



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**MARCELLE PEREIRA SANTOS BENTO**

**ELECTRA E O PROBLEMA DE GÊNERO**

**FORTALEZA**  
**2019**

MARCELLE PEREIRA SANTOS BENTO

ELECTRA E O PROBLEMA DE GÊNERO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- B42e Bento, Marcelle Pereira Santos.  
Electra e o Problema de Gênero / Marcelle Pereira Santos Bento. – 2019.  
140 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2019.  
Orientação: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo.
1. Tragédia Grega. 2. Questão de Gênero. 3. Electra. 4. Sófocles.. 5. Eurípedes. I. Título.
- CDD 400
-

**MARCELLE PEREIRA SANTOS BENTO**

**ELECTRA E O PROBLEMA DE GÊNERO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada

Aprovada em 17 /08 /2019.

**BANCA EXAMINADORA**

---

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

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Solange Maria Soares de Almeida  
Universidade Aberta do Brasil (UAB)/ UFC

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Juliana Maria Girão Carvalho Nascimento

Universidade Federal da Bahia (UFBA)/ ICA/ UFC

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Ana Maria César Pompeu

Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Deus, pelo dom da vida.

Aos meus pais, Rita e Marcelo, por todo sacrifício e educação.

Ao meu esposo, Gibson, por todo amor e afeto a mim dedicado.

À minha amiga Edinaura, pelo grande apoio e incentivo.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por me dar a oportunidade da realização deste trabalho e força para concretizá-lo.

Aos meus pais, Rita e Marcelo, pela educação e amor dedicado.

Ao meu esposo, Gilbson, pelo carinho, companheirismo, amizade, por me proporcionar bons momentos além do incentivo durante o mestrado.

A todos os meus familiares, pelo apoio e confiança.

Agradeço a minha grande amiga Edinaura, por ter me incentivado e apoiado para eu nunca desistir dos meus sonhos.

Agradeço aos meus amigos Renato e Josenildo por estarem presentes em momentos importantes da minha seleção do mestrado e durante o curso.

Ao professor e orientador, Orlando Luiz de Araújo, pela oportunidade de ter uma excelente orientação, pelo grande apoio dado, pelos ensinamentos.

Às professoras participantes da banca examinadora Ana Maria César Pompeu, Solange Maria Soares de Almeida e Juliana Maria Girão Carvalho Nascimento, pelos conselhos e colaborações para a realização deste trabalho.

Aos colegas do Programa de Pós-graduação em Letras e todos os professores, pelas reflexões e críticas recebidas.

À Secretaria de Educação do Estado do Ceará - SEDUC, pelo apoio financeiro, a licença de 200 h/a para estudos e pelo incentivo e valorização a minha formação profissional.

À UFC e a todos que de forma direta ou indireta contribuíram para a realização deste trabalho.

“Mas com minhas próprias mãos, e sozinha, cumprirei esta tarefa, pois não a deixarei sem fazer”. (SÓFOCLES, *Electra*, v. 1019-1020).

## RESUMO

O presente trabalho propõe-se a fazer uma análise da representação das mulheres gregas com foco principal na personagem Electra. Parte-se da hipótese de que na heterogeneidade dos discursos filosófico e dramático seja possível identificar marcas de um discurso influenciado pelo gênero. Para se entender a Questão de Gênero, é necessário entendermos como ela se configura desde os primórdios da Grécia Antiga até os dias atuais. O estudo objetiva analisar como a Questão de Gênero influencia a construção das obras literárias gregas antigas e identificar como as personagens femininas estão representadas no teatro ateniense. A pesquisa justifica-se pelo fato de tratar de um tema que reflete o papel da mulher na sociedade do período clássico grego. Entretanto, reforça a ideia da mulher que luta por aquilo que acredita. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, descritiva e explicativa, seguindo os procedimentos da Literatura Comparada. Tratamos sobre a questão de gênero a partir dos estudos de gênero de Judith Butler e Joan Scott. Em seguida, explanamos como a noção de Gênero era vista no período Clássico grego. Depois analisamos como Aristóteles apresentava a sua concepção de gênero e finalmente verificamos como o gênero era tratado em textos literários gregos. Investigamos as personagens femininas que aparecem na peça: Electra, Crisótemis, Clitemnestra e o coro. Ademais, norteiam nossa pesquisa as obras produzidas por estudiosos como Júlia Kristeva, Harold Bloom, Chimamanda Adichie e autores clássicos como Aristóteles, Aristófanes, Ésquilo, Eurípedes, Homero e Górgias. Nosso arcabouço teórico defende o ponto de vista de que o gênero pode estabelecer ligações com categorias raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidade que são constituídas através do discurso (BUTLER, 2017). Entendemos que é imprescindível o estudo do discurso, pois ele analisa a inter-relação entre os discursos, sendo que estes estão vinculados ao contexto sócio-histórico-cultural de sua produção. De fato, o discurso é inseparável de todas as questões políticas (FOUCAULT, 2013). O poder é o que vai ajudar o discurso a ser construído, não podendo ser desvinculado dele. Daí, a importância de se investigar como o discurso feminino na tragédia ajuda a identificar a construção do gênero.

**Palavras-chave:** Electra. Sófocles. Mito. Tragédia. Gênero.

## ABSTRACT

This present research intended to make an analysis of the representation of Greek women with the main focus on the character Electra. It is assumed that in the heterogeneity of philosophical and dramaturgical discourses it is possible to identify marks of a discourse influenced by gender. To understand the Gender issue, we need to understand how it is shaped from the earliest days of ancient Greece to the present day. The study aimed to analyze how the Gender issue influenced the construction of ancient Greek literary works and identify how female characters are represented in the Athenian theater. The study is justified by the fact that it deals with a theme that reflects the role of women in the society of the classical Greek period. However, it reinforces the idea of women fighting for what they believe. It is a bibliographical, descriptive and explanatory research, following the procedures of Comparative Literature. We deal with the gender issue from the gender studies of Judith Butler and Joan Scott. We then explain how the notion of Gender was viewed in the Greek Classical period. Then we look at how Aristotle presented his conception of genre and finally look at how genre was treated in Greek literary texts. We investigated the female characters that appear in the play: Electra, Chrysothemis, Clytemnestra and the choir. In addition, our research is guided by the works produced by scholars such as Julia Kristeva, Harold Bloom, Chimamanda Adichie and classic authors such as Aristotle, Aristophanes, Aeschylus, Euripides, Homer and Gorgias. Our theoretical framework defends the view that gender can establish links with racial, classist, ethnic, sexual and regional categories of identity that are constituted through discourse (BUTLER, 2017). We understand that the study of discourse is necessary, as it analyzes the interrelationship between discourses, which are linked to the socio-historical-cultural context of their production. In fact, the discourse is inseparable from all political issues (FOUCAULT, 2013). Power is what will help the discourse to be constructed and cannot be detached from it. Hence, the importance of investigating how female discourse in tragedy helps to identify gender construction.

**Keywords:** Electra. Sophocles. Mith. Tragedy. Genre.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Greek vase- women gathering apples.....	20
Figura 2 - Greek vase - Mixing Bowl with the Killing of Agamemnon.....	57

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2. DISCUTINDO O GÊNERO</b> .....	20
<b>2.1. O papel das mulheres atenienses no teatro grego antigo</b> .....	20
<b>2.2. Gênero na Contemporaneidade</b> .....	41
<b>2.3. Gênero no Período Clássico</b> .....	48
<b>3. MITO DE ELECTRA</b> .....	55
<b>3.1. As Filhas de Leda</b> .....	63
<b>3.1.1. Helena</b> .....	66
<b>3.1.2 Clitemnestra</b> .....	69
<b>3.2. Ifigênia</b> .....	73
<b>3.3. Crisótemis</b> .....	76
<b>3.4. Electra x Erínias</b> .....	78
<b>3.5. Electra e os coros</b> .....	82
<b>4. ELECTRA: QUESTÕES DE GÊNERO EM SÓFOCLES</b> .....	86
<b>4. 1. Sófocles, o tragediógrafo</b> .....	86
<b>4. 2. Electra de Sófocles</b> .....	88
<b>4.2.1. Electra e Orestes</b> .....	94
<b>4.2.2. Electra x Crisótemis</b> .....	105
<b>4.2.3. Electra x Clitemnestra</b> .....	112
<b>4. 3. Electra de Sófocles x Electra de Eurípedes</b> .....	120
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	132
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	136

## 1 INTRODUÇÃO

O teatro grego tem sua origem a partir do século VI a .C. Contudo, somente a partir do século V a.C. é que ele realmente vai se desenvolver e se solidificar. Ésquilo, Sófocles e Eurípedes compõem o trio dos três maiores escritores trágicos gregos que marcaram o período clássico do teatro e são reconhecidos mundialmente (PRIETO, 2001, p. 409-411).

Estes autores têm em suas obras a situação trágica como ponto mais importante, pois nelas apresentam atos humanos articulados com as potências divinas. Embora apresentem diferenças no que diz respeito à construção de suas tragédias, eles discutem o papel e a importância dessas forças divinas dentro de seus textos, ora trazendo uma ação divina mais presente, ora mais distanciada, justificando ações humanas tendo em vista os desígnios dos deuses.

Segundo o crítico literário Anatol Rosenfeld (2000), os autores Sófocles e Ésquilo, por exemplo, tinham uma visão próxima quando se falava de questões religiosas, pois ambos trazem, em suas tragédias, um olhar que aproxima os personagens humanos desse divino, de modo que suas ações acabam sendo influenciadas por eles. Todavia, é importante salientar que enquanto em Ésquilo encontramos uma aproximação maior do homem com os deuses, em Sófocles, essa aproximação começa a se modificar, trazendo, assim, já um certo distanciamento de suas personagens dos deuses:

[...] na obra de Ésquilo, o homem parece ainda conviver, por assim dizer, com os deuses, ao passo que na de Sófocles o homem vive solitário, já distanciado dos poderes divinos. Tem-se a impressão de que é bem menor a confiança de Sófocles numa ordem universal coerente e significativa ou pelo menos na possibilidade de conhecê-la (ROSENFELD, 2000, p. 52).

Por outro lado, Ésquilo tem, em seus textos, uma maior proximidade dos deuses com o homem, e o sofrimento humano é justificado pela vontade dos deuses; ao passo que, em Sófocles, o homem não participa desse convívio e encontra-se isolado dos desígnios divinos. Rosenfeld afirma que na “religiosidade de Sófocles já se infiltra certo ceticismo; a relação cognoscível entre culpa e punição se rompe; a ação dos deuses é insondável. Eles chegam a ser injustos, irracionais, terríveis, mas ainda assim cabe ao homem injustiçado conformar-se” (ROSENFELD, 1993, p. 53).

