo da vida, nesta mesma terra, da intrusão súbita do que nos desorienta da existência

<sup>9</sup> No caso dessa pesquisa, as duas tragédias analisadas têm mulheres como protagonistas que nomeiam as peças: *Alceste* e *Medeia*, por isso olhar para esse protagonismo concedido é tão importante para o *corpus*.

<sup>10</sup> Eurípides muitas vezes tomou Ésquilo como referência em várias tragédias e acrescentou características próprias aos temas.

<sup>11</sup> O livro “Tragédia Grega – o mito em cena”, da prof. Daisi Malhadas (2003), tem como objetivo compreender “o papel do espetáculo em relação ao mito na dramaturgia trágica” (2003, p. 15), a partir de uma análise da *Poética* de Aristóteles, já que o mito é a “alma da tragédia” (50a 39)

cotidiana, do curso normal das coisas, de nós mesmos: o disfarce, a dissimulação, a embriaguez, a brincadeira, o teatro, o transe e, enfim, o delírio extático. Dioniso nos ensina ou obriga a nos tornarmos diversos do que somos normalmente, a experimentar nesta vida, neste mundo, a fuga para uma estranheza desconcertante. (VERNANT, 2021, p. 12-13)

Assim, para Vernant, o teatro é a maneira pela qual os gregos apresentam e representam o “outro”, seja o estrangeiro, seja a mulher. E, sendo a alteridade aquilo que contrapõe o senso de identidade, no caso da sociedade ateniense, vemos a importância de se trazer a figura feminina para o centro do palco, já que esta é uma sociedade totalmente patriarcal. Como analisa Torrano, em sua introdução no volume I do *Teatro Completo de Eurípides*:

A tragédia é o grande momento da educação pública em que a cidade atualiza a tradição e apresenta atualizados as suas referências e os seus valores aos cidadãos. A tragédia não oferece modelos de conduta, mas mostra conflitos, contradições, erros de avaliações e obstinações fatídicas, que estimulam a reflexão e põem em questão os paradigmas tradicionais. (2022, p. 14-15)

Ou seja, através do teatro, as questões sobre alteridade, sobre conflitos e outras contradições, são discutidas e levam os espectadores à reflexão.

Um outro aspecto interessante em relação à tragédia, à alteridade e às relações com Dioniso, é apresentado por Froma Zeitlin, em seu artigo *Playing the other: theatricality and the feminine in Greek Drama*. Para esta helenista, a loucura sempre foi associada mais às mulheres que aos homens. As fronteiras dos corpos das mulheres são percebidas como fluidas, mais permeáveis, mais abertas ao afeto e menos racionais. Por isso as mulheres são vistas como mais frágeis que os homens e acabam sendo uma fonte de perturbação para o mundo masculino. Isso se reflete no fato de que, no mundo divino, são, em sua maioria, agentes femininos que, além de Dioniso, infligem loucura aos homens - seja Hera, Afrodite, as Erínias, ou mesmo Atena, como no *Ajax* de Sófocles (1990, p. 64)

De acordo com MASTRONARDE (2010, p. 246), embora a presença feminina nas tragédias não fosse inédita na época de Eurípides, já que, tanto Ésquilo, quanto Sófocles haviam escrito peças em que mulheres fortes apareciam, o que torna a obra de Eurípides notável é o fato de ele ter explorado com mais frequência temas domésticos e pessoais, além de ter dado maior protagonismo às personagens femininas. Essa característica reflete o envolvimento de Eurípides com as tendências intelectuais contemporâneas de sua época, como a análise provocativa da natureza e da cultura e o questionamento das normas aceitas (idem, p. 245-246):

“Euripidean plays in particular (both surviving and lost) contain a greater number of major female roles, they more frequently explore domestic and personal themes, and they show a pervasive engagement with contemporary intellectual trends, among which was the provocative analysis of nature and culture and the questioning of accepted norms, including those pertaining to gender.”<sup>12</sup>

Ao trazer para o centro da cena questões que mesclavam angústias cotidianas, típicas do homem comum, com questões míticas, Eurípides permitiu que o público se identificasse mais facilmente com os personagens e suas dificuldades, ao mesmo tempo em que explorava a complexidade das relações humanas e dos valores morais e sociais que regiam a sociedade na época.

Além disso, a abordagem crítica de Eurípides em relação às normas e convenções da sociedade grega também é uma marca de sua obra, que muitas vezes subverte as expectativas do público ao apresentar personagens que desafiam as normas de gênero, classe e poder estabelecidos. Ou seja, a perspectiva da alteridade na estrangeira Medeia é muito diferente daquela trabalhada por Ésquilo na peça *Os persas*, em que os bárbaros estão presentes para reforçar a identidade e superioridade dos gregos, em um contexto histórico cronologicamente muito próximo daquele em que ocorreu vitória helênica sobre os persas. Dessa forma, ainda que consideremos Eurípides um herdeiro de Ésquilo em vários aspectos, o momento histórico vivido por cada um deles é diferente e isso é refletido nas peças.

Há uma abordagem provocativa e questionadora por parte de Eurípides que pode ser entendida como um reflexo das tendências intelectuais e filosóficas próprias de seu tempo em que a filosofia e as questões sofisticadas já estavam presentes de forma muito mais intensa que na época de Ésquilo.

Não à toa, Jacqueline de Romilly, em seu livro *La Modernité d'Euripide*, destaca essa modernidade das obras euripidianas:

"Peut-être même est-ce une des raisons principales expliquant que quinze ans de différence avec Sophocle aient pu creuser un fossé si net. Car ces quinze années font qu'à la différence de Sophocle, Euripide a pu être profondément influencé par ces idées nouvelles. Ses biographies antiques offrent des noms divers de philosophes et de sophistes dont il aurait été l'élève; et son œuvre confirme l'existence d'échos multiples. De fait, le premier des grands sophistes, Protagoras, vint à Athènes avant 444: Sophocle avait déjà cinquante ans et Euripide, lui, en avait trente-cinq - l'âge de se

<sup>12</sup> As peças euripidianas em particular (tanto as sobreviventes quanto as perdidas) contêm um número maior de papéis femininos importantes, exploram com mais frequência temas domésticos e pessoais e mostram um envolvimento generalizado com as tendências intelectuais contemporâneas, entre as quais a análise provocativa da natureza e da cultura e o questionamento das normas aceitas, inclusive as de gênero.

passionner pour ces nouveautés. Socrate, qui devait être l'adversaire des sophistes, en avait vingt-cinq (...)" (ROMILLY, 1986, p. 12)<sup>13</sup>

Um outro fator que pode ter influenciado uma abordagem mais “moderna” nas peças de Eurípides foram as questões relativas à Guerra do Peloponeso (431- 404 a.C). Ainda que as duas peças que compõem o *corpus* desta pesquisa não sejam do período em que as consequências da guerra estivessem afetando a vida dos atenienses, as tensões entre Esparta e Atenas já eram muito perceptíveis.

Na época em que Eurípides escreveu suas peças, a perspectiva em relação à alteridade era diferente do período de Ésquilo. Enquanto as guerras contra os persas ajudaram a estabelecer a identidade dos gregos como uma nação em oposição aos bárbaros invasores, a Guerra do Peloponeso confrontou os atenienses com a difícil questão de como lidar com outras cidades-estados gregas, colocando em xeque sua posição e suas ações. Nesse contexto, a ideia de quem é o inimigo se tornou mais complexa e exigiu uma reflexão mais profunda sobre as relações entre os gregos e a alteridade:

“Athènes se trouve engagée dans une nouvelle guerre, mais cette fois contre des Grecs: c'est la guerre du Péloponnèse, qui durera vingt-sept ans. Athènes n'a plus l'encouragement de lutter contre des barbares. Elle n'a plus non plus celui de mener une guerre défensive: ses adversaires l'accusent de porter atteinte aux libertés des Grecs. De plus en plus, ceux qu'elle abait soumis se révoltent contre elle. Elle doit réprimer le séditions; elle voit ses ennemis se multiplier; elle sent approcher la défait dans laquelle, em 404, elle perdra son empire, verra ses murs rasés et son indépendance même, au moin pour um temps, limitée." (ROMILLY, 1986, p. 6-7)<sup>14</sup>

Dessa forma, as discussões que as peças euripidianas levantaram causaram muita surpresa e refletiam muito do contexto vivido por ele.

---

<sup>13</sup> Talvez seja até mesmo uma das principais razões que explicam como uma diferença de quinze anos em relação a Sófocles possa ter criado um abismo tão claro. Porque esses quinze anos significam que, ao contrário de Sófocles, Eurípides pode ter sido profundamente influenciado por essas novas ideias. Suas biografias antigas oferecem diversos nomes de filósofos e sofistas dos quais ele poderia ter sido aluno; e sua obra confirma a existência de múltiplos ecos. Na verdade, o primeiro dos grandes sofistas, Protágoras, chegou a Atenas antes de 444: Sófocles já tinha cinquenta anos e Eurípides, trinta e cinco - a idade para se apaixonar por essas novidades. Sócrates, que viria a ser o adversário dos sofistas, tinha vinte e cinco anos (...)

<sup>14</sup> A Atenas encontra-se envolvida em uma nova guerra, desta vez contra gregos: é a Guerra do Peloponeso, que durará vinte e sete anos. Atenas não tem mais o incentivo de lutar contra bárbaros. Também não tem mais o de liderar uma guerra defensiva: seus adversários a acusam de violar as liberdades dos gregos. Cada vez mais, aqueles que ela havia subjugado se revoltam contra ela. Ela deve reprimir as sedições; ela vê seus inimigos se multiplicarem; ela sente se aproximar a derrota na qual, em 404 a.C., perderá seu império, verá suas muralhas destruídas e sua independência mesmo, pelo menos por um tempo, limitada.

### 3.1.1 Teatro e alteridade: as máscaras de Dioniso e o espaço do teatro

Em relação ao uso de máscaras no teatro, é importante lembrar que elas serviam para amplificar as emoções representadas pelos atores e tinham também uma perspectiva religiosa. Para Vernant, três forças divinas estão ligadas às máscaras na Grécia Antiga: a **Gorgó**, personagem feminina monstruosa, sendo Medusa a única mortal, cujo mito tem sido ressignificado nas últimas décadas; **Ártemis**, deusa que representa os limites entre as fronteiras do selvagem e o civilizado (em uma dialética em que a alteridade radical se faz presente)<sup>15</sup>, e **Dioniso**, que representa o “outro” por ser o deus das fronteiras, dos limites, que traz para a vida humana uma alteridade tão completa que pode arrastar seus inimigos para o caos e para a morte, como a Górgona, ou dar aos seus fiéis o êxtase da comunhão numinosa (VERNANT, 2021). É na figura de Dioniso e suas máscaras (e a propensão à alteridade) que vamos nos centrar, sobretudo por causa das Dionísias, momento em que as tragédias eram encenadas.

A tragédia grega entra na vida dos atenienses, segundo Jacqueline de Romilly, devido a uma decisão judicial, durante o governo de Pisístrato, entre 536 a.C. e 533 a.C., inserindo-se em uma política de expansão popular e, por isso, está profundamente associada à atividade cívico-religiosa (ROMILLY, 2008, p. 16).

Sabemos que toda festa religiosa é uma festa cívica em Atenas, mas no caso das Dionísias, onde aconteciam os concursos trágicos, há dois elementos que nos chamam a atenção: o público, ao que tudo indica, majoritariamente masculino e a presença das máscaras no rosto dos atores (*hipokrités*).

As máscaras teatrais são diferentes das máscaras rituais, como explicam Jean-Pierre Vernant e Vidal-Naquet:

“À primeira vista, essa distinção pode surpreender, já que em Atenas, assim como nas outras cidades antigas, os concursos dramáticos não se dissociam do cerimonial religioso em honra de Dioniso. Eles se desenrolam por ocasião das festas do deus, por ocasião das Grandes Dionísias urbanas, e conservam, até o fim da Antiguidade, um caráter sagrado. De resto. O próprio edifício do teatro reserva um lugar para o templo de Dioniso; no centro da *orkhestra* ergue-se um altar de pedra para o deus, a *thyméle*, e, na arquibancada, no lugar de honra, o assento mais belo é reservado ao sacerdote de Dioniso.” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014, p. 163)

<sup>15</sup> Entende-se como alteridade radical a oposição cidade e terras humanizadas e o selvagem, em que o *Outro* se manifesta no contato regular em que selvagem e civilizado se opõem, mas também se interpenetram. (VERNANT, 2021, p. 17)

A máscara cênica é, portanto, um acessório que tem a função de possibilitar uma maior expressividade (incluindo a encenação de papéis femininos por homens), diferente da máscara ritual que tem objetivos religiosos. Além dessas, há também “a máscara do próprio Deus, que, por sua face única com olhos estranhos, traduz alguns aspectos próprios de Dioniso, essa forma divina cuja presença parece inelutavelmente marcada pela ausência” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014, p. 163).

Assim, é através da máscara, no teatro, no culto a Dioniso, que o cidadão - perfeitamente integrado à vida política e social de Atenas - pensa o lugar do *Outro* e, de forma cênica, consegue vivê-lo, seja como *hipokrités*, seja como espectador. É no teatro que o homem vivencia a “alteridade radical” (VERNANT. VIDAL-NAQUET, 2014, p. 177) que permite confundir as categorias e desintegrar os quadros sociais, refletindo sobre eles, ao mesmo tempo que o drama e sua performance espelham também um pouco dos aspectos presentes em Atenas, ainda que indiretamente.

Tornar-se outro, oscilando no olhar do deus, ou assemelhar-se a ele por contágio mimético, esse é o objetivo do dionisismo, que coloca o homem em contato imediato com a alteridade do divino.

É um fenômeno paralelo que ocorre no teatro, quando, no século V, os gregos instauram um espaço cênico onde apresentam personagens e ações cuja presença, ao invés de inscrevê-los no real, lança-os nesse mundo diferente que é o da ficção.

(VERNANT. VIDAL-NAQUET, 2014, p.178)

A fonte de inspiração dos tragediógrafos foi a Epopeia, que é a grande responsável pela tragédia ser um gênero literário. “A epopeia contava: a tragédia mostrou” (ROMILLY, 2008, p. 22). Justamente porque ela “mostrava em vez de contar e, pelas próprias condições em que mostrava, a tragédia podia assim retirar dos factos épicos um efeito mais imediato e uma lição mais solene” (idem).

E assim, em cada um dos autores trágicos que chegaram até nós, é possível vislumbrar algumas características: se o teatro de Ésquilo é essencialmente religioso, Sófocles debate as incertezas do herói solitário, Eurípides inventa a noção de intriga e faz das paixões o instrumento que reflete muitos dos problemas, das ideias trazidas pelos sofistas e pelos problemas vividos por Atenas. Jacqueline de Romilly analisa que “os problemas políticos estão, em Eurípides, inextricavelmente misturados a todos os dramas do sentimento”. (ROMILLY, 2008. p.125).

As personagens de Eurípides escancaram as fraquezas humanas, tanto aqueles que obedecem as suas paixões (e esta influência da paixão é descrita com realismo), tanto aqueles

que cedem aos interesses oportunistas e são medíocres (como é o caso de Jasão, ou até mesmo de Admeto). O ator veste a máscara e o espectador se vê nas falas, nas reflexões do mito em cena.

Froma Zeitlin, no artigo *Playin the other: Theater, theatricality and the Feminine in Greek Drama*, corrobora com essa visão, pois analisa que o que a tragédia faz de melhor é traçar um caminho da ignorância ao conhecimento, do engano à revelação, do mal-entendido ao reconhecimento. Ou seja, os personagens representam e vivem as consequências de terem se apegado a uma visão parcial e única do mundo e de si mesmos. Nos conflitos e tensões que marcam as relações entre os personagens opostos, todos passam a vivenciar, de alguma forma, as complexidades do mundo – suas múltiplas dimensões, suas decepções e ilusões (ZEITLIN, 1985, p. 65)

Além da máscara, no caso das tragédias *Alceste* e *Medeia*, a casa onde se passa cada uma dessas peças também é importante, pois a ideia de “dentro” e “fora” do lar faz referência direta à ação dramática, sendo representação do “eu trágico” a parte de dentro, e a “fachada” representando o “mundo exterior” (ZEITLIN, 1985, p. 65). Neste sentido, há uma ambiguidade interessante em relação à casa, pois, ao mesmo tempo que ela representa um *locus* de poder masculino, em que a solidez de sua estrutura arquitetônica simbolicamente garante a estabilidade da ordem social, o *oikos* é domínio próprio da mulher. E o elemento feminino representa uma constante ameaça subversiva à autoridade masculina. Ameaça que deve ser controlada e contida, como Jasão tencionava fazer com Medeia quando tenta explicar (sem sucesso, como sabemos) suas intenções ao abandonar o tálamo e unir-se à princesa coríntia inominada. No caso de Admeto, é a própria Alceste que se contém diante dos servos, no primeiro episódio, e só chora quando chega em seus aposentos, segundo a narrativa de sua serva:

“Quando ela soube que chegou o dia de morrer, com água do rio banhou a alva pele e nos aposentos de cedro. vestiu-se com vestes e adorno distintos e de pé diante de Héstita fez esta prece:	160
‘Senhora, eu parto para sob a terra, e por último, prostrada, te pedirei que crie meus órfãos e case-o com boa esposa e a ela com bom marido. E não morram precoces os filhos como pereço mãe, mas com bons Numes tenham boa vida na pátria.’	165
Todos os altares da casa de Admeto ela visitou e pôs coroas e fez prece	170

cortando a fronde dos ramos de mirto  
sem lágrimas nem pranto. O iminente  
mal não mudava a cor da pele formosa.  
E depois caída no tálamo desse modo  
pranteou o leito e disse estas palavras: 175  
‘Ó leito, onde soltei virgínea donzelice  
por este marido, antes de quem morro,  
salve! Não te odeio, só me destruístes,  
pois por temer trair-te a ti e ao esposo,  
morro. Outra mulher tomará tua posse,  
não mais casta e talvez com boa sorte.’ 180  
(TORRANO, 2021, p. 153)

Este trecho é interessante por demonstrar o quanto Alceste tinha consciência de seu papel como rainha e também explicita como o centro do *óikos* era feminino, ainda que estivesse claro a superioridade masculina.

James Redfield destaca a importância do leito nupcial:

“No centro simbólico dos aposentos femininos estava o leito nupcial: pertencia ao marido e destinava-se à sua mulher. Na cerimônia nupcial, o marido pegava na mulher pelo pulso e acompanhava-a à sua casa e ao seu leito. (1994, p. 165)

Percebemos assim que toda as questões relativas às funções sociais, à identidade e à alteridade, estão presentes na máscara e em outros signos da estrutura dramática, até mesmo na figura de Dioniso.

Froma Zeitlin inclusive analisa a feminilização de Dioniso:

Still further, if we also consider that in order to direct the proceedings of the drama, to manipulate its theatrical effects, contrive its plots, set its stage, and control its mimetic play of illusion and reality, Dionysus, the god of the theater, must also take on womanish traits, then perhaps we may venture yet further: can there be some intrinsic connections linking the phenomenon of Athenian tragedy, invented and developed in a historical context as civic art form, and what the society culturally defines as feminine in its sex/gender system? There is nothing new in stressing the associations of Dionysus and the feminine for the emotional aspects of life are associated in the culture more with women than with men. The boundaries of women's bodies are perceived as more fluid, more permeable, more open to affect and entry from the outside, less easily controlled by intellectual and rational means. This perceived physical and cultural instability renders them weaker than men; it is also all the more a source of disturbing power over them, as reflected in the fact that in the divine world it is feminine agents, for the most part, who, in addition to

Dionysus, inflict men with madness - whether Hera, Aphrodite, the Erinyes, or even Athena as in Sophocles' Ajax. (1985, p. 64-65)<sup>16</sup>

Dioniso é o deus que celebra o embaralhamento das fronteiras e traz à tona a alteridade, possibilitando personagens femininas de têmpera viril, como Medeia e Agave (nas obras de Eurípidés) e Clitemnestra (na peça *Agamêmon* de Ésquilo). No caso do homem “afeminado”, o próprio *Bakkhos* é ambíguo, inclusive em sua aparência<sup>17</sup>. Entretanto, há casos em que a ausência de uma masculinidade mais explícita não depende das vestimentas: é o caso de Admeto e seu pai, Feres, em *Alceste* pois como explica Donald Mastronarde (2010, p. 261) homens adultos que se esforçam demais para se manterem vivos são vistos como menos másculos, não à toa, quando pai e filho se encontram no funeral da protagonista da peça, há uma troca de farpas sobre a falta de virtude, Feres é acusado pelo filho por não ter aceitado morrer em seu lugar e Admeto por permitir que a jovem esposa morresse em seu lugar, uma total inversão de papéis, pois é esperado do homem que ele se sacrifique pela família. Seu dever é proteger inclusive a esposa.

