

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
MAIARA FRANCI DOS SANTOS DO NASCIMENTO

O LUGAR DO FEMININO NAS TRAGÉDIAS GREGAS:
A arte como perspectiva crítica

PARNAÍBA
2018

MAIARA FRANCI DOS SANTOS DO NASCIMENTO

**O LUGAR DO FEMININO NAS TRAGÉDIAS GREGAS:
A arte como perspectiva crítica**

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura Plena em Filosofia pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Campus Prof. Alexandre Alves de Oliveira.

Orientadora: Professora Dr. Solange Aparecida de Campos Costa

**PARNAÍBA
JANEIRO - 2018**

N2441 Nascimento, Maiara Franci dos Santos do.

O lugar do feminino nas tragédias gregas : a arte como perspectiva crítica / Maiara Franci dos Santos do Nascimento. - 2017.

77 f.

Monografia (graduação) – Universidade Estadual do Piauí - UESPI, Curso de Licenciatura Plena em Filosofia, 2017.

“Orientadora : Prof.^a Dr.^a Solange Aparecida de Campos Costa.”

1. Tragédia grega. 2. Filosofia. 3. Mulher. 4. Feminino.

I. Título.

CDD: 150



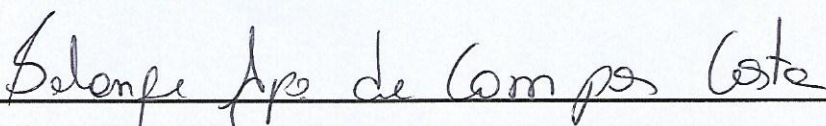
GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO – PREG
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM FILOSOFIA

ATA DE DEFESA DE MONOGRAFIA – Nº 003

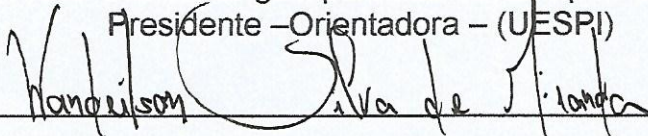
Aos quinze dias do mês de janeiro de dois mil e dezoito, às dezesseis horas, na Universidade Estadual do Piauí, Campus Professor Alexandre Alves, reuniu-se a Comissão Examinadora composta pelos Profs. Dra. Solange Aparecida de Campos Costa (Presidente- Orientadora/UESPI), Dr. Wandelson Silva de Miranda (Membro Examinador/ UFMA) e Ma. Roberta Liana Damasceno Costa (Membro Examinador/ UESPI), para arguir a graduanda, **MAIARA FRANCI DOS SANTOS DO NASCIMENTO** e avaliá-la quanto à defesa da monografia intitulada: **“O LUGAR DO FEMININO NAS TRAGÉDIAS GREGAS: A ARTE COMO PERSPECTIVA CRÍTICA”**.

Após a arguição, a Banca Examinadora, composta pelos professores já identificados, resolveu aprovar a monografia examinada e atribuir a nota 10,0. Eu, Solange Aparecida de Campos Costa (Presidente da Banca Examinadora), lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora.

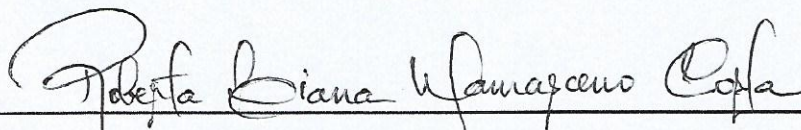
Parnaíba, 15 de janeiro de 2018.



Profs. Dra. Solange Aparecida de Campos Costa
Presidente – Orientadora – (UESPI)



Dr. Wandelson Silva de Miranda (Membro Examinador/ UFMA)
Examinador 1



Ma. Roberta Liana Damasceno Costa (Membro Examinador/ UERJ- UESPI)
Examinador 2

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela disposição que me permitiu a realização deste trabalho.

A minha família, em especial aos meus pais, Franci Helena e José Antonio, e ao meu noivo, André Oliveira, que me acompanharam diariamente durante esse processo, entenderam minhas ausências e com muito amor e paciência, nos dias mais difíceis, me encorajaram a realizá-lo.

Aos meus amigos de infância, aos que ganhei durante o ensino médio, e aos amigos que fiz ao longo do curso, pessoas que acreditaram em mim, e me deram apoio para prosseguir com a minha pesquisa.

À professora Dra. Solange Aparecida de Campos Costa, por ter acreditado na minha capacidade, pela seriedade e sinceridade nas orientações, e pela paciência que teve comigo durante meu percurso.

À professora Ma. Roberta Liana Damasceno, pelas sugestões significativas no meu período de qualificação e por em pouco tempo ter me incentivado ao aprofundamento em meus estudos sobre o feminino.

À Universidade Estadual do Piauí – UESPI, pela oportunidade de participar do Programa de Iniciação Científica – PIBIC, que contribuiu consideravelmente em minha formação.

Agradeço também a todos que de alguma forma colaboraram para a realização deste estudo.

"Não acredito que existam qualidades, valores, modos de vida especificamente femininos: seria admitir a existência de uma natureza feminina, quer dizer, aderir a um mito inventado pelos homens para prender as mulheres na sua condição de oprimidas. Não se trata para a mulher de se afirmar como mulher, mas de tornarem-se seres humanos na sua integridade".

(Simone de Beauvoir)

Resumo:

A pesquisa intitulada “O lugar do feminino nas tragédias gregas: A arte como perspectiva crítica” tem o intuito de investigar alguns aspectos da questão de gênero no momento de formação da democracia grega. A abordagem se concentrará na literatura clássica vigente neste período, sobretudo em tragédias gregas que trazem questões vinculadas a transgressão feminina, relacionando-as à interpretações filosóficas da arte no pensamento platônico e aristotélico. No que concerne à filosofia analisar-se-ão as reflexões dos pensadores da antiguidade que podem estar presentes na poesia daquele período. Quanto à arte realizar-se-á uma pesquisa sobre o feminino na tragédia grega, com a utilização de obras de dois grandes tragediógrafos deste período: Ésquilo e Sófocles, com ênfase em duas personagens femininas, Clitemnestra na trilogia esquiliana e Antígona, presente em obras de Sófocles, principalmente na peça de mesmo nome. Será analisada a transgressão de ambas as personagens dentro do contexto das peças como, por exemplo, através da linguagem, no caso de Clitemnestra e da ação, no caso de Antígona. O intuito é observar e discutir sobre a possível influência que tais personagens trágicas poderiam ter no que concerne à mulher grega do século V, visto que nesta época, as tragédias tinham um papel de educar o povo grego e, estas personagens, distanciavam-se da realidade da mulher ideal para aquele período. Esse estudo também pretende compreender a atitude da mulher na tomada de seu espaço próprio, em um contexto social e político pouco afeito a esse empreendimento.

Palavras-chave: Tragédia grega. Filosofia. Mulher. Feminino.

Abstract:

The research entitled "The Place of the Feminine in Greek Tragedies: Art as a Critical Perspective" aims to investigate some aspects of the gender issue at the time of the formation of Greek democracy. The approach will focus on classical literature in this period, especially in Greek tragedies that bring issues related to female transgression, relating them to the philosophical interpretations of art in Platonic and Aristotelian thought. Concerning philosophy, we will analyze the reflections of the thinkers of antiquity who may be present in the poetry of that period. As for art, a research on the feminine will be carried out in the Greek tragedy, with the use of works by two great tragediographers of this period: Aeschylus and Sophocles, with an emphasis on two female characters, Clytemnestra in the Esquilian trilogy and Antigone present in works of Sophocles, especially in the play of the same name. It will be analyzed the transgression of both characters within the context of the pieces as, for example, through language, in the case of Clytemnestra and through action in the case of Antigone. The aim is to observe and discuss the possible influence that such tragic characters might have on Greek women of the fifth century BC, since at this time tragedies had a role in educating the Greek people, and these characters were distant from ideal woman for that period. This study also intends to understand the attitude of the woman in the making of her own space, in a social and political context that is not very close to this enterprise.

Keywords: Greek tragedy. Philosophy. Woman. Female

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CONTEXTO HISTÓRICO DO SÉCULO V NA GRÉCIA CLÁSSICA: O LUGAR DA ARTE E DA FILOSOFIA.....	11
1.1 A MULHER NA GRÉCIA CLÁSSICA	11
1.2 O CAMINHO DO TRÁGICO.....	13
1.3 A ARTE, O TRÁGICO E O DESABROCHAR DO PENSAMENTO FILOSÓFICO	18
1.3.1 Poesia e <i>mimesis</i> para Platão	20
1.3.2 Poesia e <i>mimesis</i> para Aristóteles.....	24
1.3.3 Sofística em contraponto a Filosofia na Grécia do século V	34
2 AS MULHERES TRÁGICAS: A QUESTÃO DE GÊNERO E A PERSONIFICAÇÃO DO FEMININO EM ÉSQUILO.....	38
2.1 A MULHER NO SÉCULO DE OURO DA GRÉCIA.....	38
2.2 O PODER DO SEXO FEMININO NA TRAGÉDIA <i>ORÉSTIA</i>	41
2.3 AS PRINCIPAIS FIGURAS FEMININAS NA <i>ORÉSTIA</i>	42
2.3.1 Cassandra e Electra: do descrédito à infâmia	42
2.3.2 Clitemnestra e a força transgressora.....	46
3 AS MULHERES TRÁGICAS: A PERSONIFICAÇÃO DO FEMININO EM SÓFOCLES.....	56
3.1 ANTÍGONA, A FORÇA DA MULHER NA TRAGÉDIA DE SÓFOCLES.....	56
3.2 AS MULHERES EM ÉDIPO REI E ANTÍGONA.....	57
3.3 ANTÍGONA E A DEFESA DA LEI DIVINA	61
3.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PERSONAGENS TRÁGICAS E O FEMININO GREGO.	65
3.4.1 A transgressão nas figuras de Clitemnestra e Antígona.....	65
3.4.2 A possível influência no feminino das personagens trágicas.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	77

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende pesquisar a questão de gênero durante a constituição da democracia grega, e para esta abordagem serão utilizadas as tragédias *Oréstia* de Ésquilo e *Antígona* de Sófocles, dando enfoque na transgressão das personagens femininas de tais obras.

No que concerne à filosofia, analisar-se-ão reflexões dos pensadores da antiguidade: Platão, Aristóteles e a própria sofística, que podem estar presentes na poesia daquele período. É preciso considerar a influência de alguns pensadores na tragédia grega, dado que Platão trata em sua obra a *República* de questões inerentes a arte mimética, mesmo excluindo os poetas da sua polis idealizada, bem como Aristóteles, que apresenta sua estrutura técnica da poesia em sua obra *Poética* e retrata também questões de cunho filosófico.

O estudo apresentado é relevante por se ocupar de uma temática atual, principalmente levando em consideração a importância das abordagens de gênero para os debates contemporâneos. Mesmo que esta pesquisa não se limite a estudar somente questões de gênero, ela produz uma reflexão de como a presença feminina, ao longo do tempo, se constituiu ganhando força e espaço, transpassando a condição histórica da mulher e mostrando como ela exerce presença, tanto no imaginário grego quanto no nosso.

A importância da pesquisa se caracteriza em reunir novos elementos para a discussão contemporânea sobre o papel do feminino, a partir da literatura clássica e da filosofia. Desse modo, essa investigação não se limita, portanto, apenas ao horizonte histórico ou literário, mas se concentra também na construção do papel político da mulher e de como é possível transcender uma representação meramente subjetiva e literal do que a constitui, para ingressar nesse horizonte mais complexo que encoraja a formação da sua identidade. Para fundamentar

a argumentação, buscamos entender a tragédia na visão da filosofia de Platão e Aristóteles, que auxiliam na compreensão filosófica do trágico.

No primeiro capítulo será realizado um apanhado do contexto histórico da Grécia Clássica sec. V, descortinando desde o nascimento da tragédia até o desabrochar do pensamento filosófico, com os estudos platônicos e aristotélicos. Este capítulo busca mostrar também questões relacionadas à sofística, importante influência nesse momento do desabrochar da democracia grega, principalmente no que se refere as técnicas do uso do discurso. No segundo capítulo serão trabalhadas questões de gênero sobre a mulher grega do século V e as personagens femininas na tragédia *Oréstia* de Ésquilo, sobretudo analisando a construção da personagem Clitemnestra no que concerne a sua habilidade no uso da oratória, bastante desconexa com o modelo usual da mulher de sua época.

No terceiro capítulo, será abordada a força da mulher na tragédia *Antígona*, mostrando seu enfrentamento ante Creonte, que simboliza o masculino, em defesa da sua verdade.

1 CONTEXTO HISTÓRICO DO SÉCULO V NA GRÉCIA CLÁSSICA: O LUGAR DA ARTE E DA FILOSOFIA

*A tragédia não é uma condição simplesmente humana.
É o ser da própria realidade
(Emmanuel Carneiro Leão)*

1.1 A MULHER NA GRÉCIA CLÁSSICA

Depois da instauração da democracia, pelo povo ateniense, no século V a.C, sob o governo de Péricles, Atenas tornou-se a cidade-estado de maior importância na Grécia. Foi o período em que os cidadãos atenienses participavam da vida pública grega nas assembleias populares, podendo fazer intervenções, participar das votações, decidindo os regimentos da *polis*.

Eram considerados cidadãos indivíduos do sexo masculino, maiores de 18 anos, filhos de pais atenienses, ou seja, somente estes participavam da vida política ateniense. Metecos (estrangeiros que moravam em Atenas), mulheres e escravos (não possuíam direito algum) não eram considerados cidadãos atenienses, logo, eram excluídos da vida pública. Estes não gozavam dos direitos existentes na Grécia.

As mulheres gregas, portanto, não participavam da vida política. Mantinham-se sob o poder do pai até casar-se e viver ao abrigo do poder do marido, quando viúvas permaneciam perante autoridade do familiar masculino mais próximo, perduravam grande parte de sua vida no gineceu, parte do *oikos* reservada somente às mulheres. Seu papel principal era cuidar dos filhos, da casa, das tarefas domésticas e quando se ausentavam do lar, era geralmente por razões religiosas. Neste período, a mulher não poderia participar das representações teatrais, mas poderiam assisti-las, uma vez que, os festivais nos quais eram encenadas as peças, eram de grande importância principalmente educativa, em Atenas¹.

¹ Para os que têm o interesse em saber mais sobre a história de Atenas: CANFORA, 2015.

Apesar do papel restrito que exerciam na *pólis*, no teatro, o “feminino” era retratado, tanto nas comédias quanto nas tragédias, de forma diferenciada da realidade da mulher grega do século V a.C. Foram os tragediógrafos os primeiros a mostrar que a mulher poderia ter voz e participar da vida pública tanto quanto os considerados cidadãos atenienses.

As tragédias mostravam mulheres que transgrediam valores da figura feminina da época, revelando que estas eram capazes de participar da vida política, assim como os homens, não só exercitando deveres, mas possuindo direitos, as mulheres conseguiriam auto afirmação. Os tragediógrafos gregos já mostravam de forma relevante a importância da mulher, mesmo que estas não protagonizassem e nem participassem efetivamente do teatro grego.

Três grandes tragediógrafos se destacaram neste período, Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Neste trabalho, nos concentraremos principalmente na análise da *Oréstia* de Ésquilo e *Antígona* de Sófocles, buscando compreender e explicitar o papel da mulher no contexto trágico.

Ésquilo foi um dos primeiros grandes poetas trágicos gregos e venceu inúmeros concursos de tragédias nos cultos a Dionísio, assim como Sófocles. Estes destacaram-se no início da Grécia clássica, que foi um período de grande transformação no que diz respeito à educação, cultura, arte, ciência e política. A civilização grega estava em processo de reforma, portanto, estas representações teatrais influenciavam de modo relevante à reflexão dos conflitos e mudanças que estes viviam. A tragédia era tida como um instrumento de discussão sobre as questões da *polis*, uma vez que, debater ou discutir, era umas das principais características da nascente democracia ateniense.

O século V a.C, em especial em Atenas, foi um período de grande desenvolvimento no que concerne a arte, filosofia e a oratória, deixando um grande legado e marcando a sabedoria europeia. Os gregos foram grandes artistas, principalmente na arquitetura e

esculturas. Como tinham grande amor ao belo, empenhavam-se nas construções dos templos em homenagem aos deuses, nas esculturas dos corpos belos, reproduzindo o ideal de beleza que os mesmos possuíam tendo como inspiração, a força e o vigor dos deuses.

Com o apogeu das peças trágicas há juntamente o desabrochar do pensamento filosófico grego, que descende primeiramente da inspiração no pensar dos filósofos pré-socráticos, de modo que há um caminhar em conjunto da filosofia e literatura neste período. Podemos observar, por exemplo, considerações sobre as tragédias em diálogos tanto em Platão quanto nas obras de Aristóteles, até mesmo na forma de estruturação e o constante uso das mitologias nos textos, assim como os poetas também utilizam continuamente a sofística, na construção da argumentação dentro da trama. No momento em que desponta o teatro grego, o mesmo possui importante papel civil na educação da sociedade, se tornando presente em questões vigentes da época como as de cunho mundano e transmundano, o que por sua vez também abarca a filosofia deste período, visto que a partir de então se pensam em questões pertinentes a sociedade e a nova *pólis* que está em construção. Deste modo, ainda que a tragédia não aborde propriamente o surgimento do pensamento filosófico e racional, mas de forma concomitante e contínua ela se aproxima e usa desta racionalidade, que já se mostra presente na sua própria escrita poética.

1.2 O CAMINHO DO TRÁGICO

Antes de iniciarmos a discussão específica deste trabalho, qual seja, a interpretação do feminino no trágico, convém compreender o momento histórico no qual a tragédia emerge e como a filosofia também influencia o trágico.

Durante a Idade Arcaica, entre os séculos VIII e VI a.C², teve início a formação do que viria a ser a Grécia Clássica. Houve a constituição das primeiras cidades-estados e uma

² Sobre essa temática ver MARTIN (1998), BURKERT (1993) ou GIORDANI (1994).

grande expansão populacional. Nesse período o governo era oligárquico, dominado pelos eupátridas, que detinham grande quantidade de terra e todo poder de decisão. A população grega, composta por artesãos, camponeses, estrangeiros e escravos, não possuíam qualquer poder público. Tudo isso desencadeou muitos conflitos pelo fim da oligarquia, disseminando uma grande crise neste período.

Por conta desta crise, surge em Atenas a figura do tirano Pisístrato que, em troca de apoio, amparou as camadas mais pobres, tirando a exclusividade das famílias nobres. Estes acontecimentos contribuíram para que no século V a.C Atenas implantasse a primeira democracia e se tornasse a cidade-estado mais influente na Grécia.

É neste período de tirania que há um apogeu de Atenas tornando-a o centro cultural do mundo e também há a realização dos primeiros concursos trágicos:

A origem da Tragédia está ligada, quanto ao contexto histórico e local, ao final do século VI e Atenas, respectivamente. Assim, há vínculo entre a Tragédia e o culto de Dioniso, visto que essa ligação era ainda no século seguinte sentida, pois os concursos de tragédias se davam apenas nas festividades dionisíacas. (SILVA, 2013, p. 32).