Ésquilo (525 – 426 a.C.) escreveu cerca de noventa peças, inclusive dramas satíricos, sendo que apenas sete foram difundidas na contemporaneidade. Já Sófocles (496 – 406 a.C.) foi o segundo tragediógrafo dessa tríade. Ele escreveu por volta de cento e vinte peças e venceu dezoito concursos de teatro, as tetralogias (PRIETO, 2001, p. 147-151, p. 398-404).

Eurípedes (480 – 406 a.C.) escreveu aproximadamente oitenta e nove peças e foi premiado cinco vezes. Este poeta teve o maior número de peças que chegaram até nós: dezoito (PRIETO, 2001, p. 159-167). Cronologicamente, Eurípedes é o escritor mais novo dos três tragediógrafos, ele representa um período de transição entre a tragédia clássica e a comédia nova.

Eurípedes, em seus textos, trata seus personagens de uma forma realista, sem idealizações. O seu olhar é voltado para o humano. Ele opta por, primordialmente, falar sobre dramas sociais e políticos. Esse aspecto o diferencia totalmente de Ésquilo, pois “o teatro esquilino é muito mais uma teomorfização que uma antropomorfização. Suas personagens, sendo mais heróis do que homens” (BRANDÃO, 2007, p. 17).

A sua visão já nos traz indícios de um afastamento de uma adoração cega, na qual não eram questionadas as ações dos deuses, trazendo uma tendência de uma visão mais voltada para o indivíduo. Os deuses deixam de ser personagens primordiais nas peças para que o homem ocupe o foco principal. Na sua obra, o que mais recebe destaque são os problemas políticos e sociais da Grécia do século V a.C. O estudioso da tragédia grega Albin Lesky reforça essa afirmação declarando que “em Eurípedes a ação desprende-se de quaisquer vínculos religiosos, são os homens que a praticam e devem responder por ela” (LESKY, 1996, p. 233).

Sabe-se que Eurípedes recebeu fortes influências do pensamento sofístico, pautado na lei e na razão. Assim como os sofistas deslocam o interesse da filosofia da natureza para o homem, o tragediógrafo enfatiza-o. Segundo Rosenfeld (1993, p. 53), Eurípedes, em suas peças, critica os deuses, deixa livre o tratamento sobre os mitos e explora uma psicologia quase realista em seus personagens.

A estudiosa Ana Lúcia Hernandes Di Giorgi (1993) salienta que os três tragediógrafos Eurípedes, Sófocles e Ésquilo tiveram um papel importante ao eternizarem o mito de Electra em suas obras, dando à personagem vez e voz. Ésquilo escreveu a obra *Oresteia* (458 a.C.), que é a trilogia sobre a história do retorno de Agamêmnon à sua casa após a Guerra de Troia, seu assassinato e a vingança de seus filhos Electra e Orestes. Essa trilogia está dividida em

*Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, sendo que *Coéforas* apresenta a história de Electra. Já Sófocles e Eurípedes escreveram tragédias que tem Electra como personagem principal e como título das obras. Di Giorgi afirma que o grande mérito dos três dramaturgos gregos foi captar a voz de Electra e eternizá-la. Assim, conseguiram a proeza admirável de extinguir o tempo, além de ofertar essa voz monocórdica aos nossos ouvidos hoje polifônicos (DI GIORGI, 1993, p. 114).

A presente pesquisa propõe fazer uma análise da representação das mulheres gregas com foco principal na personagem Electra. Dentre as obras pesquisadas, está a tragédia *Electra* (escrita entre 420 e 410 a.C.) do autor grego Sófocles. O intuito de analisar esta peça justifica-se pelo fato de tratar de um tema que reflete, de certa forma, como a mulher era vista no mundo antigo e como a presença feminina é descrita no teatro ateniense, tendo em vista discutir o papel, a função da mulher. Não pretendemos buscar uma definição homogênea, mas diversas facetas dentro de nossa análise.

Os objetivos desta pesquisa são: apresentar a questão de gênero e como esta influenciou na construção da obra literária grega; compreender como o momento sócio-histórico-cultural influencia a construção da tragédia *Electra*, já que, segundo Harold Bloom, nenhuma obra é totalmente inédita, toda obra sofre a influência de um autor do passado; analisar como as personagens femininas estão representadas no teatro grego ateniense.

Os personagens masculinos são bastante descritos nas obras literárias clássicas como na *Ilíada* de Homero em que se destacam Aquiles e todos os guerreiros valorosos que lutaram na guerra de Troia. Na *Odisseia*, também temos Odisseu e Telêmaco como principais personagens. Além disso, nas tragédias há muitos heróis como Édipo, Hércules, Ajax, Jasão, dentre outros, postos em cena. É mais comum encontrar análises realizadas sobre personagens masculinos. Por exemplo, Bruno (2013) tem como enfoque de análise *Agamêmnon* e sua recepção na literatura grega e romana.

Defendemos o ponto de vista de Jaeger (1994), em sua obra *Paideia: A Formação do Homem Grego*, que entende que, no século V a.C., há uma busca do homem grego pelo conhecimento sobre a forma humana. Esse fato se torna significativo nas tragédias, já que nelas é “a primeira vez que a mulher aparece como representante do humano, ao lado do homem, com idêntica dignidade” (JAEGER, 1994, p. 328 ).

A tragédia traz a questão do feminino para o palco. Ademais, são frequentes as heroínas protagonistas e muitas das quais acabam tendo os seus nomes dados às peças. As tragédias costumam “mostrar mulheres desempenhando funções masculinas ou [é feito] delas um canal de contestação das decisões da cidade, sempre a cargo dos homens, e muitas vezes vistas em desacordo com as leis divinas” (DUARTE, 2005, p. XIX).

Eurípedes é um tragediógrafo que traz um diferencial em sua escrita dessa representação, pois as mulheres não ficam relegadas em suas peças, tendo em vista que “até a situação precária da mulher é discutida” (ROSENFELD, 1993, p. 54). De sua autoria, temos peças que tratam das mulheres como *Medeia* (431 a.C.), *Electra* (413 a.C.), *Helena* (412 a.C.), *Hécuba* (424 a.C.), *Andrômaca* (425 a.C.), *Alceste* (438 a.C.), *As Troianas* (415 a.C.).

Eurípedes levou ao extremo a participação das mulheres nas tragédias. O tragediógrafo as descreve, dando-lhes características que não eram comuns para as mulheres atenienses do período clássico. Uma dessas características é a autonomia. Um exemplo disso é a tragédia *Medeia*. A heroína não ficou limitada a viver em casa obedecendo apenas às ordens de seus *kyrioi* [senhores]. Ela teve uma postura diferente, pois abdicou de seu trono real ao aliar-se com Jasão e ajudá-lo a obter o velocino de ouro. Também elaborou um plano para matar seu irmão. Após ser abandonada por Jasão fez de tudo para vingar-se, chegando até a matar seus próprios filhos. Ademais, *Medeia* convenceu o Coro de Mulheres de Corinto para que não a delatassem.

Sófocles, por sua vez, também vai tratar da questão feminina em suas obras com numerosas personagens como *Electra*, *Dejanira*, *Tecmessa*, *Jocasta*, *Clitemnestra* e *Crisótemis* (JAEGER, 1994, p. 328). Por exemplo, na tragédia *Antígona*, Sófocles apresenta três mulheres desempenhando papéis os quais eram esperados de uma mulher: filha e irmã, Antígona e Ismene; esposa e mãe, Eurídice, e noiva, Antígona.

Portanto, é imprescindível estudar as figuras femininas da literatura clássica e seus mitos. Nossa pesquisa contribui para a ampliação do conhecimento de como a mulher era representada nas tragédias de Sófocles, Ésquilo e Eurípedes, que foram produzidas no período clássico no século V a.C. e o aprofundamento desse estudo proporciona um estudo da questão de gênero e do discurso feminino na Literatura Comparada em Línguas Clássicas.

Uma revisão bibliográfica fundamenta nosso estudo, pois ela leva em conta registros disponíveis decorrentes de pesquisas anteriores, tendo como dados estudos analíticos da

tragédia *Electra*. Trabalhamos com os conceitos de intertextualidade de Júlia Kristeva (2012) e de influência postulado por Harold Bloom (2002).

Sabe-se que uma obra literária ao ser concebida não é isolada, pois ela leva em conta um grande sistema de correlações, seu contexto histórico e sociocultural, a recepção, o locutário da obra. Em estudos de literatura comparada, pode-se perceber a importância da escolha do tema e produção da obra. Além disso, literatura comparada não é apenas o mero ato de pôr duas obras em julgamento, mas é um ato de leitura crítica. Carvalhal afirma que: “Acentua-se, então, a mobilidade da literatura comparada como forma de investigação que se situa “entre” os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de suas especificidades” (CARVALHAL, 2006, p. 74).

Desta forma, em nossa pesquisa, não fazemos uso da literatura comparada somente para confrontar autores e obras. Reconhecemos que a mesma dialoga com elementos de áreas de conhecimento diferentes que, de algum modo, também se debruçam sobre o que é literário, promovendo interdisciplinaridade. A investigação de hipóteses intertextuais possibilita o auxílio dos processos de assimilação do conteúdo que é lido e o entendimento de como se dá o processo de produção literária. Carvalhal enfatiza essa informação através das palavras abaixo citadas:

[...] o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por "um ar de parença" entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas (CARVALHAL, 2006, p. 86).

Um texto pode ter relações de intertextualidade que causam uma influência na sua produção e também recepção. O crítico literário Harold Bloom, na obra *A Angústia da Influência*, caracteriza “Influência” como uma metáfora que implica uma matriz de relacionamentos – temporais, espirituais, psicológicos...” (BLOOM, 2002, p. 23).

Destarte, cada escritor assimila o que foi escrito pelos seus antepassados, havendo então, relações entre obras, entre compositores e até entre estilos. A “influência”, termo usado por Harold Bloom, implica nessas relações de intertextualidade. Segundo Bloom (2002), um poeta influencia outro e os poemas desse poeta podem influenciar os de outro.