As máscaras, o enredo e o espaço do teatro marcam uma constante tensão e ambiguidade que mostra o quanto na perspectiva trágica,

“o homem e a ação se delineiam, não como realidades que se poderiam definir ou descrever, mas como problemas. Eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado ou esgotado.” (VERNANT. VIDAL-NAQUET, 2014, p.16)

Ou seja, a ideia de que o homem e a ação são enigmas cujo duplo sentido nunca pode ser fixado ou esgotado, também pode ser vista como uma reflexão sobre a dificuldade de se compreender a alteridade. A perspectiva trágica mostra que a diferença entre as pessoas e as

---

<sup>16</sup> Se considerarmos que, para dirigir o desenvolvimento do drama, para manipular seus efeitos teatrais, inventar seus enredos, montar seu palco e controlar seu jogo mimético de ilusão e realidade, Dioniso, o deus do teatro, deve também assumir traços femininos, então talvez possamos nos aventurar ainda mais: pode existir algumas conexões intrínsecas ligando o fenômeno da tragédia ateniense, inventada e desenvolvida em um contexto histórico como uma forma de arte cívica, e o que a sociedade definia culturalmente como feminino em seu sistema de sexo e gênero? Não há nada de novo em enfatizar as associações de Dioniso e o feminino, pois os aspectos emocionais da vida são associados na cultura mais às mulheres do que aos homens. As fronteiras dos corpos das mulheres são percebidas como mais fluidas, mais permeáveis, mais abertas ao afeto e à entrada do exterior, menos facilmente controladas por meios intelectuais e racionais. Essa percepção de instabilidade física e cultural as torna mais fracas que os homens; é também ainda mais uma fonte de poder perturbador sobre eles, como se reflete no fato de que no mundo divino são os agentes femininos, em sua maioria, que, além de Dioniso, infligem a loucura aos homens - Hera, Afrodite, as Erínias, ou mesmo Atena como no Ajax de Sófocles.

<sup>17</sup> Inclusive, nas Bacantes, Dioniso é ridicularizado constantemente por Penteu devido às suas vestimentas, porém, quem termina (a vida inclusive) travestido de mulher é o próprio rei de Tebas.

ações que elas tomam não podem ser reduzidas a uma única interpretação ou explicação, exigindo uma abertura para a complexidade e a ambiguidade da alteridade.

### **3.2 A alteridade e o gregos em seu próprio tempo histórico: “a invenção do bárbaro”<sup>18</sup>**

Segundo Paulo Cartledge, em seu livro *The Greeks - A Portrait of Self and Others*, nenhuma preocupação, talvez, tenha sido mais básica do que a da identidade, seja coletiva ou individual, étnica, tribal, política ou qualquer outra. Começando no mais alto nível de generalidade, os gregos clássicos dividiram toda a humanidade em duas categorias mutuamente exclusivas e antitéticas: nós e eles, ou, como eles dizem, gregos e bárbaros. De fato, a antítese “gregos versus bárbaros” é uma dicotomia estritamente polarizada, sendo, não apenas contraditória, mas também exclusiva. Gregos e bárbaros compõem toda a humanidade. Não que os gregos sejam os únicos a se distinguirem dos outros: atualmente se utiliza a expressão europeus e orientais, em vários momentos da história recente, minorias foram perseguidas por pertencerem a outras etnias. Mas, para os gregos clássicos a polaridade greco-bárbara era apenas um exemplo do hábito ideológico de polarização que era uma marca registrada de sua mentalidade e cultura. Além disso, eles levaram a polarização a seus “limites ideológicos” (CARTLEDGE, 2002, p.12). Assim, enquanto os gregos eram idealmente vistos como não-bárbaros, os bárbaros eram igualmente vistos como sendo exatamente o que os gregos não eram.

A qualidade ideológica dessa polarização dos gregos fica evidente em como eles representavam a diferença de gênero. Enquanto o sexo se refere à biologia ou anatomia, o gênero se trata da construção ideológica do masculino, motivada e fundamentada de várias maneiras pelos gregos. Eles viam a natureza masculina como não apenas diferente, mas oposta (e hierarquicamente superior) à natureza feminina. Isso se reflete na palavra "bárbaro", que era usada para diminuir o *status quo* da categoria oposta. No entanto, a dicotomia homem-mulher não precisaria ser interpretada de maneira hierárquica e depreciativa, pois metade dos bárbaros eram do sexo masculino, então a masculinidade não era algo pelo qual os gregos do sexo masculino poderiam reivindicar ser especialmente ou exclusivamente privilegiados.

---

<sup>18</sup> Referência ao livro da Edith Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition Through Tragedy* (1991).

Além disso, metade dos gregos eram mulheres, então não havia razão lógica para que os gregos masculinos definissem as mulheres como inferiores. Ainda assim, eles consideravam o "feminino" como categoricamente inferior ao "masculino" e viam os bárbaros masculinos como naturalmente efeminados.

Para Edith Hall, a invenção do “bárbaro” tal como entendemos hoje, tem o século V a.C como o ponto fulcral para sua determinação, inclusive por causa do gênero trágico. Logo na introdução há uma colocação muito interessante:

The Athenian theatre of the fifth century BC saw the production of at least a thousand tragedies. Something is known about just under three hundred of them, whether from a complete text, fragments, a title, or from passages which have turned up on papyrus. I Nearly half of these portrayed barbarian characters, or were set in a non-Greek land, or both: almost all the extant plays at least refer to barbarian customs or inferiority. These strikingly high proportions are usually explained by pointing to the popularity of themes from the tale of the Trojan war, but this can account neither for the great difference between the portrayal of the Trojans of epic and those of tragedy, nor for the frequent introduction of invented barbarian characters and choruses into plays where Greeks could have satisfied the demands of the plot. There was no requirement, for example, for the slave who reports the assault on Helen in *Orestes* to be Phrygian, nor for the libation-bearers in *Choephoroe* to be Asiatic. The visual and musical possibilities created by introducing foreigners into plays no doubt contributed to their popularity, but this leaves unexplained the pervasiveness of the rhetorical polarization of Greek and barbarian in plays with an exclusively Greek cast. Supernumerary foreign characters or choruses, and the ubiquity of allusions to the other, inferior, world beyond Hellas, therefore provide evidence that barbarians were a particular preoccupation of the Greek tragedians. (1991, p. 1)<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> O teatro ateniense do século V a.C. viu a produção de pelo menos mil tragédias. Sabe-se algo sobre menos de trezentas delas, seja de um texto completo, fragmentos, título ou de passagens encontradas em papiros. Quase metade dessas tragédias retratava personagens bárbaros ou se passava em uma terra não-grega, ou ambos: quase todas as peças existentes ao menos faziam referência a costumes ou inferioridade bárbaros. Essas proporções notavelmente altas são geralmente explicadas apontando para a popularidade dos temas da história da Guerra de Troia, mas isso não pode explicar nem a grande diferença entre a representação dos troianos na epopeia e na tragédia, nem a frequente introdução de personagens e coros bárbaros inventados em peças onde gregos poderiam ter satisfeito as exigências da trama. Não havia necessidade, por exemplo, de que o escravo que relata o ataque a Helena em *Orestes* fosse frígio, nem de que as portadoras de libações em *Coéforas* fossem asiáticas. As possibilidades visuais e musicais criadas pela introdução de estrangeiros nas peças sem dúvida contribuíram para sua popularidade, mas isso deixa sem explicação a abrangência da polarização retórica entre gregos e bárbaros em peças com elenco exclusivamente grego. Personagens ou coros estrangeiros supernumerários e a ubiquidade de alusões ao outro, mundo inferior, além da Hélade, portanto, fornecem evidências de que os bárbaros eram uma preocupação particular dos trágicos gregos.

A autora ainda analisa que, mais que uma questão relacionada aos aspectos culturais, a questão do bárbaro está profundamente atrelada à questão política:

By far the most important area in which Greek and barbarian are polarized in classical Greek rhetoric is political. In the works of the tragedians, historians, and orators, the democratic Athenian ideal is insistently defined and applauded by comparison with the tyranny thought to characterize most barbarian societies. (1991, p.13)<sup>20</sup>

Assim, é possível percebermos o quanto os concursos trágicos ampliam a discussão sobre o que é “ser grego” versus o “não-grego” e Ésquilo faz isso com maestria na peça *Os Persas*. Portanto, o bárbaro enquanto representante do “outro”, do “não grego” nas tragédias, está ligado ao fim das guerras entre gregos e persas e a ascensão de Atenas como um Estado imperialista. A polarização entre gregos e bárbaros em torno da noção de diferença política deve ser vista não apenas como um reflexo do orgulho na ação militar coletiva dos trinta e um estados gregos que puderam inscrever seus nomes no monumento da vitória em Delfos, mas como uma legitimação da liderança ateniense da Liga de Delos, que fomentou um novo senso de identidade coletiva entre os estados aliados. Os membros da liga, no meio do século, redefinidos como o império ateniense, foram incentivados a pensar em si mesmos não apenas como habitantes de uma ilha ou estado específicos, mas como helenos, democratas e apoiadores de Atenas. A invenção do *bárbaro* nos primeiros anos do século V foi uma resposta à necessidade de uma aliança contra o expansionismo persa e a imposição de tiranos pró-persas: mas a tenacidade da ideologia polarizadora após as guerras só pode ser totalmente compreendida no contexto de todo o sistema conceitual que sustentava a supremacia ateniense. E podemos ir além e analisarmos o quanto as questões relacionadas à rivalidade Atenas x Esparta estão presentes (ainda que não explicitamente) nas tragédias que foram encenadas durante a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C) e que chegaram até nós.

A questão política fica evidente sobretudo no elogio à democracia, pois a tirania bárbara tornou-se um tópico retórico no repertório dos poetas trágicos, e é frequentemente discutida em termos gerais: os reis bárbaros geralmente são retratados como “*turannos*” (HALL, 199, p. 154), representando sempre características despóticas ou refletem o desprezo dos atenienses a alguma casas reais, como por exemplo o que ocorre com *Reso* analisado como um monarca insignificante estabelecido em seu trono, sendo um vassalo do império persa,

---

<sup>20</sup> De longe, a área mais importante em que gregos e bárbaros são polarizados na retórica grega clássica é a política. Nas obras dos trágicos, historiadores e oradores, o ideal democrático ateniense é insistentemente definido e aplaudido em comparação com a tirania pensada para caracterizar a maioria das sociedades bárbaras.

devido à intervenção militar de seus poderosos aliados frígios (TORRANO, 2013, v. 406-11, p.16). Assim, como Polimestor, ele reflete a baixa opinião ateniense sobre a casa real trácia.

The tragedians had run up against a problem in choosing to celebrate democratic ideology through myths in which the principal characters were almost exclusively members of royal families. Only Aeschylus dared to portray a mythical Athens without a king in his *Eumenides*. The rulers in Greek tragedy range from the wise and benevolent king, equipped with democratic virtues, to the truly decadent despot.<sup>182</sup> The ambivalent status of the tragic king is reflected in the range of terms used almost interchangeably to designate him, and in the ambiguity of their implications.<sup>83</sup> It must be conceded, therefore, that *turannos* and its cognates can in tragedy be used of an almost benign rule, as can *anax* and *basileus*, but they frequently bear pejorative overtones. The implications must be judged in each case according to context. Where a barbarian leader is called *basileus* in contrast with Greek 'generals' it can hardly be coincidental, and where the word *turannos* is used in conjunction with other items from the 'vocabulary of barbarism' the implication is that the ruler, whether or not he is himself a barbarian, is a tyrant after the model of the oriental despot (see further below, chapter 5. 1). Thus in *Agamemnon*, where Priam, it is said, would willingly have trodden the purple carpets (93 s- 6), *turannikou* in reference to his city's blood has a clearly deprecatory meaning (828). In Euripides especially the Trojans' rule is formulated as a barbarian tyranny. Priam's hearth was *turannon*, and Hecuba who came from a 'tyrant's home' is now a slave (Andr. 3; Hee. 55-6, see also 365-6, 809, Tro. 474). Astyanax was to have been 'tyrant of fruitful Asia', and Helen claims that she has saved Hellas from subjection by a barbarian army to a barbarian *turannis* (Tro. 748, 933-4). (HALL, 1991, p. 155).<sup>21</sup>

Ainda na visão da autora, a visão helenocêntrica dos poetas trágicos os levou a reinterpretar mitos, transformando personagens heroicos de etnia helênica ou etnias indeterminadas em bárbaros e até mesmo inventando outras figuras bárbaras para contrapor o “grego”. Há um mundo bárbaro inventado na literatura grega que desenvolveu uma dinâmica

<sup>21</sup> Os tragediógrafos enfrentaram um problema ao escolherem celebrar a ideologia democrática por meio de mitos em que os personagens principais eram quase exclusivamente membros de famílias reais. Apenas Ésquilo ousou retratar uma Atenas mítica sem um rei em sua *Eumênides*. Os governantes na tragédia grega variam desde o rei sábio e benevolente, equipado com virtudes democráticas, até o déspota verdadeiramente decadente. O status ambíguo do rei trágico é refletido na variedade de termos usados quase indistintamente para designá-lo e na ambiguidade de suas implicações. Deve-se conceder, portanto, que *tyrannos* e seus cognatos podem ser usados na tragédia para se referir a um governo quase benigno, assim como *anax* e *basileus*, mas frequentemente carregam conotações pejorativas. As implicações devem ser avaliadas em cada caso de acordo com o contexto. Quando um líder bárbaro é chamado de *basileus* em contraste com os 'generais' gregos, dificilmente pode ser coincidência, e onde a palavra *tyrannos* é usada em conjunto com outros itens do 'vocabulário do barbarismo', a implicação é que o governante, seja ou não ele mesmo um bárbaro, é um tirano nos moldes do déspota oriental (ver mais abaixo, capítulo 5.1). Assim, em *Agamêmnon*, quando se diz que Príamo teria voluntariamente pisado nos tapetes púrpura (93-96), *tyrannikou* em referência ao sangue de sua cidade tem um significado claramente depreciativo (828). Em Eurípides, especialmente, o governo dos troianos é formulado como uma tirania bárbara. O lar de Príamo era *tyrannon*, e Hécuba, que veio de uma 'casa de tirano', agora é escrava (Andr. 3; Hee. 55-6, veja também 365-6, 809, Tro. 474). Astíanax deveria ter sido 'tirano da Ásia fértil', e Helena afirma que salvou a Grécia da submissão por um exército bárbaro a uma *tyrannis* bárbara (Tro. 748, 933-4).

interna e se tornou, por si só, uma fonte de inspiração teatral (HALL, 1991, p.114) que tinha, entre outras razões, destacar a força política de Atenas em seu apogeu.

### 3.2.1 A alteridade expressa no coro: quando mulheres e bárbaros falam

Além dos personagens individuais bárbaros, os trágicos importaram coros estrangeiros para peças com personagens gregos. Para Edith Hall, a razão para a prevalência de coros estrangeiros pode ter sido originalmente conectada aos rituais dos quais a tragédia surgiu (1991, p. 115):

The theory that its roots lay in the goat sacrifice, eloquently defended by Burkert, has the advantage of explaining both the use of masks and the 'anonymity' of the chorus; the male citizens who originally performed such sacrifices may have ritually disguised themselves in order to disassociate the community from the violence of the action, and to displace their individual personae. Burkert suggests that this might throw light on the popularity of female and foreign choruses. But as tragedy developed the foreign chorus became conventional in its own right- especially the female barbarian chorus- and the reasons for this lie rather in the chorus' function as plural lyric voice, distanced from the individual actors both physically and in role. On one level, of course, the chorus is the voice of the collective, whose well-being is dependent on and jeopardized by the individual characters, but it is paradoxically also estranged from the central *pathos*. It rarely participates or influences decisions and events, for its members remain marginal, standing and dancing on the edges of the actors' space; their medium is song rather than speech, and their role- usually that of social inferior - to sympathize and lament. The chorus' relation to the central figures, simultaneously dependent and marginalized, is thus almost a cultural paradigm of the relation borne in the Greek city-state by women, slaves, and metics to the body of male citizens<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> A teoria de que suas raízes estão no sacrifício do bode, eloquentemente defendida por Burkert, tem a vantagem de explicar tanto o uso de máscaras quanto o 'anonimato' do coro; os cidadãos do sexo masculino que originalmente realizavam tais sacrifícios podem ter se disfarçado ritualisticamente para desassociar a comunidade da violência da ação e deslocar suas personagens individuais. Burkert sugere que isso possa lançar luz sobre a popularidade dos coros femininos e estrangeiros. Mas, à medida que a tragédia se desenvolveu, o coro estrangeiro se tornou convencional por si só - especialmente o coro bárbaro feminino - e as razões para isso residem na função do coro como voz lírica plural, distanciada dos atores individuais tanto fisicamente quanto em papel. Em um nível, é claro, o coro é a voz do coletivo, cujo bem-estar depende e é ameaçado pelos personagens individuais, mas é paradoxalmente também estranho ao *pathos* central. Raramente participa ou influencia decisões e eventos, pois seus membros permanecem à margem, em pé e dançando nas bordas do espaço dos atores; seu meio é a música em vez da fala, e seu papel - geralmente o de inferior social - é o de simpatizar e lamentar. A relação do coro com as figuras centrais, simultaneamente dependente e marginalizada, é assim quase um paradigma cultural da relação que mulheres, escravos e metecos tinham com o corpo dos cidadãos do sexo masculino na cidade-estado grega.

Neste sentido, estrangeiros e mulheres desempenhavam bem o papel de representar a impotência diante de eventos negativos que ocorriam ou estavam prestes a ocorrer nas peças. Eles também eram adequados para expressar lamentos intensos, algo que não era apropriado para os homens da cidade-estado. Por exemplo, Hall cita a escolha de Sófocles em usar um coro de marinheiros de Salamina na tragédia de *Ájax*, enquanto Ésquilo optou por um coro de mulheres trácias, que refletiam perfeitamente a comoção do luto (1991, p.116).

Um outro aspecto interessante mencionado por Edith Hall refere-se ao coro da tragédia *Coéforas*, também de Ésquilo; em sua análise, essas mulheres foram trazidas de Troia, tal como Cassandra. Possivelmente, Eurípides também se referiu a essas cativas na peça *Electra*, além disso, há presença de bárbaros como o escravo frígio em *Orestes*, embaixadores troianos em *Filoctetes* (que não chegou até nós), além da própria Medeia, um grande exemplo da antítese grego versus bárbaro.

It has been denied recently that the libation bearers of *Choephoroe* are Asiatic, but the text implies otherwise. They lament in 'Aryan strains of Cissia' (423-4), and lay emphasis on their status as prisoners- of-war (15-7); it is obvious that they were assumed to have been brought back from Troy, like Cassandra, by Agamemnon. It is also likely that Euripides was looking back to these captive Asiatics at Clytaemnestra's court when he twice discusses her retinue of Trojan women in *Electra* (998-1003, 1008-10). Certainly his taste for archaizing is reflected in his introduction of a barbarian female chorus into his Theban tragedy *Phoenissae*: although it is modelled in part on Aeschylus' *Septem contra Thebas*, Euripides externalizes in the ethnicity of his chorus-members the timorousness and threnodic lyricism which Aeschylus had related exclusively to their gender. Even where the plays of Euripides are composed of Greeks he sometimes imports barbarian characters by his own particular interpretation of myth. A famous example is the Phrygian slave in *Orestes*, but he also provided 'barbarian' interest in his *Philoctetes*, produced in 431 in a group with *Medea* (another play where the Hellene-barbarian antithesis is prominent): he introduced Trojan ambassadors intent on preventing Philoctetes from destroying their city (Dio Chrys. Or. 52. 13). (1991, p. 116)<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Recentemente, tem sido negado que as carregadoras de libações de *Coéforas* sejam asiáticas, mas o texto implica o contrário. Elas lamentam com "batidas arias à maneira das carpideiras de Císsia" (TORRANO, v. 423-424, 2004, p. 101) e enfatizam seu status como prisioneiras de guerra (15-7); é óbvio que elas foram consideradas terem sido trazidas de volta de Troia, como Cassandra, por Agamêmnon. Também é provável que Eurípides tenha se referido a essas asiáticas cativas na corte de Clitemnestra quando ele discute duas vezes seu séquito de mulheres troianas em *Electra* (998-1003, 1008-10). Certamente seu gosto pelo arcaísmo é refletido em sua introdução de um coro feminino bárbaro em sua tragédia tebana *Fenícias*: embora inspirado em parte na peça *Sete contra Tebas* de Ésquilo, Eurípides externaliza na etnia dos membros do coro o medo e a lírica lamuriosa que Ésquilo havia relacionado exclusivamente ao seu gênero. Mesmo quando as peças de Eurípides são compostas de personagens gregos, ele, às vezes, importa personagens bárbaros por sua própria interpretação particular do mito. Um exemplo famoso é o escravo frígio em *Orestes*, mas ele também forneceu interesse "bárbaro" em sua [peça] *Filoctetes*, produzida em 431 no grupo que tinha também *Medeia* (outra peça em que a

Ou seja, o coro é a voz do “outro” que, por ser diferente e (consequentemente) inferior, não consegue perpetrar mudanças no rumo dos acontecimentos. Não tem voz política. A retórica trágica frequentemente trata seus bárbaros inventados como uma única categoria que incorpora o oposto dos valores helênicos centrais, pois traços de caráter vistos pela ideologia dominante de qualquer grupo étnico como indesejáveis em seus próprios membros podem ser projetados arbitrariamente em vários grupos-alvo, ou em todos outros grupos étnicos, simultaneamente. Dessa forma, principalmente as personagens individuais estrangeiras servem para destacar o caráter desmedido do comportamento bárbaro, como é o caso de *Medeia*, ainda que ela justifique sua vingança evocando Zeus e Têmis. Inclusive, no coro de *Medeia*, as mulheres coríntias demonstram simpatia à causa da protagonista e só se horrorizam diante da decisão de matar os filhos (algo que foi criado por Eurípides, já que em outras fontes, os filhos do casal não morrem pelas mãos da própria mãe).