A tragédia tem raízes relacionadas com os ditirambos que seriam os cantos que aconteciam em cultos a Dioniso, um deus fora do panteão grego e normalmente vinculado às festividades rurais, desprezadas pela aristocracia. Estas apresentações trágicas foram criadas relembrando os sátiros, que celebravam Dionísio em tais festividades.

Historicamente, por ocasião da vindima, celebrava-se a cada ano, em Atenas, e por toda Ática, a festa do vinho novo, em que os participantes, como outrora os companheiros de baco, se embriagavam e começavam a cantar e dançar freneticamente, à luz dos archotes e ao som dos címbalos, até cair desfalecidos. Ora, ao que parece, esses adeptos do deus do vinho disfarçavam-se em *sátiros*, que eram concebidos pela imaginação popular como “homens bodes”. Teria nascido assim o vocábulo tragédia (“tragoidía”= “tragos”, bode + “oide”, canto + donde do latim *tragoedia* e o nosso tragédia). (BRANDÃO, 2009, p. 10).

Esta é uma dentre outras possíveis explicações sobre o nascimento da tragédia, que reforça a conexão existente entre a tragédia e os cultos dionisíacos. No entanto, as encenações aconteciam sob poder da tirania, logo, nestas celebrações públicas dos concursos trágicos, havia grande interesse político por parte do tirano. Em Atenas, Pisístrato, uma vez que o

mesmo dava abertura para a inserção das camadas compostas por artesãos e camponeses, acaba por contrariar a aristocracia grega, tornando o povo plateia indispensável das representações. Ou seja, as camadas compostas por camponeses e artesãos passaram a ter a ideia de que poderiam ter um espaço na política grega, por conta da aristocracia que estava enfraquecida.

Podemos pensar que é justamente esse caráter de cidadania que, no século V vai refletir-se em questões que a Tragédia trata, como a paz, guerra e justiça. Nesse movimento, Atenas ao cultuar uma divindade políade desenvolveu uma noção de unidade e isso foi transferido para o teatro, pois a tragédia e atividade política ficavam cada vez mais estreitas em seus vínculos, na medida em que aqueles que estavam na plateia viriam a serem os próprios definidores de seus destinos enquanto cidadãos. Assim, a via para a grandeza da Tragédia no V século estava posta. (SILVA, 2013, p.34)

Todas as questões que são tratadas na tragédia refletem, assim, o momento histórico grego, sobre os problemas que os mesmos viviam no que concerne à justiça, a paz, a organização em sociedade, o governo e as contradições que os homens poderiam encontrar em sua própria vida, pois nessa época os gregos se deparavam entre a conservadora religião e a expansão juntamente com a inovação política e social que aparecem, de certo modo, nas tragédias.

As tragédias eram apresentadas por meio dos concursos trágicos, estes eram de grande importância na cultura grega. Os concursos tinham a duração de três dias, havia a seleção de três autores, cada um apresentava sua tragédia do início ao fim do dia.

Havia duas festas anuais onde se encenavam tragédias. Cada festa contava com um concurso, que durava três dias, e a cada dia um autor selecionado com muita antecedência apresentava, sucessivamente, três tragédias. A representação era prevista e organizada sob patrocínio do Estado, pois era um dos altos magistrados da cidade quem se incumbia de escolher os poetas e selecionar os cidadãos ricos, encarregados de cobrir todas as despesas. Finalmente, no dia da representação, todo o povo era convidado a comparecer ao espetáculo: a partir da época de Péricles, os cidadãos pobres podiam até receber um pequeno abono para esse fim. (ROMILLY, 1998, p. 14-15)

Os concursos trágicos não eram apenas encenações de peças, mas eram representações significativas para todo o povo grego, estes eram apresentados nas festas

dionisíacas urbanas, envolviam toda a população grega, mesmo que as apresentações tivessem inspiração religiosa, estes concursos eram considerados manifestação nacional. As improvisações só tiveram força quando as autoridades políticas e magistrados, juntamente com o povo, começaram a participar desta organização, uma vez que, as encenações trágicas estavam associadas ao dever dos cidadãos gregos, aos problemas que os mesmos passavam relacionados, a política, a guerra e a justiça. Os concursos trágicos, configuravam o momento para os cidadãos refletirem sobre o momento em que estavam vivendo, visto que os poetas escreviam também na qualidade de cidadãos da *polis*.

Mesmo com diferentes estudos sobre o que verdadeiramente originou a tragédia, não há dúvida que ela tenha surgido por inspiração religiosa, a princípio, em pequenas festas e cantos em homenagem a Dioniso, que posteriormente ganha grande proporção em Atenas.

Vernant (2005) explicita que a tragédia é constituída primeiramente do conflito do herói trágico com os deuses e com o seu destino, esse conflito é essencial para o desenvolvimento da obra. Para que esta aconteça, é preciso que haja uma interligação da ação do homem com as determinações divinas para além da medida (*hybris*). No entanto, embora a tragédia conte a história do herói trágico sem abandonar a mitologia, ela também não deixa de acrescentar que o mesmo passa a ser árbitro de suas ações. Ressalta-se que não há uma separação do divino com o homem, mas sim uma interligação para a composição do trágico.

O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que os praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa. (VERNANT. 2005, p. 4)

Essa interligação entre o mundo divino e mundo humano, existente na composição da tragédia, era elaborada pelos poetas justamente por incitar a população grega a questionar e refletir melhor sobre o contexto histórico em que viviam, visto que o herói trágico é retratado como um homem de boa índole que comete uma ação desmedida (*hybris*).

A tragédia só se realiza quando o métron é ultrapassado. No fundo, a tragédia grega, como encenação religiosa, é o suplício do leito de Procusto contra todas as

demesures. E mais que isto: como as obra-de-arte, a tragédia é a desmitificação das *bacchanalia*. Eis aí o por que o Estado se apoderou da tragédia e fê-la um apêndice da religião *política* da *pólis*. (BRANDÃO, 2009, p 12)

O *métron* compunha a estrutura da tragédia, quando este é ultrapassado ocorre a *hybris* ou a desmedida, portanto o lugar das coisas é desrespeitado, geralmente quando o herói ultrapassa o limite dos homens, tentando agir como os deuses, por conta disso nasce o trágico.

Tal ato acarreta a reviravolta na vida do herói, este é apresentado como personagem pré-destinado e, ao mesmo tempo, como dono de suas ações. Sua conduta desmesurada favorecerá para que o herói seja afligido por punições divinas, até que recupere a medida e a ordem do universo.

O sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter *alçado a sua consciência* tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Onde a vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico. (LESKY, 2003, p. 34)

Segundo Lesky, para a composição da tragédia é necessário que o herói trágico tenha consciência da sua ação, caso contrário, ela não teria impacto trágico, ou seja, mesmo que a tragédia possua suas inspirações religiosas, a vida do herói não pode ser considerada de todo predestinada, uma vez que este têm a capacidade de agir e, em consequência, a sua ação sendo desmedida é que causa a tragédia na vida do herói.

Lesky diz que “a tragédia nasceu do espírito grego, e por isso, a prestação de contas é um dos elementos constitutivos” (LESKY. 2003 p.34). Nesse sentido, a tragédia vai se desenrolando por longos diálogos, discussões, ambiguidade, jogos de palavras, como forma de explicitação dos motivos das ações e, por a tragédia não possuir uma solução exata, os acontecimentos vão se desenrolando frente à ação do herói, e esta é umas das características fundamentais na composição gênero trágico.

1.3 A ARTE, O TRÁGICO E O DESABROCHAR DO PENSAMENTO FILOSÓFICO

Por conta do surgimento da *polis* e o despontar da democracia, a sociedade grega passava por grande transformação social, religiosa e política. Há neste período o surgimento dos considerados primeiros filósofos buscando respostas racionais sobre a origem do mundo.

Tales de Mileto é historicamente considerado o primeiro pensador grego, era um filósofo naturalista, seus estudos giravam em torno da *physis*.³ Ele acreditava que todas as coisas eram constituídas por um único elemento primordial, nesse caso, a água. Assim como ele, Anaxímenes, que acreditava que a substância primordial seria o ar. Para Pitágoras também um grande matemático, a origem estava nos números. Estes são alguns dos grandes filósofos que tiveram destaque neste período. O que há de comum entre todos eles é a busca incessante pela descoberta do princípio de tudo, buscado na natureza.

Não podemos dizer que com isso há um abandono total do pensamento tradicional, baseado nos relatos orais e na mitologia, mas uma busca de um saber sobre a realidade na origem da própria natureza humana. Desse modo, muitas respostas, antes buscadas somente nas divindades, de forma gradativa passaram a ter também outras fontes de busca.

Assim como acontece nas tragédias deste período, como já foi dito, há um conflito no que concerne ao destino do homem. Neste processo de transformação, ou laicização do

³ Os filósofos naturalistas tinham sua filosofia fundamentada na *physis*, ou seja, na natureza. No entanto, natureza aqui não representa tão somente o que normalmente designamos por esta palavra, elementos naturais como árvores, plantas e etc. *Physis* é o que governa o desabrochar da realidade, na qual o próprio homem também se encontra. Segundo Carneiro Leão: “Os primeiros pensadores gregos eram chamados de *physikoi* ou *physiológoi*, isto é, aqueles que falam e tratam da *physis*. Nas escolas de Platão e Aristóteles, *physis* é o nome de um setor da realidade, definido tecnicamente por oposição a *nómos*, *ethos* e *lógos*. Como termo técnico, *physis* indica céu e terra, vegetais e animais e, em certo sentido, também o homem.” (LEÃO, 2005, p.17).

A *physis* está vinculada a *arché*, a origem de todas as coisas, que para os filósofos naturalistas, devém de uma harmonia originária. Nas palavras de Rocha (2004, pp. 09-10) “por natura (natureza), e, na língua portuguesa, o termo *Physis* é também traduzido por Física. Física, Natureza, Ciência da Natureza, todas essas palavras tentam dizer a mesma coisa, mas nenhuma traduz, com exatidão, o que os primeiros filósofos gregos, aqueles que são chamados de “pensadores originários”, entendiam por *Physis*. Para eles, a *Physis* tinha uma aura “divina”, pois era a fonte originária, a *arché* de todas as coisas que constituíam o Universo. Na convergência divergente de sua unidade e na divergência convergente da diversidade de suas partes, a totalidade dos seres formava a harmonia cósmica, “a harmonia mais bela”, a “καλλισθη αρμονια” como disse Heráclito de Éfeso em um dos seus mais belos fragmentos”

conhecimento do povo grego, as tragédias tiveram um papel de grande relevância, graças também à função educativa que as mesmas possuíam.

Neste período começou-se a acreditar que a razão era o melhor caminho para chegar à verdade, mesmo assim não se pode dizer que foram abandonadas as crenças tradicionais, visto que.

(...) É claro que o debate público na *ágora* reforçado pela *isonomia*, provocou no homem grego a necessidade de discutir seus problemas. As antigas verdades reveladas não mais davam conta de explicar e legitimar a ordenação da cidade. A dimensão humana fora descoberta. Cremos ter sido esta a grande contribuição dada pelas tragédias. Tragédia e filosofia descortinaram juntas as duas principais dimensões ontológicas do homem: *historicidade* e *eticidade*. (LEAL, 2011, p.6)

Pode-se afirmar, por exemplo, que as tensões representadas nas tragédias se vinculam implicitamente com a transformação social e política que se passava na Grécia. A vida do herói, ao apresentar um conflito entre a crença e o uso da razão, concernente a aceitar a predestinação ou agir por vontade própria, estimulava uma reflexão ética, necessária para sociedade grega. Poetas, em suas obras, inspiravam-se nos conceitos de alguns filósofos de seu tempo.

O próprio drama criado por Ésquilo, a trilogia ligada, por sua forma e conteúdo revela a ideia da fusão dos contrários na média. Do ponto de vista político, a Atenas democrática seria a nova média resultante da luta entre barbárie e civilização, diz o autor, entre a justiça do sangue e justiça da cidade, acrescentaríamos nós, lembrando-nos da *Oréstia*. (MALHADAS, 1983/1984, p.107, 108)

Posteriormente, com o período humanista grego⁴, tem origem a sofística, caracterizada como a capacidade de elaborar argumentos falaciosos, ou enganosos; muitos homens destacaram-se neste período ensinando esta habilidade de sustentar uma argumentação sem que necessariamente esta fosse verdadeira.

A sofística estava também muito presente nas representações teatrais, de modo que, nas obras dos três grandes poetas deste período, podemos encontrar traços dela. Ésquilo foi um dos tragediógrafos precursores a apresentar a influência da sofística em suas peças. Em

⁴ O período humanista grego teve início por volta do século V a.C, momento do auge da expansão política e social grega. Os pensadores que encabeçaram esse movimento foram Sócrates, Platão, Aristóteles e os Sofistas, com a busca de explicações para o mundo através principalmente da racionalidade.

Oréstia, por exemplo, a personagem Clitemnestra, utiliza jogos de palavras, ambiguidades, persuasão e ironias típicas da sofística. A sagacidade da sofística era utilizada de forma grandiosa nas tragédias, principalmente na figura da mulher, uma vez que, estas por não possuírem a força física dos homens, menos ainda voz pública, e por isso utilizam-se da linguagem para ter espaço. Várias mulheres nas tragédias eram representadas com grande poder de persuasão, pois era a única arma que as mesmas possuíam.

Posteriormente aos filósofos naturalistas e sofistas, temos a filosofia de Sócrates, Platão e Aristóteles. Sócrates inaugura a dialética, discordando de certo modo, da forma que os sofistas trabalhavam. Mas é importante ressaltar que, mesmo sendo posterior às escritas das peças teatrais, Sócrates assim como Platão e Aristóteles, mais tarde, são influenciados pelas sofísticas utilizada nas tragédias. No desdobramento de suas teorias e em suas obras, fazem reflexões sobre os termos, a forma de linguagem, as questões sociais, éticas e políticas, demonstrando a importância que o teatro teve na formação do povo grego. Platão, na obra *República*, mesmo não aceitando os poetas na *polis* ideal, manifesta quão grande foi a importância destes na formação da democracia grega, assim como mais tarde, Aristóteles fará também na *Poética*. Argumentos que serão aprofundados no decorrer deste trabalho.

1.3.1 Poesia e *mimesis* para Platão

Platão foi um grande filósofo grego, discípulo de Sócrates e mestre de Aristóteles, viveu em Atenas por volta do século IV a.C, foi um dos pensadores mais influentes para filosofia ocidental, escreveu grandes obras, dentre elas, *A República*, onde abordou sua concepção concernente a *polis* ideal.

Platão, em sua obra intitulada *A República*, se ocupa de pensar a construção de uma *polis* perfeita, nesse trajeto, faz suas considerações sobre a poesia. O filósofo defende uma tentativa de excluir o poeta da cidade, pois afirma que o mesmo lida com a *mimesis*, e esta, segundo Platão, seria a desfiguração da verdade. É famosa e extremamente polêmica a

passagem na qual Platão expulsa da *polis* os poetas. Muitos comentadores afirmam que o desprezo do filósofo pela poesia não se constitui no desprestígio dessa arte, mas, sobretudo pelo fato de que numa instância inicial do conhecimento, a poesia poderia camuflar a verdade.⁵ Platão acreditava que a forma é anterior a todo e qualquer objeto do mundo material, visto isso, os objetos do mundo sensível teriam que corresponder a forma: “Em outras palavras, uma coisa particular só adquire seu estatuto ontológico na medida em que assume a posição da Forma, o que é o mesmo que dizer que está em relação com ela” (SUSIN, 2010 p.9). Logo, a forma é por si mesma, mas o objeto sensível não, este tem a necessidade de sempre se relacionar com a forma.

O que a atividade poética faz, portanto, é esvaziar o objeto empírico da sua substancialidade conferida pelo fato dele ocupar o lugar destinado pela Forma em si mesma. O objeto passa a preencher este espaço em branco aberto pela *mimesis*, cuja consistência é de uma aparência sustentada apenas por uma certa maneira de olhar e que retira seus efeitos de realidade da ideia de que há algo que ela esconde. (SUSIN, 2010, p.9)

Platão não acredita que o objeto sensível consegue se sustentar sozinho, pois ele não possui alguma substancialidade, posto que esta é fornecida pela Forma, diferente do trabalho dos poetas, no qual, a arte se realiza através desse esvaziamento da forma por conta da *mimesis*. Daí a rejeição platônica, da arte, nessa esfera metafísica, que também ocorre na esfera ética e psicológica, por incumbência de que a arte corromperia a alma do homem, deformando seu julgamento racional. No livro X da *República* no diálogo entre Glauco e Sócrates é dito:

-ora a verdade é que - prossegui eu - entre muitas razões que tenho pra pensar que estivemos a fundar uma cidade mais perfeita do que tudo, não é das menores a nossa doutrina sobre a poesia.
 - que doutrina?
 - a de não aceitar a parte da poesia de caráter mimético, a necessidade de a recursar em absoluto é agora, segundo me parece, ainda mais claramente evidente, desde que definimos em separado cada uma das artes da alma. (PLATÃO, 2001, p. 449)

⁵ Não será abordada aqui a controvérsia entre aqueles que defendem ou rechaçam a posição platônica da expulsão dos poetas, apenas apontaremos algumas considerações do filósofo sobre a *mimesis*. Aqueles que se interessarem por aprofundar o conhecimento sobre essa polêmica indicamos os artigos: (RAMOS, 2009) (SANTOS, 2014) (ARAÚJO, 2013)

Essa crítica que Platão faz aos poetas com relação à *mimesis* é porque ele acredita que a imagem passada pelos poetas não demonstra o ser em si, não está de acordo com a verdade por excelência, ou seja, mesmo que esta imagem esteja ligada ao caráter moral, não está vinculada com a forma que Platão defendia, com o caráter transcendente que deveria existir na cidade ideal de Platão.

Quando o filósofo fala sobre a alma do homem e faz a tripartição da mesma, segundo Platão, para o progresso da cidade ideal seria preciso prescindir do que está vinculado a parte irracional da alma, como a própria poesia, por possuir um forte efeito ilusório. E como a arte, era estreitamente relacionada à ética, para Platão, a poesia deformaria o julgamento racional do homem, corrompendo sua alma. Assim, o problema da poesia não se caracteriza especificamente no seu valor ontológico, mas no ético, já que poderia corromper a alma daqueles ainda não preparados para ascender ao inteligível. A questão é que, para Platão, a ontologia e a ética estavam ligadas na formação da cidade ideal, por isso a dificuldade em conceber a poesia em uma cidade ainda não preparada para apreender a ideia, ou seja, a verdade.

Destarte n' *A República*, onde Platão faz suas considerações sobre o que seria a *polis* ideal, há essa forte rejeição aos poetas, por conta do uso da *mimesis*, uma vez que o aspecto ontológico estava relacionado com o ético e psicológico, nesse sentido, a *mimesis* não condizia com a verdade, não possuindo correspondência com o ser. A poesia poderia fazer com que os homens exaltassem a parte irracional da alma e esta parte prevalecesse sobre a racionalidade, fazendo com que o homem possivelmente não se tornasse virtuoso, e pelo mesmo motivo, as poesias ou as tragédias colaborariam com isso, pois mexiam com as emoções humanas.