Harold Bloom preocupa-se em demonstrar relações de intertextualidade que podem ser passivas, ou seja, um escritor tende a absorver um escritor anterior e isso acaba formando um cânone de precedências que se vinculam ao que o crítico literário chama de influência. “A teoria

de Harold Bloom nos obriga a refletir sobre a forma convencional de buscar fontes e influências, colocando sob novos parâmetros os conceitos de tradição e de originalidade” (CARVALHAL, 2006, p. 61).

O conceito de intertextualidade de Júlia Kristeva manifestou-se inicialmente no campo da crítica literária, na qual propõe que um texto está vinculado geralmente a outro texto, formando uma espécie de “colcha de retalhos”, pois “todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 2012, p. 142). Assim, concordamos com essa concepção ampla de intertextualidade difundida por Júlia Kristeva. Na obra *Introdução à Semanálise*, Kristeva afirma que:

(...) no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído apenas enquanto propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma palavra (texto) (KRISTEVA, 2012, p. 141).

Assim, entende-se que um enunciado é uma resposta a enunciados anteriores, ou seja, um discurso é constituído de outros discursos. Na intertextualidade, a relação que um texto estabelece com outros é constitutiva, pois nela há um entrelaçamento de textos. Quando a relação é constitutiva não dá para saber a partir de qual texto um enunciado foi tirado.

Pode-se perceber indícios dessa relação com outros textos através de evidências que podem aparecer na escrita de um determinado texto, ou seja, tangíveis evidências tipográficas. Embora às vezes não haja marcas diretas de citação no texto como dois pontos, ponto e vírgula, travessão, parênteses.

Também há outras evidências que não se encontram explicitamente, havendo a necessidade de o leitor inferir a relação intertextual apresentada. Todavia um destaque pode ser feito para que a pessoa perceba o elemento intertextual, por exemplo, através de uma alusão ou referência.

Com isso em mente, buscamos verificar as interações exercidas entre as tragédias de Sófocles e Eurípedes, no que diz respeito à construção que cada um deles irá fazer em relação à personagem Electra em suas tragédias. Enquanto Sófocles, por exemplo, nos apresenta uma Electra aristocrata, princesa, Eurípedes já nos mostra uma Electra que sai do seu contexto aristocrático e acaba assumindo funções sociais que são cabíveis a ela, como buscar água em um cântaro fora de casa etc.

No capítulo I, trataremos sobre a questão de gênero; para isso, apresentaremos o papel social das mulheres atenienses no teatro grego antigo. Tendo em vista discutirmos o conceito de gênero, exporemos como o gênero é visto na contemporaneidade e como autoras como Joan Scott (1989) e Judith Butler (2017) conceituam-no. Em seguida, analisaremos como Aristóteles apresentava a sua concepção de gênero e finalmente verificaremos como o gênero era tratado em textos literários gregos.

No capítulo II, abordaremos o mito de Electra através de obras literárias gregas que apresentam variantes dos mitos. Temos como base *Ilíada* e *Odisseia* de Homero, a trilogia *Oresteia* de Ésquilo, *Electra* de Sófocles, as *Odes Píticas* de Píndaro, *Helena* e *As Troianas* de Eurípedes, os fragmentos da *Oresteia* de Estesícoro, fragmentos de *Catálogo das mulheres* de Hesíodo. Observaremos também como Electra se relaciona com vários outros femininos que estão ligados a ela.

No capítulo III, discorreremos sobre o tragediógrafo Sófocles e suas principais características. Analisaremos a tragédia *Electra* e as personagens femininas que aparecem na peça: Electra, Clitemnestra, Crisótemis, o coro de mulheres cidadãs micênicas, além de personagens de outras tragédias como Antígona.

Ademais, no mesmo capítulo, confrontaremos Sófocles com o tragediógrafo Eurípedes e as características presentes na composição de suas tragédias. Tomaremos como base a leitura da tragédia *Electra* de Eurípedes. Descreveremos as personagens femininas que aparecem na peça: Electra, Clitemnestra, coro formado por moças da Argólida.

Finalmente, chegaremos até a seção de considerações finais na qual dissertaremos sobre nossas conclusões, nossos argumentos e esperamos apresentar uma visão de conjunto da questão de gênero dentro da literatura grega antiga, especialmente das tragédias que trabalham com o mito de Electra.

Os três tragediógrafos mais importantes do período clássico grego apresentam uma reescritura do mito de Electra, mas com resultados diferentes na representação e na recepção de suas tragédias. Das sete peças remanescentes de Ésquilo, três tratam sobre o mito de Electra que são: *Agamêmnon* (458 a.C.), *Coéforas* (458 a.C.) e *Eumênides* (458 a.C.). De Sófocles, também restaram sete peças e uma delas é *Electra* (entre 420 e 410 a.C.). Eurípedes, de quem restaram mais tragédias, dezenove, podemos ter acesso a quatro tratando do mito: *Electra* (circa 413 a.C.), *Orestes* (408 a.C.), *Ifigênia em Áulis* (405 a.C.), *Ifigênia em Tauris* (circa 414 a.C.).

Podemos entender quão importante o mito dos Atridas foi para os gregos, pois são oito peças tratando do mesmo tema das trinta e três tragédias completas que chegaram até nós.

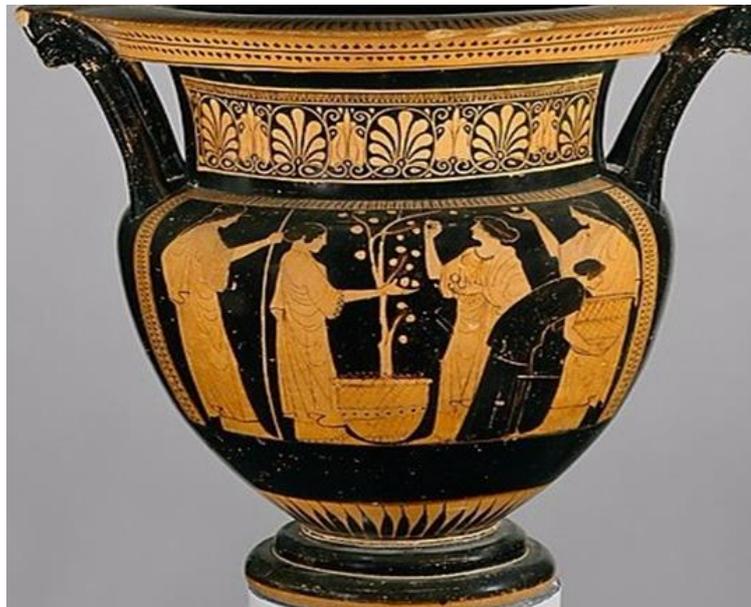
De fato, o mito descreve o sofrimento de Electra e da sua família, além das pessoas com quem a princesa convive. Sua voz passa a ser relevante para perpetuação do mito até os dias atuais, ressoando na arte e na literatura: “A voz de Electra ainda hoje ecoa: o seu lamento, a sua impertinência, a sua cólera vem ‘crescendo’, o seu canto de glória, ainda que amargo e melancólico” (DI GIORGI, 1993, p. 114). Assim, o mito acaba sendo recepcionado, nos permitindo conhecer os sentimentos que fizeram de Electra uma heroína.

## 2 DISCUTINDO O GÊNERO

### 2.1 O papel social da mulher ateniense no teatro grego

Sabe-se que não há muitas referências de como a mulher se comportava na Grécia clássica. Contudo, temos como exemplos de referências à mulher documentos literários como as tragédias e as comédias que descrevem as ações das mulheres, além de vasos antigos e esculturas que representam sua imagem. No teatro grego, as personagens femininas eram representadas por atores homens. Assim, as mulheres eram descritas por homens, representadas também por eles e apresentadas tendo em vista eles como espectadores.

Figura 1 - Greek vase- women gathering apples



Fonte: [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/130008428rpp=20&pg=2&gallerynos=157&ao=on&ft=\\* &pos=24](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/130008428rpp=20&pg=2&gallerynos=157&ao=on&ft=* &pos=24)

Na figura 1, por exemplo, podemos observar cinco mulheres próximas a uma macieira como se estivessem fazendo uma colheita. supomos que, dentre elas, havia mulheres escravas e livres, colhendo maçãs, pois as mulheres aristocratas não costumavam fazer este tipo de serviço (BALME, 2003, p. 17). Esta pode ser a representação de uma cena do cotidiano das mulheres atenienses que precisavam realizar seus afazeres domésticos.

Podemos também observar o detalhe de suas vestimentas, seus *péploi* [vestidos], todos longos, fechados e com mangas, sendo que quatro delas usam *péploi* de cor clara e uma usa um

*peplos* negro. Essa deveria ser uma roupa usual para as mulheres “gregas, preocupadas com o recato” (BOUCHER, 2010, p. 89).

É preciso primeiro definirmos o conceito de papel social para podermos prosseguir a nossa análise. Greimas e Courtés (2008) definem papel como: “termo para designar um modelo organizado de comportamento, ligado a uma posição determinada na sociedade, cujas manifestações são amplamente previsíveis” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 357). Já Charaudeau e Maingueneau (2008) designam-o como “uma posição determinada em um conjunto ordenado de comportamentos da vida em sociedade” (MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2008, p. 362).

Os papéis sociais representam comportamentos que são convencionados pela sociedade como modelos a serem seguidos. O intuito de nossa pesquisa é discutir sobre a mulher e o seu papel social na perspectiva do teatro ateniense. Então, para iniciarmos nossa análise, buscamos as críticas sociais e literárias que a comédia grega, por exemplo, representa.

A peça *Lisístrata*, do comediógrafo Aristófanes, foi escrita em Atenas no ano 411 a.C. Era um período no qual estava acontecendo a guerra do Peloponeso que teve duração de 27 anos (431- 404 a.C.). A comédia narra a história de uma greve, proposta por Lisístrata, junto com a tomada da cidade de Atenas pelas mulheres. O plano tinha em vista fazer com que a guerra cessasse, e para isso Lisístrata contou com auxílio de mulheres de todas as regiões envolvidas na guerra. As mulheres mais jovens fariam uma greve de sexo, e as mais velhas cuidariam da entrada principal da cidade e de seus recursos financeiros.

Em *Lisístrata*, o comediógrafo apresenta diferentes tipos de mulheres e o seu comportamento de acordo com a região em que vivem. Dentre as mulheres que participaram do contrato da greve estão: as mulheres da Acárnia, que provinham de um distrito prejudicado com a guerra; as mulheres de Teógenes, que gostavam bastante de bebida; as mulheres de Anagirunte, fazendo referência ao odor desagradável de uma planta. Além dessas, estavam as mulheres atenienses, espartanas, tebanas, coríntias, beócias, dentre outras.