### 3.3 *Medeia* e a alteridade como protagonista

Em seu artigo “Medéia e seus contrários”, o professor Henrique Cairus, dos Programas de Pós-Graduação em Letras Clássicas e Ciências da Literatura da UFRJ, faz uma colocação bastante pertinente:

A condição feminina impingia várias privações. Entre outros limites, a mulher estava impedida de ascender ao *kléos*, ao reconhecimento glorioso que era capaz mesmo de levar os homens a empreitadas suicidas nas guerras. O *kléos*, gerado exclusivamente na esfera masculina, tinha estreitas ligações com a honra e com os celebrados atributos bélicos. Dizia-se que morria belamente quem morria em batalha, adquirindo, para si e para seus descendentes, o imorredouro *kléos*.

Assim era o mundo de Atenas clássica: masculino, todo voltado para um sistema que se autodenominava democrático e anti-tirânico. Mas em pouco tempo, os cidadãos – homens adultos, atenienses e filhos de atenienses – eram poucos diante da multidão de metecos e a quantidade não pequena de escravos. E ainda havia as mulheres...

O que poderia ser mais avesso a esse cidadão do que Medéia? O que poderia ser-lhe mais contrário? Que figura poderia também sintetizar melhor esse universo que ameaçava Atenas por dentro? (CAIRUS, 2005, p. 2)

A tragédia *Medeia* traz para o palco assuntos cotidianos (como traição e divórcio), mas com características que estavam muito além da questão humana, já que a princesa cólquida é

---

antítese grego-bárbaro é proeminente): ele introduziu embaixadores troianos que pretendiam impedir que Filoctetes destruísse sua cidade (Dio Chrys. Or. 52. 13).

neta do Sol e tem poderes de feiticeira (sem os quais, diga-se de passagem, Jasão não teria conseguido cumprir o que foi determinado pelo rei Pélias). Ou seja, Eurípides foi buscar no mito dos Argonautas uma forma de refletir sobre a estranheza que a figura do “outro” trazia aos atenienses através de uma mulher com uma origem que mesclava sua humanidade com o divino, seu *pathos* com um saber (que incluía a manipulação do *pharmakon*) e que evocava a inversão da ordem:

Medéia é sobretudo uma personagem de inversões. A mesma inversão que poderia provocar o riso na comédia, na tragédia de Medéia pode levar – e leva -- ao páthos. Isso porque Medéia, já foi dito, era regida por um estatuto do diferente, e essa alteridade terrificava. Por ser livre do estatuto conhecido, Medéia podia olhar de frente para ele. (CAIRUS, 2005, p. 3)

Nesse jogo de inversões que Eurípides usou na peça, Egeu surge como o rei justo que está fora de Atenas, visitando a casa de Jasão logo após Medeia saber que deverá partir, já que seu marido tomou novas núpcias com a filha do tirano de Corinto. A presença do governante ateniense dará condições para que Medeia pudesse arquitetar seu terrível plano de matar seus próprios filhos e negar ao marido traidor a prole que garantiria sua continuidade. Não é à toa que é a figura de Egeu que surge neste instante. Ele é simbólico, é a encarnação de Atenas em termos de *nomos* e justiça (CAIRUS, 2005, p. 4) e marca a virada de Medeia: de mulher traída e impotente, que não tem para onde ir, ela encarna a vingança sem limites e submete o ex-marido ao desespero de ver seus filhos mortos.

Medeia é a alteridade radical que, através de um ato inumano, faz pensar sobre civilidade, justiça, honra (*thymé*) e na responsabilidade de Atenas para que ela própria não se barbarize.

Quando foi encenada pela primeira vez, em 431 a.C, o grupo a que pertencia a peça ficou em último lugar. Edith Hall no livro *Greek tragedy: Suffering under the sun* faz uma reflexão interessante:

Medea may have failed to please because it ends with the barbarian murderess flying off to take up the offer of a safe haven in Athens that she had earlier extorted from Aegeus. Nor may the audience have enjoyed watching one of their ancestral kings expatiate on the subject of his infertility: the Athenian tragedians tended to take care to portray mythical Athenians with dignity (see above pp. 98–103). Moreover, the international situation in 431 bce meant that Athens was in no mood to see any refugee from Corinth, even in myth, demanding favours or asylum. The play must have been ethically shocking. Medea stands alone amongst tragic felons in committing her offence with impunity. In extant Greek tragedy no other kin-

killer reaches the end of his or her plays similarly unpunished. Euripides slightly ameliorates this situation by suggesting that Medea, as granddaughter of the Sun, is not mortal and thus not entirely accountable to ordinary theological rules. Indeed, we never fully understand whether she is mortal or divine, a wronged and sympathetic wife or an agent of divine justice, for Euripides has confusingly given also given her and Jason some of the most 'human' dialogue in ancient Greek. The play at one level is but 'a bourgeois quarrel between an obtusely selfish man and an over-passionate woman'. The vengeful, competitive and sexually honest Medea, in escaping without punishment, was any Athenian husband's worst nightmare realized. (2010, p. 242-243)<sup>24</sup>

A figura da Medeia em si será analisada no capítulo destinado à peça, o que nos interessa aqui é este aspecto bastante ambíguo que a construção da personagem traz. Em termos gerais, a peça é muito simples. A complexidade gira em torno da construção da mulher traída que evoca a justiça e mata seus filhos. Indiretamente, Medeia castra Jasão. É o “outro”, o “bárbaro”, que vence o aparentemente civilizado e impede a continuidade de sua linhagem.

---

<sup>24</sup> *Medeia* pode não ter agradado por terminar com a assassina bárbara indo para Atenas, refúgio seguro que ela havia conseguido extorquir anteriormente de Egeu. Nem poderia o público ter gostado de assistir a um de seus reis ancestrais falando sobre o assunto de sua infertilidade: os tragediógrafos tinham o cuidado de retratar os atenienses míticos com dignidade. Além disso, a situação internacional em 431 a.C. significava que Atenas não estava com disposição para ver qualquer refugiado de Corinto, mesmo que em mito, exigindo favores ou asilo. A peça deve ter sido eticamente chocante. Medeia é única entre os criminosos trágicos a cometer seu crime com impunidade. Na tragédia grega sobrevivente, nenhum outro assassino de parentes chega ao final de sua peça de forma similarmente não punida. Eurípides ameniza ligeiramente essa situação sugerindo que Medeia, como neta do Sol, não é mortal e, portanto, não totalmente responsável pelas regras teológicas comuns. Na verdade, nunca entendemos completamente se ela é mortal ou divina, uma esposa injustiçada e simpática ou um agente da justiça divina, já que Eurípides lhe deu, confusamente, alguns dos diálogos mais "humanos" do grego antigo. A peça, em certo nível, é apenas 'uma querela burguesa entre um homem obtusamente egoísta e uma mulher excessivamente apaixonada'. A vingativa, competitiva e sexualmente honesta Medeia, ao escapar sem punição, realizava o pior pesadelo de qualquer marido ateniense

#### 4. A TRANSGRESSÃO FEMININA NO DRAMA: MEDEIA

“Não é por deixar de ser sobrenatural que o mal deixa de ser misterioso e aterrorizante.”

(DODDS, 2002, p. 188)

Segundo Edith Hall em seu artigo "*Medea and British Legislation before the First World War*" (1999) a *Medeia* de Eurípides penetrou em partes da modernidade que a maioria das figuras míticas não alcançou. Desde sua primeira apresentação no século V a.C, ela inspirou centenas de performances, peças, pinturas e óperas. *Medeia* conquistou um lugar privilegiado na história da imaginação do Ocidente e ainda hoje consegue atrair grande número de interessados em sua polêmica história.

Por que a figura de *Medeia* continua a fascinar o público atualmente? Essa questão é especialmente interessante quando analisada sob a perspectiva dos papéis de homens e mulheres na sociedade ocidental. A partir disso, podemos entender o que o termo transgressão significa hoje e como ele era percebido pelos atenienses do século V a.C, especialmente durante a década em que as peças "*Alceste*" (438 a.C) e "*Medeia*" (431 a.C) foram encenadas. De acordo com Edith Hall no artigo já citado, a popularidade da personagem e da peça nos palcos é um fenômeno recente, pelo menos na Grã-Bretanha

*Medea* has transcended history partly because she enacts a primal terror universal to human beings: that the mother-figure should intentionally destroy her own children. Yet this dimension of the ancient tragedy was until the twentieth century found so disturbing as largely to prevent unadapted performances. On the British state it was not until 1907 that Euripides' *Medea* was performed, without alteration, in English translations.<sup>25</sup> (1999, p. 42)

---

<sup>25</sup> *Medeia* transcendeu a história em parte porque representa um terror primordial universal para os seres humanos: a imagem da figura materna destruindo intencionalmente seus próprios filhos. Tanto que até o século XX essa dimensão da tragédia antiga era considerada tão perturbadora que impedia atuações não adaptadas. Na Grã Bretanha, só depois de 1907 é que a *Medeia* de Eurípides foi encenada sem alteração com tradução para o inglês.

A popularidade de "Medeia" nos palcos do início do século XX pode ser compreendida dentro do contexto histórico daquela época. Com a busca por elementos polêmicos nas artes<sup>26</sup> e os diversos movimentos sociais em ascensão, incluindo as lutas das sufragistas pelo direito ao voto feminino que haviam marcado o final do século XIX, a peça de Eurípides oferecia uma crítica contundente e provocativa àquela sociedade. Em um período de paz armada que culminaria na Primeira Guerra Mundial, *Medeia* apresentava elementos que reverberavam em questões sociais e políticas urgentes. *Harley Granville-Barker*, segundo Hall (1999, p. 43), foi um grande agente da popularização da peça para o público britânico. E, ao ser encenada pela atriz *Edyth Olive* no *Savoy Theatre*, em 1907, com a tradução de *Gilbert Murray*, *Medeia* tornou-se, não apenas uma obra teatral de grande sucesso, mas também uma voz ressonante para o movimento sufragista e as reivindicações das mulheres por igualdade de direitos.

Although Murray was latter to distance himself form the militant wing of the women's suffrage movement, he had supported its aim since 1889. He believed that the ancient Greeks were 'the first nation that realized and protestd against the subjection of women, and the actress Sibyl Thorndike recalled him saying that Medea 'might have been written' for the women's movement. Baker's enthusiasm for Medea is even less surprising, since he wanted to stage controversial plays offering radical social commentary, especially on women's issues. (...) But another reason for the choice of Medea in 1907 was the performance venue. The previous Euripideans productions had been at the Royal Court Theatre, bu Baker was moving to the Savoy, and, as he wrote to Gilbert Murray in early summer 1907, he was anxious to find 'something sensational whith which to open there'.<sup>27</sup> (1999, p. 43)

No capítulo 2, citamos Donald Mastronarde, que faz uma análise profunda sobre a forma como Eurípides explora temas domésticos e pessoais nas peças que chegaram até nós, bem como seu engajamento com as tendências intelectuais de seu tempo. Podemos dizer que Eurípides não se limita a questionar as normas aceitas em relação aos papéis sociais, mas permite que seus personagens tenham ações provocativas acerca da natureza e da cultura.

<sup>26</sup> Como não lembrar de *A Sagração da Primavera*, balé de *Igor Stravinsky*, coreografado por *Vaslav Nijinski*, que agitou a sociedade parisiense em sua estreia, em 1913?

<sup>27</sup> Embora Murray tenha se distanciado posteriormente da ala militante do movimento pelo sufrágio feminino, ele havia apoiado seu objetivo desde 1889. Ele acreditava que os antigos gregos foram "a primeira nação a perceber e protestar contra a submissão das mulheres", e a atriz Sibyl Thorndike lembra dele dizendo que "Medeia poderia ter sido escrita" para o movimento feminista. O entusiasmo de Baker por *Medeia* é ainda menos surpreendente, já que ele queria encenar peças controversas que oferecessem comentários sociais radicais, especialmente sobre questões femininas. (...) Entretanto, uma outra razão para a escolha de *Medeia* em 1907 foi o local de apresentação. As produções anteriores de Eurípides haviam sido no *Royal Court Theatre*, mas Baker estava se mudando para o *Savoy* e, como ele escreveu para Gilbert Murray no início do verão de 1907, 'estava ansioso para encontrar "algo sensacional com o qual abrir lá'.

Essas questões, tão presentes nas obras do autor grego, são fundamentais para a compreensão do impacto de *Medeia* no público da época e sua relevância ainda nos dias de hoje, principalmente quando pensamos no quanto suas atitudes transgridem as normas sociais e valores que ainda hoje são importantes.

#### 4.1 *Medeia*, apenas uma transgressora?

Personagens femininas transgressoras não são exclusividade de Eurípides. Tanto Ésquilo<sup>28</sup>, quanto Sófocles escreveram peças com mulheres de histórias muito complexas. Ao analisarmos essas personagens das tragédias supérstites, poucas têm características tão ousadas e combativas como a Clitemnestra de Ésquilo, que na peça *Agamêmnon* traz à tona o tema da subserviência feminina e suas possíveis revoltas. Apesar da têmpera viril da rainha e sua força de argumentação, o coro de anciãos não se rende por completo as suas justificativas para ter assassinado o rei. Helene Foley chama-nos a atenção para a complexidade da cena em que coro de anciãos não é convencido totalmente, mas admite que o caso de Clitemnestra é difícil de julgar:

Opróbrio aqui se opõe a opróbrio,  
Difícil de discernir. 1561  
Pêgo quem pega, quem mata paga.  
(TORRANO, 2018 p. 211)

É uma fala muito diferente do julgamento que o mesmo coro faz de Egisto (o amante de Clitemnestra e seu parceiro de crime), considerado indigno de governar Argos, inclusive por ter deixado para Clitemnestra (uma mulher) a tarefa de matar o rei:

Por que não o mataste tu pusilâmine,  
tu mesmo? Por que junto a mulher,  
poluência do país e dos Deuses pátrios, 1645  
o matou? Orestes algures vê a luz,  
há de regressar com próspera sorte  
e vitorioso matar a ambos os dois.  
(TORRANO, 2018 p. 219)

---

<sup>28</sup> É interessante lembrar que duas grandes helenistas francesas, Rachel Aélion e Jacqueline de Romilly falam da influência de Ésquilo em Eurípides. No caso da Jacqueline de Romilly há um trecho bastante pertinente no livro *La Modernité d'Euripide* sobre a evolução do pensamento desde Ésquilo: “*L'évolutions depuis Eschyle est donc bien nette. On peut la mesurer de façon concrète, en voyant comment Euripide reprend, de très près, une pensée qu'avait émise Eschyle, et comment il la modifie*” - A evolução desde Esquilo é, portanto, muito clara. Podemos medi-lo de maneira concreta, vendo como Eurípides retoma, muito de perto, um pensamento que Ésquilo havia proposto, e como o modifica. (ROMILLY, 1986, p. 29)

JAA Torrano analisa a trilogia Orestéia a partir do entrelaçamento e da confusão em que se destacam quatro pontos de vista e quatro graus da verdade: o dos Deuses, o dos *Daimones*, o dos Heróis e o dos homens comuns, cidadãos da pólis (TORRANO, 2018, p.13). Esta diversidade de pontos de vista compõe uma “dialética trágica”, pré-filosófica, que busca compreender o “sentido humano, o sentido heroico e o sentido numinoso (pertinente ao *Daímon*) justiça divina dispensada por Zeus e partilhada pelos homens na pólis.” (idem, ibdem). Para este estudo, a questão do coro é o que mais nos interessa, por apresentar o ponto de vista do homem comum. Tanto o coro de *Agamêmnon*, quanto o de *Medeia* são compostos por pessoas que não têm como mudar o que aconteceu ou o que está para acontecer. No entanto, há uma diferença interessante entre as duas tragédias: o coro feminino que acompanha a esposa traída de Jasão demonstra uma empatia muito maior aos seus sentimentos e as suas ações, ainda que se horrorizem diante da atitude radical da personagem principal. O coro dos anciãos, apesar de impotente, questiona Clitemnestra diversas vezes e condena Egisto, como já vimos.

Ésquilo e Eurípidés se apropriam de mitos que dão margem à construção de mulheres fortes (no caso das duas personagens já citadas), a diferença de um para outro é o destino dado a cada uma dessas personagens. O crítico literário Terry Collits analisa que as tragédias gregas em geral mostram um alto nível de consciência intertextual e também podem ser lidas como intervenções dialógicas em um campo de debate em andamento. *Agamêmnon* (458 a.C), pode ser vista como a releitura de Ésquilo sobre a Guerra de Tróia de Homero e suas consequências, sendo facilmente ser comparada com a mais famosa de todas as voltas ao lar, a *Odisséia*, com Clitemnestra emergindo como a monstruosa antítese de Penélope, o próprio protótipo da obediência feminina (2000, p. 10). Ou seja, em meados do século V a.C, a mulher tornou-se um problema a ser pensado dentro do teatro. No entanto, a maneira como a trilogia *Orestéia* foi estruturada, permitiu que Ésquilo escapasse das consequências traumáticas da apropriação do código heroico masculino por Clitemnestra: sua ação, especialmente ao se vangloriar de seu sucesso em destruir o herói de todas as forças gregas em Tróia, acabou por desafiar a continuidade da história. Porém, nas duas últimas peças da trilogia, Clitemnestra, após seu momento de grandeza pessoal, é deixada em segundo plano e sua morte pelas mãos do próprio filho demonstra que sua ousadia lhe custou a própria vida. Além disso, Orestes matricida encontra redenção, em um contexto em que as *Erínias* transformam-se em *Eumênides*.

Ou seja, apesar de toda a situação de Orestes não ser algo fácil de ser resolvido, pois as Erínias tinham a função de vingar o sangue derramado entre parentes, a construção dos argumentos deixa muito claro que o filho de Agamêmnon não deve ser punido por ter matado a mãe como vingança ao assassinato do pai. O surgimento do Areópago ressignifica as punições para este tipo de crime e as Erínias transformam-se nas benevolentes Eumênides.

Além disso, mais significativo que a natureza problemática dessa nova mulher que aparece no palco trágico é o fato de que, em vários casos notáveis nas tragédias, as mulheres realmente dominam a cena. Clitemnestra, Antígona e Medeia não apenas desafiam a ordem patriarcal do Estado com o tipo de descaramento de tirar o fôlego que pertencia a um Aquiles (COLLITS, 2000, p. 11); até se apropriam da linguagem e das atitudes do herói masculino. Dos adversários masculinos dessas mulheres extraordinárias, as vacilações de Agamêmnon diante do poder persuasivo de sua esposa o levam a ser vergonhosamente assassinado em um banho, enquanto Creonte e Jasão ficam presos no palco no final de suas respectivas peças – sozinhos, miseráveis e diminuídos. Ainda mais significativo é o modo como o ímpeto da ação dramática nessas peças segue a trajetória da experiência das personagens femininas. Quaisquer que sejam os debates éticos que giram em torno das ações traumatizantes dessas mulheres, são elas que mantêm o olhar do espectador paralisado.

Dessa forma, em Eurípides, Medeia é a fúria encarnada que não se cala diante da indignação que sente com a traição vil de Jasão. Grita improperios e enfrenta Jasão, para depois, a fim de ganhar tempo e colocar em prática seu plano, fingir-se arrependida. Clitemnestra se vangloria de seu feito, mas nunca descreve seus sentimentos.