Para Platão a *mimesis* não se relacionava com a virtude existente no homem, uma vez que o homem que tivesse convívio com a *mimesis*, exaltando suas emoções com algo que não

poderia ser considerado verdade por excelência, só alimentaria a irracionalidade da alma. Ele ressalta que, para que na cidade ideal pudesse existir a poesia, os homens teriam que saber como não serem afetados pelos seus efeitos maléficos, pois a poesia, por conta da *mimesis*, poderia causar males no que concerne à parte racional da alma.

O filósofo da teoria das ideias não considerava a tragédia como algo bom para o homem, pois o conceito platônico de virtude era totalmente diferente do homem virtuoso visto nas tragédias. Para Platão, a parte racional da alma, estava ligada a sabedoria, a calma, a serenidade e a racionalidade e não ao que era apresentado nas tragédias. Os heróis trágicos eram personagens totalmente instáveis, com caráter variado, traços emocionais fortes, ações inconstantes, ou seja, quanto mais o homem admirasse o conceito de virtude feito pelos poetas e isso lhes causasse comoção, mais eles estariam alimentando, segundo Platão, a parte viciosa da alma. Nessa abordagem, o que os poetas descrevem como virtude nos heróis trágicos, seria o que Platão denomina concupiscível, o fragmento da alma em que predomina os prazeres e desejos, considerada por ele, a parte inferior da alma do homem.

A poesia imitativa copia irremediavelmente a virtude tal como ela parece ser, uma aparência da virtude que se apresenta em seu caráter múltiplo, cambiante, conflitante e perturbador. Desse modo, ao nos oferecer modelos que apenas parecem ser virtuosos, mas que na verdade são deformações da virtude, a poesia acaba ondulando as partes inferiores da alma, justamente aquelas que são múltiplas, conflitivas e inconsistentes. (SUSIN, 2010, p.39-40)

Como os aspectos ontológicos estavam ligados os éticos e psicológicos, a poesia, por conta da *mimesis*, só oferecia uma imagem errada do homem virtuoso. A *mimesis*, nesse sentido, impossibilitaria o homem de se utilizar da razão, ao se deixar dominar e acreditar em uma imagem distorcida da verdade. Desse modo, o homem pela poesia, priorizaria a parte inferior da alma e anularia a superior, que estava vinculada ao mundo inteligível (e o faria conhecer a verdade por excelência). Segundo Platão, o homem virtuoso passa a ver como qualidades as paixões e crenças, que eram as ações que sobressaiam nas obras dos poetas.

Assim, se há de fato um abandono da poesia na *República*, ela acontece principalmente pelo caráter educativo e ético dessa obra, na construção hipotética da *polis* perfeita⁶, diferentemente do que acontecerá na *Poética* aristotélica, no qual o tratamento da poesia, sobretudo da tragédia, ganhará uma outra abordagem, ligada principalmente a constituição própria do homem, ao seu ser. Na *Poética*, a poesia, contribui para o exame do caráter humano, de suas possibilidades, não para conduzir ao conhecimento da ideia do bem, como o queria Platão, mas para revelar a natureza contraditória do próprio homem, fincado nas suas emoções mais originárias.

(...) a tragédia enfrenta o enigma, ou melhor, o mistério da existência que a busca da sabedoria pelo filósofo não consegue de todo eliminar. Daí sua contribuição para o auto-conhecimento do homem e seu poder terapêutico, como o reconheceu Aristóteles. Só que quando o autor da *Poética* nela aborda a tragédia, não o faz em termos dialéticos. Não está aí, como Platão na *República*, à procura de uma melhor definição do “justo”. (VILLELA-PETIT, 2003, p.70).

Será justamente neste sentido que abordaremos no tópico seguinte a filosofia aristotélica, tentando compreender não apenas a descrição dos elementos estruturais da tragédia, que aparecem na *Poética*, ou a importância ética e educativa frequentemente atribuída ao trágico, mas sobretudo a questão humana que perpassa a análise do estagirita e que sedimenta o papel mais fundamental do reconhecimento que o homem tem de si mesmo pela arte.

1.3.2 Poesia e *mimesis* para Aristóteles

Aristóteles (384-322 a.C) é um dos grandes filósofos de sua época, viveu desde os 17 anos em Atenas e foi discípulo de Platão. Considerado o fundador do pensamento lógico,

⁶ Embora a evidente recusa da poesia por Platão, o filósofo faz uso de recursos próprios da arte quando aborda a alegoria, por exemplo (que é um processo ficcional e criativo), ou nos tantos usos que faz da mitologia em outros diálogos, nesse sentido, também convém falar da opção do gênero que Platão utiliza em seus textos, o diálogo no lugar de um tratado conceitual. Platão critica à poesia posto que ela não têm espaço na *polis* ideal, mas a própria escrita platônica é poética, na medida em que escreve pelos diálogos, utilizando personagens e situações muito mais imaginativas do que realizáveis.

estudou e escreveu sobre diversas esferas, dentre elas, a Poética. Aristóteles, já por ter visto os estudos de seu mestre sobre a arte, constrói uma forma de pensar que refuta alguns conceitos platônicos. Tais considerações do discípulo do mestre sobre a poesia, epopeia, tragédia, *mimesis* e *catarse* são feitas na obra *Poética* em 335 a.C. Ainda que a *Poética*, tenha sido escrita para apresentar gêneros e definições sobre a poesia, e o caráter didático da mesma tenha prevalecido sobre o filosófico, Aristóteles apresenta termos fundamentais para filosofia e outras ciências, e estes termos, sobretudo, serão os analisados nesta nossa abordagem.

Na *Poética*, Aristóteles, logo em seus primeiros parágrafos, afirma que a poesia é imitação, segundo ele, o poeta imita de acordo com elementos reais. O filósofo nesta obra faz uma elucidação sobre a poesia e suas dessemelhanças, segundo ele, a poesia se diferencia uma da outra por conta do meio, objeto e modo. O meio se compõe pelo ritmo, canto e verso; o objeto possui dois aspectos, que seriam a tragédia e comédia, no qual a primeira era representada por ações de homens de bom caráter, e a última por ações de homens de caráter ruim. O modo seria o narrativo e dramático, o narrativo seria o que predomina a voz do narrador, mesmo com a presença do personagem, e o dramático e puramente a voz do personagem.

Aristóteles considerava a *mimeses* como a imitação da ação do homem: “o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros vivos, pois, de todos, ele é o mais imitador, e, por imitação aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.” (ARISTÓTELES, 1984, p. 243.) Desde então a poesia foi nascendo por conta do improvisado e tomando formas diferentes, de acordo com o ânimo dos poetas.

Na *Poética*, Aristóteles define a tragédia de acordo com os elementos considerados, por ele, essenciais e demonstra justamente a superioridade que a mesma possui.

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos e distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. (ARISTÓTELES, 1984, p. 245)

Aristóteles considera a tragédia como uma das imitações de ações que beirava perfeição, uma vez que a mesma possui elementos que se completavam, era superior à comédia e epopeia. A tragédia é formada por alguns elementos essenciais que seria o modo, meio, caráter e objeto. O primeiro sendo o espetáculo cênico, a encenação dos atores, o meio sendo a melopéia e elocução. O caráter seria as características do pensamento e ações do herói trágico, e o último, o objeto a ser apresentado seria o mito, que o filósofo considera ainda mais importante que a representação, uma vez que o mito seria o que é desenvolvido pelo poeta.

Aristóteles exalta as qualidades da tragédia, que se baseia numa composição bem articulada com início, meio e fim, tratando não apenas das desventuras do herói, mas de tudo que ainda está por acontecer. Segundo o filósofo, a boa tragédia é produzida de modo orgânico, por isso, se alguma de suas partes for retirada, a história perde o sentido e sua força originária também se esfacelará. A tragédia, se bem composta, consegue despertar sentimentos como o medo e compaixão somente com a leitura, sem a necessidade da encenação.

Na *Poética*, Aristóteles sempre ressalta a importância do mito trágico, ou seja, a história concebida pelo poeta, pois a história é o que realmente mostra a grandiosidade da tragédia. Diz ainda que na tragédia o mito pode ser simples ou complexo, o primeiro seria quando o herói passa da felicidade para infelicidade sem reconhecimento ou peripécia, que seria a mudança repentina das ações que leva a história ao sentido oposto ao que seria o natural, e o complexo é quando essa passagem se dá por meio de um ou dos dois. Essa passagem da felicidade para a infelicidade, que se têm na história é causada pela *hamartia* ou o erro trágico, que sempre vai acontecer em algum momento da tragédia. A *hamartia* é considerada o cerne da tragédia, pois ela consiste no erro do herói, “*hamartia* significa o ‘erro’, nem mais nem menos. Originalmente vinculado ao arremesso de lança (significando

errar ou não atingir o alvo)” (McLeich, 2000, p. 28). A *harmatia* é o erro do herói, sem brechas para pensar que este seja um erro com alguma concepção de imperfeição moral, no entanto, para a filosofia grega a *harmatia* estava ligada a um vício moral, Kenneth McLeich diz que: “A imperfeição moral podia ser descrita como *harmatia*, significando “não alcançar” o ideal em pensamento ou conduta” (McLeich, 2000, p. 28). Ainda assim é visível que para Aristóteles o erro, na tragédia, não compete a questões da moralidade. O filósofo diz que:

Evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna - caso não suscita terror nem piedade, mas repugnância – nem homens muito maus que passem da má para boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme soa sentimentos humanos, nem despertar terror ou piedade. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos da humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não aparecerá terrível nem digno de compaixão. (ARISTÓTELES, 1984, p.252)

A *harmatia* leva a *catarse* que geralmente acontece com a derrocada do herói, este seria o instante de *catarse*, o instante em que são provocados no público o terror e piedade. Nesse momento acontece à purgação de emoções na plateia, e isso se dá por conta da ação desastrosa do herói trágico, pois este acontecimento sendo com um personagem comum e sem a peripécia, não alcançaria toda a descarga emocional para o momento catártico.

Para Aristóteles, a tragédia deve ter estrutura complexa e suscitar terror e piedade, pois essa é a finalidade del. Para isso, são excluídas a representação de homens muito bons indo da fortuna pra infortúnio, pois isso provocaria repugnância, de homens maus passando do infortúnio a fortuna, uma vez que isso não possui viés trágico, e homens malvados caindo da fortuna para o infortúnio, pois isso despertaria os sentimentos da humanidade, todos estes não despertariam nem terror nem piedade, elementos necessários para composição trágica.

Portanto, a *harmatia* aristotélica, se refere a um erro que pode ser cometido por todo e qualquer ser humano, erro que não está interligado a falta de caráter do homem, como já foi dito, o herói nem pode ser completamente mau, menos ainda de todo bom, uma vez que isso

não provoca o efeito esperado na tragédia. O que se pode pensar em relação a isso, seria em um meio termo, ou seja, o homem que não se diferencia do outro por questões de virtude ou vício. Ressaltando que o fato do herói passar da fortuna ao infortúnio é causado simplesmente por efeito da *harmatia*, erro desvinculado da maldade ou bondade presente no homem, não envolvendo questões de caráter do mesmo.

Assim como a *harmatia*, a *catarse* também não possui algum tipo de correlação com questões morais do homem. É importante ressaltar que mesmo que a tragédia tivesse o objetivo de educar o povo grego e o momento de *catarse* fosse um dos principais neste papel educador da tragédia, esta era uma imitação não de indivíduos, mas sim de ações, logo o momento catártico não era moralizante, não ensinando ao homem como ele deveria agir ou não agir, mas apresentando o sentido das ações, naquele momento capaz de alcançar uma dimensão universal.

O papel educador da tragédia seria a apresentar a vida como algo que está sempre sujeito a mudanças, reviravoltas, transformações. E mesmo que tivesse alguma relação com o destino, isso não isentava o homem das suas ações, mas o deixava ainda mais preso a elas, ou seja, à vida, pois esta é composta de ações consecutivas, podendo levar fortuna ou ao infortúnio. Sobre a tragédia e a *catarse*, Izabela Bocayuva diz.

A forma dramática e não puramente narrativa de realização do mito na tragédia, além da necessária presença de verossimilhança, proporciona uma experiência de contemplação da vida ao mesmo tempo que de atravessamento radical por causa da identificação que ali deve ocorrer inevitavelmente. Para que isso se dê, o mito deve ser escolhido a dedo, o herói deve ser trabalhado para ser alguém digno de apreço. Aquilo que se passa ali adiante, no centro do teatro, poderia se passar com qualquer um da platéia. Por outro lado, o distanciamento é evidente, afinal a tragédia é uma imitação, de tal modo que ao final da apresentação que levou cada espectador ao padecimento, é possível a sensação de alívio; daí o prazer da *catarse*. Assim, o que principalmente está em jogo não é qualquer tipo de julgamento de valor sobre um homem ou sobre essa ou aquela ação, nem mesmo sobre essa ou aquela história. O que mais interessa é que naquele tempo de encenação, a vida por inteiro, naquilo que ela tem de mais essencial, se manifeste através da lapidação do mito. (BOCAYUVA, 2008, p.47)

As ações que ocorrem nas tragédias estão sempre relacionadas a coisas possíveis de acontecer na vida. É isso que vai provocar as paixões no espectador, ou seja, saber que o que

está sendo mostrado na tragédia não é uma representação de caráter moral do indivíduo, mas compreender que a reviravolta que se concretiza na vida do herói, se dá por conta não só de uma maldição do destino, mas em razão também das ações deste, das quais não é possível fugir. A verossimilhança faz acontecer a identificação imediata dos personagens com a plateia, por aquele instante os espectadores tem concepção que determinado erro poderia também se passar na vida de qualquer um deles, por isso o momento catártico.

Só é permitida a descoberta do papel que o homem está cumprindo na vida, no momento em que o mesmo está vivendo. Não é possível que se saiba anteriormente, uma vez que tudo acontece com o desencadeamento das ações. Conseqüentemente, são despertadas as paixões no homem, os sentimentos de terror e piedade se salientam em razão de a trama trágica possibilitar que o espectador identifique-se com o herói por conta das ações deste.

A mudança, da fortuna para o infortúnio, por exemplo, desperta no homem os sentimentos de terror e piedade, ou seja, o espectador sofre junto ao herói trágico, dessa maneira a *catarse* se concretiza com a purgação e purificação das emoções, ou seja, o espectador juntamente com o herói vai de uma dor profunda a uma grande sensação de prazer, retirando da tragédia a ideia de pessimismo. Ficando perceptível que a vida está sujeita a estas reviravoltas. A tragédia educa o espectador, a saber, que tudo que era apresentado era possível de acontecer, daí a entender as mudanças repentinas que a vida poderia possuir.

Após Platão não ver com bons olhos o trabalho dos poetas, por causa do uso da *mimesis*, Aristóteles apresenta uma visão diferente por não considerar a *mimeses* somente uma imitação imperfeita da realidade. A arte mimética para Aristóteles seria algo que não era uma mera imitação da realidade, mas uma recriação, por conta da verossimilhança, o poeta é considerado aquele que pode criar, que tem certa autonomia.

A tragédia, para o filósofo, diferentemente da comédia, é uma imitação de caráter elevado, e tem por finalidade provocar terror e piedade no homem. Ela, por seu efeito catártico, tem a função purificadora no indivíduo.

Por intermédio da *harmatia* e da *mimesis*, Aristóteles considera a tragédia como principal motivadora da *catarse*, fazendo com que, por conta das encenações e pelo que ocorre nas mesmas, desperte paixões no espectador, e interiormente ao imitá-las, há a libertação destas, ocorrendo o momento de purgação ou purificação, ou seja, a tragédia para Aristóteles, opera na alma do espectador, ela age na sapiência interior do homem, por conta do efeito catártico que a mesma produz.

Segundo o filósofo, a fábula que for complexa contendo o reconhecimento ou a peripécia é que consegue realmente instigar sentimentos dos leitores. E isso é que, para Aristóteles, torna bela a tragédia.

Além disto, o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivente, pequeniníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade...). (ARISTÓTELES, 1984, p. 247,248)

Toda tragédia tem que ser composta por início, meio e fim, logo o mito considerado belo, segundo Aristóteles, será aquele que se adequar aos princípios, não podendo ser feito de forma aleatória. Para ele, o mito perfeito seria o que não peca nem pelo excesso, nem pela falta, e sim o que se encaixa de forma sucessiva de uma ação após a outra, de acordo com a verossimilhança, que seria a semelhança com a realidade e a necessidade, sendo as ações que ocorrem pela necessidade do desenrolar da história. Ele também ressalta que o desenlace do mito não pode acontecer por conta do *deus ex machina*⁷, ou seja, uma ação que muda o destino dos homens e a irracionalidade também não pode estar no desenrolar do drama.

⁷ O significado literal de *deus ex machina* é o deus vindo da máquina. Dispositivo mecânico criado pelos gregos para utilizar nas peças, de modo atenuar a tensão no final da trama. A máquina inseria normalmente os deuses no

Toda essa sucessão de etapas de Aristóteles em relação à tragédia se dá porque ela conta o que pode vir a acontecer, de acordo com as ações do homem, que segundo ele, na tragédia, acontece com homens de valor, de caráter elevado. Por isso a superioridade da tragédia em relação à epopeia ou comédia, uma vez que ela segue sua composição enlaçada de início, meio e fim, imita ações de homens de bom caráter e consegue despertar os sentimentos de piedade e temor nos homens, até mesmo sem que seja representada, somente pela escrita do poeta.

No que tange a *mimesis*, a abordagem de Aristóteles se diverge do conceito de Platão, como já foi dito anteriormente. Platão parece não considerar a importância dos poetas, e até os expulsa da República, por conta do uso da *mimesis*. A *mimesis*, para Platão, provocaria uma distorção da realidade, não alcançando a verdade por excelência, e assim, estimularia no homem o prevaletimento da parte inferior e irracional da alma, e não a razão, o impossibilitando de conhecer o mundo inteligível, por não ter acesso a verdade genuína.

Para tratar da *mimesis* aristotélica, é importante também conhecer o que era a *techne* para o filósofo. Esse termo era utilizado por ele para designar a capacidade do homem de produzir objetos de forma racional, era toda habilidade prática que o homem possui, desde o trabalho no campo, a carpintaria até o uso da palavra pelos sofistas, ou seja, a *techne* também abarca a prática dos poetas, dado que a arte também era uma forma de técnica artística, tal técnica que imitava a natureza, por meio da *mimesis*.

O que a relação de imitação entre natureza e técnica revela é que a arte poética imita a natureza na medida em que ela segue os mesmos métodos que a natureza emprega na constituição de suas substâncias. A ruptura, entretanto, da *mimesis*, no âmbito da arte poética, com relação ao caráter geral de imitação das técnicas consiste na sua caracterização como a diferença a partir da qual as artes podem ser distinguidas da natureza. Isso implica que, sendo a imitação ou representação peculiar aos processos da arte, ela não pode ser encontrada nos processos da natureza ou do conhecimento. (SUSIN, 2010, p. 63)

palco meio de uma espécie de guindaste, a fim de resolver os conflitos entre os personagens nas tragédias gregas, este artifício foi utilizado, por exemplo, por Eurípidés.