Percebemos na obra de Aristófanes que as mulheres atenienses tinham como tarefa principal o cuidado com o lar. Outras características também são descritas através das personagens Calonice e Mirrina que apreciavam peças que realçassem sua beleza como roupas finas, pinturas, sapatos e também queriam se deliciar com iguarias beócias (enguias). Através dos discursos femininos na peça, percebe-se que o ato sexual é um bem bastante prezado pelas

mulheres. Ademais, seus discursos apresentavam obscenidades que vão acompanhá-las em quase toda a peça. Nos versos 15 a 19 da comédia, são apresentadas atividades cotidianas das esposas atenienses:

**Καλονίκη**

ἀλλ' ὦ φιλάττη  
ἤξουσι: χαλεπή τοι γυναικῶν ἔξοδος.  
ἡ μὲν γὰρ ἡμῶν περὶ τὸν ἄνδρ' ἐκύπτασεν,  
ἡ δ' οἰκέτην ἤγειρεν, ἡ δὲ παιδίον  
κατέκλινεν, ἡ δ' ἔλουσεν, ἡ δ' ἐψώμισεν.

**Calonice:** Mas, querida amiga, elas chegarão; é sem dúvida difícil a saída das mulheres. Pois uma de nós ao marido inclina-se, outra desperta o escravo, o filhinho uma faz dormir, essa o banha, alimenta-o aquela. (ARIST., *Lis.*, v. 15-19).<sup>1</sup>

A personagem Lampito representa o estereótipo das mulheres espartanas, mulheres com corpos esculturais, que costumavam se exercitar diariamente. Isso se deve ao fato de que os espartanos acreditavam que as mulheres que tivessem essa prática constante poderiam gerar filhos fortes e saudáveis. Em um diálogo, nos versos 79 a 83, Aristófanes descreve algumas dessas características da personagem:

**Λυσιστράτη**

ὦ φιλάττη Λάκαινα χαῖρε Λαμπιτοῖ.  
οἷον τὸ κάλλος γλυκυτάτη σου φαίνεται.  
ὡς δ' εὐχροεῖς, ὡς δὲ σφριγᾷ τὸ σῶμά σου.  
κἂν ταῦρον ἄγχους.

**Lisistrata:** Cara amiga espartana, salve, Lampito. Como resplandece a tua beleza, doçura. Como tens bela cor, como é vigoroso o teu corpo. Até um touro degolarias.

**Λαμπιτό**

μάλα γ' οἶῶ ναὶ τὼ σιώ:  
γυμνάδδομαι γὰρ καὶ ποτὶ πνυγὰν ἄλλομαι.

**Lampito:** Acho que sim, pelos Díoscuros. Exercito-me no ginásio e pulo batendo o pé no bumbum.

**Καλονίκη**

ὡς δὴ καλὸν τὸ χρῆμα τιθίων ἔχεις.

**Calonice:** E que belo par de seios tu tens. (ARIST., *Lis.*, v. 79-83).

<sup>1</sup> Todas as traduções da *Lisistrata* de Aristófanes presentes neste capítulo são de Ana Maria César Pompeu conforme consta na referência bibliográfica: ARISTÓFANES, *Lisistrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. Introdução de Isabela Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.

Mirrina e Calonice comentam sobre o ato de depilação, inclusive do órgão sexual feminino, prática bastante comum para as mulheres beócias. Em seguida, outra mulher também tem seu corpo observado, que é uma coríntia, com destaque aos seus seios e nádegas.

**Μυρρίνη**

νή μὰ Δία Βοιωτία,  
καλόν γ' ἔχουσα τὸ πεδίον.

**Mirrina:** Sim, por Zeus, como a Beócia ela tem a planície mesmo bela.

**Καλονίκη**

καὶ νῆ Δία  
κομφότατα τὴν βληχῶ γε παρατετιλμένη.

**Calonice:** E, por Zeus, fica elegantíssima depois que arrancou o poejo.

[...]

**Λαμπιτώ**

χαῖα ναὶ τὸ σιώ,  
Κορινθία δ' αἶ.

**Καλονίκη**

χαῖα νῆ τὸν Δία  
δῆλη 'στὶν οὔσα ταυταγὶ τάντευθενί.

**Lampito:** Proeminente, pelos Dióscuros, mas, coríntia.

**Calonice:** Proeminente, por Zeus, é saliente de frente e de costas.  
(ARIST., *Lis.*, v. 87-88; v. 90-91).

Apesar do efeito cômico dos diálogos, percebemos que cada mulher descrita na peça *Lisístrata* apresenta características diferentes de acordo com a região a qual pertenciam. Isso significa dizer que existe uma diferença de papel dependendo da região em que cada mulher grega vive.

Não existe apenas um tipo de mulher grega, ou seja, um estereótipo, visto que há uma grande diferença entre os costumes das cidades-estados pois a Grécia antiga estava dividida em cidades-estados e cada uma tinha sua organização, seu governo próprio e suas leis. Esparta, Atenas e Tebas são exemplos de cidades-estados que tinham sua própria unidade política, econômica e social.

Cada mulher recebe um tratamento diferente tendo em vista a região em que vivia. Assim, não cabe pensar na mulher como algo definido, único e sem problematização. Cientes deste fato, investigamos, em nossa pesquisa, diferentes tipos de mulheres que podem aparecer no teatro ateniense.

Como era construída a imagem da mulher grega do período contemporâneo a Sófocles? Dentro desse período, as mulheres gregas estavam divididas em esposas, mulheres solteiras, escravas, estrangeiras e prostitutas. Na tragédia *Antígona* de Sófocles, através das três personagens femininas Antígona, Ismene e Eurídice, percebemos como pode se dar essa divisão, pois temos como exemplo: a mulher jovem, virgem, solteira, a jovem noiva e a esposa e mãe. Antígona e Ismene sendo virgens, solteiras e irmãs. Eurídice é esposa de Creonte e mãe de Hêmon. Antígona também é noiva de Hêmon, embora tenha morrido antes de se casar com o jovem.

A *pólis* dividia as mulheres baseada na divisão das sociedades mediterrâneas antigas. Dessa maneira, as mulheres dividiam-se de acordo com a tradição moral e sócio-jurídica ateniense. Havia as mulheres cidadãs, as escravas e as estrangeiras. (PETERS; CERQUEIRA, 2013, p. 70).

A mulher ateniense cidadã era livre e nascida de pais cidadãos. O que aumentava a sua importância dentro da *pólis* era ter o caráter jurídico de cidadã. (PETERS; CERQUEIRA, 2013, p. 70). À esposa, ou seja, à *gyne*, cabia o cuidado com o lar e sua ordem, e somente ela teria filhos legítimos. Também havia a *pallake* e a *hetaira*. A concubina, conhecida como *pallake*, convivia com um homem grego, mas não era reconhecida pela lei. A prostituta de luxo era a *hetaira* que era associada ao prazer e à vida exterior. Essas mulheres públicas poderiam usufruir da liberdade, que era totalmente vedada à *gyné*. Embora, para isso, tivessem que viver à margem das leis. No discurso *Contra Neera*, (circa 346-340 a.C.) Apolodoro ([D]59. 122) define como *pallake*, *gyne* e *hetaira* se diferenciam:

[122] τὸ γὰρ συνοικεῖν τοῦτ' ἔστιν, ὃς ἂν παιδοποιῆται καὶ εἰσάγη εἷς τε τοὺς φράτερας καὶ δημότας τοὺς υἱεῖς, καὶ τὰς θυγατέρας ἐκδιδῶ ὡς αὐτοῦ οὔσας τοῖς ἀνδράσιν. τὰς μὲν γὰρ ἑταίρας ἡδονῆς ἕνεκ' ἔχομεν, τὰς δὲ παλλακὰς τῆς καθ' ἡμέραν θεραπείας τοῦ σώματος, τὰς δὲ γυναῖκας τοῦ παιδοποιεῖσθαι γνησίως καὶ τῶν ἔνδον φύλακα πιστὴν ἔχειν [...]

Na verdade, o casamento consiste nisso: quem gera os filhos, introduz os filhos homens entre os membros da fratria e do demo e dá as filhas em casamento aos homens, como se elas fossem suas próprias. Com efeito, as heteras nós as temos para o prazer, as concubinas para o cuidado diário do corpo, mas as esposas para que tenham filhos legítimos e mantenham a guarda fiel da casa (...)  
(AP., CN, [D], 59. 122).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Todas as traduções da *Contra Neera* de Apolodoro presentes neste capítulo estão em prosa e são de Glória Braga Onelley, conforme consta na referência bibliográfica: APOLODORO. **Contra Neera**. [DEMÓSTENES] 59. Tradução de Glória Braga Onelley. Introdução, notas e índice de Ana Lúcia Curado. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

O casamento na Grécia Antiga era monogâmico e a poligamia era interdita em Atenas. Entretanto, esse fato não impedia que os homens buscassem mulheres fora do casamento para serem companheiras de festa, amantes ou até amigas. A prostituição era considerada uma profissão legal. Havia três tipos de prostitutas: as *pornai*, as *hetairas* e as *hierodouloi*. As *pornai* eram prostitutas populares que trabalhavam em bordéis por uma quantia de dinheiro ínfima. Já as *hetairas* eram cortesãs com um elevado nível social que cobravam valores exorbitantes pelo seu serviço. Diferente das prostitutas citadas anteriormente, as *hierodouloi* não cobravam dinheiro por seus préstimos, pois eram prostitutas sagradas, que praticavam a prostituição nos templos da deusa Afrodite (PETERS; CERQUEIRA, 2013, p. 72; 79).

As concubinas conviviam maritalmente com os seus consortes. Essa era uma forma de união estável. Todavia elas não eram consideradas cidadãs, não tinham direito à palavra na democracia nem muito menos podiam gerar filhos cidadãos. Caso uma mulher ateniense se tornasse concubina, ela teria que abdicar do seu estado de cidadania.

O homem ateniense poderia ter quantas concubinas quisesse contanto que ele pusesse todas elas em casas separadas e tivesse dinheiro para sustentá-las. Mas não poderia levá-las para a casa de sua esposa oficial (CURADO, 2013, p. 20). O fato de um homem ter uma concubina provocava um grande dissabor para a sua esposa legítima e para a família dela.