Ésquilo dera a Clitemnestra uma grandeza inesquecível. Mas, uma parte desta grandeza permanecia em silêncio, mesmo que Ésquilo deixasse perpassar os seus motivos.” (ROMILLY, 2008, p. 41)

Diferente das explicações mais contidas de Clitemnestra (ainda que sejam muito intensas), Medeia vai expor os motivos que a levaram a optar conscientemente pelo assassinato dos filhos (mesmo com seu eu cindido entre a vingança e a dor da perda dos filhos queridos) em um monólogo de quarenta versos. Quando ela finalmente passa à ação, há outro monólogo de sessenta versos (ROMILLY, 2008, p. 42):

Nestes dois monólogos, vemo-la que hesita, ou melhor, que cede sucessivamente a solicitações contraditórias. A vingança, o orgulho, o amor materno, tudo encontra li o seu lugar. E dever-se-ia ainda acrescentar que depois do assassinio, mesmo no final da peça um último confronto com Jasão dá o toque final à imagem do seu ódio. Por consequência, nesta tragédia que

é, contudo, uma das mais simples do autor, os estados de alma da heroína revelam-se estrepitosamente em todos os meandros da acção. A grandeza de Clitemnestra provinda do facto de ela não revelar nada, a de Medeia vem do facto de ela se revelar toda.

É preciso reconhecer que a mudança de uma Clitemnestra, que vai ser castigada por suas ações, para uma Medeia que tem um desfecho que conta com um *deus ex-machina*, envolve uma grande mudança cultural muito presente em Atenas, inclusive pela presença dos filósofos e sofistas. Ainda que Eurípides seja um herdeiro de Ésquilo, o contexto vivido em 431 a.C é muito diferente do momento em que a peça *Agamêmnon* foi encenada em 458 a.C. *Medeia* como representação dramática é também produto do contexto histórico vivenciado por seu compositor e serviu para referências em tempos históricos posteriores: não à toa, muitas feministas de Londres incorporaram falas da protagonista, como já foi mencionado. Os debates sobre o direito masculino versus feminino em Ésquilo, que gerou uma tradição crítica de negociação equilibrada de reivindicações contrárias, são substituídos em *Medeia* por uma problemática que tem pouco a ver com equilíbrio e tudo a ver com escolha. Isso não nega a influência da personagem de Ésquilo na construção de *Medeia* por Eurípides (AÉLION, 1983).

Collits, em seu artigo “*Intimations of feminism in Ancient Athens: Euripides’ Medea*” traz algumas colocações importantes ao comparar Clitemnestra, Antígona e Medeia:

Notions of balance, like appeals to ambivalence, soften the hard political edges of the tragedy. With *Medea* a balanced reading is impossible to sustain, given the indefensibility of Jason’s behaviour and the horror of Medea’s revenge. The most famous example of the use of the idea of ambivalence to resolve intractable conflictual material in a text is Hegel’s interpretation of Sophocles’ *Antigone*. For Hegel, both Creon and Antigone embody flawed, partial understandings of the law, which they thus fail to comprehend in its totality. Both are blind to that part of the whole represented by the other. Antigone’s single-minded and uncompromising claim for her brother’s absolute right to burial (claims of kinship and blood, love and religion) are at odds with Creon’s proclamation, which will not permit burial to that same brother because he was a traitor to the state. Reasonably, Creon as political leader understands the law as aiming for the good of the community as an entity. Because neither Creon nor Antigone comprehends the position of the other, the failure of each to understand the totality which includes the other leads to catastrophe. The cathartic process belongs to the drama as a whole, embodying a meaning which escapes the protagonists. Yet even in this persuasive reading of *Antigone*, the habit of balanced appraisal has the *political* effect of reducing Antigone’s heroic choice of death for an ethical principle merely to one side of a balanced

equation, while softening the injustice of Creon's arbitrary decree to deny the burial-rights of a family member. (2000, p. 11-12)<sup>29</sup>

Comparando *Medeia* de Eurípides e a Clitemnestra da tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo, Medeia é, ora a mulher indubitavelmente injustiçada, ora a monstruosa assassina de filhos (no caso de Clitemnestra, ora a mãe que busca vingança, ora a assassina do rei, seu esposo, o homem que sacrificou a filha de ambos para ir para Troia), mas não deixa de ser também (no caso da personagem de Eurípides) uma figura que apresenta a capacidade política de dissuadir através do discurso. Nesse sentido, há uma diferença entre o espaço ocupado pela princesa da Cólquida em relação à esposa de Agamêmnon: Clitemnestra é constantemente questionada pelo coro de anciãos, enquanto Medeia tem a simpatia e a conivência do coro composto pelas mulheres de Corinto.

Inclusive, no primeiro confronto entre ela e Jasão, nos versos 522-575, os valores por ele defendidos faz com que sua fala pareça uma tênue paródia das ideias de Péricles. Não há consenso entre os estudiosos se estas falas eram uma crítica velada à figura do governante ateniense, ou apenas um reforço do papel masculino. Isso acontece sobretudo nos versos 573-575, em que Jasão declara antagonismo às mulheres:

(...) Deviam ter os mortais  
Filhos de algures, e não ser mulheres  
E assim os homens não teriam mal. 575

Indiferente a ser crítica velada a Péricles, ou o reforço do papel masculino, o que nos chama a atenção é a resposta de Medeia que, após ouvir o coro chamar Jasão de “injusto”,

---

<sup>29</sup> Noções de equilíbrio, como apelos à ambivalência, suavizam as duras arestas políticas da tragédia. Em *Medeia*, é impossível sustentar uma leitura equilibrada, dada a indefensabilidade do comportamento de Jasão e o horror da vingança de Medeia. O exemplo mais famoso do uso da ideia de ambivalência para resolver o material conflituoso intratável em um texto é a interpretação de Hegel da Antígona de Sófocles. Para Hegel, tanto Creonte quanto Antígona incorporam entendimentos imperfeitos e parciais da lei, que, portanto, não conseguem compreender em sua totalidade. Ambos são cegos para aquela parte do todo representada pelo *outro* (grifo meu). A reivindicação obstinada e intransigente de Antígona pelo direito absoluto de seu irmão ao enterro (reivindicações de parentesco e sangue, amor e religião) está em desacordo com a proclamação de Creonte, que não permitirá o enterro desse mesmo irmão porque ele era um traidor do Estado. Razoavelmente, Creonte como líder político entende a lei visando o bem da comunidade como entidade. Como nem Creonte nem Antígona compreendem a posição do outro, o fracasso de cada um em compreender a totalidade que inclui o outro leva à catástrofe. O processo catártico pertence ao drama como um todo, incorporando um sentido que escapa aos protagonistas. No entanto, mesmo nesta leitura persuasiva de Antígona, o hábito da avaliação equilibrada tem o efeito político de reduzir a escolha heróica da morte de Antígona para um princípio ético de *Medeia* de Eurípides apenas a um lado de uma equação equilibrada, ao mesmo tempo em que suaviza a injustiça do decreto arbitrário de Creonte para negar os direitos funerários de um membro da família.

deixa claro que ela não é uma mortal como as outras e mesmo o sábio orador, caso seja injusto, está fadado à máxima punição:

Muito em muito difiro dos mortais.  
 Para mim, o sábio orador, se injusto, 580  
 está condenado à máxima punição;  
 crendo na voz bem vestir injustiças,  
 ousa ser maléfico, não muito sábio.  
 Tal também tu: não me sejas formoso  
 E hábil orador! Só a palavra te baterá. 585  
 Se não fosses mau, devias persuadir-me  
 E casar-te, não em silêncio dos amigos.

Medeia sinaliza para Jasão (e para a plateia) que não é uma mortal comum (outro ponto que a diferencia de Clitemnestra), por isso suas ações podem vir a extrapolar a dimensão humana e subverter a ordem dos papéis sociais desempenhados por homens e mulheres. Na peça de Eurípides, ela chega muito perto de exigir uma equivalência do eu feminino ao masculino, dizendo, “preferiria três vezes manter o escudo a parir uma só” (Medeia 250-51). Porém, há um ponto destacado por Froma Zeitlein (1990, p. 64) que é muito interessante: embora tenha um destino geográfico definido para o qual irá, assim que deixar Corinto, tendo obtido antecipadamente de seu rei a promessa de santuário em Atenas, sua saída espetacular da cidade na carruagem de seu ancestral imortal (o Sol) sugere que não pode haver lugar para ela na estrutura social aqui na Terra. Uma mulher que insiste na vinculação do pacto que fez sozinha com um homem, uma mulher que defende seu direito à honra e à autoestima em termos suspeitosamente semelhantes aos do código heróico masculino e, finalmente, uma mulher que inverteria o fluxo cultural na estrutura social não deveria ser aceita naquela sociedade.

O coro, nos versos 410-445, destaca as façanhas de Medeia. Uma tragédia que celebre as façanhas de uma mulher, em vez daquelas realizadas por homens, não estava se referindo ao *status* humano, mas sobre-humano. Consequentemente, seria lógico que essa “mulher” desaparecesse assim que o drama terminasse - para cima e fora de vista.

Sacros rios acima correm as águas, Est. 1  
 e Justiça e tudo o mais retornam,  
 varões têm dolosos planos, e jurar  
 por Deuses não é mais adequado.  
 Famas tornarão minha vida gloriosa; 415  
 a honra é do gênero feminino,  
 não mais díssona Fama terá mulheres.

Musas de antigos cantores cessarão  
de entoar hinos à minha perfídia.  
Entre nossos saberes, Febo não pôs  
a canção de divina foz da lira,  
ao guiar coros; eu replicaria hino  
ao gênero masculino. Longa vida  
muito dirá da porção nossa e de varões.

Tu desde a casa paterna navegaste  
de coração louco ao passar no mar por gêmeas  
pedras e vives  
em hóspede terra, ao perder  
o leito esponsal sem o marido,  
mísera, banida sem honras  
és exilada desta terra.

Est. 2

A graça das juras se foi, o pudor  
não mora mais na Grécia, voou de volta ao céu.  
Não tens a casa paterna,  
ó mísera, para te ancorar  
dos males, e mais forte  
que as tuas núpcias  
há outra rainha em casa.

445

Medeia não só se apropria do discurso masculino como também tem uma mobilidade atípica para uma mulher grega: ela vai embora da Cólquida, passa por Iolco, está em Corinto e termina a peça a caminho de Atenas. Essa mobilidade seria motivo de transgressão para uma ateniense do século V a.C. Como já vimos no capítulo 1, o mundo da mulher ateniense era muito ligado ao *óikos*. Mas, definitivamente, este não é o caso dessa personagem.

Ainda analisando o *status quo* de Medeia, há um outro elemento interessante que, possivelmente, Eurípides utilizou para dar total destaque à figura central da peça: não chamar a noiva de Jasão pelo seu nome, conhecido pela tradição como Creúsa ou Glauce<sup>30</sup>. Ao longo da tragédia as referências à princesa de Corinto deixam claro sua condição de “filha” (v.19 e 701 por exemplo), “princesa” (v. 18 e 1150), “nova mulher do pai” (v. 971) “noiva” (1137), “dona” (1144), “a morta” (v.1205) e até mesmo de “esmaecida carne da de mau Nume” (TORRANO, 2022, v. 1189, p. 353).

A diferença de *têmpera* e *status* entre as duas mulheres fica cada vez mais evidente no desenrolar do drama. Mastronarde (2002, p. 252) identifica um contraste marcante entre a

<sup>30</sup> Em Pausânias é citada uma fonte de água que recebeu o nome de Glauce, por ter sido onde a filha de Creonte teria se jogado para tentar se livrar do veneno que a consumia. Nas nota 73 da tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva (2022, p. 68) é comentado que a princesa de Corinto também era chamada de Creúsa. A tradutora cita ainda que “Roux (1958) 120 manifesta estranheza pelo facto de Pausânias não associar três cultos bem conhecidos em Corinto: o de Hera, o de Glauce e o dos filhos de Medeia. Mas, segundo Eurípides, Medeia 1378-83, Diodoro Sículo 4.55.12, o túmulo das crianças situava-se no santuário de Hera.

Medeia “lírica” perturbada, ouvida ainda dentro de casa (v.96-167) e a autocontrolada Medeia, que sai para o ambiente externo no verso 214 e mantém sua posição diante da porta por mais de mil versos, entrando novamente em casa (v. 1250) para matar seus filhos. Sua aparição inicial é diante das mulheres coríntias simpáticas a sua causa, mas ela fica em cena fora de casa, para enfrentar e conversar com cinco homens: Creonte, Jasão, Egeu, o tutor e o mensageiro.

Abandonada por Jasão, ela é uma mulher sem um homem para representar seus interesses e, portanto, como muitas vezes nas situações extremas de tragédia, deve agir por conta própria.

Nesses aspectos de mobilidade e distanciamento da casa, Medeia vai muito além de sua antecessora literário, Clitemnestra de Ésquilo, que assume seu *óikos*, mas também está presa nele, sujeita às Fúrias que o infestam, como já vimos.

Completando nossa análise acerca do código heroico que a ex-esposa de Jasão apresenta, muito mais que Clitemnestra, a anomalia de sua posição deriva de outra característica da peça, que não tem paralelo exato no comportamento moderno: “o *ethos* heroico” (SEGAL, 1996, p. 17). A ética da honra individual é muitas vezes mais proeminente nos personagens masculinos da tragédia que nos femininos. Nesta peça de Eurípides, na intensidade de sua vingança, Medeia segue um padrão geralmente associado ao protagonista masculino, particularmente ao herói sofocliano, que, como Ajax, não tolera ser envergonhado ou desonrado (v. 797) e reage praticando uma terrível vingança contra seus inimigos, em grandes proporções e com o risco de sua própria vida (idem, ibdem). Medeia reformula o padrão de um modo particularmente feminino, usando astúcia em vez da força física e aplicando a regra de prejudicar os inimigos dentro de sua própria casa, utilizando os próprios filhos como instrumento de retaliação.

Para obter a vingança mais completa possível, Medeia também evita entregar a seus inimigos a satisfação de puni-la. Ela escapa enquanto Jasão sofre. Sua combinação de modelos de ação masculinos e femininos contribui para a aura de poder numinoso com que Eurípides a envolve e aumenta seu efeito perturbador na plateia.

A Medeia-esposa também tem um *status quo* diferente das esposas atenienses: ao contrário de Jasão, ela entende seu casamento como uma parceria de iguais. Com Egeu, ela é tanto uma suplicante quanto uma co-igual, trocando favores.

Na tradução das Argonáuticas por Fernando Rodrigues Júnior (2021, p. 398-399), ele analisa exatamente este aspecto da tragédia de Eurípides:

“A preocupação com a reputação é responsável por inseri-la em um ambiente masculino. A fama advinda da participação na expedição dos argonautas é mencionada por Jasão durante o primeiro confronto verbal com a antiga esposa (v. 534-541). Reiteradas vezes durante a peça se afirma que a honra (*time*) de Medeia foi atingida (v. 20, 33, 438, 660, 696 e 1354). Conseqüentemente, ela teme se tornar alvo de zombaria (v. 383, 404, 797, 1049-1050, 1355 e 1362), revelando constante interesse pela manutenção da glória (*kleos*, v. 218, 236 e 810). Qualquer ato que atinja a honra ou o renome demanda necessária retaliação.

A linguagem militar e o emprego de metáforas aludindo a um contexto bélico são frequentes nas falas de Medeia e colaboram para a masculinização de seus valores. O apelo às armas, apesar de sua condição feminina, é formulado pela primeira vez em 250-251, ‘eu preferiria três vezes/empunhar o escudo a ter parido uma única vez’<sup>31</sup>, já indicando a conduta adotada pela heroína para vingar o abandono pelo marido. Ao contrário da reação de Dejanira nas *Traquínias*, tentando reaver o amor de Hércules e restabelecer a posição de esposa, Medeia almeja, por meio de planos dolosos, a completa ruína de Jasão.”

O marido, o rei de Corinto e a princesa são seus inimigos e, ao se apropriar de valores masculinos, que deveriam pertencer a Jasão, Medeia é mais que uma transgressora, ela passa a ocupar um lugar destinado a uma divindade vingadora. “Jasão é acusado de impiedade por quebrar o juramento de união feito diretamente a ela” (idem p. 400-401).

Se as juras somente são feitas entre os pares, as acusações de Medeia sugerem que o Esônida desonrou o código de reciprocidade entre indivíduos de mesma condição (v. 21-22, e 439), levando-a rogar pela intervenção de Têmis (v. 160-163, 169-170), personificação da justiça divina aliada a Zeus (v. 208-209)

Jasão tenta explicar que, ao se casar com a filha de Creonte, vai beneficiar seus próprios filhos, mas não consegue se defender da acusação de perjúrio e é aí que Medeia, mesmo sendo chamada de *paranómos* (traduzido como transgressora por JAA Torrano)<sup>32</sup> no verso 1121, suas motivações e sua ascendência nos dão a dimensão de que sua função ali é outra.

É importante lembrar que tanto em sua relação com o espaço quanto em sua relação com as motivações, as figuras masculinas e femininas refletem estereótipos culturais que vão ser problematizadas nas tragédias e vários autores analisam essa perspectiva no caso da tragédia euripídica. O assassinato dos filhos pelas mãos de sua própria mãe, portanto, quebra

<sup>31</sup> Versos já citados neste trabalho

<sup>32</sup> Na tradução de Trajano Vieira, a solução escolhida para este verso foi “Ó factora de um feito inominável” (2020, p. 125). Flávio Ribeiro optou por “Tu, que obra anômica tramaste tétrica” (2006, p. 135). Na tradução para o francês de Louis Méridier, optou-se por “O toi, qui as consommé au mépris des lois um effroyable forfait” (Ó, tu, que desafiando a lei, cometeste um crime terrível – tradução nossa) (1956, p. 164). O Giz-em-Scène, grupo de teatro da UNESP, escolheu algo parecido com a solução francesa: “Oh! Medeia! Que terrível e hediondo crime tu praticaste!” (2002, p. 30)

um outro paradigma de personagens femininas, geralmente, os esforços de proteção realizados em prol da prole são mais frequentes nas personagens femininas. São homens mais velhos que geralmente agem para proteger filhos ou netos. No entanto, Jasão, ao afirmar que seus planos de casar-se com a princesa incluía nesse ponto uma preocupação com os filhos, vale-se dessa prerrogativa que é corroborada no final da peça, quando ele corre para a casa da antiga esposa com a intenção de salvar os filhos da ira dos parentes da realeza coríntia.

## 4.2 O preço da vingança

Como já analisamos neste trabalho, *Medeia* é uma peça que tornou-se muito discutida tanto entre as feministas, como nas linhas de pesquisa sobre gênero e a obra de Helene Foley é realmente um marco neste sentido. Por isso, para entendermos a complexidade da ação da colquida, é importante recorrermos ao capítulo em que Foley discorre sobre o “eu cindido” de Medeia:

Like Clytemnestra in the absence of her husband Agamemnon, Euripides' Medea becomes in essence a woman without a *kyrios* or guardian. She has irrevocably severed bonds with her natal family and her homeland, her husband Jason has married the Corinthian princess and deserted his family, and finally, she faces imminent exile from Corinth. Yet despite her apparent helplessness, Medea has no effective opponents in this play but herself. The play becomes a laboratory in which the audience can observe a mature woman attempt to make and carry out a critical decision about avenging her wrongs in a context where her husband refuses to treat her as a rational peer or to recognize her grievances against him. This choice is made both outside the confines of either the natal or marital households that normally define the space in which woman lives, and outside the confines of a city in which she is in any sense a citizen. A normal Greek woman had accessible no model of full social and ethical autonomy available to herself. The decision to avenge her wrongs pre- sents no problems for Medea; she borrows heroic masculine ethical standards to articulate her choice and stereotypically feminine duplicity and magic permit her to achieve her goals. In effecting her revenge, her major problem is at first how to carry out her plans given the tools available to her. Yet this revenge comes to seem in her view to require the killing of her own children. (FOLEY, 1990, p. 243)<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Assim como Clitemnestra na ausência de seu marido Agamêmnon, a personagem de Eurípides, Medeia, torna-se, essencialmente, uma mulher sem um *kyrios* ou guardião. Ela rompeu de forma irreversível com sua família de origem e sua terra natal, seu marido Jasão se casou com a princesa de Corinto e abandonou sua família, e finalmente, ela enfrenta o iminente exílio de Corinto. No entanto, apesar de sua aparente impotência, Medeia não tem oponentes efetivos nesta peça além de si mesma. A peça se torna um laboratório no qual a audiência pode observar uma mulher madura tentando tomar e executar uma decisão crítica sobre vingar-se das injustiças cometidas contra ela, em um contexto em que seu marido se recusa a tratá-la como uma parceira racional ou a reconhecer suas queixas contra ele. Essa escolha é feita fora dos limites das casas natal ou marital que normalmente definem o espaço em que uma mulher vive, e fora dos limites de uma cidade na qual ela é, em qualquer sentido, uma cidadã. Uma mulher grega normal não tinha disponível para si nenhum modelo de

O grande problema da ação radical de Medeia é que isso também lhe trará uma enorme dor. O preço para lavar sua honra é a morte de seus filhos e ela busca articular suas preocupações maternas e seu interesse feminino com essa consciência da dor que sentirá ferindo mortalmente os seus. Diferente de Clitemnestra que, na peça de Ésquilo, reivindica sua vingança por conta do sacrifício da filha Ifigênia, a questão maior para a esposa traída de Jasão é que, para poder alcançar seus objetivos, ela precisa abdicar dessa maternidade.