Portanto a arte não precisa ser igual ao objeto que a mesma imita, não necessita corresponder verdadeiramente à natureza, posto que a mesma tem uma autoria própria e pode ser uma imitação, sem que se preocupe em refletir de forma genuína os objetos naturais. Neste momento é clara a diferença de *mimesis* entre Platão e Aristóteles, pois que, para Aristóteles a imitação não fica presa somente às aparências, ou seja, a *mimesis* apresenta uma reciprocidade com a natureza. Se nos depararmos com uma pintura de uma mesa, segundo Aristóteles, não seria somente a imitação do objeto, mas é somente a pintura do mesmo, ela corresponde à natureza.

A *mimesis* é concebida como uma verossimilhança e não como semelhança total, uma vez que esta, não é apenas uma cópia da natureza, mas é fruto da criação do homem, ou seja, não há espelhamento, mas um parecer em que o poeta pode incrementar, melhorar, modificar, aprimorar, dado que, não é cópia do real, o poeta pode recriar algo já existente por conta da verossimilhança.

Na tragédia, por conta do mito, encontra-se com maior frequência o uso da *mimeses*. Esta também tinha seu papel na educação do povo e no campo ético, a educação poderia se constituir através da *mimesis*, por causa da imitação de figuras de boas ações, e por Aristóteles não considerar a *mimeses* somente como uma ação imitativa e atribuir a ela a verossimilhança, o poeta poderia buscar o aperfeiçoamento das ações dos personagens. Estes já existem, não são frutos da imaginação do poeta, mas não necessariamente precisam ser cópias fieis da realidade, podem ser simplesmente semelhantes, claro que, o poeta mesmo tendo sua autonomia deve sempre considerar o padrões reais do objeto e respeitar o mito que lhe antecede.

A imitação das ações de personagens com caráter elevado se dá por decorrência da *mimesis*, considerando a capacidade criadora do poeta. Segundo Aristóteles a imitação dos homens de bom caráter poderia mexer com a postura do espectador, provocando o prazer

intelectual no mesmo, pelo fato dele se reconhecer com o personagem, considerando o critério de verossimilhança. Por isso que, em virtude da *mimesis*, há o sentimento de purgação nos indivíduos provocando o efeito catártico da tragédia, já mencionado acima.

É divergente a visão que Platão e Aristóteles possuem sobre a *mimesis*, visto que o primeiro descarta os poetas de uma possível polis ideal por conta do uso da mesma, acreditando que ela apenas ressalta a parte considerada irracional e emotiva da alma do homem, passando a possuir uma imagem distorcida da realidade, por questões tanto metafísicas quanto éticas a *mimesis* é malquista no pensamento platônico. Já Aristóteles tem uma relação boa com *mimesis*, pois o mesmo não a relaciona com a moralidade do homem, logo de maneira alguma implicará no fato de o homem se tornar inferior, mas o fará ter discernimento de que as ações apresentadas nas peças são possíveis de acontecer com qualquer homem, dado que a arte mimética ensina e satisfaz o intelecto humano. A *Poética* aristotélica, mesmo apresentando um caráter estrutural da composição da poesia também apresenta uma tentativa de educar o homem, em razão de mostrar sentimentos de emoção por decorrência do drama, mas tal educação é apresentada de maneira diferente da exposta na filosofia platônica.

É importante entender os conceitos não só da *mimesis* para ambos os pensadores, mas também o universo que torna a filosofia rica em traços poéticos e vice-versa, pois se torna esclarecedor a importância que uma teve e tem para outra, pois mesmo quem tentou afastar os poetas da polis perfeita, apresenta em sua filosofia grande afinidade com a arte. Embora naquele tempo ainda não existisse uma compreensão da arte como se tem atualmente, já se torna perceptível a necessidade de compreender o horizonte filosófico de análise da mesma.

Assim foi relevante naquele período, tanto a filosofia para a poesia, quanto a poesia para a filosofia, mas também é importante ressaltar a relevância da sofística, que ganhou

grande destaque ao se contrapor ao pensamento filosófico, já que era dotada de um caráter antropocêntrico, desconsiderando a concepção apolínea de verdade apresentadas pelos filósofos. Além de expor uma concepção política, ela possuía também um valor psicológico, tal valor foi muito utilizado pela tragédia grega, visto que esta exercia forte efeito ilusório sobre o espectador, por meio dos jogos de palavras, da persuasão, das ambiguidades que eram próprios dos ensinamentos dos sofistas, como veremos no tópico subsequente.

1.3.3 Sofística em contraponto a Filosofia na Grécia do século V

Os sofistas ganharam destaque a partir do século V a.C. com o despontar da democracia ateniense, momento oportuno para que os homens se reunissem na ágora para discutirem questões concernentes a política e a vida em sociedade. Os Sofistas são considerados um dos primeiros transgressores nas questões de discussões políticas, justamente por apresentarem ideias que se descaracterizavam do padrão para a época. Ficaram mais conhecidos não exatamente por seus feitos, mas por conta de apresentarem pensamentos que iam de encontro com os dos filósofos do período, como Sócrates e Platão e posteriormente, Aristóteles. É visto em sua grande maioria a presença dos sofistas em diálogos com Sócrates nas obras platônicas. Eles deram início a debates que colocavam em cheque questões éticas, bem como questões relacionadas alma do homem.

A filosofia se opunha ao pensamento dos sofistas por conta do caráter antropocêntrico do mesmo, para eles, o homem não tinha a capacidade de conhecer a verdadeira natureza das coisas, logo, é de própria arguição do homem o conhecimento que ele tem sobre a moral e ética, por exemplo, não há nada de absoluto nisso, para a sofística o melhor discurso persuasivo não são os que aparentam serem os mais verdadeiros, mas sim os discursos mais vantajosos, já que leis éticas são convenções humanas e são consideradas de acordo com a interpretação de cada um.

Os sofistas por estarem mais preocupados com o indivíduo, ensinavam a não existência de verdades absolutas, percorriam cidades sustentando seus discursos muitas vezes paradoxais e que deixavam perplexos, muitos que os ouviam, por conta disso foram eles os que fizeram da filosofia deste período tão grandiosa, por se contrapor a grande corrente idealista da filosofia, que teve Sócrates como pai.

O ensino da sofística era em troca de dinheiro principalmente para os cidadãos de classes populares que queriam alcançar as camadas gregas de maior poder econômico, os sofistas não poderiam participar da política ateniense por, em sua grande parte, não serem considerados cidadãos da polis, logo, os considerados primeiros pedagogos, ensinavam sua arte retórica por pessoas que os contratavam, vendiam o saber, tonando-se mal vistos pela alta sociedade ateniense.

A retórica ensinada pelos sofistas tinha grandioso valor, não só político, mas psicológico também, por meio do convencimento a persuasão operava na alma dos homens. A tragédia grega, por exemplo, se utilizou muito da sofística por conta não só do seu valor político, mas principalmente pelo valor psicológico.

En *Orestía*, la persuasión opera no sólo desde su aspecto positivo (el discurso de Atenea en el cierre de la trilogía) sino que, asociada con *áte* constituye un ejemplo revelador de esa palabra como *phármakon* que podía curar o cegar a punto tal al personaje trágico que, bajo su influjo, cometía una acción nefasta. Tal el caso de Paris en el *Agamenón* o el caso de las Erinnias y su himno encadenador en *Euménides*. (GASTALDI, 2004, p.75)

Viviana Gastaldi, acentua a questão do poder de persuasão do discurso retórico, no psicológico do homem nas tragédias gregas. Importante ressaltar aqui, que os espetáculos trágicos foram grandes utilizadores da sofística, dado que os poetas utilizavam da retórica, ironias e ambiguidades ensinadas pelos sofistas para causar efeitos desejados durante as encenações trágicas.

El aspecto mágico e irracional de la retórica es revelador también em Sófocles, especialmente en un fragmento conservado (259 Pearson) em el cual afirma el poeta que la palabra produce placer y olvido de los males presentes, expresión que recogerá Gorgias en su *Encomio a Helena*: el sofista habla del placer (*hedoné*) de las

palabras (*lógois*) que producen el olvido (*léthen*) de los males presentes (*kakôn tôn ótôn*) (GASTALDI, 2004, p.75).

Os poetas clássicos como Ésquilo e Sófocles em suas peças pegavam os jogos de palavras ensinados pelos sofistas e utilizavam a seu favor, dado que as peças tratavam de questões vigentes naquele período. O forte efeito ilusório das peças encaixava-se perfeitamente com o efeito psicológico que tinha arte retórica, ao fazer o homem acreditar nos discursos que apresentavam maior vantagem a ele, mesmo este sendo aparente e não verdadeiro.

Pero no sólo este fragmento del trágico revela ecos gorgianos: influenciado por las ideas sofisticas de su tiempo, Sófocles plasma en su *Filoctetes* el modelo más acabado del valor *psicagógico* de la palabra. La construcción *lógos psychên apatêsas* de Gorgias, es similar a la expresión con que Odiseo comienza su discurso persuasivo (vs. 55). *Apáte* y *klépto* configuran el campo semántico del engaño/seducción, tal como se encuentra atestiguado en numerosos ejemplos de la épica y la lírica. (GASTALDI, 2004, p.76).

O efeito psicológico da sofística era muito importante visto que ele se dava através de uma construção lógica argumentativa, de tal maneira que mexiam com o intelecto do homem, influenciando assim os discursos da política naquele período. O efeito da sofística na alma do homem foi revelador, de tal modo que pode ter contribuído para fundamentar a aversão de Platão pela poesia⁸, por conta de tocar a alma do espectador, descaracterizando o homem virtuoso pensado por ele n'A *Républica*. Logo a utilização da sofística pode ser considerada um dos aspectos do descrédito da poesia pelo pensador; dada a discrepância que apresentava em relação ao pensamento filosófico do período. Por conta da ética virtuosa do homem e política estabelecida, não só Platão, mas a filosofia que ali vigorava como aquela que buscava estabilidade, racionalidade e uniformidade de conceitos era paradoxal ao ensino dos que diziam, ser “O homem a medida de todas as coisas” (PROTÁGORAS, .490-420c a.C).

⁸ Sobre a consideração platônica da poesia, ver tópico 1.3.1 deste estudo.

A discussão exposta nos tópicos anteriores revela que, com o advento da filosofia, não houve um abandono total da mitologia, mas uma caminhar contínuo, ou seja, ambos passaram a ter influência, pensar e utilizar termos do outro com a finalidade de auxiliar a sociedade grega a situar-se no momento de transformação política e social que passavam.

Neste período, a cada cidadão foi atribuída à posição que lhe cabia, aos homens a vida pública, as mulheres o *oikos*, e a tragédia não só o entretenimento, mas a educação do povo. Nesta percebe-se uma configuração do feminino que se distancia do modelo de mulher ideal para sociedade grega. Ousadia, ação, capacidade intelectual, poder da palavra, com utilização da ironia e sofística, atribuídas as personagens femininas não constavam como atributos das mulheres gregas neste período. Percebe-se, portanto, que o olhar dos poetas transgredia valores ideais dessa sociedade, de modo deixar ver que a unilateralidade da concepção do feminino, embora ainda em germe, já não vigorava mais. No decorrer desta pesquisa serão aprofundadas a investigação sobre algumas características acerca do feminino na literatura e filosofia, se concentrando principalmente nas personagens trágicas como Clitemnestra e Cassandra, constituintes da trilogia *Oréstia* de Ésquilo e *Antígona* e *Ismene*, presentes na peça *Antígona* de Sófocles.

2 AS MULHERES TRÁGICAS: A QUESTÃO DE GÊNERO E A PERSONIFICAÇÃO DO FEMININO EM ÉSQUILO

*"A pessoa mais qualificada para liderar
não é a pessoa fisicamente mais forte.
É a mais inteligente, a mais culta,
a mais criativa, a mais inovadora.
E não existem hormônios
para esses atributos."
(Chimamanda Ngozi Adichie)*

2.1 A MULHER NO SÉCULO DE OURO DA GRÉCIA

Antes de passarmos a discussão sobre o feminino e o trágico, convém retomar e desenvolver um pouco mais a discussão já apresentada brevemente no capítulo anterior (seção 1.1), sobre o papel histórico da mulher no séc. V a.C, pois que esse é o momento do desenvolvimento e expansão grega e também do auge da tragédia. O século de ouro é o período em que a sociedade grega passa por grandes transformações sociais, religiosas e políticas. Os cidadãos começam a atuar na *polis* por conta da democracia nascente. Por meio da oratória estes discutem nas ágoras assuntos de cunho político relacionados a vida pública em sociedade que ali estava a se formar.

As mulheres, por não serem consideradas cidadãs gregas não participam da vida política neste período, desde então se tem uma visão muito homogênea do grupo feminino, basicamente como se os homens representassem a heterogeneidade, por meio dos discursos em contraposição uns com os outros nas ágoras e as mulheres fosse somente um grande grupo que não se diferenciavam em nada uma da outra, ou que suas atividades não tivessem validade, considerando somente aqueles que participavam da vida política.

Quando se estabeleceu uma democracia, passou-se a viver em sociedade, logo há um valor a ser considerado em tudo o que coopera para o bem-estar desta, portanto não se pode considerar que, somente a figura masculina participou deste momento na democracia grega,

pois as mulheres mesmo que de maneira informal também tiveram uma contribuição valiosa neste momento.

A mulher tinha uma criação totalmente voltada para o cuidado do núcleo familiar, do *oikos*, quando jovem estava sob o poder dos pais e posteriormente ficava sob poder do marido. A mãe tinha o dever de educá-la para culinária, criação de seus futuros filhos, afazeres domésticos e fabricação de roupas através da tecelagem. A culinária e tecelagem eram praticadas não só pelas mulheres pobres, mas também pelas mulheres bem-nascidas, pois para ser considerada uma boa esposa a mulher deveria casar-se sabendo dominar estas atividades.

O trabalho feito pelas mulheres era de grande importância, pois de certa forma contribuía também para a economia grega. As mulheres mais pobres tralhavam com a colheita de frutos, na vida agrícola, as mais ricas com a prática da tecelagem, logo todos esses trabalhos dentro ou fora do gineceu, colaboravam para a prosperidade do *oikos*, e juntando as partes, cooperavam economicamente para a prosperidade da *polis* com cada grupo feminino fazendo o que lhe era próprio. Lessa em *O Feminino em Atenas* diz que:

As atividades femininas na *pólis* – fossem elas restritas ao *oikos* ou efetuadas fora deste limite - além de implicarem uma produtividade econômica, possibilitavam as esposas estabelecerem relações sociais informais no âmbito do seu grupo familiar, da sua vizinhança ou das suas amigas; adquirindo um tipo de saber e de *téchne* próprios, constituindo lugares sociais de ação, enquanto uma tática que permitisse a sua validação social. (LESSA, 2004, p. 69)

O autor defende que também há uma heterogeneidade dentre os grupos femininos, nestas atividades que as mulheres faziam em conjunto, havia um momento de sociabilidade entre elas, de troca de informações. Elas se utilizavam de suas atividades como, por exemplo, da tecelagem, para interagir entre si.

Destacamos a importância, para a nossa pesquisa, da existência uma *sociabilidade feminina* no interior do *oikos*, pois esta convivência se torna essencial para coesão dos grupos femininos, para a criação de lugares sociais de fala, para integração *políade* e para a constituição das redes sociais informais de amizade. (LESSA, 2004, p. 88)

As mulheres atenienses em meio as suas atividades criavam laços de confiança e amizade entre elas, mostrando que elas entendiam a necessidade que tinha de manter a convivência entre os grupos. De maneira informal era possível até que estas discutissem o que se passava na sociedade grega, ou seja, elas davam suas opiniões, apresentavam suas ideias nestes ambientes. Assim como os homens faziam de forma pública, Lessa afirma que:

Mais do que tecer intrigas, como as personagens trágicas, as esposas podiam lançar mão da tecelagem como um meio de comunicação entre si. Elas podiam informar através da arte de tecer, e neste sentido esta arte feminina podia ser entendida como uma tática das esposas para manterem sua coesão enquanto grupo. (LESSA, 2004, p. 72)

As mulheres se utilizavam de suas atividades obrigatórias, não só para cumprir o seu dever de esposa, mas também para criar laços com outras mulheres e trocar informações sobre o que se passava na *polis*. Considerando esta visão do Lessa, percebe-se que as mulheres não formavam somente um grupo homogêneo, pois mesmo não sendo consideradas cidadãs elas tinham suas próprias ideologias, conseguiam conversar entre si, sobre questões que não envolviam somente o *oikos*, mas envolviam a *polis* também. Mesmo sem envolvimento com a vida política:

Quanto à participação feminina na esfera política, J-J. Maffre afirma serem raros os exemplos, isto por que às mulheres não eram atribuídos os direitos políticos (MAFFRE, 1998, p. 37). Se para o historiador J- J. Maffre, a participação feminina no âmbito político é algo raro, para nossa análise a participação cívica dos grupos femininos é algo inegável. Falamos em participação cívica porque para nós permite uma ampliação das possibilidades de ação feminina, pois engloba as formas de participação informais – também inerente ao conceito de participação política – e os grupos culturais nos quais as esposas encontravam inseridas (...) (LESSA, 2004, p. 95)

Considerando essa análise, é incontestável o fato da mulher não participar da vida política, das assembleias nas ágoras, enfim, de tudo que condizia somente aos cidadãos gregos, mas isso não quer dizer que os grupos femininos por serem subjugados não tinham seu pensamento próprio, suas próprias ideologias, e não conversavam entre si sobre isso. Desse modo, podemos afirmar que, por meio de suas funções, as mulheres ajudavam mesmo que indiretamente na formação da *polis*, portanto o século de ouro grego não é mérito somente da atividade masculina, mas da feminina também, pois mesmo com o ambiente

limitado que se encontravam, e não sendo consideradas cidadãs até o momento, contribuíram civicamente mesmo que de modo discreto para a democracia nascente.

Ainda que as mulheres não tivessem seu papel histórico reconhecido nesse período da Grécia, a tragédia abordará, em diversas obras, personagens femininas como protagonistas ou personagens centrais para o desenvolvimento da trama. Será esse o nosso viés de abordagem nos próximos tópicos, qual seja, a participação do feminino na filosofia e literatura clássica, a partir da análise de algumas personagens femininas de Ésquilo e Sófocles, dois dos principais tragediógrafos gregos.

2.2 O PODER DO SEXO FEMININO NA TRAGÉDIA *ORÉSTIA*

Neste momento da pesquisa se tratará do poder da mulher na tragédia de Ésquilo com ênfase na personagem principal da tragédia *Oréstia*, Clitemnestra. Será destacada a maneira com que a mesma conseguia notabilizar-se em um contexto predominantemente constituído pelo poder masculino. É relevante discorrer sobre esse tema, uma vez que, as mulheres mesmo não protagonizando as tragédias, possuem papéis de grande destaque nas obras, distanciando-se do aspecto atribuído à mulher de seu tempo, que são caracterizadas pela fragilidade, delicadeza, inocência, silêncio e normalmente, encontram-se à sombra de seus maridos.

Oréstia é uma trilogia escrita por Ésquilo, um dos mais antigos e importantes dramaturgos gregos, composta por *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, sua primeira representação foi em 458 a.C em Atenas.