Um dos erros cometidos pelo personagem Agamêmnon foi ter levado a princesa troiana Cassandra para viver maritalmente com ele na sua casa. Sabia-se que o homem com posses poderia ter quantas companheiras quisesse, mas elas não poderiam conviver na mesma casa. Assim disse Agamêmnon para sua esposa: “τούτων μὲν οὕτω: τὴν ξένην δὲ πρεμεινῶς/ τήνδ’ ἐσκόμιζε:[...]”, com seguinte tradução: “Enfim!... E esta estrangeira, acolhe-a com bondade” (ÉSQ., Ag., v. 950-951)<sup>3</sup>. As palavras do atreída ajudaram a inflamar mais ainda a ira de Clitemnestra. Não podemos afirmar que suportar uma outra mulher convivendo na mesma casa Clitemnestra motivou a preparar os futuros assassinatos. Todavia essa chegada trouxe possíveis consequências.

Mas qual seria o papel social das mulheres gregas nos séculos VI a.C. e V a.C. de modo geral? Dentre os vários papéis que uma mulher poderia desempenhar na comunidade, a mulher

---

<sup>3</sup> A tradução acima da peça *Agamêmnon* de Ésquilo é de autoria de Jaa Torrano, conforme consta na referência bibliográfica: ÉSQUILO. *Oresteia I: Agamêmnon*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004, 2ª ed., 2013.

tinha a função importante de dar à luz um grego, pois de seu ventre é que sairia o cidadão ‘heleno’ e, assim, a linhagem grega poderia ser perpetuada. Mas o que poderia ser considerado cidadania para uma mulher ateniense? A professora de Estudos Clássicos da Universidade de Minho, Ana Lúcia Curado afirma que “a cidadania para uma mulher consistia na possibilidade de ser dada em casamento legal, no direito de dar à luz cidadãos e ainda de participar na vida da comunidade como representante dum *oikos* ateniense” (CURADO, 2013, p. 19-20).

Depois de Péricles, uma das maiores personalidades políticas do século V a.C., foi garantida a legitimidade do nascimento dos filhos. Péricles determinou que só seria considerado um cidadão ateniense quem fosse filho de pai e mãe ateniense. Sendo assim, o homem ateniense precisava de uma esposa e esta teria que ser uma cidadã livre e nativa de sua terra para validar a cidadania de sua prole. Ademais, a mulher cidadã ocupava um lugar especial na sociedade cívica por garantir a reprodução da cidade ao dar ao seu esposo os seus filhos legítimos (MOSSE, 1991, p. 159).

Ana Lúcia Curado ressalta a necessidade de o homem ter uma companheira e a importância do casamento entre concidadãos ao afirmar que: “A mulher estatutariamente legítima constituía um veículo para a legitimação da vida social e pública do homem” (CURADO, 2013, p. 14). Em outras palavras, todo o papel social do homem estava baseado na autenticidade de sua união matrimonial.

Um ponto a ser observado é que o sexo entre marido e esposa era feito apenas para procriação. Todavia nem sempre isso ocorre, pois ele também pode ser praticado por prazer. Por exemplo, em *Lisístrata*, o personagem Cinésias diz que sofre por não ter a mulher Mirrina. Esse sentimento é o desejo de ter relações íntimas com a esposa. Cinésias afirma que não sente prazer ao alimentar-se, pois sente a falta de sua mulher em casa:

**Κινησίας**

ταχύ νυν πάνυ.

ὡς οὐδεμίαν ἔχω γε τῷ βίῳ χάριν,

ἐξ οὐπερ αὐτῇ ἔξηλθεν ἐκ τῆς οἰκίας:

ἀλλ’ ἄχθομαι μὲν εἰσιών, ἔρημα δὲ

εἶναι δοκεῖ μοι πάντα, τοῖς δὲ σιτίοις

χάριν οὐδεμίαν οἶδ’ ἐσθίων: ἔστυκα γάρ.

**Cinésias:** Muito rápido; porque não encontro nenhum Prazer na vida desde o dia em que ela saiu de casa, mas Entrando lá sofro, e deserto tudo me parece ser, nos alimentos nenhum prazer tenho ao comê-los; pois estou com tesão.

(ARIST., *Lis.*, v. 865-869).

Esperava-se que a mulher Helena gerasse filhos saudáveis de seu marido para que estes perpetuassem a continuidade do clã de sua família, preservando seu patrimônio e a tradição do culto doméstico. Havia a preferência do nascimento de um menino em vez de uma menina, pois os filhos poderiam proteger os pais em sua velhice.

Na comédia de Aristófanes *Tesmoforiantes* (411 a.C.), podemos perceber a importância de se ter um filho homem, pois uma mulher decide trocar sua filha recém-nascida pelo filho de uma escrava. Mesmo de forma cômica, o personagem Parente faz uma revelação: “οὐδ’ ὡς σὺ τῆς δούλης τεκούσης ἄρρεν εἶτα σαυτῆ/ τοῦθ’ ὑπεβάλου, τὸ σὸν δὲ θυγάτριον παρήκας αὐτῆ”<sup>4</sup>, traduzido por Duarte como: “E nem que, quando a sua escrava deu à luz um menino, você tomou para si e deixou com ela a sua filhinha” (ARIST., *Tesm.*, v. 564-565)<sup>4</sup>. Daí, podemos inferir a preferência dos gregos por filhos varões, pois os filhos também participavam das guerras.

Na comédia *Lisístrata*, o coro de mulheres apresenta a visão, posteriormente, postulada por Aristóteles de que se nasce com um gênero determinado. Por terem nascido mulheres, elas não têm culpa disto. De mais a mais, estas mulheres são cientes de seu papel dentro da *pólis*, por isso, declaram “terem o dever de aconselhar a cidade, pois mesmo sendo mulheres, devem ser ouvidas, por trazerem melhores propostas do que as atuais” (POMPEU, 2018, p. 78). O coro das mulheres afirma:

**Χορὸς Γυναικῶν**

[...] εἰ δ’ ἐγὼ γυνὴ πέφυκα, τοῦτο μὴ φθονεῖτέ μοι,  
ἦν ἀμείνω γ’ εἰσενέγκω τῶν παρόντων πραγμάτων.  
τοῦράνου γάρ μοι μέτεστι: καὶ γὰρ ἄνδρας ἐσφέρω,

**Coro das Mulheres**

Mas se eu nasci mulher, disto não  
me recrimineis, quando proponho coisas melhores do  
que as do presente. Eu pago a minha parte, pois forneço  
homens.

(ARIST., *Lis.*, v. 649-651).

Além disso, o coro feminino deixa clara a função imprescindível da mulher que é dar natalidade a homens para manutenção das guerras. Em contraste à utilidade das mulheres estão os velhos do coro, já que, os mesmos apenas causam danos, como por exemplo, ter dizimado

---

<sup>4</sup> Todas as traduções de *Tesmoforiantes* de Aristófanes presentes neste capítulo são de Adriane da Silva Duarte conforme consta na referência bibliográfica: ARISTÓFANES. **Dois Comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes**. Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

“os recursos da época das guerras Médicas, e não contribuído<sup>5</sup> para recuperá-los” (POMPEU, 2018, p. 78).

Outro aspecto muito importante é que os filhos dos cidadãos manteriam o equilíbrio da esfera pública e privada ateniense, pois eles poderiam dar continuidade à ordem cívica de suas cidades através de sua atuação em ambas as esferas. Todos estes fatores são essenciais para a subsistência da sociedade grega. O historiógrafo, biógrafo e ensaísta romano Plutarco, já no início da obra *Da Educação das Crianças* (I d.C.), aconselha os cidadãos a não terem filhos com suas concubinas, pois estes seriam ilegítimos e não cidadãos. Ademais, um nascimento dessa união causaria transtornos no futuro:

βέλτιον δ' ἴσως ἀπὸ τῆς γενέσεως ἄρξασθαι πρῶτον. τοῖς τοίνυν ἐπιθυμοῦσιν ἐνδόξων τέκνων γενέσθαι πατράσιν ὑποθείμην ἂν ἔγωγε μὴ ταῖς τυχοῦσαις γυναιξὶ συνοικεῖν, λέγω δ' οἷον ἐταίραις ἢ παλλακαῖς τοῖς γὰρ μητρόθεν ἢ πατρόθεν οὐκ εὖ γεγονόσιν ἀνεξάλειπτα παρακολουθεῖ τὰ τῆς δυσγενείας ὀνειδίη παρὰ πάντα τὸν βίον καὶ πρόχειρα τοῖς ἐλέγχειν καὶ λοιδορεῖσθαι βουλομένοις.

Talvez seja melhor, em primeiro lugar, começar pelo nascimento. Aos pais que desejam, certamente, ter filhos distintos, eu aconselho que não se relacionem com as primeiras mulheres que encontrem, como as heteras ou as concubinas. A vergonha indelével de uma origem duvidosa, seja da parte da mãe ou do pai, acompanha a linhagem para toda a vida e torna-se presa daqueles que querem acusar e injuriar (PLUT., *Da Educação das Crianças*, 1A)<sup>6</sup>.

As mulheres consideradas de boas famílias não costumavam sair de casa, principalmente as casadas. As mesmas viviam reclusas nos limites de suas casas e quando era necessário elas irem à rua, seus esposos confiavam a um escravo a responsabilidade de acompanhá-las e resguardá-las. Elas deviam ser totalmente subservientes aos seus maridos e lhes prestar fidelidade. Segundo Adriane Duarte (2005), a restrição e vigilância dada às mulheres era uma forma de garantir a legitimidade de sua prole. Convém lembrar que para as mulheres de classes populares, como as trabalhadoras do campo e da cidade, as comerciantes, esse tipo de restrição não era aplicável, pois a classe social mais baixa usufruía de mais autonomia.

Na comédia *Assembleia de Mulheres*<sup>7</sup> (393-392 a.C.) de Aristófanes, podemos perceber um exemplo dessa questão da aparição da mulher em público através da fala do jovem que

<sup>5</sup> Grifo nosso.

<sup>6</sup> Todas as traduções da obra *Da Educação das Crianças* de Plutarco presentes neste capítulo estão em prosa e são de Joaquim Pinheiro, conforme consta na referência bibliográfica: PLUTARCO. Obras Morais: **Da Educação das Crianças**. Tradução e notas de Joaquim Pinheiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

<sup>7</sup> Usarei nesta pesquisa o nome da comédia de Aristófanes como *Assembleia de Mulheres* embora a tradução que utilize seja a versão portuguesa intitulada *As Mulheres no Parlamento*.

aconselha a senhora para se retirar e entrar em casa antes que seu amante a veja na rua: “ἀλλ’ ἄπιθ’, ὅπως μή σ’ ἐπὶ θύραισιν ὄψεται”, com tradução de Maria de Fátima Silva: “Anda, vai-te embora, antes que ele te veja à porta” (ARIST., *Ass.*, v. 997)<sup>8</sup>.