Medeia confabula sobre a morte dos filhos em um monólogo que se estende do verso 1021 a 1080 e que mostra como ela titubeia em vários momentos. Não há uma frieza linear no comportamento (e nos pensamentos) da personagem. Para Anne Burnett e Albrecht Dihle (ambos citados por Foley, p. 245) este monólogo apresenta um conflito entre o “eu masculino, heroico e público” versus um “eu feminino e maternal”.

O “eu cindido” da protagonista não está relacionado ao ciúme, como muitas vezes é defendido. Helene Foley argumenta que esse é muito mais um aspecto da *Medeia* de Sêneca. Na peça de Eurípides, a personagem explica suas decisões e tem orgulho de sua inteligência. Medeia é perfeitamente capaz de reconhecer que a emoção pode levá-la a cometer erros críticos. Ainda que ela argumente com Jasão que a dor da traição do leito nupcial seja enorme para as mulheres, a justiça é ainda mais importante e, neste sentido, para ela, a morte dos filhos seria muito melhor que matar o próprio traidor.

Nos três versos finais do monólogo, quando Medeia decide matar os filhos em definitivo (ainda que, na hora do ato, fique nítido seu sofrimento) ela deixa claro que tem consciência do mal que vai cometer:

Compreendo que males vou fazer,  
mas o furor supera minhas decisões,  
ele causa os maiores males aos mortais. 1080

Na tradução de Torrano, *thymós* é “furor”, na tradução de Trajano, a palavra é “emoção”, para Flávio, “fúria”, na tradução para o francês, “*la passion*”. *Bouleumatón*

---

autonomia social e ética plena. A decisão de vingar-se de suas injustiças não apresenta problemas para Medeia; ela usa padrões éticos heroicos masculinos para articular sua escolha e uma duplicidade estereotipicamente feminina e a magia permitem que ela alcance seus objetivos. Ao efetivar sua vingança, seu maior problema é, a princípio, como realizar seus planos com as ferramentas disponíveis para ela. No entanto, essa vingança acaba por exigir, em sua visão, o assassinato de seus próprios filhos. (tradução nossa).

(*bouleumata*) no verso 1079 é, respectivamente para os tradutores mencionados acima, “decisão”, “raciocínio”, “razão” e “mes résolutions” (muito próxima da tradução de Torrano).

É interessante que, em todas as traduções, houve a preocupação de deixar evidente tanto a compreensão de Medeia sobre o ato hediondo a ser cometido, como a importância que ela dá a sua “ira” (tal como Aquiles o faz na *Iliada*), reforçando o caráter heroico de sua decisão. Foley analisa que muitos estudiosos de orientação filosófica traduzem a frase como “*minha paixão é mais forte que minha razão*” (p. 250). Para a autora, os proponentes desse tipo de tradução interpretam *bouleumata* como deliberações de diversas maneiras, tanto como deliberações provocadas pelas emoções maternas de Medeia, planos racionais para salvar as crianças como deliberações racionais gerais sobre os males de seu plano ou sobre os efeitos negativos que sua emoção passional de vingança tem em sua razão.

Both the logic of the monologue itself, which brings the maternal Medea into conflict with the avenging Medea, and Medea’s previous habits of deliberation make translating *bouleumata* as “rational plans to save the children” the most viable of these alternatives. *Bouleumata*, both in this play and else-where in Euripides, are generally specific plans, rational deliberations directed to a practical goal, rather than ethical meditations about what is virtuous or bad. Medea’s deliberations, except when she is pretending otherwise to Jason, consistently involve considering how to put into effect specific plans proposed to her by her emotions, her heroic code, her sense of what is good for herself, and her sense of injustice (usually in combination). Even in this passage, she deliberates not over the morality of the crime or its violation of her own ethical code (the injustice of harm to *philoí*) but about whether to put into action a rescue plan that will save her from pain and bring her practical advantages and pleasure in the future. She previously viewed the deed as unholy (796; see also 1383), but this knowledge did not deter her; in the monologue she gives divine authority to the murder by describing it as a sacrifice (1054). Earlier in the play Medea says explicitly that women do not have the resources to do good (*esthla*), but are of every evil the cleverest of contrivers (407–9). In the monologue she observes self-consciously that she is being led by her *thumos* to a choice with bad consequences for herself. In addition, she has earlier mocked Jason for his rejection of emotion in favor of the dictates of reason. (FOLEY, 1990, p. 250-251)<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Tanto a lógica do monólogo em si, que coloca a Medeia materna em conflito com a Medeia vingativa, quanto os hábitos anteriores de deliberação de Medeia tornam a tradução de *bouleumata* como “planos racionais para salvar as crianças” a mais viável dessas alternativas. *Bouleumata*, tanto nesta peça quanto em outras obras de Eurípides, geralmente são planos específicos, deliberações racionais direcionadas a um objetivo prático, em vez de meditações éticas sobre o que é virtuoso ou ruim. As deliberações de Medeia, exceto quando ela está fingindo o contrário para Jasão, envolvem consistentemente considerar como colocar em prática planos específicos propostos por suas emoções, seu código heroico, seu senso do que é bom para ela e seu senso de injustiça (geralmente em combinação). Mesmo neste trecho, ela delibera não sobre a moralidade do crime ou sua violação de seu próprio código ético (a injustiça de prejudicar os *philoí*), mas sobre se deve ou não colocar em ação um plano de resgate que a salvará da dor e trará vantagens práticas e prazer no futuro. Ela anteriormente considerou o ato como ímpio (796; veja também 1383), mas esse conhecimento não a impediu; no monólogo, ela dá autoridade divina ao assassinato, descrevendo-o como um sacrifício (1054). Anteriormente na peça, Medeia diz explicitamente que as mulheres não têm os recursos para fazer o bem (*esthla*), mas são as mais astutas conspiradoras em todos os males (407-9). No monólogo, ela observa conscientemente que está sendo conduzida

O verso 1079 dá a impressão de que a opção de Medeia pela vingança foi inevitável desde o início e seu “auto-debate” não tinha como objetivo persuadir-se a si mesma a salvar as crianças, mas sim tornar o crime aceitável e justificável para ela própria.

A questão da *thymós* aparece na República de Platão como uma capacidade na alma, como a raiva que pode aliar-se à razão ou aos apetites. Em Eurípides, o sentido de *thymós* é muito mais ligado à luz do épico. No caso de Medeia, o *thymós* que rege seus planos, se o analisarmos no contexto da peça, une ciúme, raiva e coragem, juntamente com senso de justiça e um princípio racional de ação heroica: o de prejudicar os inimigos e ajudar os amigos.

Dessa forma, o verso 1079 traz toda a ambiguidade que deve ser considerada ao lermos ou assistirmos *Medeia*.

Yet what seems more certain than any one authoritative translation of 1079 (for scholarly controversy has demonstrated that this is impossible) is that the speech as a whole represents a clash between two positions in which reason and emotion unite on either side of the argument. And it is precisely this inseparable combination of rationality and irrationality, passion and intelligence, in Medea's determination for revenge that makes it so very terrifying and, I think, far more tragic than a philosophical defeat of reason by passion.<sup>35</sup> (FOLEY, 1990, p. 256-257)

Mais que destacarmos apenas um aspecto da decisão radical, é importante reconhecermos o quanto sua construção não é plana. A *métis* de Medeia serve para que ela, apresentada pela Nutriz logo nas primeiras cenas como uma alguém irascível e perigosa, consiga distrair o público dessa perspectiva e atraia a simpatia mostrando o quanto está indefesa e impotente. O lado heroico de Medeia só emerge plenamente no decorrer da peça, quando ela dá de ombros à máscara de subserviência.

Ao final, quando ela aparece como uma Fúria semidivina, fica evidente o quanto Jasão, Creonte e até mesmo o coro subestimaram suas razões, vendo-a apenas como uma mulher. O grande erro do Esônida não foi apenas trair a esposa. Foi não considerá-la como uma igual.

---

por seu *thymos* a uma escolha com más consequências para si mesma. Além disso, ela já havia zombado de Jasão por sua rejeição da emoção em favor dos ditames da razão.

<sup>35</sup> No entanto, o que parece mais certo do que qualquer tradução oficial de 1079 (pois a controvérsia acadêmica demonstrou que isso é impossível) é que o discurso como um todo representa um choque entre duas posições nas quais razão e emoção se unem em ambos os lados do argumento. E é precisamente essa combinação inseparável de racionalidade e irracionalidade, paixão e inteligência, na determinação de Medeia pela vingança que a torna tão assustadora e, penso eu, muito mais trágica do que uma derrota filosófica da razão pela paixão.

Tal como Penteu não reconheceu estar diante de uma divindade quando conversa com Dioniso transmutado em sacerdote, Jasão não consegue perceber os elementos sobrenaturais daquela que o ajudou a conseguir o velocino de ouro. Tanto que, durante o segundo episódio, nos versos 526 a 528 ele deixa claro que dentre “Deuses e mortais/ só Cípris salvou a minha viagem” (TORRANO, 2022, p. 301).

### 4.3 *Medeia é uma tragédia sobre gênero?*

Responder esta pergunta afirmativamente seria de um imperdoável anacronismo. No entanto, é interessante levantar algumas questões: o que Eurípides queria ao trazer um conflito interno entre o “eu masculino” e o “eu feminino” da personagem principal? Qual o significado do surgimento da divindade de Medeia que acaba por ocultar a mulher vitimizada que vimos no início da peça?

Além dessas questões, o fato de Jasão ter trazido sua ex-esposa da Cólquida também é um elemento interessante, principalmente se considerarmos que Péricles colocou em vigor a lei de restrição da cidadania vinte anos antes (em 451 a.C). Olhando por esse viés, a etnia de Medeia deve ter lançado dúvidas até mesmo sobre a legitimidade da infeliz descendência da união. A diferença de Medeia em relação às mulheres de Corinto deve ter sido enfatizada por suas roupas e aparência: Eurípides foi quase certamente o primeiro poeta a transformá-la de coríntia em bárbara, segundo Edith Hall (2010, p. 244).

O *ethos* heroico de Medeia tem sido amplamente discutido neste trabalho. No entanto, ao analisarmos alguns elementos que Eurípides pretendia despertar em seu público, é interessante destacar alguns pontos mencionados por Charles Segal em seu artigo "*Euripides' Medea: Vengeance, Reversal and Closure*" (2018, p. 17). A representação de Medeia como uma mãe que mata seus filhos coloca em questão o próprio *ethos* heróico, apresentado por Eurípides através de uma figura feminina astuta. Personagens masculinos, como Hércules e Ajax, também possuem um potencial destrutivo e homicida, mas são guerreiros admirados que praticam assassinatos socialmente aceitos, sendo amplamente adorados em cultos de heróis. A aplicação desse *ethos* a uma protagonista feminina astuta destaca mais seu lado destrutivo e criminoso, aumentando as perigosas contradições dentro da própria *Medeia*. Hércules também mata vítimas inocentes, incluindo seus próprios filhos na tragédia homônima de Eurípides, mas apenas na selvageria da *Lyssa* (loucura), e não por astúcia. A

lisonja e falsa auto-humilhação de Medeia e sua exploração calculista da boa vontade inocente para executar sua vingança (envolvendo para isso Creonte, Egeu, as crianças, o coro e, até certo ponto, Jasão) pertencem ao que poderíamos considerar uma mentalidade criminosa, em vez de uma mentalidade heroica.

Nesse sentido, seria a peça uma maneira de confirmar os piores temores do público sobre o que acontece quando uma mulher reage? Seria, como Foley coloca, uma antecipação da visão de Aristóteles ao argumentar que as mulheres não possuem moral autônoma e deveriam obedecer ao que seus maridos determinassem (1990, p. 263)?

O fato é que, embora a tragédia grega geralmente tenda a mostrar as consequências devastadoras da inversão das normas culturais para, justamente, afirmar essas formas, não seria correto interpretar *Medeia* dessa maneira. Eurípides puniu o comportamento antiético de todos os personagens masculinos da peça, com exceção de Egeu, que ficou ao lado de Medeia. A “vitória” do “eu masculino” da personagem sobre o lado materno, feminino, que pensaria em primeiro lugar nos filhos, demonstra que ela utilizou o modelo que tinha disponível: a violência masculina. A opressão expressa na incapacidade de Jasão em reconhecer o eu heroico de Medeia, também se expressa na própria personagem quando ela não ouve seus argumentos de “mãe”. Ela *oprime* seu lado feminino. Ao fazer isso, acaba tendo uma postura muito parecida com a do ex-marido, prejudicando seus amigos e rejeitando as súplicas do coro que implora pelas crianças nos versos 853-855 (FOLEY, 1990, p. 264).

Ao fazer o “eu masculino” de Medeia a voz triunfante, Eurípides também abre espaço para se olhar atentamente a ética masculina e consegue, através de uma mulher bárbara, demonstrar as contradições inerentes desse comportamento heroico. Seria muito mais delicado mostrar o lado grotesco e devastador desse *ethos* complicado utilizando um homem grego, ou um protagonista do sexo masculino.

As muitas personagens femininas que eram adúlteras ou assassinas e as falas misóginas de personagens masculinos como Jasão ou Hipólito fizeram com que Eurípides fosse visto como misógino, algo reforçado por Aristófanes. Porém, no caso da peça *Medeia* o que se expõe ali é a repressão masculina das mulheres no casamento e os trágicos resultados de uma recusa masculina em se reconhecer nas mulheres as capacidades, sentimentos e necessidades que elas possuem. Segundo Knox, citado por Foley, esta peça não é nem feminista, nem misógina, mas, sim uma maneira de se pensar os erros cometidos homens e mulheres.

#### 4.4 Medeia para além de Eurípides: uma deusa caída?

A versão tradicional do mito apresenta Medeia como um ser humano. Sua história se desenrola entre homens mortais. Ela tem um pai, um marido, filhos que pertencem ao mundo dos homens. Porém, segundo Alain Moreau, no livro *Le mythe de Jason et Médée – Le va-nu-pied et la sorcière* (1994, p.101), há inúmeras fontes que sugerem que a esposa de Jasão já foi uma deusa, pois sua árvore genealógica contém um grande número de deuses e deusas: Hélios, seu avô, Eos e Selene, suas tias-avós, Circe, sua tia (e em outras fontes, sua irmã), Hécate, sua mãe ou sua prima. Na *Teogonia* de Hesíodo, uma das fontes mais antigas a citar Medeia, ela seria filha do descendente de Hélios, Eetes, com a “virgem do Oceano rio circular” (TORRANO, 2009, p. 153), sua origem, portanto, não é exatamente mortal. De acordo ainda com Hesíodo (1019-1020), Medeia faz parte de um catálogo de imortais que se deitaram com homens mortais gerando “filhos símeis aos Deuses” (idem, p. 157). Ela é colocada ao lado de Deméter, Harmonia, Circe, entre outras, que geraram filhos com homens humanos.

Píndaro chama-a de imortal na Pítica 4, 10-11 (RAGUSA, 2020, p. 4)

E que a palavra de Medeia sobre Tera	Antístrofe 1
perfar-se-ia na décima geração a que um dia a vigorosa	10
filha de Eetes soprou da boca imortal, a senhora dos colcos.	

Na peça de Eurípides, ela institui um ritual em honra aos filhos assassinados.

(...) Nesta terra de Sísifo	181
instituirei solene festa e cerimônia	
doravante por esta ímpia matança.	

Podemos ir mais longe na busca do divino em Medeia, concentrando-nos mais particularmente no episódio coríntio. É na cidade de Corinto que Eurípides localiza o assassinato das crianças. Entretanto, essa versão foi precedida pela de Eumelo que apresenta as mortes, não como um assassinato, mas como uma prática mágica de imortalização que falhou. Medeia enterrava seus filhos ao nascer no santuário de Hera, em Corinto, com o objetivo de torná-los imortais. Porém, toda vez que ela tentava fazer o processo, falhava e as crianças morriam. Um dia Jasão a surpreende, fica horrorizado, rompe com ela e volta para Iolco. Medeia devolve o poder a Sísifo e também deixa Corinto (MOREAU, 1994, p. 103).

Conceder imortalidade aos seres humanos é um desígnio que apenas uma divindade pode conceber. É verdade que Medeia falha em sua tentativa. No entanto, todas as tentativas desse tipo estão fadadas ao fracasso. Inclusive, essa é a lição do tema mítico da imortalidade concedida aos humanos: o homem não pode escapar de seu destino e seu destino é ser mortal. O único humano que alcançou a imortalidade foi Títono. A deusa Eos, a Aurora, que o amava, implorou a Zeus que o tornasse imortal. Mas ela se esqueceu de pedir a juventude eterna ao mesmo tempo. Assim, enquanto Eos, por sua natureza divina, permaneceu sempre jovem e bela, o infeliz Títono, cada vez mais grisalho e murcho, pediu para morrer, mas, isso já não era possível. Aquilo que parecia um benefício, havia se transformado em maldição. Eos teve que trancá-lo em seu quarto, de portas fechadas, onde ele balbuciava sem parar. Títono foi transformado em cigarra, que, ao mudar sempre de pele, mantém sua imortalidade. Dessa forma, fica claro que não há verdadeira imortalidade para um ser humano. Para quem a recebe sendo humano, é algo pior que a morte. Portanto, não é o fato de conseguir conferir a imortalidade que constitui a prova da divindade, mas o simples fato de tentar essa façanha. Se examinarmos as principais recorrências desse tema, veremos que a protagonista é sempre uma deusa.

Medeia, Deméter, Tétis, Ísis: quatro episódios míticos construídos seguindo a mesma estrutura. O modo da operação mágica varia (sepultura, mergulho no fogo, imersão em água fervente ou no Rio Estige), mas os demais elementos da história são os mesmos: o ser sobrenatural, a criança, a tentativa de imortalização, o término da operação pela ação de um humano (na maioria das vezes, o pai). Há, portanto, uma boa chance de Medeia pertencer à mesma categoria que as outras três figuras: sua natureza divina é revelada neste ato de transgressão das leis do cosmos. Um outro aspecto interessante é que as quatro fazem parte do catálogo das imortais que se deitam com homens mortais, na Teogonia de Hesíodo.

É também à natureza divina de Medeia que devemos ligar a prática mágica que consiste em rejuvenescer um ser humano fervendo seu corpo desmembrado em um caldeirão. Esta operação não foi realizada apenas em benefício de Jasão.

As pistas, fornecidas pelas práticas de imortalização, acrescentam-se àquelas que associam Medeia a Hera e nos encorajam a ver em Medeia uma deusa caída, suplantada pelos deuses do Olimpo. Na passagem de Eumelos, mencionada acima, Medeia vai enterrar seus filhos no templo de Hera. Várias outras versões relacionadas à morte das crianças também relacionam Medeia a Hera. Um escoliaste de Píndaro relata como Medeia, recusando o amor de Zeus por medo de Hera, atraiu por essa recusa o reconhecimento da deusa que prometeu

tornar os filhos imortais (sem, no entanto, essa promessa ser seguida de resultados). É no altar de Hera *Akraia* que, segundo Créofilo, Medeia deposita seus filhos antes de fugir para Atenas (MOREAU, 1994, p. 107). É no altar de Hera que, segundo Parmenisco, refugiam-se os sete meninos e as sete filhas de Medeia, perseguidos pelos coríntios. Em Eurípides, após a morte das crianças, Medeia se prepara para enterrá-los (tal como em Créofilo) no santuário de Hera *Akraia*. Se Medéia, segundo a tradição, confia seus filhos, vivos ou mortos, à deusa Hera, é porque, possivelmente, fosse uma sacerdotisa desse templo.