A primeira peça narra a volta de Agamêmnon para casa, após a vitória dos gregos na guerra de Troia. Nessa peça, Clitemnestra, esposa do herói, junto com Egisto o assassinar, como forma de vingar a morte de Ifigênia⁹, (filha de Clitemnestra e Agamêmnon). Na

⁹ Segundo a mitologia, Agamêmnon teria provocado a deusa Ártemis ao se vangloriar de caçar um cervo na floresta sagrada da deusa. Como castigo, a deusa cessa os ventos no porto de Aulis, no momento em que o

primeira parte da trilogia ocorre também à previsão e morte de Cassandra, princesa de Troia, trazida por Agamêmnon, como troféu de guerra.

Em *Coéforas*, a narrativa é voltada para a vingança de Orestes e Electra, filhos de Agamêmnon e Clitemnestra. É o momento em que eles invocam os deuses e outras forças não terrenas. Orestes ganha apoio do deus Apolo, para que consiga vingar a morte do pai Agamêmnon. Por fim, Orestes mata Egisto e, logo após, mata também sua mãe Clitemnestra.

Na terceira e última parte da trilogia, *Eumênides*, acontece o julgamento de Orestes, por conta do matricídio. O julgamento termina a seu favor, acabando assim com essa sucessão de vingança familiar narrada na trilogia.

2.3 AS PRINCIPAIS FIGURAS FEMININAS NA *ORÉSTIA*

2.3.1 Cassandra e Electra: do descrédito à infâmia

O século V a.C, período em que Ésquilo escreve a trilogia, a Grécia vivia a mudança de uma sociedade mais tradicionalista para a nova *pólis* grega, é o período conhecido como “O Século de Ouro”. Após a vitória nas guerras médicas há uma grande valorização da cultura e o apogeu político e econômico na sociedade grega.

Foi um período de proeminência na filosofia com Sócrates, Platão e Aristóteles, mudanças de concepção com relação às divindades, uma vez que estava nascendo um pensamento voltado para racionalidade. Na *Oréstia* há o tribunal formado por deuses para julgar um crime praticado por Orestes. Ésquilo utiliza na tragédia personagens mitológicos, como a deusa Atena e o deus Apolo, o que aponta a revolução reflexiva que ocorreu na Grécia, nesse período. Os novos deuses olímpicos, baseados na estratégia e na astúcia do pensamento, tomam o lugar dos deuses titânicos, que representavam a força física e vital da natureza.

exército aqueu partiria para lutar em Tróia. Para que os ventos fossem novamente favoráveis, a deusa impõe o sacrifício de Ifigênia, a filha mais velha do rei. A princesa é então imolada pelo próprio pai, permitindo que os ventos soprem e as naus naveguem rumo a Troia.

Mesmo com a consolidação da democracia grega, a mulher continua tendo um papel secundário, pois a vida pública continua a ser dominada pela figura masculina. Ela possui papel importante somente no *oïkos*, com a função de reprodutora. Mas nas tragédias percebe-se que a mulher possui um papel relevante, uma vez que ela é retratada com valor maior do que era dado às mulheres gregas naquele período. É claro, que é necessário ressaltar que há uma distância entre a mulher grega real, da mulher grega retratada no teatro, ou seja, mesmo que as mulheres que viviam na Grécia tivessem todo o poder que era representado nas tragédias, elas não se apropriariam disso, por receio de irem de encontro aos padrões de sociedade que ali se formara.

A peça *Oréstia* que propomos analisar aqui é uma trilogia que dá ênfase aos crimes consanguíneos, e está diretamente relacionada com um mundo que vai além da natureza humana. Isso se percebe com teor maior nas personagens femininas. Cassandra, princesa de Troia, trazida por Agamêmnon como troféu de guerra, é um exemplo disso, pois ela é quem profetiza a morte de Agamêmnon e a própria morte. Outra figura emblemática é Atena, que mesmo sendo uma deusa, é a personagem feminina que tem o maior poder de decisão na trilogia, no momento do julgamento de Orestes, pois é ela quem dará o voto de minerva, mesmo participando de um tribunal humano.

Analisemos brevemente a história de Cassandra e sua importância dentro da peça. Cassandra é filha de Hécuba e Príamo, rei de Troia, dispôs de um papel muito importante na guerra de troia, uma vez que, ela por ser profetiza, tinha previsões sobre a guerra, mas era descreditada por ter sido amaldiçoada pelo deus Apolo.

Segundo a mitologia grega, quando criança, Cassandra junto ao seu irmão gêmeo Heleno foi brincar no templo de Apolo, adormeceram e nesta noite duas serpentes passaram à língua em seus ouvidos, a partir deste momento as crianças adquiriram uma audição tão sensível que conseguiam ouvir as vozes dos deuses.

Cassandra se tornou uma bela mulher e despertou a paixão do deus Apolo, que deu a ela o dom da profecia, tornando-a uma semideusa, mas logo após a profetiza foi amaldiçoada por ele, fazendo com que suas previsões fossem depreciadas por todos. Assim, as previsões feitas por Cassandra eram desacreditadas e era sempre considerada como louca pela população.

Nesse período a mulher era criada para o casamento e Cassandra foi amaldiçoada por conta do seu repúdio ao amor do deus Apolo, foi um ato corajoso, uma vez que as mulheres não poderiam negar o casamento aos homens, mesmo que esse fosse sem amor. A ousadia de Cassandra foi tão grande que repudiou o amor de um deus, do qual ela era serva e que lhe deu o dom da profecia¹⁰.

Na trilogia, Cassandra é dada a Agamêmnon como troféu de guerra, ele retorna a Argos levando-a como sua amante. No desenrolar da peça ela prevê a morte de Agamêmnon e sua própria morte, mas como é amaldiçoada a tragédia se concretiza.

CASSANDRA
 Ah! Quanto fogo (quanto!) avança para mim!
 Meu Deus! Apolo Lício! Ai!...E eu? E eu?
 Pois a leoa de dois pés, unida ao lobo
 na ausência do leão feroz, matar-me-á.
 Ai! Infeliz de mim! Na taça de veneno
 que ainda manipula já está a minha parte.
 Com o pérfido punhal que afia vai vingar-se
 do esposo inerme apenas por me haver trazido
 com ele, misturada aos seus troféus de guerra.(...)
 (ÉSQUILO, 1991, p. 65)

A princesa tem previsões que tanto ela quanto Agamêmnon seriam mortos por Clitemnestra, sabia que morreria porque foi levada com ele como prêmio de guerra, mas ainda assim clama a Apolo, pois isso é fruto da maldição que o mesmo a designou. Como ninguém acredita em suas previsões ela já se apresenta consciente de sua morte.

¹⁰ Cassandra não foi a única a recusar ao amor de Apolo, a ninfa Dafne também se escusa a aceitá-lo, criando assim uma das mais célebres histórias do amor não correspondido. Para aprofundar conhecimentos a esse respeito ver KURY (2009, p.100).

O fato de Cassandra ter negado o amor de Apolo, mostra a distância existente entre ela e as mulheres gregas da época. Por ser uma moça bem nascida, Cassandra seria destinada ao casamento, teria a vida ideal de uma princesa, mas por conta da maldição de Apolo, Troia foi tomada pelos gregos e Cassandra é dada como troféu de guerra. O posicionamento da princesa refletiu em seu destino, de modo que ela não seria mais rainha e não passaria de uma mera concubina de Agamêmnon, que nesse período, era considerado uma função inferior no *status* da mulher.

Cassandra foi uma mulher forte, feriu o brio de um deus, com isso também recebeu uma das maiores maldições que alguém poderia receber e que desencadeou trágicas consequências, por conta da sua atitude. Ela também transgrediu os valores da mulher da época, mesmo que com isso, como Ésquilo retrata, tenha resultado em sua morte. Logo, toda tragédia que gira em torno de Cassandra foi por conta da sua decisão ousada de repudiar o amor do deus Apolo.

Outra figura feminina representada na tragédia é Electra, ela mostra-se como uma mulher que foi injustiçada e que deseja ardentemente vingança contra a própria mãe, embora argumente que deseja vingar a morte do pai, o que transparece nela é também um grande rancor por ser tratada como escrava.

Electra seria a mulher que não possuía a coragem de Cassandra, ainda menos a frieza de Clitemnestra. A personagem se apresenta em *Coéforas*, segunda parte da trilogia. Electra aparece fazendo libações no túmulo do pai e encontra-se com Orestes, que retornara por ordem de Apolo para vingar o a morte de Agamêmnon e passa, a saber, o quanto escravizada foi à irmã durante todo esse tempo que ele esteve fora. Ela concorda e incentiva que Orestes vingue a morte de seu pai, mas possui esse desejo não só pelo assassinato.

ELECTRA

Falas das desventuras de meu pai;
a mim, porém, privaram-me de tudo,
dando-me o tratamento de uma escrava;
confinada em meu quarto, com um cão

maligno, mais pronta a chorar que a rir,
 eu me ocultava para soluçar,
 sofrendo sem um momento de alívio.
 (dirigindo-se a ORESTES.)
 Escuta e guarda a alma o que te digo!
 (ÉSQUILO, 1991, p. 108)

Para Electra, o fato de ser tratada como escrava, no palácio de seu pai, sublinha o desejo de punir sua mãe e Egisto, ela usa isso para estimular ainda mais Orestes a realizar a vingança, pois provavelmente, ela sozinha, não conseguiria, dado que mostra aparente abalo emocional.

Só com a morte de Clitemnestra e Egisto, Electra poderia se livrar da vida de solidão em que vivia e isso iria culminar também na vingança pela morte de Agamêmnon. Com a chegada de Orestes ela faz proclamações aos mortos, reforça a vontade dele em vingar o crime, relatando seu sofrimento, mas o que faz efetivamente o irmão realizar a vingança é o fato de ter sido mandado por Apolo.

Ésquilo retrata Electra como a mulher com características mais próximas da mulher grega desse período, posto que as mesmas se sentiam subjugadas, incapazes de cometer crimes, ainda que isso as incomodasse, necessitavam da ação masculina. Electra é retratada na trilogia como uma mulher altamente passiva, ressentida, chorosa, que precisava da presença do irmão, isso ressalta a distância existente entre ela e as outras mulheres retratadas na trilogia.

Ésquilo provavelmente retratou a fragilidade e passividade em Electra, até mesmo no uso das palavras, para não confrontar fortemente dois personagens femininos, uma vez que Clitemnestra não é passiva e tampouco frágil. Logo, o jogo de palavras, o *agón* mais importante da peça, se dá entre Orestes e a rainha.

2.3.2 Clitemnestra e a força transgressora

Clitemnestra é o exemplo da mulher manipuladora, diferente de Electra, se utiliza mais da racionalidade. Alcançava seus objetivos através da oratória, era a mulher que possuía

desejos amorosos, por esse motivo teve uma relação extraconjugal. Foi altamente estrategista, arquitetando a morte de Agamêmnon.

Na Grécia clássica as mulheres eram educadas para a maternidade, para serem donas de casa e casavam-se muito jovens, sem direito ao relacionamento amoroso, uma vez que sua função era a reprodução, principalmente de filhos homens. O adultério por parte da mulher envolvia não só o meio familiar, mas os meios cívicos, os homens tinham a obrigação legal de exigir o divórcio, e a mulher era repudiada pelo marido e pela sociedade. Muito diferente, do adultério praticado pelos homens, que poderia ter outras relações *hétero* e *homossexuais*, pois isso não mancharia sua imagem.

Ésquilo retrata Clitemnestra como uma mulher cheia de vícios: que se inclina a seus desejos ao possuir um amante, capaz de vender o filho homem, que seria motivo de prestígio para mulher naquela época, e respondia aos homens de igual para igual. Fica evidente a grande distância existente entre a mulher grega e a mulher apresentada na tragédia. Mas ressalta-se que foi essa dissemelhança entre Clitemnestra e a esposa considerada “virtuosa” ao desonrar Agamêmnon perante a *pólis*, que desencadeou a sede de vingança por parte de Orestes e Electra.

O auge da democracia grega reclamava uma boa dialética, foi o período em que o poder era conquistado por quem possuía a melhor oratória. Com isso, surgem os sofistas, pessoas dotas que ensinavam técnicas do bom discurso, mesmo que este não fosse verdadeiro. Essas técnicas eram ensinadas aos homens, pois somente os mesmos precisavam delas para utilizá-las na vida pública.

No entanto, Ésquilo, na peça, utiliza essa técnica na figura de Clitemnestra, de modo que, na tragédia foi atribuída também a mulher o domínio da retórica. Clitemnestra utilizava isso muito bem seus argumentos, conseguindo levar seu interlocutor a recair em erro,

utilizando em alguns momentos, argumentos pretensamente racionais, bem elaborados e em outros, apelando ao sentimentalismo, tal como podemos observar no trecho abaixo:

CLITEMNESTRA
 Pára, meu filho! Pára, menino, e respeita
 Os seios dos quais tantas vezes tua boca
 Até durante o sono tirou alimento!
 ORESTES
 (*ORESTES baixa a espada e dirige-se a PÍLADES.*)
 Ah! Pílates! Que faço? Mato a minha mãe?
 (ÉSQUILO, 1991, p. 128)

Mesmo Orestes mostrando estar decidido a matar sua mãe, ela conseguiu através de seus contra-argumentos colocar, por um momento, dúvida sobre a prática do matricídio, persuadindo-o a não matá-la com um argumento mentiroso, uma vez que até o próprio Orestes sabia que a mulher que o amamentou não foi sua mãe e sim sua ama.

O uso da ambiguidade, ironia e persuasão é representado na trilogia, pela mulher, principalmente por Clitemnestra. Embora na Grécia essa técnica fosse utilizada, em especial na ágora e pela figura masculina, ao contrário, Ésquilo a atribui a mulher, provavelmente para acentuar a tensão dramática, em contraponto aos personagens fortes como Agamêmnon e Orestes, considerados os heróis trágicos.

Uma de suas principais armas era a ironia, muito utilizada pelos gregos, mas a mulher nesse período não participava da vida pública. Ésquilo, através de Clitemnestra, dá ênfase à fortaleza existente no sexo feminino, mesmo em um ambiente tão limitado para mulher, como é o retratado na trilogia. Ela se utiliza da ironia e ambiguidades, pois era o único modo de ter voz, em meio ao contexto em que viveu.

Clitemnestra se mostra como modelo de mulher ideal, mas é altamente transgressora, para isso ela se utiliza do jogo de palavras, através de metáforas e ambiguidades, ou seja, o que a rainha fala muitas vezes pode ter mais de uma interpretação.

Essa presença, na língua dos Trágicos, de uma multiplicidade de níveis, mais ou menos distantes uns dos outros – a mesma palavra ligando-se a campos semânticos diferentes, conforme pertença ao vocabulário religioso, jurídico, político, comum a tal ou tal setor desses vocabulários – dá o texto uma profundidade particular e exige que a leitura se faça ao mesmo tempo em vários planos. (VERNANT, 2005, P. 19)

Segundo Vernant é inerente a tragédia a existência da ambiguidade, para que a leitura não seja somente feita de maneira unilateral e retilínea, visto que a realidade do homem é dinâmica e aberta a diferentes perspectivas, cabendo então aos espectadores desenvolver a astúcia de interpretar os sentidos controversos das mesmas palavras ao serem utilizadas por personagens diferentes, bem como perceber que a mesma palavra não possui somente um sentido. A ambiguidade é dominante nas falas de Clitemnestra, tal como a ironia. Na primeira parte da trilogia ela se mostra aliviada pelo retorno de Agamêmnon e, através de sua ironia, faz com que o herói acredite que sua alegria em recebê-lo após a guerra de Troia é genuína, quando na verdade pretende matá-lo.

CLITEMNESTRA

(...) Primeiro, é uma angústia desesperadora
 permanecer a esposa desacompanhada
 no lar vazio, separada do marido,
 ouvindo maus prognósticos seguidamente
 e recebendo, apreensiva, informações
 reveladoras de reveses repetidos,
 que tem de transmitir ao povo receoso.
 Houvesse este homem sido mesmo vítima
 dos ferimentos todos que nos relataram
 mais furos haveria em seu corpo forte
 que malhas numa rede grande; (...)
 (ÉSQUILO, 1991, p. 47)

O trecho acima citado retrata o retorno de Agamêmnon ao palácio, quando Clitemnestra publicamente saúda a chegada do rei, suas palavras demonstram a angústia que foi a espera e seu contentamento ao vê-lo bem, de forma que faz Agamêmnon e a população confiarem em suas palavras, demonstrando publicamente ter cumprido seu papel de esposa ideal, mas na verdade ela possuía um amante. A ambiguidade é explícita ao falar quão insuportável eram as notícias de morte do rei, uma vez que a própria já planejava matá-lo covardemente, com a “grande rede” que a mesma cita de forma irônica em seu discurso de saudação.

Aparentemente, Clitemnestra é exemplo de boa conduta, pois os homicídios que a mesma comete são perfeitamente justificados e convincentes. No decorrer da trilogia, muitas

acusações recaem sobre ela, como o fato de ter abandonado dois de seus filhos, mas seu poder de persuasão é tão pontual e bem elaborado que a rainha, mesmo diante das acusações, consegue convencer que o engano está em seu interlocutor.

ORESTES
 Fui vilmente vendido, eu, filho de um pai livre!
 CLITEMNESTRA
 E dinheiro de tua venda, onde estará?
 ORESTES
 Tenho vergonha de falar-te abertamente
 Desse dinheiro ignóbil; prefiro calar-me!
 CLITEMNESTRA
 Fala-me, então, da má conduta de teu pai!
 ORESTES
 Não podes acusar o herói que combatia
 Enquanto estavas ociosa em seu palácio!
 CLITEMNESTRA
 Para nós, as mulheres, filho, é doloroso
 Estarmos tanto tempo longe dos seus maridos!
 (ÉSQUILO, 1991, p. 130)

Aqui, novamente, percebemos a ironia na fala de Clitemnestra, ela por mais que possua culpa, sempre encontra uma maneira de se livrar desta, por meio de indagações muito bem colocadas e também por conseguir sem grandes dificuldades desviar o assunto. A rainha age como mulher transgressora ao tirar o foco da discussão principal, ao mesmo tempo em que fundamenta os motivos pelos quais cometeu suas perversões. Clitemnestra domina muito bem a palavra, de modo que, conduz a dupla interpretação na qual cai o herói Agamêmnon e o próprio Orestes.

A ironia trágica poderá consistir em mostrar, como no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não reconhecer. (VERNANT, 2005, P. 20)

A ironia, da forma descrita por Vernant, mostra-se como algo que vai de encontro a um discurso unilateral, atribuindo um sentido novo a palavra e entona o duplo sentido. Em *Oréstia*, percebe-se que o jogo de palavras que Clitemnestra possui, atinge Orestes, fazendo com que a mesma consiga colocar dúvida, nas ações do filho, embora ele tenha certeza do que estava destinado a fazer. Podemos ver isso no seguinte trecho:

CLITEMNESTRA
 Cuidado com a maldição de tua mãe!