Na tragédia *Electra* de Eurípedes, a personagem homônima vive como uma camponesa e tem a mesma liberdade de servas e mulheres escravas, pois ela pode transitar livremente na cidade. Um exemplo dessa possibilidade de poder transitar em ambientes públicos é quando Electra sai de casa e volta carregando um cântaro cheio com água, ação comum às servas. Ao chegar em seu lar, ela desce o cântaro que estava em sua cabeça para voltar aos lamentos pela morte de seu pai.

Jaeger (1994, p. 825) afirma que: “na antiga Atenas a mulher vivia quase sempre num estado de incultura física e espiritual, inteiramente dedicada às lides da casa”. Ademais, temos como exemplo o filósofo Xenofonte que escreve a obra *Econômico*, (circa 362 a.C.), em grego *Οἰκονομικός*. Esta obra é um tratado que vai cuidar da economia no *oikos* [casa], quer dizer, como deve ser a administração doméstica de um lar. Nessa obra há dois diálogos, um de Sócrates com Critóbulo e outro de Sócrates com Iscômaco. Quando Sócrates dialoga com Iscômaco, este expõe quais julga serem os papéis do homem e da mulher e qual o trabalho que cada um deveria se ocupar:

[22] ἐπεὶ δ’ ἀμφοτέρωθεν ταῦτα καὶ ἔργων καὶ ἐπιμελείας δεῖται τὰ τε ἔνδον καὶ τὰ ἔξω, καὶ τὴν φύσιν, φάναι, εὐθὺς παρεσκεύασεν ὁ θεός, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, τὴν μὲν τῆς γυναικὸς ἐπὶ τὰ ἔνδον ἔργα καὶ ἐπιμελήματα, <τὴν δὲ τοῦ ἀνδρὸς ἐπὶ τὰ ἔξω>.

Já que ambas as tarefas, as do interior e as do exterior da casa exigem, trabalhos e zelos (...) o deus preparou-lhes a natureza, a da mulher para os trabalhos e cuidados do interior, a do homem para os trabalhos e cuidados do exterior da casa. (XEN., *Ec.*, VII, 22).<sup>9</sup>

Então como é o lugar da mulher dentro da casa? Quais são suas funções? Xenofonte compara o trabalho da mulher com o cuidado de uma abelha-rainha em uma colmeia. Em *Econômico*, o diálogo entre Iscômaco e Sócrates prossegue com uma lista de algumas funções da esposa, além da procriação:

<sup>8</sup> Todas as traduções da obra *Assembleia de Mulheres* de Aristófanes presentes neste capítulo são de Maria de Fátima Sousa e Silva, conforme consta na referência bibliográfica: ARISTÓFANES. **As Mulheres no Parlamento**. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

<sup>9</sup> Todas as traduções de *Econômico* de Xenofonte presentes neste capítulo estão em prosa e são de Anna Lia Amaral Almeida Prado conforme consta na referência bibliográfica: XENOFONTE. **Econômico**. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

[35] ἦ καὶ ἐμὲ οὖν, ἔφη ἡ γυνή, δεήσει ταῦτα ποιεῖν; δεήσει μέντοι σε, ἔφην ἐγώ, ἔνδον τε μένειν καὶ οἷς μὲν ἂν ἔξω τὸ ἔργον ἢ τῶν οἰκετῶν, τούτους συνεκπέμπειν, οἷς δ' ἂν ἔνδον ἔργον ἐργαστέον,

35. Deverás, sim, disse-lhe eu, ficar em casa, mandar que saiam de casa os servos cujo trabalho seja fora e tomar conta dos que devem trabalhar em casa;

[36] τούτων σοὶ ἐπιστατητέον, καὶ τὰ τε εἰσφερόμενα ἀποδεκτέον καὶ ἃ μὲν ἂν αὐτῶν δέη δαπανᾶν σοὶ διανεμητέον, ἃ δ' ἂν περιττεύειν δέη, προνοητέον καὶ φυλακτέον ὅπως μὴ ἢ εἰς τὸν ἐνιαυτὸν κειμένη δαπάνη εἰς τὸν μῆνα δαπανᾶται. καὶ ὅταν ἔρια εἰσενεχθῇ σοὶ, ἐπιμελητέον ὅπως οἷς δεῖ ἱμάτια γίγνηται. καὶ ὃ γε ξηρὸς σίτος ὅπως καλῶς ἐδώδιμος γίγνηται ἐπιμελητέον.

36. deverás receber o que foi trazido de fora, separar o que for preciso gastar e, quanto às sobras, deverás pensar o que fazer com elas, cuidando que o gasto previsto para um ano não seja feito em um mês. E, quando a lã chegar às tuas mãos, deves cuidar que tenham túnicas os que delas precisam. Deves cuidar também que dos grãos de trigo resulte boa comida. (XEN., *Ec.*, VII, 35-36).

Outro ponto a ser observado é que, na Grécia antiga, a mulher não poderia participar da política. Todavia, a mulher nascida em Atenas tinha a legislação ao seu favor como cidadã ateniense, mesmo não podendo participar da vida política da cidade e de assembleias. Caso houvesse um julgamento que a envolvesse, um senhor, um *kyrios*, podendo ser seu pai, seu marido ou seu filho, seria o seu representante legal na audiência. No Discurso *Contra Neera* (circa 346-340 a.C.), quem vai defender a *hetaira* Neera é seu consorte Estéfano, que vivia com ela como esposa. Ela não pode participar da audiência, mesmo sendo uma das principais acusadas, pois a mulher é considerada uma menor de idade, que não pode responder por si, na sociedade cívica grega (MOSSE, 1991, p. 159).

A mulher ficava encarregada da criação dos filhos, os meninos ficavam com ela até os sete anos. Depois o pai, um pedagogo contratado por ele e o Estado se encarregavam da educação dos mancebos. O filósofo Plutarco reforça a importância de um pai escolher bem o pedagogo que será responsável pela educação de seu filho: “ἐπειδὴν τοίνυν ἡλικίαν λάβωσιν ὑπὸ παιδαγωγοῖς τετάχθαι, ἐνταῦθα δὴ πολλήν ἐπιμέλειαν ἐκτέον ἐστὶ τῆς τούτων καταστάσεως” [...], traduzido por Joaquim Pinheiro: “Quando as crianças atingirem a idade de serem entregues ao pedagogo, deve ter-se, nesse momento muito cuidado na sua escolha” (...) (PLUT., *Da Educação das Crianças*, 4B).

Ademais, Plutarco, na obra *Da Educação das Crianças*, faz um tratado de como poderia ser a educação das crianças até sua adolescência. Elas teriam que cursar várias disciplinas que formariam seu caráter através de uma educação contínua que visa apresentar toda uma cultura geral (PLUT., *Da Educação das Crianças*, 7C).

Além do aspecto da construção do pensamento abstrato através da Filosofia, as crianças também deveriam ser educadas, desde cedo, para se prepararem para as possíveis guerras: [...] “πρὸς γὰρ τοὺς στρατιωτικοὺς ἀγῶνας τοὺς παῖδας ἀσκητέον ἐν ἀκοντισμοῖς αὐτοὺς καταθλοῦντας καὶ τοξείαις καὶ θήραις”, ou seja, “é necessário preparar as crianças para as lutas militares, exercitando-as no lançamento de dardos, de flechas e na caça” (...) (PLUT., *Da Educação das Crianças*, 8D).

Já a educação das filhas atenienses ficava a cargo das mulheres, que ensinavam as meninas a serem cidadãs, transmitindo a cultura de seu povo por meio da oralidade. O ideal da mulher helena é o momento de sua boda, a jovem é educada para ser uma boa esposa. Mas, como já citado, a mulher deve ser capaz de cuidar pessoalmente da administração de sua casa.

Um diferencial é a educação das jovens espartanas, pois elas recebiam uma formação com música, dança e canto, além de fazerem atividades físicas num ginásio. As mulheres espartanas tinham maior liberdade para a prática de atividades físicas, já que tinham que ser fortes para que pudessem cumprir o dever de ser mães fecundas de filhos vigorosos (MARROU, 1985, p. 43; 139). A personagem Lampito de *Lisístrata* é uma representação de uma espartana de belas formas que costuma exercitar-se sempre, por isso, tem um corpo bem definido.

Na Literatura Grega, há também testemunhos da “participação das mulheres nas manifestações espirituais de seu tempo” (JAEGER, 1994, p. 825). A título de exemplo, em *Lisístrata*, nos versos 643 a 648, o coro de mulheres descreve o currículo ritualístico das mulheres, ou seja, alguns ritos de iniciação nos quais as meninas gregas passavam até tornarem-se *parthenoi* [jovens virgens].

Aos sete anos, a menina *arréfora* era a encarregada de tecer o manto de Atena. Depois a criança trabalhava em um moinho como moleira. Ainda menina, participava das *Braurônias*, festividade de Ártemis, vestindo túnica cor de açafrão, essa menina era chamada de urso. Quando *canéfora*, a moça era encarregada das oferendas de algumas procissões:

ἑπτὰ μὲν ἔτη γεγῶσ' εὐθύς ἠρρηφόρουν:  
εἴτ' ἄλετρις ἢ δεκέτις οὔσα τάρχηγέτι:  
καὶ τ' ἔχουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἢ Βραυρωνίους:  
κάκανηφόρουν ποτ' οὔσα παῖς καλὴ ἔχουσ'  
ισχάδων ὄρμαθόν:

desde/os sete anos de idade eu era arréfora, depois fui moleira,  
aos dez anos, para nossa patrona, e deixando cair a  
túnica amarela era urso nas Braurônias; e enfim fui  
canéfora quando era uma bela moça portando um colar

de figos secos.  
(ARIST., *Lis.*, v. 643-647).