Dessa forma, possivelmente, Medeia era um instrumento nas mãos de Hera, uma expressão da vontade da deusa. Para Alain Moreau, essa relação privilegiada entre Hera e Medeia significava algo superior: a esposa de Jasão seria uma deusa decaída suplantada por Hera e, talvez também por outros deuses olímpicos, pois existe uma Ártemis Medeia.

Ainda segundo Alain Moreau, Medeia teria sido expulsa por divindades mais poderosas (que não eram necessariamente mais recentes, mas tinham a vantagem de serem cultuadas pelos invasores indo-europeus), Medeia teria assim, segundo sugestão de E. Will, recebido a denominação de ser a “andarilha”, tal como consta no *Etymologicon Magnum* (mesmo que este epíteto possa ser explicado de outra forma, como veremos). Com efeito, Medéia é aquela que vagueia, que e, de fato, notamos que cada episódio de seu mito termina em uma fuga: da Cólquida, depois de ajudar Jasão, de Iolcos, depois de matar Pélias, de Corinto, depois das mortes que já mencionamos e de Atenas, depois da tentativa de morte de Teseu.

A história mítica transporia assim para o plano narrativo as transformações dos cultos antigos. Dessa maneira, não é de se estranhar que estudiosos, como Wilamowitz, veem Medeia como filha do Hades na Tessália (citado por Moreau na página 108), ou como divindade ctônica (como acontece com Helena também).

A análise do comportamento de Medeia pela perspectiva da transgressão nos conduziu a uma arqueologia da figura mítica e de sua função na peça de 431 a.C. Fica evidente que Eurípides soube explorar muito bem o mito e as contradições que ele poderia apresentar, ainda que a audiência da época não tivesse recebido muito bem a construção da personagem, que mata os filhos e sai ilesa.

A transgressão da Medeia consiste em ir além do humano, ao mesmo tempo que só conseguiu isso por estar amparada pelos deuses, terminando a peça longe dos mortais comuns e ocupando um lugar de *deus ex-machina*.

Ainda que existam muitas adaptações da peça, dificilmente o texto conseguirá superar as provocações feitas por Eurípides, nem tampouco causará o mesmo horror que não precisa da mórbida pornografia da morte tão comum nos filmes e livros da modernidade.

*Medeia* desperta simultaneamente horror e fascínio, em uma equação desconcertante que nos confronta com a magnitude de seu crime em uma sociedade que esperava das mulheres apenas o papel reprodutivo e a dedicação à família. Ao ponderarmos sobre o significado desse ato transgressor, somos forçados a questionar os valores e as normas que regem nossa própria época.

## 5. ALCESTE E A REDENÇÃO EXEMPLAR

A estrutura e o enredo de *Alceste* são enganosamente simples. O deus olímpico Apolo, filho de Zeus e Leto, mais intimamente associado à profecia, canção e luz, abre a peça; ele fala um prólogo diretamente para o público, informando-nos sobre o passado e nos preparando para a ação. Ele nos conta que já foi servo do mortal Admeto e que, em agradecimento pelo bom tratamento que recebeu, deu a Admeto a chance de evitar sua predestinada morte prematura, se encontrasse alguém para substituí-lo. Embora até os pais de Admeto tenham recusado seu pedido, sua esposa Alceste concordou.

Por causa da escassez de evidências pré-eurípidianas, é difícil dizer exatamente o que foi invenção de Eurípides e o que estava na tradição transmitida a ele. Homero menciona a servidão de Apolo e nomeia Alceste e Admeto como pais de Eumelos, mas não fala muito mais que isso (*Ilíada* 2. 763-766, 713-15); em Hesíodo, uma vez no *Catálogo de Mulheres* (frag.37.20), em uma referência a Apolo. No terreno da tragédia (ou drama satírico), Frínico, no final do século VI ou início do V, escreveu uma peça, perdida para nós, com o título da heroína. Em seguida, veio a *Alceste* de Eurípides, levada ao palco em 438 a.C. No gênero cômico, Antífanos, no meio do século IV, publicou uma obra com o mesmo título.

Vamos ter referências à figura de Alceste em momentos bem pontuais como por exemplo em Platão, no diálogo *O Banquete*. Inclusive, o filólogo Juan Antonio López Férez faz uma análise interessante sobre a figura de Alceste no texto platônico que reafirma a principal característica da personagem: aquela que morreu no lugar do marido.

Platón (*Banquete* 176 b) la presenta como prototipo de quien está dispuesto a dar la vida por su amado (el verbo *ὑπεραποθνήσκω*, innovación platónica, lo leemos sólo tres veces en el filósofo, todas en ese diálogo: 179 b, 207 b, 208 d). Precisamente, por haber sido la única, entre los familiares de Admeto, que prefirió morir en vez de su querido esposo, los dioses le permitieron que volviera desde Hades hasta el reino de los vivos. Añade el filósofo que si la heroína aceptó dar la vida por Admeto fue por la certeza de que dejaría un recuerdo inmortal de su virtud (208 d). Paléfato, a fines del IV a.C., en la interpretación cuadragésima de su *Sobre historias increíbles*, sostiene que Acasto persiguió a sus hermanas por el horrendo crimen de haber dado muerte a su padre (Pelias); consiguió capturarlas, pero Alcestis se refugió en Feras, en la mansión de su primo Admeto. Acasto sitió la ciudad y, como Admeto fuera capturado vivo y condenado a morir, Alcestis se entregó a los sitiadores y se ofreció a morir en su lugar, por lo que decían los hombres que “la valiente Alcestis había muerto voluntariamente en puesto de Admeto” (40.21: ἀνδρεία γε ἡ Ἄλκηστις· ἐκοῦσα ὑπεραπέθανεν Ἀδμήτου. Nótese el mismo verbo ya utilizado por Platón. No obstante,

Paléfato es el primero en usarlo en esa forma verbal; y, después de él, nuestro mitógrafo). Finalmente, Heracles, que pasaba por allí en busca de los caballos de Diomedes, enterado de lo sucedido, derrotó el ejército de Acasto, liberó a Alcestis y se la entregó a Admeto. Por eso decían que Heracles la había librado de la Muerte. Por otro lado, Apolodoro. (1.9.12) nos ilustra sobre Feres, padre de Admeto, pues indica que Creteo, hijo de Éolo, se casó con Tiro y fue padre de Esón, Amitaón y Feres. Cf., asimismo, nuestro mitógrafo (1.9.14), para el último citado. (2015, p. 19)<sup>36</sup>

Uma outra referência, um pouco mais tardia, está na Biblioteca de Apolodoro (1.9.15):

Cuando Admeto reinaba em Feras y pretendia a Alcestis, hija de Pelias, Apolo estuvo a su servicio. Pelias habia prometido entregar su hija al que fuera capaz de uncir al mismo carro um león y um javali; Apolo lo hizo y se los entrego a Admeto, quien los llevó a Pélias y obtuvo a Alcestis. Pero em sus bodas al ofrecer sacrificios se olvido de Ártemis, por eso al abrir el tálamo lo encontro lleno de serpientes enroscadas; Apolo le dijo que apalacara a la diosa, y consiguió de las Moiras que, cuando Admeto estuviera a punto de morir, pudiera librarse si alguien aceptaba voluntariamente su lugar. Cuando llegó el día de su muerte ni su padre ni su madre consintieron em morir por él, pero si Alcestes, Core la envió de nuervo arriba, o según otros, la rescató Heracles luchando com Hades. (2002, p. 35-36)<sup>37</sup>

Alceste, filha de Pélias, foi a única que não golpeou o pai no episódio do assassinato de Pélias, induzido por Medeia, o que demonstra um *ethos* de fidelidade da personagem para além de Eurípidés.

<sup>36</sup> Platão (Banquete 176 b) apresenta Alceste como o protótipo daqueles que estão dispostos a dar a vida pelo amado (o verbo *ὑπερπαθνήσκω*, inovação platônica, aparece apenas três vezes no filósofo, todas nesse diálogo: 179 b, 207 b, 208 d). Precisamente por ter sido a única entre os familiares de Admeto a preferir morrer em vez de seu amado marido, os deuses permitiram que ela retornasse do Hades ao reino dos vivos. O filósofo acrescenta que, se a heroína aceitou dar a vida por Admeto, foi pela certeza de que deixaria uma lembrança imortal de sua virtude (208 d). Palefato, no final do século IV a.C., em sua quadragésima interpretação Sobre Histórias Inacreditáveis, sustenta que Acasto perseguiu suas irmãs pelo horrendo crime de terem matado seu pai (Pelias); ele conseguiu capturá-las, mas Alceste se refugiou em Feras, na casa de seu primo Admeto. Acasto sitiou a cidade e, como Admeto foi capturado vivo e condenado a morrer, Alceste se entregou aos sitiadores e se ofereceu para morrer em seu lugar, razão pela qual as pessoas diziam que "a corajosa Alceste morreu voluntariamente no lugar de Admeto" (40.21: *ἀνδρεία γε ἢ Ἄλκηστις ἤκουσα ὑπεραπέθανεν Ἀδμήτου*). Note-se o mesmo verbo já utilizado por Platão. No entanto, Palefato é o primeiro a usá-lo nessa forma verbal; e, após ele, nosso mitógrafo). Finalmente, Hércules, que passava por lá em busca dos cavalos de Diomedes, ao saber do ocorrido, derrotou o exército de Acasto, libertou Alceste e a entregou a Admeto. Por isso, as pessoas diziam que Hércules a havia libertado da Morte. Por outro lado, Apolodoro (1.9.12) nos ilustra sobre Feres, pai de Admeto, pois indica que Creteu, filho de Éolo, casou-se com Tiro e foi pai de Eson, Amitaão e Feres. Cf. também nosso mitógrafo (1.9.14), para o último citado.

<sup>37</sup> Quando Admeto reinava em Feras e pretendia à mão de Alceste, filha de Pélias, Apolo estava a seu serviço. Pélias havia prometido entregar sua filha para quem fosse capaz de colocar um leão e um javali juntos em um carro. Apolo realizou essa tarefa e entregou os animais a Admeto, que os levou para o rei de Iolco e ganhou Alceste. Mas, em seu casamento, ao oferecer sacrificios, Admeto esqueceu-se de Artemis. Por isso, quando ele abriu o leito nupcial, encontrou-o cheio de cobras enroladas. Apolo disse-lhe que apaziguasse a deusa, e conseguiu das Moiras que, quando Admeto estivesse prestes a morrer, poderia ser salvo se alguém voluntariamente morresse em seu lugar. Quando chegou o dia de sua morte, nem seu pai nem sua mãe concordaram em morrer por ele, mas Alceste concordou. Então, Coré enviou-a de volta à vida, ou, segundo outros, Hércules a resgatou lutando com Hades.

Além disso, é interessante pensar na simbologia dessa figura e sua relação com o mundo ífero. Helene Foley se utiliza da expressão “drama de *anodos*” de Jean-Pierre Guépin para descrever as peças de Eurípides. *Alceste*, *Helena* e *Ifigênia em Táurida* são os três exemplos existentes dessa relação feminina com o *Hades*, algo que teve início com *Koré/Perséfone* e o rapto perpetrado pelo deus do submundo. Na conhecida versão do mito de *Koré*, representado no Hino homérico a Deméter (2010, p.228), a virgem Kore é raptada por Hades. A deusa dos grãos, Deméter, consegue o retorno de sua filha ao mundo superior ao retirar a fertilidade da terra e, assim, ameaçar a humanidade com a extinção. Por ter comido uma semente de romã no mundo inferior, Perséfone deve viver um terço de sua existência com o marido; mas em compensação por sua permanência entre os mortos, ela recebe novas honras em seu papel de rainha do mundo ífero. Como resultado de sua experiência, Deméter estabelece na terra os Mistérios de Elêusis, que prometem aos iniciados uma sorte melhor após a morte. A história de Perséfone também se tornou paradigmática na arte grega, na literatura e em alguns cultos relacionados ao casamento: para a noiva mortal, o casamento é uma morte simbólica transitória para um novo papel em outro lar. No caso das peças *Helena* e *Alceste* de Eurípides ambas marcam a adaptação do padrão de história de *anodos* - que na versão divina envolve um caso de sequestro violento, perda da virgindade e entrada na maturidade - à experiência de uma mulher casada (e ainda muito jovem) que é retirada à força de seu mundo doméstico privado, mas finalmente consegue uma reunião ou um segundo casamento simbólico com seu cônjuge (FOLEY, 1992, p.305).

Para Nicole Loraux, em seu livro *Maneiras trágicas de matar uma mulher* (1988, p. 58-59) há uma profunda relação entre morte e casamento:

Isso não significa que as mulheres trágicas não sejam esposas. Mas, elas o são na morte – e só na morte, parece, pois só sua morte lhes pertence, e é na morte que elas consumam o casamento. Pode-se então formular duas proposições contraditórias, mas complementares, sobre sua morte. A primeira, sensível à força dos valores tradicionais, afirma que quando as heroínas de tragédias se realizam como esposas na morte reforçam a tradição no instante mesmo em que inovam. A segunda, atenta a abranger tudo que, na tragédia, tomaria o “partido das mulheres, constata que, na morte, as esposas ganham uma glória cuja extensão ultrapassa consideravelmente a do elogio concedido pela tradição a seu sexo. Sem decidir entre as duas proposições, porque cada uma delas tem sua exatidão, observar-se-á que é de fato impossível não sustentar as duas simultaneamente, a todo instante e caso por caso. Isso, sem dúvida, chama-se ambiguidade, e ambíguo é o prazer da *kátharsis* em virtude do qual, durante uma representação trágica, os cidadãos se comovem vendo o sofrimento dessas mulheres heroicas que encarnam no teatro outros cidadãos vestidos com trajes femininos.

A autora toma como exemplo Alceste para fazer essa relação, pois o coro vai considerá-la “a melhor entre as mulheres”, exatamente “como as boas defuntas nas esteiras dos cemitérios atenienses” (idem, p. 59), mas adverte que essa Alceste irrepreensível é artificiosa, pois sua morte gloriosa, da maneira como ocorre, feminiza o marido, como veremos mais adiante neste trabalho.

Foley também chama a atenção para este aspecto do casamento, fazendo novamente referência à *Alceste*, lembrando para isso que o casamento de Perséfone é uma entrada no reino da morte, e as associações entre casamento e morte eram tão poderosas no mito, na literatura e no culto gregos que, em sua morte, tanto as virgens reais quanto as trágicas eram frequentemente chamadas de “noivas de Hades” (1992, p. 310). Em *Alceste*, Hércules devolve a jovem esposa a Admeto com gestos que evocam claramente o rito grego do casamento. Admeto é obrigado a segurar a mão da jovem (ainda) desconhecida com o gesto possessivo do casamento: a mão direita no pulso (1115); então Hércules desvenda Alceste ao olhar de seu marido (1121).

Os ritos feitos pela jovem esposa moribunda de Admeto, apesar de serem tipicamente fúnebres, se parecem muito com os ritos feitos para os casamentos, incluindo as orações à Héstia, deusa do lar e a figura de Hércules faz referência a um *kurios* (guardião) da noiva.

### 5.1 Alceste: um *kleos* ambíguo

Já vimos que as figuras masculinas e femininas refletem estereótipos culturais de maneiras complexas, tanto em relação ao espaço, quanto às motivações.

As mulheres, em geral, eram imaginadas como guerreiras apenas quando transpostas para o nível da divindade (como no caso de Atena) ou quando exiladas para a esfera selvagem fora da civilização como a cidade-estado grega entendia (como no mito das Amazonas). Na democracia ateniense do século V a.C, a “fama” ou “glória” da mulher era uma coisa negativa (MASTRONARDE, 2002, p. 261) era a ausência de comportamento impróprio e ausência da citação de seu nome por quaisquer outras pessoas (daí a entendermos a dimensão numinosa de Medeia).

A glória feminina seria maior se não ficasse aquém de seu caráter natural, portanto maior será aquela que é menos falada (*kleos*) entre os homens, seja para o bem ou para o mal. Segundo Mastronarde, historiadores sociais notaram que, de fato, mulheres vivas respeitáveis, com status de cidadã, não eram mencionadas pelo nome na maioria dos contextos públicos (2002, p. 249). Em Eurípides, a noiva de Jasão segue essa construção social: não é mencionada

e está dentro de casa, esperando pelo marido. Ela é a filha e a esposa. Na referida tragédia, não foi nomeada.

Uma mulher poderia ser elogiada por manter seu lugar como tal e fazer bem o que a ideologia patriarcal esperava dela. Entretanto, o mito heroico oferece uma representação da vida e da ação humana que não precisa se conformar de maneira simples às ideologias sociais predominantes na cultura atual do público. Dessa forma, os nomes das mulheres têm uma grande importância, pois essas representações femininas são exemplos de comportamentos aprovados ou reprovados e podem ser mães fundadoras de linhagens distintas que explicam o passado e o presente das comunidades gregas. Na tragédia, portanto, termos mais fortes de renome podem ser usados, e as mulheres muitas vezes reivindicam honra de forma diferente do convencional cotidiano real.

Essa fama reivindicada pelas mulheres na tragédia pode, de fato, ser semelhante à glória masculina, como vimos em *Medeia*. Esta peça mostra como em Eurípides, embora haja homens apressados em rejeitar qualquer sugestão de serem derrotados por mulheres, às vezes, são as próprias personagens femininas que são representadas expressando consciência de uma competição de gêneros, já que a personagem Medeia se apropria de uma ampla gama de imagens e termos das esferas masculinas da batalha e do atletismo e insiste firmemente em sua honra e glória (*kleos*) em termos que lembram heróis como Aquiles e Ajax, como foi analisado no capítulo 3.

Entretanto, é importante lembrar que são poucas as personagens femininas que possuem essas características de Medeia. Mesmo quando Agave, na peça *Bacantes* se vangloria do sucesso de sua caçada e usa o termo *aristais* (melhor, mais corajosa) para si mesma e suas irmãs e *aristeia* (“realização mais corajosa na batalha”) entusiasmada por ter matado o filhote de leão que era, na verdade, seu próprio filho (v. 1179–80, 1199, 1204–9, 1233–9) (MASTRONARDE, 2002, p. 250), estava sob o domínio da possessão dionisíaca. O embaralhamento das fronteiras, que é típico do poder dionisíaco (ZEITLIN, 1990, p. 63), também é ilustrado pela sugestão de Agave de que Penteu deveria imitar o exemplo de sua mãe e aprender a caçar bem (*Bacantes*, v. 1252-5). Ou seja, é uma situação muito diferente da princesa da Cólquida.