ORESTES
 E como evitarei a de meu próprio pai
 Se demonstrar hesitação neste momento?
 CLITEMNESTRA
 Ainda viva, estou aqui (pobre de mim!)
 Fazendo súplicas inúteis a um túmulo!
 (ÉSQUILO, 1991, p. 131)

Clitemnestra tenta convencer Orestes a não matá-la, recorrendo à maldição e a futura perseguição das Fúrias, mas Orestes responde que o pai, a quem ele tem tanto apreço, também o amaldiçoará, senão restaurar o sangue injustamente derramado. Logo em seguida, Clitemnestra muda o discurso e recorre ao túmulo de Agamêmnon, utilizando o jogo de palavras para tentar não ser morta. A ironia presente na fala de Clitemnestra se mostra evidente ao espectador, pois a rainha é consciente de toda sua culpa, ainda assim, usa termos apelativos, na tentativa de gerar compaixão. Ésquilo retrata a ironia na tragédia de modo muito hábil como, por exemplo, ao ressaltar a polivalência existente nas palavras e ao demonstrar que o modo de se comunicar nem sempre é retilíneo e uniforme.

Temos que lembrar que esse período é o auge da democracia grega, então a partir do momento que, no teatro, o espectador capta a ironia passada pela peça, de certa forma ele vai deixando para trás o modo que se pensava anteriormente. Vernant, diz que os traços marcantes da tragédia grega são: “Tensão entre o mito e as formas de pensamento próprias da cidade, conflitos do homem, o mundo dos valores, o universo dos deuses e o caráter ambíguo e equívoco da língua” (VERNANT, 2005 p. 20). A tragédia possuía, portanto, o papel de tirar o homem da sua zona de conforto, mostrava diálogos entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses, também afluía os valores existentes na vida cotidiana e isso se dava por conta da linguagem, e a ambiguidade se mostrava presente a todo o momento, ora distanciando, ora aproximando a cena trágica da vida do espectador. Na *Oréstia*, é atribuído a Clitemnestra o poder de persuasão, através dos jogos de palavras e nos duelos verbais que ela realiza com Agamêmnon e com o próprio Orestes.

A rainha infringiu os limites impostos à mulher de sua época, usufruindo da oratória, que normalmente era utilizada pelos homens. Desse modo, ela atinge, convence e persuade os demais, que não esperam de uma mulher tal atitude. Assim apresentando-se como uma mulher virtuosa, ela no fundo transgride os valores que a esposa ideal deve dispor.

O autor mostra como Clitemnestra conseguiu muito do que pretendia através da manipulação e dos apelos. Vê-se que, mesmo não sendo o modelo de mãe ideal, no julgamento de Orestes, seu fantasma apela para Fúrias pela condenação do matricida, ou seja, ela ainda tenta se utilizar do lado maternal para a condenação de Orestes.

FANTASMA DE CLITEMNESTRA
 Dormis profundamente! Qual a serventia
 De sonolentas como vós? Por vossa causa
 Sou vilipendiada no mundo dos mortos,
 Que não cessam de me humilhar qualificando-me
 Injuriosamente de assassina, lá,
 Vagando envergonhada em meio a tantas sombras!
 Sou acusada nas profundezas do inferno
 De um crime bárbaro e como se não bastasse,
 Após a minha morte nas mãos de meu filho
 (destino atroz!) nenhum dos deuses se revolta
 E mostra sua cólera a favor da mãe! (...)
 (ÉSQUILO, 1991 p.147)

É possível notar que, ao mesmo tempo em que a rainha faz um pedido para que as Fúrias a ajudem, ela também as insulta. O modo utilizado para acordar as Fúrias é provocando o brio das mesmas. Também é notável aos espectadores a ironia que Clitemnestra utiliza ao se referir à maternidade uma vez que não cuidou de Orestes, mostrando-se injustiçada por ter sido morta por seu filho, mas não considera brutal o fato de ter matado o rei insidiosamente. Ela se diz acusada de um crime bárbaro, mas não tão bárbaro como foi sua morte nas mãos do filho, ainda que saiba que sua morte foi em busca de justiça.

Quando a rainha utiliza termos como: “pobre de mim” ou “destino atroz”, o faz de forma irônica, tentando persuadir o interlocutor a vê-la como uma pessoa inocente. Dá a entender que matar seu marido não foi tão criminoso a ponto de merecer tal futuro. Instiga o interlocutor a pensar se de fato ela merece esse destino, se a mesma possui culpa ou não. Tudo

por conta do caráter ambíguo, o uso de metáforas, e a habilidade de persuasão que se mostra presente em suas falas.

Ésquilo apresenta um desfecho que põe fim aos crimes consanguíneos, com a absolvição de Orestes, mas ainda assim, ressalta a importância do sexo feminino na trilogia atribuindo o voto de Minerva à deusa Atena, que institui o tribunal e um novo modo de julgamento para os crimes consanguíneos.

O duelo verbal, característico da tragédia, que na trilogia é acentuado entre o herói e Clitemnestra, se dá por conta da *hybris*, que seria a desmedida nas palavras, uma afronta aos poderes já instituídos, demonstrando falta de equilíbrio, excesso de confiança e orgulho acima da medida.

O pecado original do herói trágico é ser o produto de uma *hybris*, uma violação da medida, da ordem natural do universo determinada pelos deuses; ordem esta que não pode ser rompida. Gozando de elevada reputação, este é movido pela soberba e pelo orgulho. (SANTOS, s/d, p.18).

A *hybris* possui valor transgressor, fazendo com que o herói confronte seu oposto, não levando em consideração o valor da justiça, esse confronto se dá através do *ágon*:

O *ágon* é um confronto organizado, no qual se contrapõem dois longos discursos, geralmente seguidos de um intercâmbio de versos, tornando os contrastes mais densos, mais tensos, mais crepitantes. No *ágon*, cada um defendia o seu ponto de vista com toda força retórica possível, numa grande exposição de argumentos, que naturalmente contribuía para esclarecer seu pensamento, ou sua paixão. (ROMILLY, 1998 p.37)

Ele é característico da tragédia, faz parte de sua essência, funciona como se fosse a alma trágica, que dá vida ao jogo de palavras, ao confronto, duelo que se mostra incansável em busca da defesa de suas ideias. Na tragédia, causa impacto ao espectador, pois é o momento em que são ressaltadas todas as desgraças passadas pelo herói, dá movimento ao enredo através das acusações e defesas, e causa comoção, pois é um duelo com jogos de palavras muito bem estruturados.

É preciso considerar também que a ação da peça não acontece em cena, dada às limitações físicas que o anfiteatro possuía, então, a ação dramática se baseia principalmente

no *ágon*, no duelo das palavras, que Ésquilo soube muito bem explorar nas discussões criadas no texto, nas teses e contra teses que os personagens defendem ao longo da trama. Ter um conhecimento profundo das nuances discursivas torna Ésquilo um grande escritor, capaz de criar uma personagem grandiloquente como Clitemnestra. Sua personagem brinca com as palavras mais do que com a própria ação. Suas falas são ricas em ambiguidades e ironias, mas é na defesa extremamente bem definida e articulada de suas ideias que o *ágon* se realiza na *Oréstia* em todo o seu esplendor dramático, sobretudo nas falas da rainha.

Oréstia é uma peça que ressalta a importância da figura feminina e por ser também o período de surgimento da democracia grega, possui um papel de educadora para o povo, principalmente no que tange linguagem. Tal linguagem, contrapondo a realidade grega é apresentada fortemente através da mulher, especificamente aqui, esse papel é atribuído a Clitemnestra. É perceptível o poder de convencimento por meio da articulação linguística que a rainha possui no que diz respeito às figuras masculinas:

CLITEMNESTRA
 Não, deves, pois, temer que os homens te censurem.
 AGAMÊMNON
 É muito forte o julgamento popular.
 CLITEMNESTRA
 Só não existe inveja se não há valor.
 AGAMÊMNON
 As mulheres não devem sustentar querelas!
 CLITEMNESTRA
 Também os fortes podem dar-se por vencidos...
 AGAMÊMNON
 Deseja ser a vencedora no debate?
 CLITEMNESTRA
 Confia em mim e condescende na vitória!...
 (ÉSQUILO, 1991 p. 50)

A passagem acima mostra a chegada de Agamêmnon ao palácio em que a rainha o recebe com honrarias, não para homens, mas sim para deuses e, Agamêmnon sabendo disso, tenta contra argumentar, mas Clitemnestra consegue vencê-lo, através de seus jogos de palavras e o convence a aceitar as honrarias.

Clitemnestra possui um destino trágico, no decorrer da história ela é morta. E ainda assim se considera inocente. Tal culpa não afeta de forma alguma Clitemnestra que, mesmo

sabendo que ela é responsável pela morte do rei, sempre julga que está correta em seus atos, ainda que tenha cometido o maior mal possível - se trata da mulher que mata o marido guerreiro de maneira covarde - pois imagina ter argumentos e poder de convencimento suficiente para justificar tal morte.

Em *Oréstia* o castigo se apresenta no destino dos personagens, uma vez que Clitemnestra é morta porque matou seu marido. A morte se dá por conta da culpa ser percebida por terceiros e apontada à rainha, e esta é morta ainda sem tal culpa sentir, um dos grandes motivos de receber o título de transgressora, pela grande capacidade de depreciar valores importantes na sociedade grega.

Oréstia é uma peça rica em detalhes e conteúdo e que pode ser explorada de diferentes formas. As peças contêm outras questões que também poderiam ser desdobradas e aprofundadas neste trabalho, mas que por questões de tempo e espaço, optou-se por apenas referir-se a algumas delas, em especial no que tange a questão da linguagem. A seguir trabalharemos com Antígona, uma das grandes personagens na tragédia de sofocliana.

3 AS MULHERES TRÁGICAS: A PERSONIFICAÇÃO DO FEMININO EM SÓFOCLES

*“Nasci para compartilhar amor, não ódio.”
(Antígona de Sófocles)*

3.1 ANTÍGONA, A FORÇA DA MULHER NA TRAGÉDIA DE SÓFOCLES

Uma das tragédias em que se ressalta a figura da mulher é em *Antígona*, uma das obras de Sófocles, que junto a Ésquilo e Eurípides, foram grandes dramaturgos gregos. Viveram no século V a.C como já tratado anteriormente este período é conhecido como século de ouro, época na qual houve uma grande expansão da *polis*, no auge da democracia grega, abrindo espaço e visibilidade para as artes e para o teatro.

Após a tragédia de Édipo ter se concretizado nas obras *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, tem início a peça *Antígona*¹¹. A obra se concentra no drama da personagem feminina Antígona, filha de Édipo e Jocasta, irmã de Ismena, Etéocles e Polinices e sobrinha de Creonte. Após a morte de Édipo, quando seus dois filhos concordam em revezar-se no poder em Tebas, Etéocles, que é o primeiro a reinar na cidade, quebra o acordo não mais aceitando que Polinices governe alternando o poder com ele. Polinices, em face disso, vai embora da cidade e se alia a Argos, principal cidade rival de Tebas. Polinices então, volta com seus aliados a fim de tomar a coroa de seu irmão Etéocles, e estes acabam por travar uma luta na qual os dois são mortos.¹² Creonte assume o poder na cidade e, levando em consideração principalmente as leis civis, destina um enterro digno a Etéocles e a Polinices não permite enterro algum, deixando seu corpo em exposição, ainda condenando a morte quem o enterrasse.

A peça se inicia, depois desses acontecimentos, quando Antígona, princesa de Tebas, não aceita que Creonte trate o corpo de seu irmão de forma tão indigna. Transgredindo a lei

¹¹ Embora sejam obras que narram uma história contínua, não são consideradas uma trilogia, visto que não foram apresentadas juntas, como a *Orestia* de Ésquilo.

¹² A luta entre os irmão Etéocles e Polinices é narrada na obra *Os sete contra Tebas* de Ésquilo.

civil e a ordem do rei, ela enterra o irmão Polinices e quando interrogada pelo feito, não o nega. Antígona acaba condenada a ser enterrada viva em uma gruta. A princesa é noiva de Hémon, filho de Creonte. O rei chega a ser avisado por Tirésias que o melhor seria enterrar Polinices e libertar a princesa, mas já se dá o desfecho da tragédia com a morte de Antígona, e o repúdio e suicídio de Hémon e Eurídice, mulher de Creonte. Termina assim a tragédia que durante muito tempo assolava os tebanos.

Essa é uma das obras mais espetaculares de Sófocles e, que mesmo sendo tão antiga tendo sido escrita por volta de 500 anos a.C., é possível pensar que nos ajuda a refletir ainda hoje sobre as questões relacionadas ao feminino, bem como a política da nossa realidade ocidental. Vale ressaltar que neste período as tragédias gregas não eram somente para o entretenimento, mas também tinha cunho esclarecedor e educativo em relação à realidade presente na pólis. *Antígona* envolve questões relacionadas à ética e moral, às leis civis, divinas e política, estes são temas muito discutidos na literatura e filosofia desde esse período até os dias atuais.

Em *Antígona*, de forma frequente, percebe-se a presença e importância da mulher, aliás, nas tragédias sofocianas isto fica sempre bastante evidente. Posteriormente discutiremos a importância dada há algumas personagens femininas nas tragédias de Sófocles.

3.2 AS MULHERES EM ÉDIPO REI E ANTÍGONA.

Na obra *Édipo Rei*, Sófocles apresenta a figura de Jocasta, rainha de Tebas e mãe de duas princesas, Etéocles e Polinices, uma mulher que entregou seu filho a morte para salvar a vida de Laio, seu marido, ao saber que seu filho futuramente poderia vir a matá-lo. A motivação que fez Jocasta entregar seu filho a morte foi, não somente o amor por Laio, nem tampouco respeito às leis civis, mas principalmente porque o oráculo foi quem fez esta previsão sobre o que aconteceria futuramente, logo, a ação se deu também por motivo divino.

É importante ressaltar que até o fim da antiguidade grega, as pessoas tinham a ansiedade de saber o que viria a acontecer futuramente e buscavam nos oráculos as respostas divinas sobre seus destinos, assim, sabendo o que poderia vir a suceder, as pessoas tendiam a praticar ações se desviando das desventuras, de acordo com o que dizia o oráculo. No caso de Jocasta, esta ação foi entregar seu filho à morte.

Em *Antígona* é dada uma grande importância à figura da mulher, percebe-se isso, a princípio, pelo próprio título da obra e também pelo valor atribuído as três mulheres da trama: Antígona, Ismena e Eurídice.

Eurídice aparece rapidamente em *Antígona*, mesmo assim possui grande papel, uma vez que ela é uma das causadoras da tragédia de Creonte. Ao perceber que seu filho Hemón está morto, ela age de forma sucinta, comete suicídio culpando o marido e o deixando transtornado, fazendo o fim trágico cair sobre Creonte.

Jocasta e Eurídice são duas personagens que apresentam-se nas tragédias como mulheres casadas e mães. A primeira, mesmo com medo das previsões feitas pelo oráculo como já foi dito anteriormente, toma a atitude de entregar o filho a morte e sofre total influência da tradição, do divino que era muito importante neste período. Mas Jocasta não matou o filho ou o viu morto, mas o entregou para que fosse morto.

JOCASTA

Não há razões, então, para inquietação;
 ouve-me atentamente e ficarás sabendo
 que o dom divinatório não foi concedido
 a nenhum dos mortais; em escassas palavras 850
 vou dar-te provas disso. Não direi que Febo,
 mas um de seus intérpretes, há muito tempo
 comunicou a Laio, por meio de oráculos,
 que um filho meu e dele o assassinaria;
 pois apesar desses oráculos notórios 855
 todos afirmam que assaltantes de outras terras
 mataram Laio há anos numa encruzilhada.
 Vivia nosso filho seu terceiro dia
 quando rei Laio lhe amarrou os tornozelos
 e o pôs em mãos de estranhos, que o lançaram logo 860
 em precipícios da montanha inacessível.
 Naquele tempo Apolo não realizou
 as predições: o filho único de Laio
 não se tornou o matador do próprio pai;

não se concretizaram as apreensões do rei 865
 que tanto receava terminar seus dias
 golpeado pelo ser que lhe devia a vida.
 Falharam os oráculos; o próprio deus
 evidencia seus desígnios quando quer,
 sem recorrer a intérpretes, somente ele. 870
 (SÓFOCLES. 1990. p. 52,53)

Acima, a rainha relata a previsão feita pelo oráculo sobre a morte de Laio, mas desconfia de seu desígnio. Fica evidente a certeza de Jocasta de que seu filho não matou o próprio pai, ousando duvidar do poder dos oráculos. Mesmo que a rainha não tenha visto Édipo morto, ela acredita que a morte de Laio foi causada por outrem. Ela dá seu filho à morte tentando desviar-se da desventura prevista para o destino da família e acredita fielmente que consegue, tomando como falsa a previsão feita pelo oráculo.

Já Euridice, em *Antígona*, comete suicídio por amor a seu filho efetivando a predição do oráculo. Tirésias, por diversas vezes tentou mostrar a Creonte sua ação desmedida, ao optar pela lei civil em detrimento a tradição, defendida por Antígona. Mais uma vez a tragédia sofocliana ressalta a influência que a tradição e as previsões tinham neste período e a obediência que os cidadãos deveriam ter aos deuses.

Édipo, assim como Jocasta, ressaltam a falha do oráculo, mostrando que ele nem sempre realiza suas predições, posteriormente Creonte faz o mesmo, deixando de seguir a tradição em favor das leis civis, novamente não ouvindo as predições oraculares. Ambas as tragédias mostram a falha do homem por meio da ação desmedida, tanto de Jocasta por não ter matado o filho quando recém-nascido e de Édipo, por ter fugido da casa de seus pais adotivo e acabar matando Laio, quanto de Creonte, por não dar um túmulo digno a Polinices. Além da desmedida de não ouvir e respeitar o oráculo, os personagens sofoclianos abusam do poder, de tal modo que a tirania se mostra presente no reinado de Creonte, tanto quanto fora no reinado de Édipo. Embora ambos demonstrem arrependimento posteriormente, eles não podem fugir às suas ações. Há em Sófocles, nesse sentido, uma crítica a tirania, ao mesmo tempo em que um pequeno prenúncio da liberdade humana frente ao destino. Tudo isso

demonstra que o trágico sofocliano trata, ainda que não diretamente, mas simbolicamente, da presença dos elementos religiosos mais arcaicos, como o oráculo e suas predições, mas também anuncia os novos tempos da escolha humana dentro da democracia ateniense, onde não há mais espaço para a tirania. Sófocles apresenta belamente uma Grécia que transita entre o sagrado e o profano, entre deuses e homens.

Nessas peças fica evidente a importância daquelas estruturas apontadas por Aristóteles, que abordamos em um tópico precedente. Aristóteles sustenta que reside na composição das tragédias, a razão de produzirem um efeito catártico, por conta das mudanças repentinas presentes na trama, o que proporciona a identificação da plateia com os personagens e também o poder educador que a mesma tinha neste momento da formação da polis.

Em contraponto a presença forte de Antígona, Ismena se mostra como uma moça frágil, mesmo tendo passado pelos mesmos transtornos sofridos pela irmã e tendo ajudando sua irmã na trajetória do pai desde a descoberta trágica, na qual o rei fura os próprios olhos, até sua morte. Ismena, quando retorna para Tebas, parece procurar somente a ordem na cidade, ela, mesmo apoiando sua irmã e provavelmente possuindo os valores de cunho tradicional ou religioso semelhantes ao dela, não tem coragem de ir contra as leis do rei. Mostra-se, em contrapartida, uma mulher com maior fragilidade, que prefere a aceitação ao enfrentamento.