Mesmo as cidadãs gregas não podendo participar de assembleias e nem de grande parte dos cultos cívicos, uma vez por ano durante três dias, as cidadãs casadas tinham oportunidade de participar de um ritual em favor da fertilidade com danças e procissões. Na peça, *Tesmoforiantes* (411 a.C.) de Aristófanes, encontramos relatos de como esse ritual acontecia. A comédia recebe esse nome porque a sua ação ocorre durante a celebração das Tesmofórias, festival dedicado a Deméter e Perséfone, deusas da fertilidade, especialmente cultuadas entre as mulheres. O festival ocorria no Tesmofórion, que era o templo das duas deusas. Abaixo encontramos uma referência ao segundo dia deste ritual:

ἔδοξε τῇ βουλῇ τάδε  
τῇ τῶν γυναικῶν: Τιμόκλει' ἐπεστάτει,  
Λύσιλλ' ἐγραμμάτευεν, εἶπε Ζωστράτη;  
ἐκκλησίαν ποιεῖν ἔωθεν τῇ μέσῃ  
τῶν Θεσμοφορίων, ἧ μάλισθ' ἡμῖν σχολή,

Uma mulher: Decidiu  
Este Conselho das mulheres- Timoclea presidiu,  
Lisila registrou em ata, Sóstrata discursou-  
Realizar uma assembleia ao raiar do segundo dia  
Das Tesmofórias, que é o mais folgado para nós.  
(ARIST., *Tesm.*, v. 373-377).

Do mesmo modo, podemos encontrar referências a este festival na obra *Assembleia de Mulheres*. No verso “τὰ Θεσμοφόρι' ἄγουσιν ὥσπερ”, a personagem protagonista Praxágora afirma que as mulheres “celebram as Tesmofórias, como dantes” (ARIST., *Ass.*, v. 222-223). O personagem Cremes também revela que este festival é algo secreto e exclusivo das mulheres através das palavras: “[a Mulher] Que não anda por aí a badalar os mistérios das Tesmofórias” (ARIST., *Ass.*, v. 443-444).

Ademais, o festival das Tesmofórias era uma oportunidade única das filhas se reencontrarem com as mães, pois quando elas casavam passavam a pertencer à família dos maridos e não teriam mais contato com sua própria família. Nesse festival, eram escolhidas duas mulheres para serem as sacerdotisas principais que iriam organizá-lo. Só podiam participar do festival mulheres casadas e atenienses, e também havia abstinência sexual durante os três dias do festival (MOSSE, 1991, p. 132).

Nas *Tesmoforiantes*, é dito que Eurípedes havia comprometido a honra das mulheres. Daí, entendemos o porquê de elas terem ficado tão furiosas com suas tragédias, pois elas

sentiam que ele as difamava. Então, a personagem Mica, no discurso no Tesmofóron, declara para as mulheres:

[...] ἀλλὰ γὰρ  
βαρέως φέρω τάλαινα πολὺν ἤδη χρόνον  
προπηλακίζομένας ὁρῶς ἡμᾶς ὑπὸ  
Εὐριπίδου τοῦ τῆς λαχανοπωλητρίας  
καὶ πολλὰ καὶ παντοῖ' ἀκουούσας κακά.  
τί γὰρ οὗτος ἡμᾶς οὐκ ἐπισμῆ τῶν κακῶν;

Mica: Já há muito, pobre de mim suporte mal  
Ver-nos jogadas à lama  
Por Eurípedes, o filho da verdureira,  
Ver-nos vítimas de tanta maledicência.  
Qual dentre os males este homem não nos atribui?  
(ARIST., *Tesm.*, v. 385-389).

Deste modo, havia um tratamento diferenciado para homens e mulheres quanto à fama e à reputação. O termo grego “*kléos*” significa “rumor, notícia; fama, renome; façanhas” (PEREIRA, 1998, p. 322). Esse termo aparece constantemente nas epopeias como *Ilíada* e *Odisseia*. Ele carrega um significado implícito que seria ouvir o que as outras pessoas diriam sobre alguém. A glória requer o reconhecimento de um grande feito. Um herói grego ganharia “*kléos*” ao realizar grandes obras e reivindicaria para si a grandiosidade dessas obras.

Por sua vez, a historiadora francesa Nicole Loraux (1988) afirma que: “*kléos gynaiikon*”, a glória das mulheres, “estava subordinada à realização de uma carreira de boa esposa” (LORAUX, 1988, p. 57). A glória de uma mulher ateniense não era atingir o *kléos*, apenas lhe cabia acolher o que o destino lhe reservava, de ser gerenciadora de um *oikos*. Outrossim, sua glória estava atrelada à sua invisibilidade; a mulher não podia ser vista como heroína, pois apenas os homens é que deveriam ser os heróis.

Para os gregos, só se encontrava paz na cidade, quando a mulher estava confinada no seu lar. Ademais, antes de ser cidadão, o ateniense é chefe de um *oikos*, na esfera do privado, mas é à sua esposa que se deve o cuidado e a organização de sua casa. Esse pensamento é confirmado pelo filósofo Xenofonte em sua obra *Econômico*: “τῇ μὲν γὰρ γυναικὶ κάλλιον ἔνδον μένειν ἢ θυραυλεῖν, τῷ δὲ ἀνδρὶ αἴσχιον ἔνδον μένειν ἢ τῶν ἔξω ἐπιμελεῖσθαι”, que quer dizer: “para a mulher é mais belo ficar dentro de casa que permanecer fora dela e para o homem é mais feio ficar dentro de casa que cuidar do que está fora” (XEN., *Ec.*, VII, 30).

O lugar da mulher ateniense deveria ser no privado do lar, e o privado era o local do silêncio. Por isso, a mulher era treinada desde muito cedo a ver, ouvir e falar o mínimo possível.

Dessa maneira, também percebemos através da figura da esposa de Iscômaco que assim foi ensinada: [...] “ἔζη ὑπὸ πολλῆς ἐπιμελείας ὅπως ὡς ἐλάχιστα μὲν ὄψοιτο, ἐλάχιστα δ’ ἀκούσοιτο, ἐλάχιστα δ’ ἔροιτο;” isto é, (...) “vivía sob muitos cuidados para que visse o mínimo, ouvisse o mínimo e falasse o mínimo” (XEN., *Ec.*, VII, 5).

Predominantemente, as mulheres gregas viviam de um modo silencioso e recluso (CURADO, 2013, p.16). Elas deveriam manter-se em suas casas bem fechadas, vigiadas pelos seus maridos, mas longe dos olhos dos outros. Segundo Loraux (1988), “a única realização para uma mulher é levar sem alarde uma existência exemplar de esposa e de mãe ao lado de um homem que vive sua vida de cidadão” (LORAUX, 1988, p. 22). Viver uma situação contrária a essa postura, ou seja, de uma mulher recatada, subserviente a seu marido ia, portanto, em desacordo com aquilo que lhe era esperado.

Quanto mais se falava de uma mulher, mais transgressora ela parecia. Este fato ocorreu com a personagem Helena, que ficou conhecida como mulher traidora e fatal. Com sua grande notoriedade, Helena passou a ser difamada em toda a Grécia. Isso causou dor à filha de Leda. Percebemos o quão doloroso é a má fama para a personagem, nos versos 269 a 272 da tragédia *Helena* de Eurípedes, quando ela entoa seu fado para o coro de cativas gregas no párodo:

ἡμεῖς δὲ πολλαῖς συμφοραῖς ἐγκείμεθα.  
 πρῶτον μὲν οὐκ οὔσ’ ἄδικος, εἰμὶ δυσκλεής;  
 καὶ τοῦτο μεῖζον τῆς ἀληθείας κακόν,  
 ὅστις τὰ μὴ προσόντα κέκτηται κακά.

Mas eu vejo-me envolvida em múltiplos infortúnios.  
 Primeiro, se bem que não tenho culpa, sou difamada.  
 E isso é mal maior do que se fosse verdade:  
 não praticar ações infames e ver-se acusado delas.  
 (EUR., *Hel.*, v. 269-272)<sup>10</sup>.

Para a mulher virtuosa, a *areté*<sup>11</sup> [honra, mérito] é o silêncio, ou seja, ela era aquela que não falava nada e que também nada era falado sobre a mesma. Esperava-se que as mulheres fossem condescendentes e obedientes, que não participassem de disputas, que fossem subservientes aos homens acolhendo caladas o que eles ditavam. A mulher contida não poderia expressar raiva, porque esse sentimento era uma forma de ameaça para os homens. Na peça *Agamêmnon* de Ésquilo, por exemplo, observamos o personagem Agamêmnon, em uma

<sup>10</sup> Todas as traduções da *Helena* de Eurípedes presentes neste capítulo são de José Ribeiro Ferreira conforme consta na referência bibliográfica: EURÍPEDES. **Helena**. Tradução de José Ribeiro Ferreira. Coimbra: FESTEIA Tema Clássico, 2005.

<sup>11</sup> Valor pessoal, excelência. É o ideal que todo grego buscava alcançar (VIAL, 2013, p. 40).

conversa com sua esposa, Clitemnestra, em que afirma: “οὔτοι γυναικός ἐστιν ἱμείρειν μάχης”, traduzida por Mário da Gama Kury como: “As mulheres não devem sustentar querelas” (ÉSQU., *Ag.*, v. 940)<sup>12</sup>. Entende-se que havia um medo da falta de controle das mulheres pelos homens e que as mesmas ocupassem um papel social delegado a ele, como se pode concluir através do enredo de *Lisístrata*.

Quando uma mulher foge ao padrão que era determinado pela sociedade, ela acaba se tornando um elemento de desordem para a ordem patriarcal, ou seja, a ordem estabelecida pelos homens. Então a mulher passa a ser demonizada, como é o caso das personagens Helena e Clitemnestra. Outro exemplo é “a imponente Medeia se opõe às normas patriarcais pelas quais as mulheres, dentro dessas normas, devem aceitar as deslealdades dos maridos e as decisões tomadas unicamente por eles e que beneficiam, principalmente ou somente, a eles” (SILVA, 2016, p. 76).

Na obra *Odisseia* de Homero, podemos encontrar como a personagem Clitemnestra passa a ser demonizada. No canto XI, o rei Agamêmnon descreve sua esposa como alguém que causa repúdio pela conduta que teve para com ele. A conduta de Clitemnestra passa a ser disseminada como um exemplo do modo que uma mulher grega não deve proceder:

[...] ὥς οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικός,  
ἢ τις δὴ τοιαῦτα μετὰ φρεσὶν ἔργα βάλλεται: [...]

(...) De mais cinismo e abjeção não existe do que uma consorte que semelhantes ações no mais íntimo da alma concebe, (...)

[..] ἡ δ' ἔξοχα λυγρὰ ἰδυῖα  
οἷ τε κατ' αἴσχος ἔχευε καὶ ἐσσομένησιν ὀπίσσω  
θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἦ κ' ἐνεργὸς ἔησιν.