Várias personagens femininas insistem que devem viver de acordo com o exemplo dado por seus parentes masculinos. Agave, ao seguir em outra direção, é algo completamente anormal, incomum. Por isso, é necessário reafirmar que não se trata apenas de modos de *ação masculino versus feminino*, já que o dionisíaco e o feminino estão aqui alinhados com a

natureza e contra a cultura. Nos versos 1235-7, Agave aponta que ela abandonou seu papel cultural para fazer algo maior:

Pai, tu podes alardear máximo alarde:  
 Semeaste filhas as melhores dentre todos  
 os mortais, digo por todas e mais por mim 1235  
 que abandonei as rocas junto dos teares  
 por algo maior: caçar feras com a mão. (TORRANO, 1995, p. 117)

Diferente é a situação de *Alceste*: sua fama e nobreza acontecem quando ela aceita, por livre e espontânea escolha, morrer no lugar do esposo Admeto. Entretanto, para Mastronarde (2002, p. 267-268), aqui também há uma “competição entre os gêneros”:

The language of fame and nobility, with the concomitant motifs of “not betraying” and avoiding cowardice, is also significantly exploited when a married woman character dies for her husband, and here too the idea of competition between the genders may arise. In the cases of Evadne in *Supplices* and *Alcestis* in her name-play, the motif of “not betraying” is especially strong, but here the rejected betrayal is within the family rather than connected to the polis or a larger community, as the ideal of spousal loyalty is pushed to its limit. In *Supplices*, Evadne has escaped from her home in Argos and reached the Attic location on her own, already a violation of norms (1038–44). She leaps upon the funeral pyre of her husband in a transport of grief, but also in a hypertrophy of the spousal virtue of loyalty. Although the text of her aria (990–1030) is corrupt at several points, it is safe to assume that she refers to the good fame she seeks, to her refusal to betray her spouse, and to the sincere emotional attachment of a noble wife (1015, 1024, 1029–30). In her exchange with her father Iphis (1045–71) she sees her act as “glorious” (1055) and “unheard of” (1057) and a source of “fair victory” (*kallinikos*, 1059, an epithet associated with athletic victory and the hero Heracles), and claims she will outdo all other women not in the socially approved qualities cited by her father (“Do you mean in the works of Athena [sc. weaving] or in good sense [sc. modesty and obedience]?” 1062), but in “virtue” (*aretē* 1063), which here must connote both the bravery to welcome death and intense loyalty to her husband. Similarly, while her father recommends the concealment of silence because he finds such an idea abnormal, Evadne insists that all should learn of her deed (1066–7). The notion of “dying together” with one’s dear ones is evidence of the close analogy of intrafamilial kinship-ties, even of female and male, with the ties of male comradeship (*hetaireia*) and military solidarity.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> A linguagem da fama e da nobreza, com os motivos concomitantes de “não trair” e evitar a covardia, também é significativamente explorada quando uma personagem de mulher casada morre por seu marido, e aqui também a ideia de competição entre os gêneros pode surgir. Nos casos de Evadne, em “*Supplices*”, e *Alceste*, em sua peça homônima, o motivo de “não trair” é muito forte, mas aqui a traição evitada está dentro da família em vez de estar conectada à polis ou a uma comunidade maior, já que o ideal de lealdade conjugal é levado ao seu limite. Em *Supplices*, Evadne fugiu de sua casa em Argos e chegou ao local ático por conta própria. Isso já uma violação de normas (1038-44). Ela pula na pira funerária de seu marido em um momento de dor, mas também em uma hipertrofia da virtude conjugal de lealdade. Embora o texto de seu canto (990-1030) esteja corrompido em vários pontos, é seguro presumir que ela se refere à boa fama que busca, a sua recusa em trair seu cônjuge e ao sincero apego emocional de uma esposa nobre (1015, 1024, 1029-30). Em sua troca com seu pai Ífis (1045-71), ela vê seu ato como “glorioso” (1055) e “inédito” (1057) e uma fonte de “justa vitória” (*kallinikos*, 1059, um epíteto associado à vitória atlética e ao herói Hércules) e afirma que superará todas as outras mulheres não nas

Alceste morre no *lugar* do marido, diferente da Evadne, da tragédia *Suplicantes*, que morre *com* o marido. Há uma visão idealizada do vínculo matrimonial exemplificada no episódio de Evadne. No caso de *Alceste*, a personagem, que dá nome à peça, refere-se a si mesma como “a melhor” ou “uma excelente mãe ou esposa” nos versos 324-25:

Adeus, sede felizes! Tu podes, esposo,  
 alardear que tiveste a melhor mulher,  
 e vós, filhos, ter nascido de vossa mãe.  
 325  
 (TORRANO, 2022, p. 165)

Figuras masculinas que tentam permanecer vivas são julgadas, pois falta-lhes masculinidade e Admeto pode ser enquadrado nisso. A característica heroica é de Alceste. Fernando Brandão dos Santos analisa isso em seu artigo *Alceste: o heroísmo no sacrifício ou o sacrifício do heroísmo? (Uma leitura da Alceste de Eurípides)*:

O ato de sacrifício de Alceste, em toda a peça, vai ser caracterizado por um revestimento heroico, ou seja, como ato insuperável, que só encontra paralelo no gesto dos grandes heróis que abandonam suas vidas por uma causa nobre. Se, no mundo dos homens, a morte heroica, a bela morte, põe num primeiro plano toda a configuração do mundo masculino (aristocrático ou político), a de Alceste poria em evidência o interior do palácio, a vida da mãe com seus filhos, a da rainha com seus criados e a da mulher com seu esposo. Ainda que a aparição de Alceste seja pequena, em termos de aparição cênica, é suficiente para que sua figura seja trazida para o centro na configuração da casa. Antes e depois da morte, sua presença será marcada pela exaltação de seus valores, ou seja, pela falta que fará a todos, do rei aos escravos, passando pelos filhos. (1988, p. 110)

O termo referente a *aristes* aparece nos versos 235 (“a melhor esposa), 241 (“melhor esposa” novamente), 442 (“a melhor mulher, a melhor”), 742 (“a melhor”) e 899 (“jazer extinto com a melhor”), indicando que a figura de Alceste jamais será vista como uma mulher comum a partir de seu ato de sacrifício heroico. Ela é a “melhor mulher”. Justamente por isso, é crucial em qualquer consideração de gênero ou papéis femininos na Atenas clássica olhar para esta personagem.

---

qualidades socialmente aprovadas citadas por seu pai (“Você quer dizer nas obras de Atena [isto é, tecelagem] ou no bom senso [isto é, modéstia e obediência]? ”1062), mas em “virtude” (*areté* 1063), que aqui deve conotar tanto a coragem de acolher a morte quanto a intensa lealdade a seu marido. Da mesma forma, enquanto seu pai recomenda o silêncio para encobrir o acontecimento porque ele acha tal ideia anormal, Evadne insiste que todos devem saber de seu feito (1066-7). A noção de “morrer juntos” com seus entes queridos é evidência da estreita analogia dos laços intrafamiliares de parentesco, mesmo de feminino e masculino, com os laços de camaradagem masculina (hetaireia) e solidariedade militar.

Além de esposa exemplar, a rainha de Feres é uma mãe que se preocupa com a situação de sua filha (algo reforça sua decisão em morrer no lugar do marido). Com sua morte, Alceste insiste em assegurar o futuro de sua filha (v. 309-19), já que seu filho será mais efetivamente protegido contra uma madrasta por seu pai, e lamenta não estar lá para ajudar a filha na iniciação do casamento e do parto. Sua ação é duplamente redentora: para o marido, que se mantém vivo e para os filhos, que, apesar da ausência da mãe, serão protegidos dos problemas que a morte do homem da casa poderia trazer para eles, caso Alceste fosse obrigada a casar-se novamente.

Assim, *Alceste* é uma peça em que se discute a Necessidade da morte e a Possibilidade de vencê-la através das figuras respectivamente de Alceste e Hércules. Dessa maneira, a glória (*kleos*) da esposa moribunda não consiste em uma têmpera viril como a Clitemnestra de Ésquilo, ou em uma característica de deusa caída que mata os filhos como em *Medeia*. A rainha de Feres transgride os limites entre humanos e deuses ao morrer e retornar, ainda que pelas mãos de um homem (Hércules). Alceste literalmente honrou o altar de Héstia e seu leito nupcial até o último momento.

Para Torrano, esta tragédia e os mitos hesiódicos de Prometeu “têm em comum a mesma perplexidade perante os limites distintivos e definitivos dos Deuses e dos homens.” (2022, p. 123). Dessa forma, para ele, mais que a perspectiva heroica ou sacrificial da rainha, ou das lamentações feminizantes de Admeto, a grande questão é como a distinção entre mortais e imortais é um “aspecto inevitável e incontornável da ordenação hierárquica presidida e imposta por Zeus ao panteão e à totalidade dos seres.” (idem, *ibidem*).

É fato que Apolo conseguiu persuadir as Moiras para salvar Admeto. O grande problema acontece quando os pais do rei não aceitam trocar de lugar com ele. Ao assumir o lugar do esposo, *ela* se torna digna das honras heroicas. Para o ex-condenado à morte, sobrou uma vida pela metade, em que a promessa feita à esposa de que ele não tornaria a se casar, deixou ainda mais evidente “a morte em vida” (TORRANO, 2022, p. 124).

A Morte, enquanto entidade divida, mostra que a tentativa de se preservar a vida dos mortais é uma transgressão contra os deuses do mundo ífero e não abre mão de sua missão: levar alguém no lugar de Admeto. Apolo sabe que, naquele momento, é preciso ceder, mas deixa a mensagem de que a rainha será salva.

A respeito dos limites dos mortais frente à Deusa Morte, Charles Segal faz uma observação muito interessante:

In a celebrated ode from his *Antigone*, performed only a few years before the *Alcestis*, Sophocles warns that despite its brilliant intellectual achievement, mankind has still

devised no remedy against death (360-62). Euripides' play miraculously allows the escape from death' that Sophocles leaves as the last residue of untamed Nature. This triumph is doubtless due less to the glory and confidence of Periclean Athens, than at its height, than to the fact that Euripides put Alcestis in place of the satyr play generally presented after the tragic trilogy. The motif of overcoming death is embedded in the myth. Apollo, grateful to Admetus for his hospitable treatment, has granted him the privilege of allowing someone else to die in his stead. Admetus' wife, Alcestis, has offered herself, and the day of her death has now come. The everyday quality of gradual death in the first third of the play is the foil to the miraculous rescue of the heroine by Heracles, who thus rewards Admetus for his (dubious) decision to conceal the truth of his wife's death and receive his old friend as a guest into the house. (1993, p. 39)<sup>39</sup>

Essa tentativa de fuga da morte aparece desde o início do prólogo, quando Apolo narra que foi servir o palácio de Admeto por ter matado os Ciclopes em represália a Zeus que fulminou Asclépio com um raio no peito (v. 1 a 7). Considerando que *Alceste* substituiu a peça satírica, Eurípides não apenas combina e confunde os humores cômicos e trágicos, mas também torna essa combinação o assunto central em sua peça, concentrando-se na derrota da "necessidade" da morte. Ele frustra as expectativas genéricas do drama satírico ao nos dar não uma vitória lúdica da energia sexual sobre a morte, mas sim uma exploração perplexa de "o que significa a morte no contexto de um gênero supostamente destinado a celebrar a união sexual, onde o único personagem se aproximando de um sátiro, reminescente do bêbado Dioniso, é o bêbado Hércules, que muitas vezes aparecia em comédias e peças satíricas" (SEGAL, 1993, p. 40). Evidente que a força da morte vai ser retomada posteriormente, porém, essa oposição entre Necessidade versus Possibilidade da Morte é incorporada no palco no contraste entre Alceste e Hércules e estende-se, por contiguidade, aos diferentes campos espaciais das duas personagens. A esposa abnegada é totalmente apegada ao espaço interno da casa, local de onde ela extrai sua força. O herói turbulento e conquistador, por outro lado, é um viajante inquieto e variado em busca de abrigo temporário e preparado para ir até mesmo à "casa sem sol da donzela e do senhor dos inferos" (v. 851-852, p. 213). Para ele, a casa é apenas uma breve parada em seu caminho para a Trácia e outro de seus trabalhos.

---

<sup>39</sup> Em uma célebre ode de sua *Antígona*, realizada apenas alguns anos antes da *Alceste*, Sófocles adverte que, apesar de sua brilhante realização intelectual, a humanidade ainda não inventou nenhum remédio contra a morte (360-62). A peça de Eurípides permite milagrosamente a fuga da morte que Sófocles deixa como o último resíduo da Natureza indomável. Este triunfo deve-se, sem dúvida, menos à glória e à confiança da Atenas de Péricles, então em seu apogeu, do que ao fato de Eurípides ter colocado Alceste no lugar da peça satírica geralmente apresentada após a trilogia trágica. O motivo da superação da morte está embutido no mito. Apolo, grato a Admeto por seu tratamento hospitaleiro, concedeu a ele o privilégio de permitir que outra pessoa morresse em seu lugar. A esposa de Admeto, Alceste, se ofereceu, e o dia de sua morte chegou. A qualidade cotidiana da morte gradual no primeiro terço da peça é o contraponto ao milagroso resgate da heroína por Hércules, que assim recompensa Admeto por sua (duvidosa) decisão de esconder a verdade da morte de sua esposa e receber seu velho amigo como um convidado para dentro de casa.

A vitória de Hércules sobre a Morte, não apenas valida os valores masculinos de hospitalidade que levaram à disputa, valida também a competição da própria performance dramática, a atividade teatral que pode representar uma fuga da morte. A própria existência da peça, cujo compositor, atores, jurados e (possivelmente) espectadores eram exclusivamente masculinos (apesar da controvérsia sobre este assunto), pressupõe um espaço para além do doméstico dominado pelas mulheres, onde se cria uma nova vida e se extingue a velha, um espaço cívico que inclui também a liberdade do teatro, que, graças ao mito e à imaginação, pode encenar a derrota da morte.

## 5.2 Elementos cruciais de *Alceste*, a presença de Admeto e a influência de Ésquilo

Em sua tese de doutoramento, Fernando Brandão dos Santos cita que o filólogo Grube afirma que, apesar do nome, em *Alceste*, o protagonista é Admeto e não sua esposa (1998, p. 40) e refuta essa visão, algo que é interessante para este trabalho, tanto pela presença de uma personagem feminina que difere diametralmente de Medeia, quanto pela presença de um homem que cumpre uma função lamuriosa que geralmente é destinada à mulher.

Ao contrário do que nos propõe G. M. Grube, uma leitura mais atenta nos levaria a interrogar por que *Alceste* dá nome à peça. Grube argumenta que o coro da peça, composto por homens, torna improvável *Alceste* como personagem principal. O que dizer de *Hipólito*, já que seu coro principal é composto de mulheres de Trezena; e de *Orestes*, cujo coro é composto de mulheres argivas e mesmo de *Medeia*, cujo coro é composto de mulheres, que apesar de solidárias com a heroína, são gregas e não estrangeiras? Em Eurípides, a força do espetáculo vem sobretudo dos contrastes por ele estabelecidos em cena. E, como verificaremos, quem confere o estatuto de heroína a *Alceste* é sobretudo o coro de velhos de Feres, apesar de se manter fiel a Admeto, como no caso do *Hipólito*, em que o coro de mulheres casadas de Trezena mantém-se fiel e solidário a Fedra, estabelece um contraste gritante em relação ao herói que dá nome à peça.

Quem é Admeto e como se deu a construção do mito em Eurípides? Sabe-se que ele era filho do rei Feres, que nomeou a cidade, capital do reino da Tessália. Faz parte de seus feitos (não narrados na tragédia euripidiana) a caçada ao javali de Cálidon e a presença na expedição dos Argonautas (BRANDÃO, 2008, p. 24). O rei, seu pai, já muito idoso, entregou-lhe o governo. Era pretendente de *Alceste*, filha de Pélias, rei de Iolco. Segundo Junito de Souza Brandão, ele jamais teria conseguido a mão da princesa sem o auxílio de Apolo:

É que Pélias, rei de Iolco, condicionara a entrega da filha a quem fosse capaz de apresentar-se num carro puxado por uma parelha aparentemente antagonica, um leão, símbolo da valentia e da força, e um javali, tradução do poder espiritual. O deus de Delfos facilmente conseguiu-lhe jungir os dois

animais ao carro e Admeto recebeu em núpcias solenes a lindíssima Alceste. (2008, p. 24)

Em relação à estruturação da tragédia e sua relação com os mitos mais antigos, Rachel Aélión analisa que, na tragédia, há quatro elementos míticos que podem ser agrupados dois a dois e relacionam as figuras de Apolo, Admeto, Alceste e Hércules: servidão de Apolo a Admeto/ Apolo salvando o Admeto da morte e Devoção de Alceste/ Hércules salvando Alceste da morte. Para a autora, os dois primeiros pertencem ao próprio mito, os outros dois são elementos do folclore acrescentados posteriormente. Ou seja, é indiscutível a importância da relação de Apolo com Admeto, inclusive para entendermos como um mortal pode escapar da morte.

Tanto Aélión, quanto Torrano (em sua apresentação sobre Alceste) chamam a atenção para o fato de que na peça *Eumênides* há uma referência interessante ao episódio de Apolo enganando as Moiras:

Na tragédia *Eumênides* de Ésquilo, o coro homônimo das filhas da Noite acusa Apolo de persuadir as Deusas Partes a tornarem os mortais imortais. Pode-se dizer que, nesse drama de Ésquilo, essa acusação contra Apolo cessa de ter importância, no final do julgamento, com a vitória da causa de Apolo; mas nessa tragédia de Eurípides, ao contrário, o dolo de Apolo contra as Deusas Partes em benefício de Admeto se revela tão contraproducente quanto, nos mitos hesiódicos de Prometeu, a tentativa por Prometeu de trapacear o sentido de Zeus em Benefício dos homens. Pode-se dizer que ambas as tentativas de dolo – a de Apolo contra Partes e a de Prometeu contra o sentido de Zeus – são contraproducentes não só por não abolir a distinção entre os Deuses e os homens, mas, ainda pela contrapartida dos sofrimentos dos mortais.

Para Rachel, a influência de Ésquilo se dá inclusive na construção dos personagens de Thanatos, Hércules e Admeto:

Nous pouvons donc penser qu'Euripide s'est souvenu d'Eschyle as créant son personnage de Thanatos et peut-être aussi as créant son Héraclès. Quant au sujet même de la pièce, s'il n'a pas été emprunté à Eschyle, du moins était-il bien connu d'Eschyle dans sa partie proprement mythique. Nous étudierons ailleurs la scène entre Apollon et Thanatos et les analogies qu'elle présente avec une autre scène des *Euménides*. Cela montre qu'Euripide avait cette tragédie d'Eschyle présente à l'esprit et il composait son *Alceste*. Il est donc probable qu'il avait été attentif aussi aux allusions qu'Eschyle y avait faites au mythe d'Admète.<sup>40</sup> (1983, p. 286)

<sup>40</sup> Podemos pensar que Eurípides se lembrou de Ésquilo ao criar seu personagem de Thanatos e possivelmente também ao criar seu Hércules. Quanto ao assunto da peça em si, se não foi diretamente emprestado de Ésquilo, pelo menos era bem conhecido por ele na parte propriamente mítica. Vamos estudar em outro lugar a cena entre Apolo e Thanatos e as analogias que ela apresenta com outra cena das *Eumênides*. Isso mostra que Eurípides tinha essa tragédia de Ésquilo em mente quando compôs sua *Alceste*. Portanto, é provável que ele também tenha ficado atento às alusões que Ésquilo havia feito em relação ao mito de Admeto.

O paralelo entre alguns trechos de *Alceste* e *Eumênides* não param por aí e vamos traçar alguns paralelos para compreendermos o que Eurípides quis mostrar com uma mulher tão abnegada que vivencia o *anodos*. Em ambas as tragédias, Apolo está defendendo alguém contra o seu interlocutor (em *Eumênides*, as Eríneas; em *Alceste*, a Morte). Em Ésquilo, Apolo entra de repente, com o arco retesado e ataca violentamente o coro de Eríneas, que retalia com reprovações: é o oráculo de Apolo que ditou o matricídio e prometeu um refúgio ao culpado sangrento; Apolo não nega sua responsabilidade, mas se recusa a acolher a procissão das Erínias que acompanha Orestes e que não tem lugar em seu santuário. As Erínias protestam que estão apenas cumprindo sua tarefa, que é perseguir os parricidas, mas Apolo fica indignado por elas não perseguirem a mulher que mata o marido; ele interrompe a esticomítia para afirmar com veemência que o vínculo do casamento é tão forte quanto o do sangue (1983, p. 133). No caso de *Alceste*, Apolo está protegendo o palácio de Admeto e discute violentamente com a Morte.

O fato de se ter em Eurípides elementos que fazem referência ao texto de Ésquilo mesmo quando não é algo explícito, chama-nos a atenção para as reflexões propostas por esta pesquisa.

A figura de *Alceste* é, provavelmente, um exemplo feminino para as mulheres atenienses, contudo, ela apresenta alguns aspectos muito peculiares por estar ocupando o lugar de um drama satírico: ali é encenado um tema folclórico e não propriamente um tema mítico; Tânatos não é uma verdadeira divindade ctônica (AÉLION, 1983, p.137), seu término é com alegria e não podemos tirar conclusões religiosas ou morais desta ressurreição, pois o Coro não faz nenhuma reflexão sobre isso. O canto final apenas diz que:

Muitas são as formas dos Numes,  
muitos atos inopinados de Deuses  
e as expectativas não se cumprem  
e dos inesperados Deus vê saída.  
Assim é que aconteceu este fato. (TORRANO, 2022, p.243)

O fascinante é que Eurípides conseguiu fazer uma cena diferente da que Ésquilo construiu em *Eumênides*, mesmo preservando as referências de Apolo como intercessor de humanos. Na cena de confronto entre Apolo e a Morte em *Alceste*, o impacto não ocorre pela

---

ferocidade do embate (como vemos na peça esquiliana) e sim pela aparência de Tânatos, na qual, ao mesmo tempo, pode-se detectar um leve toque cômico, mesmo que apenas no contraste entre o brilho do deus da luz e a estranheza envergonhada da Morte. Apolo sabe bem que não pode persuadir ou derrotar Tânatos. Pode, no máximo, □meaç-lo com ironia e □meaç-lo com a retomada da mulher morta.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Alceste* e *Medeia* são duas peças que marcaram a história da literatura e do teatro por tratarem de questões que são tabus para a sociedade ocidental: a morte (ainda que seja em uma perspectiva trágico-cômica no caso de *Alceste*) e o filicídio. O brilhantismo de Eurípides se dá porque, nessas peças, não são apenas esses dois elementos que causam impacto na plateia. Estão ali, encenando essas situações, figuras femininas que são responsáveis por várias outras reflexões.