Provavelmente, Sófocles se utiliza disso para poder ressaltar o papel de Antígona na obra, assim como Ésquilo faz em *Oréstia* com Electra e Clitemnestra, posto que o enfrentamento na obra se dá com o feminino e masculino, pois não cabe colocar duas mulheres medindo forças. Do mesmo modo, Sófocles apresenta a fragilidade em uma e a fortaleza em outra, ou seja, Ismena é apresentada como a princesa com maior fragilidade, que mesmo não concordando com seu tio, Creonte, aceita suas ordens para evitar um maior

desgaste. Antígona, ao contrário de Ismena, enfrenta as ordens de Creonte. Ela se mostra forte, uma mulher que vai de encontro as leis civis, por conta da tradição, afirmando os valores familiares e religiosos. Ela não aceita que deixem o corpo do irmão Polinices sem um enterro digno, pois, assim como ela ama Etéocles, que terá um enterro com honrarias, ama também Polinices, e mesmo que este último tenha lutado contra sua própria cidade, para Antígona, isso não influencia no direito ao trato de seu corpo após a morte.

Sófocles se concentra nesse enfrentamento de Antígona para desenvolver a obra, no entanto, nota-se que todas as três personagens femininas da tragédia possuem papel relevante, dado que, elas nos fazem perceber diferentes formas de apresentação da mulher e o comportamento e atitude destas perante uma mesma situação. No próximo tópico, nos ocuparemos de Antígona e da defesa que a mesma faz dos seus valores tradicionais.

3.3 ANTÍGONA E A DEFESA DA LEI DIVINA

Na trajetória de Antígona as desventuras já começam em seu nascimento, tal como se apresenta em *Édipo Rei*, por ser filha do incesto de Édipo e Jocasta, ou seja, a maldição já existe em sua família há muito tempo e seu destino já está marcado por essa infelicidade. Posteriormente ela recebe a missão de guiar Édipo, sem visão, até o momento em que ele viesse a morrer, tema que aparece na obra *Édipo em Colono*. Por fim há a questão da desavença entre seus dois irmãos e a consequência desta juntamente com a atitude de Creonte, que culmina no destino trágico de *Antígona*, peça que leva o nome da protagonista.

Antígona é considerada uma tragédia de destino duplo, uma vez que a ação dramática não concentra-se somente na princesa, mas também em Creonte, dado que ele também passa pela peripécia e reconhecimento e o fim trágico recai sobre ambos personagens. A protagonista parece ser o oposto da irmã, mas o conflito se concentra não com Ismena, mas com Creonte, isto é, a tragédia precisa de duas grandes forças para se concretizar, logo, não seria entre dois opostos, com Antígona uma personagem forte e Ismena carregada de

delicadeza, não desmerecendo o valor de Ismena na peça. Mas o conflito se dá entre Antígona e Creonte, dois personagens grandiosos, capazes de um combate frontal em defesa dos princípios que os mesmo acreditam como verdadeiros, não que eles sejam dois opostos, mas são semelhantes com defesa de princípios opostos, isso fez a grande tragédia se concretizar.

Creonte faz uma defesa das leis da cidade e inculpa Polinices por ter lutado contra Tebas, o acusando de não ser merecedor de um enterro digno, independente do que o levou ele a entrar em guerra com irmão. O reinado de Creonte é cercado por essa interpretação individual das leis civis, não completamente em detrimento das leis tradicionais, não escritas, mas parece que estas devem adaptar-se ao seu modo de governar:

CREONTE:

(...) Pois eu — e seja testemunha o grande Zeus onividente — não me calaria vendo em vez da segurança a ruína dominar o povo, e nunca trataria os inimigos de minha terra como se fossem amigos. 215 (...)
(SÓFOCLES. 1990, P. 208).

Creonte na passagem acima fala da própria maneira de governar a cidade, justificando o fato de Polinices não receber o enterro, uma vez que este foi inimigo da cidade ao lutar contra Etéocles e ainda assevera que nunca trataria Polinices à maneira que tratou o irmão, que lutou pra defender a mesma. Creonte se vê como dono supremo de toda lei e justiça, por esta posição os deuses não ficariam contra ele, mas se adequariam as leis por ele determinadas, visto que ele visa o bem e a defesa da cidade. Percebe-se isso na seguinte passagem:

CREONTE:

Cala-te logo, antes que cresça minha cólera com tua fala, salvo se queres mostrar senilidade e insensatez ao mesmo tempo. É insuportável escutar-te quando dizes que os deuses podem ter cuidado do cadáver. 330
Seria por inusitada recompensa a um benfeitor que lhe dariam sepultura, a ele, que chegou para queimar seus templos cercados de colinas e os tesouros sacros e para aniquilar a sua terra e leis? 335
Ou vês os deuses distinguirem criminosos? Jamais! Desde o princípio havia na cidade homens que murmuravam coisas desse gênero

e meneavam a cabeça contra mim
secretamente; relutavam em curvar-se 340
e, como súditos, dar a cerviz ao jugo. (SÓFOCLES. 1990, P. 2012, 2013)

Creonte ordena que o corifeu se cale a pensar que o enterro de Polinices se deve aos deuses, uma vez que ele não lutou em favor da cidade, mas contra, e que seria impensável que os deuses defendessem aquele que o rei julga traidor. Creonte se considera o maior defensor da cidade e estava lá para proteger o povo, desde que estes obedecessem às leis, logo, os deuses teriam que mostrar-se ao seu lado, por considera-lo um homem justo. Creonte não parecia perceber o desrespeito com o qual o Corifeu - figura importante na tradição grega - ao mandá-lo se calar uma vez que, ao supor que os deuses estavam ao seu lado pelo fato de se considerar um homem justo, estava desprezando e arrancando do povo tiranicamente valores tradicionais que estes carregaram durante muito tempo, pois ainda que o episódio não fosse milagre, o enterro de Polinices estava relacionado ao divino. No governo de Creonte as tradições religiosas serviam somente para dar apoio às leis decretadas, não mais consultando os oráculos ou deuses para decretar as leis. Sófocles representa, desta forma, o momento de transição que os homens passavam na Grécia.

Antígona quando defende as leis divinas, provavelmente é vista como uma representante de grande parte da população, que ainda estava muito atada às leis não escritas. Ela vê como injustiça o que foi feito ao corpo do irmão ao deixá-lo exposto, sem qualquer tipo de enterro e bate de frente com Creonte em defesa do merecimento de um enterro digno ao irmão.

CREONTE
(...) sabias que um edito proibia aquilo?
ANTÍGONA
Sabia. Como ignoraria? Era notório.
CREONTE
E te atreveste a desobedecer às leis? 510
ANTÍGONA
Mas Zeus não foi o arauto delas para mim,
nem essas leis são as ditadas entre os homens
pela Justiça, companheira de morada
dos deuses infernais; e não me pareceu
que tuas determinações tivessem força 515
para impor aos mortais até a obrigação

de transgredir normas divinas, não escritas,
 inevitáveis; não é de hoje, não é de ontem,
 é desde os tempos mais remotos que elas vigem,
 sem que ninguém possa dizer quando surgiram. 520
 E não seria por temer homem algum,
 nem o mais arrogante, que me arriscaria
 a ser punida pelos deuses por violá-las. (SÓFOCLES. 1990, P. 219, 220)

Antígona carrega de maneira tão grandiosa as crenças nos valores tradicionais que não teme as determinações de Creonte, mesmo sabendo que vai ser destinada a morte por desobedece-las, ela ainda prefere obedecer às leis divinas em detrimento das leis civis. Não seria por medo de Creonte que a mesma deixaria de enterrar seu irmão e ficar sujeita a ser punida pelos deuses. Por isso vale mais ser morta por desordem na paz da cidade, descumprindo leis recém-criadas, a transgredir determinações divinas. Em *Sófocles*, Karl Reinhardt comenta sobre a ação de Antígona da seguinte maneira:

Todavia, quão distante da natureza de uma mártir, de uma mulher santa permanece Antígona! Ela não obtém as garantias dessa ordem do alto, seu saber não provém do céu nem é influenciado por camadas subterrâneas e misteriosas, mas tem origem em um âmbito pessoal, baseado em uma ligação de sangue em uma ordem mais natural. A causa da ofensa dos deuses não é outra se não aquela que se tornou tormento para a natureza. (REINHARDT. 2007, p. 94)

A ação de Antígona, e isso é característica da escrita sofocliana, não se sustenta num mandamento direto dos deuses, diferente do *Ésquilo*, por exemplo. Ou seja, a ação de Antígona, ainda que pareça estar ligada a princípios religiosos, se baseia em sua própria responsabilidade, ela age por seu próprio arbítrio, pelo receio de quebrar a ordem natural das coisas e não por uma ordenação do divino. A princesa mesmo não considera sua ação como uma determinação divina, mas é uma certeza natural dela, caso ela descumprisse isso, em prol de obedecer às leis dos homens, o fato a perturbaria. Sófocles apresenta, portanto, duas esferas que se misturam, determinando uma ordem para as atitudes que a princesa toma, ou seja, Antígona defende e obedece as leis divinas, mas o fato de não cumprir as leis civis, seria também por conta do episódio de ver o irmão sofrendo fosse algo que a perturbaria, ela sofreria também, seria uma atitude de ordem individual que alcança uma ordem maior.

Antígona, desse modo, parece agir pelos seus sentimentos, não necessariamente por Polínicos ser seu irmão, por ter um parentesco de sangue, mas pelo fato de ser muito pequena uma norma humana, guiada pela razão dos homens se sobressair diante das leis divinas e também pela compaixão, pelo sofrimento de ver o cadáver apodrecer sem que tivesse um enterro digno. A princesa defende a lei divina por conta de que esta não aceita o enquadramento racional imposto por Creonte, mesmo que este seja o detentor da lei. Antígona se mostra uma fortaleza ao defender seus princípios, e não retroceder nem mesmo por sua própria vida.

As ações desencadeadas na obra, pela princesa em confronto com Creonte apresenta, os conflitos que o povo grego passava até então, e os sentimentos despertados por esta, uma tragédia de destino duplo, fortalece o que foi mostrado anteriormente, na análise de Aristóteles na *Poética*. Ao assistir a tragédia, por apresentar a verossimilhança ao que os mesmos passavam, tal infortúnio poderia atravessar a vida de qualquer indivíduo. E por isso Sófocles é considerado um grande tragediógrafo de seu tempo, por suas peças não apresentarem desfecho moralizante ao espectador, não utilizar de questões divinas como justificção de ações, mas mostrar que a vida mesmo enlaçada ao destino, não permite o homem fugir às suas próprias escolhas, é composta por sucessivas ações que só é possível perceber seus resultados vivenciando-os.

3.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PERSONAGENS TRÁGICAS E O FEMININO GREGO.

3.4.1 A transgressão nas figuras de Clitemnestra e Antígona

A transgressão está presente nas duas personagens femininas, no caso de Clitemnestra diz respeito principalmente a linguagem e, no caso de Antígona, a ação. A primeira, Clitemnestra, afronta valores concernentes à mulher ideal grega, tem longos embates (*ágon*) com a figura masculina em pé de igualdade e se utiliza do poder de

manipulação através da linguagem para notabilizar-se naquele contexto em que a figura masculina é predominante. A rainha é uma bárbara, não pertence ao povo Ateniese, que ao casar-se com Agamenon ascende ao título de rainha, e talvez por ser uma estrangeira Ésquilo tenha atribuído a mesma características que pertenciam aos homens na vida pública, como o domínio da oratória e uso de ironias. A ousadia de Clitmnestra é permitida a uma estrangeira, considerada estranha, fora do hilo da cidade, mas jamais permissível a uma filha de Atenas, isso demonstra quão pernicioso era tal comportamento à mulher ateniense. Antígona, por sua vez, também pode ser considerada uma mulher transgressora, mas tal transgressão se dá pela ação da mesma, quando ao enterrar o irmão afronta uma lei estabelecida na cidade em defesa de questões tradicionais.

Ésquilo é anterior a Sófocles, ele participa do momento primário na formação da sociedade, quando se dá início as discussões sobre a democracia nascente, talvez por isso, em sua trilogia se concentra mais nas questões relacionadas ao destino, assim como, na articulação linguística, visto que a oratória estava em auge por conta dos debates nas assembleias democráticas, mas de forma restrita apenas as figuras masculinas, os considerados cidadãos gregos.

Em contrapartida, Sófocles, em suas peças aborda questões vinculadas, em grande parte, as ações dos personagens e, mesmo que ainda haja referências à maldição familiar, estas não são mais tão profundas quanto às de Ésquilo, visto que este ressalta a responsabilidade do homem no que concerne as suas escolhas e atitudes, também, trata-se de um outro momento da democracia grega. Sobre isso Albin Lesky diz:

Ésquilo nos mostra o homem completamente inserido na ordem divina do mundo, que nele se cumpre por meio da expressão de ação e sofrimento, sofrimento e compreensão. Em Ésquilo, é no próprio homem que essa ordem não só está representada como também é justificada. Nas peças do grupo mais antigo, Sófocles vê o homem de outro modo, numa irremediável oposição com os poderes que regem o mundo, que, também para ele, são divinos. Sua religiosidade não é menos profunda que a de Ésquilo, mas é de natureza inteiramente diversa. Encontra-se mais próxima da expressão délfica que, com o “conhece-te a ti mesmo”, dirige o homem aos limites de sua essência humana. Com aquele respeito piedoso que constitui o

melhor da Grécia clássica, Sófocles renuncia a compreender o curso do divino no mundo, da maneira como Ésquilo quer compreendê-lo. (LESKY, 2003. p.167).

A peça de Ésquilo se passa bem no início da formação da polis grega, e como as peças refletem problemas vigente de cada período, esta é fortemente carregada de rituais e simbologias, ainda muito ligadas a tradicionalidade. A tragédia *Coéforas*, por exemplo, se passa inteira em torno do sagrado, por apresentar o momento de libações dos filhos de Agamêmnon no túmulo do pai, ressaltando a importância do divino. Além dessa ambiência sagrada, sonhos e orações ganham destaque no decorrer da peça, bem como a questão da predestinação, visto que Orestes é mandado por Apolo para fazer justiça à morte do pai. Assim, mesmo que a trilogia seja possivelmente a primeira, a instituir um tribunal humano, o voto decisivo é dado pela deusa Atena, ou seja, ainda que a peça aponte para elementos mundanos, estes ainda se encontram muito entrelaçados às crenças em divindades, pois, em última instância as decisões passam pela chancela dos deuses.

De modo completamente diferente, Sófocles em *Édipo em Colono* apesar de apresentar toda a ação acontecendo perto do local no qual Édipo irá morrer, este caminha sereno e resignadamente para seu sepulcro francamente oposto ao teor sagrado que aparece ao redor do jazigo de Agamêmnon nas *Coéforas* de Ésquilo. Tal qual, *Antígona*, pois mesmo que ela defenda os valores mais tradicionais, como o direito as libações sagradas, o que está à frente em seu posicionamento são os ímpetus humanos, sustentados mais pela boa oratória da personagem, do que pelo recurso à tradição.

Sófocles valoriza em suas peças a astúcia, decisão e capacidade interpretativa do indivíduo, tendo em vista que a presença dos deuses não se encontra tão diretamente ligada a vida do homem como em Ésquilo, mesmo não deixando de existir. O homem passa a ter que interpretar as falas dos personagens e do próprio oráculo. As palavras de Tirésias, por exemplo, em *Édipo Rei*, são fundamentais e decisivas para o enredo, mas carregadas de ambivalência e ironias, que cabem ao protagonista solucionar.

A importância da interpretação na peça sofocliana já pode ser percebida na própria referência ao enigma da esfinge, que se tornou chave para o despertar da ação do homem, mostrando aos espectadores como as decisões do indivíduo são importantes para o seu êxito. O empreendimento humano também será fundamental em outras peças, seja na ação, como em *Antígona*, ou na aceitação, como em *Ismena*. E todas as ações, mesmo que no final legitimem a ordem pré-estabelecida, acabam por afetar o curso da natureza. Sófocles desta maneira, não tira o grau de importância dos deuses, mas coloca no homem a relevância que a ação, decisão e capacidade interpretativa possuem, ressaltando também as decisões humanas.

Em *Antígona* percebe-se com clareza o que Lesky afirma sobre a tragédia sofocliana, a princesa defende valores tradicionais em detrimento dos valores civis que foram instaurados naquela polis, mas essa defesa se dá por uma responsabilidade inerente a própria princesa de não se sentir confortável sabendo que o irmão não possuiu um enterro, e não porque estivesse com medo de castigos divinos ou porque foi destinada a tal ação de enterrar Polinices, assim como acontece com Orestes, em *Coéforas*, quando retornar para fazer justiça pela morte do pai, a mandado do deus Apolo, retirando, até no seu próprio julgamento a culpa da ação. Já Antígona, assim como Creonte, tem o fim trágico carregando a responsabilidade do que os mesmos defendiam.

A transgressão nas duas personagens femininas aqui trabalhadas se constitui por elas transcenderem os limites do que era permitido a mulher ideal grega. Clitemnestra ultrapassa com os jogos de palavras, uma vez que as mulheres gregas eram subordinadas aos maridos e não tinham poder da fala em relação aos homens, em ambiente íntimo e, menos ainda, em questões políticas e sociais na ágora. Os sentimentos que deveriam ser ressaltados na mulher seriam os sentimentos considerados ideais: de aceitação, compreensão, subordinação, logo, a ira, a inveja e o ciúme não cabiam na mulher ideal, por isso, deveriam ser reprimidos a todo custo.

Antígona é transgressora por afrontar as leis impostas pelo rei para reger a cidade, em prol de um valor familiar, individual, mas que toma uma proporção em nível do Estado. E em momento algum a princesa cogita desistir do seu propósito, mesmo sabendo que estava enfrentando leis regidas pela maior autoridade na pólis.

Um dos fatos mais básicos de psique comum primitiva é a tensão que jaz no encontro entre um homem e uma mulher, pois a condição humana dividida e agonística está espelhada nesses conflitos dramáticos. O que torna a *Antígona* tão especial, porém, é a presença não somente desse dado do conflito primordial entre sexos, mas de todos os cinco conflitos que se apresentam ao longo do embate entre Creonte e Antígona. A Antígona justifica sua desobediência à lei da pólis por seu compromisso anterior e primeiro com a lei familiar, ou com as leis não escritas dos deuses. Creonte, por sua vez, sente sua masculinidade ofendida pelo desafio feito por uma mulher e considera uma desonra não cumprir a sentença de condená-la à morte, esbanjando virilidade e onipotência ao comparar a mulher à terra que é arada. (CASTRO, 2011, P. 56-57)

O confronto masculino versus feminino era desonroso ao homem, dado a pouca importância que a mulher possuía. Em *Antígona* percebemos que a maior afronta a Creonte não é somente a desobediência das leis, mas o fato de Antígona ser uma mulher, uma princesa, que enfrenta o rei, que em momento algum pensa em desistir de seu objetivo, logo, o destino trágico recai sobre a personagem por conta da não subserviência da princesa ao masculino. Creonte no *ágon* com a heroína tem seu brio ferido acentuadamente, por conta da investida vir de uma personagem feminina, ressaltando que o espaço, da justiça, cidadania e vida pública, não pertencem a mulher. Na obra, o papel de Antígona parece representar a necessidade de espaço para o feminino na vida pública.