Evidentemente, reduzir Eurípides as suas personagens femininas é um grande equívoco, mas é possível, a partir delas, pensar no drama como um grande reflexo da sociedade ateniense do século V a.C, naquilo que compunha a noção de transgressão, de redenção e de alteridade, que foram os norteadores para o tema desse trabalho.

Nesse sentido, inquestionavelmente a Grécia Antiga deixou um legado para a cultura ocidental que reforçou os vínculos simbólicos entre feminino, “natureza”, doméstico/privado, emoção/razão, feminino/masculino, bárbaro/cidadão. As concepções gregas do “eu” e dos modelos de realização humana também foram estruturadas em nossos documentos remanescentes de um ponto de vista masculino, com mulheres, bárbaros, escravos e crianças servindo para definir quem é o “outro”. Os personagens da tragédia grega podem articular abertamente tais clichês sobre gênero, e a ação trágica pode reforçá-los direta ou indiretamente, em parte por meio da conformidade com os ideais culturais e em parte por meio de sua representação de mulheres rebeldes, transgressoras e/ou andróginas como *Medeia* ou *Clitemnestra*.

Realizada em um festival para Dioniso, um deus especificamente vinculado em seus mitos com o embaralhamento das fronteiras, a tragédia pode inverter e desestabilizar normas de uma maneira que questione o *status quo* cultural e revele o mundo a ser construído social e historicamente, em vez de afirmá-lo como algo natural e inevitável. No entanto, essas inversões e questionamentos temporários também podem servir, no final, para reforçar as ideologias culturais, e não devemos nos enganar pensando que as mulheres proeminentes, articuladas, ativas ou resistentes da tragédia representam um impulso genuíno para a mudança social, ao menos é o que postula boa parte dos classicistas que trabalham com a questão de gênero na tragédia grega.

Ao mesmo tempo, a tragédia oferece um diálogo em que mulheres, escravos, bárbaros e até mesmo divindades são representadas em uma complexa e poderosa performance pública.

E muitas vezes isso gerava grande incômodo como podemos ver na comédia *Rãs* de Aristófanes, nos versos 948-50, quando o personagem Eurípides vangloria-se, para indignação do personagem Ésquilo, de ter democratizado a tragédia fazendo esposas, donzelas, velhas e escravas não apenas falarem, mas argumentarem de maneira sutil, examinando e questionando tudo:

*Eurípides*

Além disso, não deixava ninguém quieto desde o verso introdutório,  
Mas falavam as mulheres e falavam os escravos por igual,  
E também o dono, a jovem, a velhinha...

*Ésquilo*

E depois como não dizermos 950  
Que você merece a morte por tamanho atrevimento?  
(ANDRADE, 2023, p. 263)

Ainda que seja uma crítica (ou, quem sabe, uma homenagem) a Eurípides, Aristófanes tem razão sobre o fato desse tragediógrafo dar voz aos que pouco falavam (mesmo que Alceste termine a peça homônima totalmente emudecida). Na tragédia, as preocupações daqueles que são silenciados no meio público (como mulheres ou crianças) não são excluídas; dessa forma, o desespero de Medeia, que se vê sem ter para onde ir diante do perjúrio de Jasão, o qual abandona-a junto aos filhos, é provavelmente algo conhecido da plateia, mesmo se tratando de um “mito encenado”, situações parecidas faziam parte do cotidiano ateniense e mereciam um momento para reflexão. Nesses casos, o lar trágico pode se encontrar em tensão com os objetivos públicos, mas também pode servir como exemplo de um microcosmo do mundo mais amplo, que traz à tona questões centrais e marginalizadas.

As mulheres trágicas também podem ser usadas para discutir outros tipos de conflitos público-privados para os homens. A transição da cultura aristocrática da Grécia arcaica para uma cidade-Estado democrática deixou um legado de tensões para a identidade masculina (e, talvez, acima de tudo para a aristocracia). A reputação masculina permaneceu importante, mas a fama duradoura pertencia, antes de tudo, ao serviço coletivo dos cidadãos à *pólis*. A honra masculina exigia vingança, mas a revanche em Atenas precisava ser conseguida nos tribunais, onde o cidadão poderia se tornar vítima de calúnia ou até de falso testemunho. A ética tradicional de fazer o bem aos amigos e o mal aos inimigos permaneceu vital, mas agir de acordo apenas com esse princípio poderia ser problemático no contexto cívico democrático.

Nesse sentido, a tragédia muitas vezes permitiu que mulheres e bárbaros como Medeia ou Hécuba explorassem todas as consequências negativas ou ambivalentes de perseguir tais

objetivos tradicionais relacionados à honra. A busca das mulheres por *kleos*, constantemente põe em perigo os interesses masculinos e ameaça masculinizar as próprias mulheres; por implicação, a busca masculina por *kleos* individual também pode colocar em perigo a cidade à qual o cidadão deveria subordinar seus interesses. E essa era, de fato, a verdadeira transgressão. A *hybris* e a transgressão não eram elementos ligados exclusivamente às figuras femininas.

No teatro, a alteridade tornava-se exercício cívico por permitir que os vários elementos de tensão social estivessem presentes sem que causassem, de fato, desvios inaceitáveis na ordem vigente.

A redenção da rainha de Feres em *Alceste* era a de uma mulher virtuosa, mostrava o que se esperava de uma esposa devotada, mas convidava ao riso, através da figura (satírica) de Hércules.

Finalmente, o Império Ateniense e a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C) deixaram claro que os padrões éticos que poderiam ser mantidos dentro de uma *pólis* tornaram-se virtualmente impossíveis de serem implementados fora dela. Embora muitos personagens trágicos defendam as leis tradicionais ou não escritas contra os interesses da conveniência política, esse papel parece recair cada vez mais nas mulheres mais velhas das peças posteriores de Eurípides e em um contexto cada vez mais internacional.

Nas peças posteriores de Eurípides a guerra passa a ocupar um espaço cada vez maior, o que revela o quanto as questões cotidianas e suas tensões, estavam presentes no teatro de uma forma tão intensa que, após a derrota de Atenas, o gênero trágico deixa de existir.

## REFERÊNCIAS

- AÉLION, Rachel. **Eurípide Héritier d'Eschyle**. Paris: Les Belles Lettres. 1983.
- ANDRADE, Marta Mega de. **A cidade das mulheres: cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica**. Rio de Janeiro: LHIA, 2001
- ANDRADE, Marta Mega de. **Gênero, poder e diferenças**. *Phoînix*, Rio de Janeiro: 7 Letras, n. 11, p. 171-187, 2005.
- APOLODORO. **Contra Neera: [Demóstenes] 59**. Tradução: Glória Onelley. Introdução, notas e índice: Ana Lúcia Curado. São Paulo: Annablume Clássica; Coimbra: IUC, CECH. 2012.
- ARISTÓFANES. **Rã**. Introdução, tradução e notas de Tadeu da Costa Andrade. 1ª edição. Araóia da Serra, SP: Editora Mnema, 2023.
- ARISTÓTELES. **Poética**: tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Souza. Trad. Eudoro de Souza. 5ª edição. [SI]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda. 1998a.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. Edição Bilingue. Rio de Janeiro: Editora 34. 2015.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos. Volume I**. Tradução de Sérgio Milliet. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2016.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega. Volume I**. 5ª edição. Petrópolis: Vozes. 2008.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega. Volume II**. 5ª edição. Petrópolis: Vozes. 2008.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega. Volume III**. 24ª edição. Petrópolis: Vozes. 2012.
- CANFORA. Luciano. **O Mundo de Atenas**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras. 2015.

CARTLEDGE, Paul. *The Greeks: a portrait of self and others*. Oxford: Oxford University Press. 1993.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da teoria – Literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2010.

DETIENNE, Marcel; SISSA, Giulia. **A Força das mulheres: Hera, Atena e congêneres**. Tradução de Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DETIENNE, M. VERNANT, Jean-Pierre. **Métis. As Astúcias da inteligência**. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus. 2008.

DODDS, E. R. **Os gregos e o irracional**. Tradução de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

DUBY, G. PERROT, M. - **Histoire des femmes en Occident. L' Antiquité**. P. S. Pantel (org.). Paris: Plon, 1991.

EASTERLING. P.G. **Greek Religion and Society**. Cambridge University Press. 1985.

EASTERLING. P.G. **Greek Tragedy**. Cambridge University Press. 1997.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o profano. A essência das religiões**. Tradução Rogério Fernandes. 4ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2020.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Tradução, estudos e notas JAA Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras. 2018.

EURÍPIDES. **Alceste**. Tradução Clara L. Crepaldi. São Paulo: Martin Claret. 2017.

EURIPIDES. **Alcestis**. Translation and commentary by D. J. Conacher. England: Aris & Phillips. Ltd. 1993.

EURIPIDES. **Alceste**. Texte établi et traduit par Luis Méridier. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres". 1956.

EURÍPIDES. **Alceste**. Tradução e notas JAA Torrano. *In: Teatro Completo vol I*. São Paulo: Editora 34. 2022.

EURÍPIDES. **Medéia**. Tradução e introdução de Edvanda Bonavina da Rosa. Adaptação de José Dejalma Dezotti. Araraquara: FCL/UNESP, Coleção Giz-en-scène. Vol. 4). 2002.

EURÍPIDES. **Medéia**. Edição bilíngue. Tradução e notas Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Editora Odysseus. 2006.

EURÍPIDES. **Médée**. Texte établi et traduit par Luis Méridier. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres". 1956.

EURÍPIDES. **Medéia**. Edição bilíngue. Tradução e notas: Trajano Vieira. 1ª edição. São Paulo: Editora 34. 2010.

EURÍPIDES. **Medeia**. Edição bilíngue. Tradução e notas: JAA Torrano, *in*: Teatro Completo vol I. São Paulo: Editora 34. 2022.

EURÍPIDES. **Medéia**. Edição bilíngue. Tradução e notas: JAA Torrano. Apresentação Filomena Hirata. São Paulo: Editora Huicite. 1991.

EURÍPIDES. **Bacas**. Edição bilíngue. Tradução e notas: JAA Torrano. São Paulo: Editora Huicite. 1995.

FINLEY. M.I. **Economia e Sociedade na Grécia Antiga**. Tradução Marylene Pinto Michael. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2013.

FINLEY. M.I. **Démocratie antique et démocratie moderne**. Traduction: Monique Alexandre. Paris: Petite Bibliothèque Payot. 2012.

FOLEY, Helene. **Anodos dramas: Eurípides'Alcestis and Helen**. In: HEXTER, Ralph; Selden, Daniel. *Innovations of Antiquity*. New York: Routledge, 1992.

FOLEY, Helene. **Female Acts in Greek tragedy**. Series: Martin Classical Lectures. Princeton University Press. 2001.

GRUEN, Erich S. **Rethinking the Other in Antiquity**. Princeton: Princeton University Press, 2011.

HALL, Edith. **Inventing the barbarian – Greek-Self definition through tragedy**. Oxford University Press. 1989.

HALL, Edith. **Greek Tragedy – Suffering under the Sun**. Oxford University Press. 2010.

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto. Ensaio sobre a representação do outro**. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1999.

HAVELOCK, Eric A. - **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo/Rio de Janeiro: Unesp/Paz e Terra. 1996.

HESÍODO. **Teogonia. A origem dos Deuses**. Estudos e tradução JAA Torrano. 7ª edição. São Paulo: Iluminuras. 2007.

HINOS HOMÉRICOS. Tradução, notas e estudo: Edvanda Bonavina da Rosa, Fernando Brandão dos Santos, Flávia Regina Marquetti, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Lúcia Gili Massi, S'lvia Maria Schmuziger de Carvalho, Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ISAAC, Benjamin. **The Invention of Racism in Classical Antiquity**. Princeton: Princeton University Press, 2004.

JAEGER, Werner. **Paideia. A formação do homem grego**. Tradução: Artur M. Parreira; adaptação do texto para a edição brasileira Monica Stahel; revisão do texto grego Gilson César Cardoso de Souza. 6ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2013.

KITTO, H. D. F. **A tragédia grega**. Volume 1. Coimbra: Editora Armênio Amado-Editora-Coimbra. 1990.

KITTO, H. D. F. **A tragédia grega**. Volume 2. Coimbra: Editora Armênio Amado-Editora-Coimbra. 1990.

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

LESSA, Fábio de Souza. **O feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad. 2004.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva. 2010.

LEFÉVRE. François. **História do mundo grego antigo**. Tradução de Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2013.

LORAU, Nicole. **A democracia em confronto como estrangeiro (Atenas, Paris)**. In Grego, Bárbaros, Estrangeiros. São Paulo: Editora 34. 1993.

LORAU, Nicole. **Maneiras Trágicas de matar uma mulher**. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1988.

LORAU, Nicole. **A tragédia de Atenas. A política entre as trevas e a utopia**. Tradução Paula Silvia Rodrigues Coelho da Silva. São Paulo: Edições Loyola 2009.

MALHADAS, Daisi. DEZOTTI, Celeste. NEVES, Maria Helena de Moura. **Dicionário Grego-Português**. 2ª edição. Cotia (SP): Ateliê Editorial/ Araçoiaba da Serra (SP): Editora Mnema. 2022

MALHADAS, Daisi. **O mito em cena**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2003.

MASTRONARDE. Donald J. **The Art of Euripides – Dramatic Technique and Social Context**. Cambridge. 2002.

MOERBECK. Guilherme Gomes de. **O pensamento de Eurípides e a política durante a Guerra do Peloponeso**. Tese de doutoramento apresentada ao curso de pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense. 2013.

MOLINARI, Cesare (org.) - **Il teatro greco nell' età di Pericle**. Bologna: Società Editrice il Mulino, 1994.

MOSSÉ, Claude. **La mujer en la Grecia Clasica**. Traducción de Celia María Sánches. Madrid: Nerea. 1991.

MOSSÉ, Claude. **O cidadão na Grécia Antiga**. Tradução de Rosa Carreira. Coimbra: Edições 70. 2022.

MOSSÉ, Claude. **Péricles, o inventor da democracia**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

MOUREAU. Alan. **Le Mythe de Jason et Médée**. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres. 1994.

NIESTZSCHE, Friedrich. **O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo.**

Tradução, notas e posfácio de J. Guinburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PAUSÂNIAS. **Descrição da Grécia.** Livro II. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva.

Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2022. Disponível em

<http://monographs.uc.pt/iuc/catalog/book/281> acessado em 03 de fevereiro de 2023.

POMPEU, A.M.C. BROSE, R. **Identidade e alteridade no Mundo Antigo.** Núcleo de Cultura Clássica. UFCE. Apoio CNPQ. 2013.

SAFO. **Hino a Afrodite e outros poemas.** Organização e tradução de Giuliana Ragusa.

Edição Bilingue. São Paulo: Editora Hedra. 2021.

SANTOS, Fernando Brandão dos. **Canto e espetáculo em Eurípides: Alceste, Hipólito e Ifigênia em Áulis.** Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 1998.

SOARES, Carmen Isabel Leal. **O Discurso do Extracénico – Quadros de Guerra em Eurípides.** Lisboa: Edições Colibri. 1999.

RAGUSA, Giuliana. BRUNHARA. **Elegia Grega Arcaica – Uma antologia.** Edição Bilingue. Cotia (SP): Ateliê Editorial. Araçoiaba da Serra (SP): Editora Mnema. 2021.

REDFIELD, JAMES. **O homem e a vida doméstica.** In: VERNANT, J.P. O homem grego. Lisboa: Presença, 1994

RODES, Apolônio de. **Argonáuticas.** Organização, tradução, textos e notas de Fernando Rodrigues Junior. São Paulo: Editora Perspectiva: FAPESP. 2021.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega.** Tradução Leonor Santa Bárbara. Edições 70.

ROMILLY, Jacqueline de. **Compêndio de Literatura Grega.** Edições 70.

ROMILLY, Jacqueline de. **La Modernité d’Euripide.** PUF Écrivains. 1986.

ROMILLY, Jacqueline de. **Le temps dans la tragédie grecque.** Vrin. 2009.

SEGAL, Charles. **Euripides and poetics of sorrow – Art, gender and commemoration in**

*Alcestis, Hyppolytus and Hecuba*. Duke University Press, 1993.

STAR, Chester G. **O Nascimento da democracia ateniense. A Assembleia no século V a.C.** Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Odysseus. 2005.

TAPLIN, Oliver - **Greek Tragedy in Action**. London: Methuen & Co, 1978.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América. A questão do outro**. Tradução: Beatriz Perrone Moisés. 2ª edição. São Paulo: Editora Martins Fontes. 1988.

VERNANT, Jean-Pierre. A morte nos olhos. **A figura do Outro na Grécia Antiga**. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

VERNANT, J. P. **As Origens do Pensamento Grego**. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia Antiga**. Tradução: Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2018.

VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva. 2014.

WEYLAND, Raphaël. **Visions de l'altérité dans l'Antiquité: l'historiographie et le cas des Perses sassanides (Ammien Marcellin, Théodoret de Cyr, Procope de Césarée)**. Dissertação (Mestrado em História) - Université du Québec à Montréal, Québec, Canadá. 2012.

ZEITLIN, F. I Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama. In: WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F.I. (ed.) **Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context**. Princeton: Princeton University Press. 1990.

**Artigos:**

CAIRUS, Henrique. **Medeia e seus contrários**. Revista de Letras (n.27, vol.1/2, Fortaleza, jan./dez., 2005). Plataforma Scielo. Acessado em 13 de dezembro de 2021.

LESSA, Fábio de Souza. **O poder feminino em Andrômaca**. In: Revista História. Vol. 40. 2021. Plataforma Scielo. Acessado em 10 de junho de 2022.

COLLITS, Terry. **Intimations of Feminism in Ancient Athens: Euripides' Medea**. Sydney Studies in English. Vol. 26. Publicado em 2000. Disponível em <https://openjournals.library.sydney.edu.au/SSE/article/view/547> acessado em 23 de fevereiro de 2021.

GONÇALVES, Talita Nunes Silva. **O feminino como outro: uma abordagem acerca da alteridade na Antiguidade Grega**. Hêlade, volume 3, nº 3. 2017. <https://periodicos.uff.br/helade/article/view/10981> acessado em 04 de fevereiro de 2023.

HALL, Edith. "Medea and British Legislation before the First World War." *Greece & Rome* 46, no. 1 (1999): 42–77. <http://www.jstor.org/stable/643036>. Acessado em 05 de fevereiro de 2023.

KIBUUKA, Brian Gordon Lutalo. **Mito, representações e gênero em Medeia de Eurípides**. Revista Hêlade. Dôssiê: Gênero no Mundo Antigo, contribuições para um debate. Vol. 4, 2018. Disponível em <https://periodicos.uff.br/helade/article/view/13276> acessado em 08 de abril de 2021.

LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2015). **Importancia del Pseudo-Apolodoro para el lector de la Alceste de Eurípides**. Synthesis, vol. 22, 2015. ISSN 1851-779X. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5379093> acessado em 15 de março de 2023.

MALTA, André. Penélope e a arte da indecisão na Odisseia. **Nuntius Antiquus**, [S.l.], v. 8, n. 1, p. 7-28, jun. 2012. ISSN 1983-3636. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius\\_antiquus/article/view/2246](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/2246). Acessado em 06 de junho de 2021.

MOURA, Camila de. **A misoginia na tradição biográfica de Eurípides**. CÓDEX: Revista de Estudos Clássicos. Rio de Janeiro. V. 8, 2020. PDF.

ONELLEY, Glória Braga. **O estatuto social da cortesã no Contra Neera**. Todas as Musas: Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte. Disponível em <https://pesquisadores.uff.br/academic-production/o-estatuto-social-da-cortes%C3%A3-no-contra-neera> acessado em 20 de agosto de 2022.

RAGUSA, Giuliana. **Píndaro, *Pítica 4***: tradução anotada. Translatio. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/106494/59046> acessado em 10 de março de 2023.

SANTOS, F. B. dos. **Alceste entre as personagens femininas em Eurípides**. CÓDEX: Revista de Estudos Clássicos. Rio de Janeiro, v.8, 2020. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/33014> acessado em 23 de março de 2022.

SANTOS, F. B. dos. **Alceste: o heroísmo no sacrifício ou o sacrifício do heroísmo? (uma leitura da Alceste de Eurípedes)**. ALFA: Revista de Linguística, São Paulo, v. 32, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3> acessado em 10 de setembro de 2022.

SEGAL, Charles. “Euripides’ ‘Medea’: Vengeance, Reversal and Closure.” *Pallas*, no. 45 (1996): 15–44. <http://www.jstor.org/stable/43684499> acessado em 03 de março de 2023.

SILVA, Maria de Fátima. **O trabalho feminino na Grécia Antiga: Lenda e Realidade**. In: Revista Clássica. <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/144/134> acessado em 24 de setembro de 2022.