Cada uma é considerada transgressora por questões diferentes, mas que giravam em torno das questões sociais e políticas concernentes a democracia que se construía na Grécia. Essa transgressão pode ser vista como algo valoroso, no que se refere a questão de gênero pois, a partir do instante em que personagens femininas são representadas de maneira grandiosa e destemida, mesmo que distanciando-se da realidade da mulher grega, faz nascer no pensamento a possibilidade vir a ser verdadeira. Há que se considerar que as tragédias eram representadas, possivelmente, para todo o povo grego, inclusive para as mulheres e de

maneira não moralizante, o que poderia proporcionar a identificação das mesmas com as personagens. Nesse sentido, a tragédia poderia facultar, mesmo que em germe a percepção de que na vida há a possibilidade de que aquilo que até então a mulher grega vivia, poderia vir a mudar, visto que nas representações trágicas, a educação se constituía no autoconhecimento, operava na alma, com o entendimento dos espectadores sobre as mudanças repentinas a qual todos os indivíduos estavam sujeitos.

3.4.2 A possível influência no feminino das personagens trágicas

Em ambas as tragédias trabalhadas nesta pesquisa são atribuídas às personagens femininas características que até então se encontravam apenas na figura dos homens atenienses, tais características como o poder de persuasão, ironias, retórica que eram utilizadas na vida pública, na política pela figura masculina, nas peças estavam presentes em falas femininas. Isso representa um contraponto em relação às mulheres atenienses daquele período, que eram em grande parte subordinadas e silenciadas pela figura masculina.

Dentre os excluídos da sociedade, as mulheres eram as mais ameaçadoras à sua estabilidade porque estavam ao mesmo tempo fora e dentro dela. Fora, porque restringidas ao universo doméstico, mas, ao mesmo tempo, dentro, na medida em que a continuação da pólis dependia da fecundação e maternidade. Livres e donos de si no plano social e político, mas dependentes no plano reprodutivo, os homens sonhavam com a autoctonia, o nascer da terra. Para eliminar essa ameaça era preciso forjar uma nova embriologia e novos mitos que justificassem, por um lado, a excelência do casamento monogâmico e, por outro, condenassem a decadência e destruição provocada pela esposa infiel que dá livre curso aos seus desejos e impulsos. (CASTRO, 2014, p. 21)

Segundo a pesquisadora Susana de Castro a grande presença do feminino nas tragédias serve para tencionar o drama, dado que as personagens instigam e desestabilizam o masculino nas peças. Na sociedade grega, mesmo excluídas do papel de cidadãs, as mulheres eram as que mais tiravam o equilíbrio do masculino, pois se encontravam tanto no espaço doméstico, destinado aos não cidadãos, quanto também exerciam papel fundamental na família, pois eram as que davam à luz, logo, eram as principais responsáveis pela continuidade da linhagem familiar. Assim, os homens ao mesmo tempo que se consideravam

independentes e donos de si, estavam presos por essas questões mais íntimas e biológicas, ou seja, ainda que tivessem uma unilateralidade de poder, mantinha a bilateralidade de dependência ao papel da mulher que não podiam executar.

As tragédias tiveram importante valor na sociedade grega, elas se tornaram de grande relevância quando se pensa na compreensão de tal sociedade dado os temas por elas trabalhados.

Neste momento se faz necessário ressaltar que as tragédias, consideradas como documentação, são suportes de informações importantes para a compreensão da dinâmica *políade* e, em especial, do comportamento feminino; isto porque, em cena, a *pólis* refletia sobre si mesma, havendo uma abordagem de problemáticas totalmente atuais na Atenas do século V, além de permitirem ascender as contradições inerentes a condição da mulher na *pólis* democrática (IRIARTE: 1990, pp.28 e 115). Para Richard Buxton, a tragédia é o lugar do conflito, das tensões e rupturas; sendo as mulheres, neste espaço, agressivas, dominadoras, ativas e seres visíveis (BUXTON: 1996, p.145) (LESSA, 2004, p.80)

A tragédia foi, neste sentido, de extrema relevância para a sociedade grega, dado que incitava uma reflexão do feminino, ressaltando as contradições da mulher grega com as personagens trágicas, já demonstrando a possibilidade de se pensar o feminino a partir de uma outra perspectiva, apresentando questões conflituosas que até então não pertenciam a realidade da mulher da época.

As heroínas trágicas só tomam alguma decisão quando não estão mais, ou não estão temporariamente, sob os auspícios de um guardião, seja ele pai ou marido. Na ausência do guardião, a heroína age, isto é fala. A fala é o motor da ação, além disso, a fala e a ação das heroínas não dizem respeito às questões de interesse nacional, mas apenas às questões domésticas, familiares e religiosas. A intervenção pública das mulheres está claramente delimitada pelo escopo da esfera privada. (...) (CASTRO, 2011, p. 68)

Contudo, Susana de Castro ressalta que o feminino nas representações trágicas tinham voz, desde que estivesse ausente ou se encontrasse inexistente a figura do masculino, como é possível ver em *Oréstia*, quando Clitemnestra torna-se rainha ativa enquanto o marido está na guerra, ou no que concerne a fala que diz respeito a questões mais individuais, familiares e tradicionais, como no caso de Antígona, que na ausência do pai, enfrenta o rei para defender o irmão falecido. Tudo que gira em torno das personagens, é referente ao

mundo masculino, ou seja, mesmo carregando características diferentes das caráter da mulher grega, as próprias representações femininas diziam respeito a vida particular. Ressalta-se que a afronta do feminino aos padrões estabelecidos eram representações que as mulheres não deveriam avançar, pois nas personagens sempre recaia o fim trágico.

Ainda assim, a tragédia serviu tanto para a educação do povo grego, mostrando a inserção da sociedade à democracia, bem como, para desvelamento de uma face feminina até então desconhecida.

Não rompendo totalmente com a tradição oral, na medida em que pode ser entendido enquanto uma representação oral que se submete a um texto escrito, o gênero trágico é uma forma de representação mítica que coloca em destaque todas as tensões e contradições que são vivenciadas pelos atenienses do período clássico (SEGAL: 1994, p. 192; SEGAL: 1987, pp. 14 e 16. Vale ressaltar, assim como faz Charles Segal, que os mitos representados nas tragédias gregas não atuam no sentido de resgatar os valores tradicionais de um período anterior; eles se tornam o campo de batalha dos conflitos internos da polis ateniense (SEGAL: 1994, p. 195). Neste sentido, os poetas elegem em suas abordagens alguns dos aspectos conflitantes presentes no interior da sociedade *políade*, como as contradições da *phýsis* humana, as relações entre indivíduos e a própria sociedade, entre homens e deuses, a guerra, o poder, a sexualidade, as diferenças entre sexos. (LESSA, 2004, p.81)

Mesmo as tragédias gregas sendo inspiradas na mitologia que a antecede, traz questões atuais para a sociedade grega, que poderia gerar conflito com a sua época. Ainda que provavelmente sem pretensão ou consciência dos próprios tragediógrafos é possível supor através das representações trágicas do feminino, um conflito e desconforto quanto à posição da mulher na sociedade grega.

N. Louraux entende nas tragédias uma possibilidade de apreensão das diferenças de gênero, e por isso afirma que “para o cidadão de Atenas, a apresentação teatral das mulheres já é em si mesma, uma ocasião admirável para pensar a diferença de sexos...”. Mostra-se para confundi-la, depois para reencontra-la e, por fim, reafirmá-la. (LORAUX apud LESSA, 2004, p. 80-81).

Por conta da sua importância, as representações teatrais das personagens trágicas exerceram significativo destaque para a mulher grega, por levantar problemáticas vigentes para tais mulheres, mesmo que naquele momento tenha acontecido de maneira imperceptível e sutil. É interessante ressaltar que a tragédia grega se demonstrou basilar no que concerne a interpretação da relevância feminina vista por um ângulo até então não notado, a retirando da

posição de subjugada e a retratando com a expressividade e força que com caminhar do tempo ela vem apropriando-se cada vez mais.

A conclusão à qual se é levado após ler as tragédias é a sua ambiguidade. Elas tanto asseveram na superfície os valores patriarcais, endemoniando as mulheres, situando-as no plano da natureza e das paixões incontroláveis, por oposição à ordem e à clareza da lei e da persuasão, quanto na profundidade, isto é, na escolha dos vocabulários, no espaço enorme que dedicam às falas femininas, na caracterização das personagens, demonstrando respeito e reverência pelas ações de suas protagonistas. (CASTRO, 2011, P. 33).

Nas peças trágicas, tanto apresentava em primeira instância, essa nova possibilidade de visão do feminino, quanto por vezes firmava a mulher como a representação do dionisíaco, do irracional, do incontrolável, por oposição ao masculino que era o apolíneo, com clareza e racionalidade. Contudo, foi atribuído à mulher nas peças o poder da palavra, clareza, articulação linguística, que eram itens de grande relevância e que, de certo modo, demonstram a capacidade intelectual das heroínas trágicas.

É inquestionável que o texto trágico fornece abertura para as mais diversas interpretações e que, na época, o papel da mulher ainda era muito restrito mas, se levarmos em consideração que a tragédia exercia um papel ético e político na pólis, que passava pelas mudanças advindas surgimento e consolidação da democracia grega, não é inverossímil pensar que, mesmo no meio de tantos dilemas e restrições, as representações femininas nas peças foram fundamentais para estabelecer, ainda que de modo incipiente, um novo espaço para a mulher grega, pautada pela força protagonista da palavra e da ação, indo para além do silêncio e subserviência que lhe era tão comum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da importância que as tragédias gregas tiveram durante o período de constituição da democracia ateniense, no que diz respeito a ser considerada a primeira escola da população grega, por apresentar elementos importantes presentes na filosofia naturalista, na sofística, bem como a filosofia a partir de Sócrates, as questões tratadas nas encenações trágicas revelam, no período de ascensão do pensamento racional, um desabrochar de caminhos que busca principalmente situar o homem politicamente dado ao período de transformação social, religiosa e expansão cultural em que viviam. Não há um abandono da mitologia em prol de uma ascensão do pensamento racional, mas um caminhar contínuo de ambas as partes, visto que cada uma deu sua contribuição para o encontro do homem grego como cidadão.

Clitemnestra e Antígona, principais personagens trágicas trabalhadas nesta pesquisa, demonstram nas tragédias gregas, uma nova representação do feminino. *Oréstia*, tragédia de Ésquilo, um dos primeiros tragediógrafos a ganhar destaque, traz questões muito fortes de tempos mais antigos, como a predestinação divina, apresenta, portanto, uma poesia bem tradicionalista, mas ainda assim mostra a impossibilidade do homem de fugir de suas escolhas e finda com a instituição de um tribunal humano, que caracteriza uma mudança quanto a concepção de justiça, dado que chega ao fim a justiça de Talião relacionada aos crimes consanguíneos, fundando a justa medida da equidade, própria da nova concepção de justiça surgida na pólis. *Antígona* é uma peça de Sófocles, poeta que chega ao seu auge no período em que a democracia ateniense estava em grande avanço, sua escrita aborda questões de cunho mundano, leis civis, responsabilidade do homem, os quesitos relacionadas as divindades ainda existem, mas já perdem força, dado que os poetas escrevem como cidadãos da polis abordando questões vigentes em sua época.

Considerada frágil e incapaz a mulher grega do século V, teria que restringir sua vida a cuidar da maternidade, do lar, culinária e tecelagem. Assim, ela não podia exercer qualquer opinião no que concerne a questões públicas, nem mesmo dirigir a palavras a homens que não fossem da sua família, ou seja, na democracia ateniense a mulher por não ser nem mesmo considerada cidadã apresentou, um papel muito restrito publicamente, mesmo que tenha exercido seu papel civil de forma indireta.

Clitemnestra e Antígona são representação da transgressão feminina, ao apropriarem-se daquilo que até então não pertencia à mulher: a voz, argumentação linguística, capacidade intelectual, são personagens audaciosas que ultrapassam o *metron* ao defender suas verdades, fazendo seus interlocutores recair em erro; homens, reis e guerreiros importantes e valorosos para a cidade. A transgressão das personagens diz respeito a tudo o que não foi atribuído à mulher nas convenções realizadas no período da democracia ateniense.

Os festivais trágicos, por patrocínio do governo, eram destinados a toda a população grega, até mesmo as mulheres assistiam tais representações. Com isso, é possível supor a influência que tais personagens femininas podem ter realizado no imaginário da época. Neste sentido, ousamos também pressupor que talvez os motivos da grande tradição filosófica ter marginalizado a poesia, colocando-a em descrédito, não ser somente pelo fato de que ela incitava as emoções do homem o tirando da retidão racional, mas também atribuíam as personagens femininas uma credibilidade considerada até então impossível à mulher grega, mesmo que a tragédia demonstrasse no papel feminino, tudo aquilo que a mulher grega não poderia apropriar-se, e alguns poetas, por vezes, inferiorizar o feminino quanto ao masculino, a relevância nas tragédias trabalhadas nesta pesquisa, se demonstra pelo fato de se apresentar, mesmo que de maneira marginal, uma outra imagem do feminino, para além das limitações dadas às mulheres gregas.

Desde a constituição da democracia grega é perceptível, através dos poetas, que já não existia uma visão unilateral sobre o que concerne a mulher, dado que os poetas atribuíam às personagens trágicas valores que as mulheres gregas até então não poderiam exibir, mesmo que dentro de alguns parâmetros, capazes de gerar ambiguidades ao pensar sobre as representações trágicas, da época. No decorrer da história da filosofia foram levantadas inúmeras questões relacionadas ao intelecto feminino, mas continua a ser perceptível a resistência quanto a isso, é uma luta ainda árdua para a colocação do feminino na política, filosofia, literatura, dado que a grande tradição respondeu e ainda responde com descaso, não dando a credibilidade merecida a mulher, quanto ao exercício da livre opinião.

A questão de gênero, que envolve a representatividade das mulheres, vem ganhando espaço nos debates filosóficos nos últimos tempos, desde Simone Beauvoir às contemporâneas Nancy Fraser e Judith Butler, a representatividade da mulher no meio intelectual vem crescendo e levantando questões relacionadas ao gênero em diversos países. A senda aberta por essas e outras pensadoras são atuais e de grande relevância para compreender a noção de singularidade e alteridade na contemporaneidade, o que vem suscitando e ainda pode suscitar, novos e importantes estudos nas mais diversas áreas do conhecimento. Aqui, infelizmente por questões de tempo e espaço, optamos por nos restringir a levantar reflexões e apresentar a importância da poesia para os gregos e de como a mulher é representada nessas poesias. Ao longo do estudo, percebemos um descompasso entre a mulher ideal da polis grega e algumas representadas nas peças teatrais, principalmente no que tange a linguagem, o que reafirma o quanto essas questões foram e ainda são vivas na nossa história, já que somos, de certa forma, herdeiros desse modelo político e social da sociedade grega.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARAÚJO, Carolina. “Educação e Expulsão dos poetas: o caso Platão”. En_FIL, Encontros com a Filosofia, Rio de Janeiro, n. 1. 2013. Disponível em: < http://en-fil.net/ed1/conteudo/index_001_carolina.php#_ftn1>. Acesso em: 20 de abr. 2017.
- ARISTÓTELES, *Poética*. tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984.
- BOCAYUVA, Izabela. Sobre a Cartase na Tragédia Grega. *Anais de filosofia clássica*. Universidade Estadual do Rio de Janeiro vol. 2 n° 3, 2008.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: Tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BURKERT, W. *Religião Grega na Época Arcaica e Clássica*. Lisboa, Gulbenkian, 1993.
- CASTRO, Susana de. *As mulheres das tragédias gregas: Poderosas?*. São Paulo: Monole, 2011.
- _____. *Filosofia e gênero*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- CANFORA, Luciano. *O mundo de Atenas*. Trad: Federico Carotti. Ed: 1º: São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- ÉSQUILO, *Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Tradução: Mario da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- GASTALDI, Viviana. El logos trágico y la funcionalidade de la retórica. *Calíope*, Rio de Janeiro, 12: 72-83, 2004.
- GIORDANI, Mário Curtis. *História da Grécia*. Petrópolis: Vozes, 3ª edição, 1984.
- KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.
- LEAL T. Barros. *Quando as divindades se humanizam: mito, ética e história em Édipo rei*. Universidade de Lisboa. Kínesis, Vol. III, n° 05, p. 1-13. 2011.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. Introdução. In: ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; TALES. *Os pensadores originários*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo. Perspectiva, 2003.
- LESSA, F. Sousa. *O Feminino em Atenas*. Rio de Janeiro. Mauad, 2004.
- MALHADAS, D. *As dionisíacas urbanas e as representações teatrais em Atenas. Ensaios de Literatura e Filologia*. Belo Horizonte. 1983-1984.
- MARTIN, R. T. *Breve História da Grécia Clássica: da Pré-História à Época Helenística*. Tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

- MCLEISH, Kenneth. *Aristóteles: A poética de Aristóteles*. Tradução : Raul Fiker , São Paulo. UNESP, 2000.
- PLATÃO, *República*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbbenkian, 2001.
- RAMOS, S. J. M. *Platão e a crítica mimética à mimesis*. Cadernos UFS- Filosofia, Sergipe, v. 1, fasc. XI, p. 49-56, 2009.
- ROCHA, Zeferino. Heráclito de Éfeso: Filósofo do Lógos. In: *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. Ano7, nº4, pp. 7-31.
- ROMILLY, Jaqueline de. *A Tragédia Grega*. Tradução: Ivo Martinazzo. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 1998.
- REINHARDT, Karl. *Sófocles*. Tradução: Oliver Tolle. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2007.
- ROSENFELD, Kathrin.H. *Representações da inteligência feminina na Grécia clássica: Clitemnestra, Jocasta e Antígona*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tradução: Guilherme Mautone, p. 187-214, 2014.
- SANTOS, A. S. Platão, poeta de uma nova tragédia. *Anais do seminário dos estudantes de pós-graduação em filosofia da UFSCa*, São Paulo, n. 10, 2014. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/~sempgfil/anais-edicao-atual/>>. Acesso em: 20 de abr. 2017.
- SANTOS, Adilson. *A tragédia grega: um estudo teórico*. Universidade Estadual de Londrina, p. 41-67, sem data.
- SILVA, Matheus Barros. *A Tragédia grega: uma manifestação política. Plêthos*, Rio de Janeiro, v. 3, n.1, p. 30-46, 2013.
- SILVA, Talita Nunes. *As Estratégias de Ação das Mulheres Transgressoras em Antenas no V século a.C*. Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2011.
- SOFÓCLES. *Trilogia Tebana, Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona*. Tradução: Mario da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- SUSIN A. Luis. *MIMESIS e tragédia em Platão e Aristóteles*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2010.
- VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VILLELA-PETIT, Maria da Penha. Platão e a Poesia na República. *Kriterion: Revista de Filosofia*, vol.44, n.107, p. 51-71. Belo Horizonte, 2003.