(...) Lançou sua infame conduta sobre ela própria vergonha indelével e em quantas mulheres em qualquer tempo nasceram, até mesmo as de espírito justo. (HOM., *Od.*, XI, v. 427-428; v. 432-434)<sup>13</sup>.

Por outro lado, a presença da mulher na tragédia grega contribui para que os homens conheçam o feminino e tenham um contato com a experiência feminina. A mulher na tragédia

<sup>12</sup>A tradução acima da peça *Agamêmnon* de Ésquilo é de autoria de Mário da Gama Kury conforme consta na referência bibliográfica: ÉSQUILO. **Oresteia**: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Tradução Mário da Gama Kury. 7ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

<sup>13</sup> Todas as traduções da *Odisseia* de Homero presentes nesta pesquisa são de Carlos Alberto Nunes, conforme consta na referência bibliográfica: HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

está fora de casa, está falando e tem poder. Temos como exemplo as personagens sofocianas Antígona e Electra, que estão fora de seus lares lutando por aquilo que consideram correto. Seu protagonismo torna-se um diferencial para a postura esperada para elas. “A tragédia revela-nos que ela [a mulher] fora descoberta como ser humano” (JAEGER, 1994, p. 825).

A fala da mulher acaba se tornando um fenômeno de caracterização, mesmo que as mulheres atenienses não tenham deixado muitas marcas de seu próprio discurso e o que nos é conhecido são apenas discursos masculinos transformados em vozes femininas através do poeta que constrói sua peça.

O tragediógrafo ou o comediógrafo vão se basear em um discurso oral proferido por mulheres para poder representar a ação de fala das personagens femininas em suas peças. Kristeva (2012) postula que “o autor da narrativa antes de referir-se a um discurso oral do qual o discurso oral é apenas uma consequência secundária (sendo o outro portador do discurso oral)” (KRISTEVA, 2012, p. 143). Caso façamos a substituição da palavra “outro” pela palavra “mulher”, podemos nos posicionar num ponto de vista de tentar perceber como o homem pode ter contato com a mulher e como sua fala pode ser retransmitida pelo dramaturgo no discurso oral de suas personagens.

Além do espaço doméstico, caberia como função da mulher a participação em procissões e festivais para os deuses e ritos fúnebres para seus parentes. Junto a esses atos, as mulheres enunciavam um lamento, um carpir. A tragédia acaba sendo vista como extensão desse lamento que era comum da fala da mulher grega clássica. As personagens sofocianas Electra e Antígona, por exemplo, representam bem a atuação feminina em ritos fúnebres para seus entes queridos.

Sófocles representa bem a importância do ritual fúnebre na tragédia *Antígona*. Após a briga e morte dos irmãos Etéocles e Polinices, Etéocles recebe todas as honras fúnebres que lhe são devidas, ao passo que o irmão tem seu corpo exposto para apodrecer ao ar livre. Nessa peça, há um impasse entre Creonte e Antígona, pois a jovem tenta prestar os ritos fúnebres e enterrar o irmão Polinices, desobedecendo, assim, o decreto do rei. O guarda reporta para Creonte a ação de Antígona, toda sua dor frente ao corpo exposto do irmão morto:

ἡ παῖς ὀρᾶται, κάνακωκίει πικρᾶς  
 ὄρνιθος ὀξὺν φθόγγον, ἐς ὅταν κενῆς  
 εὐνῆς νεοσσῶν ὀρφανὸν βλέψῃ λέχος.  
 οὕτω δὲ χαῦτη, ψιλὸν ὡς ὀρᾷ νέκυν,  
 γόοισιν ἐξῴμωξεν, ἐκ δ' ἀρὰς κακᾶς

ἤρᾱτο τοῖσι τοῦργον ἐξειργασμένοις.

Momento em que desponta a moça. Estrila  
mais que uma ave ao ver no seu retorno o ninho  
vazio de cria. Assim reagia Antígone,  
prostrada frente ao corpo nu. Chorava,  
lamentava, imprecava contra quem  
pudera ser o autor daquele acinte.  
(SOF., *Ant.*, v. 424-429).<sup>14</sup>

Havia uma concepção do que era apropriado para a postura de uma mulher em uma ideologia patriarcal. Contudo, uma mulher é punida ou vista como perigosa quando sai do que é convencional para si. A jovem Antígona é um exemplo disso, já que constrói um lugar de ação para si enfrentando Creonte, atual rei de Tebas. Em um discurso público, Creonte questiona: “καὶ δῆτ’ ἐτόλμας τούσδ’ ὑπερβαίνειν νόμους”, traduzido por Guilherme de Almeida como: “Não obstante, ousaste infringir a minha lei?” (SOF., *Ant.*, v. 449). Antígona responde que não aceita a lei de Creonte.

O historiador Pierre Grimal afirma que a personagem Antígona é o “exemplo mais acabado da guerra declarada por um mortal às forças a que ele se recusa a obedecer” (GRIMAL, 2002, p. 44). Dessa forma, Antígona recebeu uma punição por ser considerada uma ameaça para Creonte e foi encarcerada viva em uma catacumba a mando de seu tio. Presa lá, Antígona se enforca com o próprio véu. Então, mensageiro reporta: “ἠθροῦμεν: ἐν δὲ λοισθίῳ τυμβεύματι/ τὴν μὲν κρεμαστὴν ἀχένοσ κατείδομεν, / βρόχῳ μιτώδει σινδόνοσ καθημμένην”, na tradução de Trajano Vieira: “A vimos na longínqua/ tumba, suspensa no ar pela garganta,/ que o véu de linho estrangulava” (SOF., *Ant.*, v. 1220-1222)<sup>15</sup>.

Além da situação dos ritos fúnebres, a morte pode ser associada às mulheres como um sacrifício humano, como é o caso de Andrômeda, sacrificada para conter a ira de Poseidon. Ifigênia, filha de Agamêmnon e Clitemnestra, morta pelo próprio pai, é sacrificada para deusa Ártemis em Áulis para que os ventos fossem favoráveis para que gregos pudessem chegar a Troia. Já a princesa troiana Polixena também é morta, mas não é sacrificada para um deus. A jovem é assassinada no túmulo de Aquiles, porque foi escolhida como prenda de guerra do filho de Peleu.

<sup>14</sup> A tradução acima da peça *Antígona* de Sófocles é de autoria de Trajano Vieira conforme consta na referência bibliográfica: SÓFOCLES. **Antígone**. Tradução e Introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

<sup>15</sup> A tradução acima da peça *Antígona* de Sófocles é de autoria de Trajano Vieira conforme consta na referência bibliográfica: SÓFOCLES. **Antígone**. Tradução e Introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Todavia as mulheres também podem ser assassinas como é o caso de Clitemnestra, que acaba matando o marido quando este retorna da guerra em decorrência do sacrifício de sua filha. Medeia, que mata seus próprios filhos, após ser abandonada por Jasão. Tanto Clitemnestra quanto Medeia representam papéis de subversão. Elas são mulheres tomando o poder e agindo por conta própria. Elas contribuem para apontar as adversidades vividas por seu gênero, tornando a mulher um veículo para a desordem social.

Outro tipo de morte que podemos encontrar nas tragédias, geralmente associado às mulheres, é o suicídio. “Para as mulheres a morte é uma saída” (LORAUX, 1988, p. 46), Jocasta e Leda são exemplos de personagens que, estando em desespero, acham na morte uma solução de escape da vida.

Jocasta resolve suicidar-se após saber que havia coabitado com o seu próprio filho Édipo durante muitos anos e dessa união tinha tido quatro filhos. Ela não suporta continuar em seu casamento incestuoso e decide enforcar-se, tirando, assim, a sua própria vida como forma de cessar seu sofrimento. Na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, conhecemos essa ação através da narração de um arauto nos versos 1237 a 1284. Dessa forma, o mensageiro relata o que Édipo vê ao chegar em sua câmara real: “οὗ δὴ κρεμαστὴν τὴν γυναικ’ ἐσείδομεν,/ πλεκταῖσιν αἰώραισιν ἐμπεπλεγμένην”, traduzido como: “A mulher está enforcada! Está ali diante de nós, estrangulada pela corda que oscila do teto”... (SÓF., *Édipo Rei*, v. 1263-1264)<sup>16</sup>

Outra personagem que resolve acabar com a própria vida é Leda, mãe de Helena, visto que ela não aguentava mais ouvir falar da péssima fama que sua filha adquirira. Ao saber do acontecido, com lamúria, proclama a mulher de Menelau:

δι' ἐμὸν ὄνομα πολύπονον.  
Λήδα δ' ἐν ἀγχόναϊς  
θάνατον ἔλαβεν αἰσχό-  
νας ἐμᾶς ὑπ' ἀλγέων

(...) por causa do meu nome, que tanta dor provoca:  
Leda, por enforcamento,  
deu-se a morte, torturada  
de mágoas com vergonha de mim;  
(EUR., *Hel.*, v. 199-202).

Jocasta e Leda recorrem ao enforcamento para liquidarem suas vidas. Segundo Loraux (1988, p. 31), o enforcamento pode ser considerado uma prática conhecida para morte de uma

<sup>16</sup>A tradução acima de *Édipo Rei* de Sófocles está em prosa e é de Paulo Neves, conforme consta na referência bibliográfica: SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1998.

mulher nas tragédias, a corda é o seu instrumento usual. O ato de enforcar-se acaba se tornando o grau máximo suicida que uma pessoa ultrajada e envergonhada pode fazer contra si.

Na tragédia *Antígona* de Sófocles, vemos outro caso diferente de suicídio. Eurídice, esposa de Creonte, perde o motivo para viver ao saber que seu filho Hêmon havia morrido; pois ela perde o seu papel de mãe. Então, não há mais razão para continuar viva. Por isso, a rainha decide se matar, como reporta o mensageiro: “παίσαας ύφ’ ἤπαρ αὐτόχειρ αὐτήν, ὅπως/ παιδὸς τόδ’ ἦσθετ’ ὄξυκώκυτον πάθος”, traduzido por Trajano Vieira: “Autogolpeou o fígado ao ouvir/ o padecer pranteado em prol do filho”. (SÓF., *Ant.*, v. 1315-1316)<sup>17</sup>. Então, morre a rainha após deferir contra si um golpe fatal.

Todavia esse ato também é uma forma de punir Creonte pelas suas ordens e fazer com que ele acabe sem família, tendo em vista que seus sobrinhos já morreram e seus filhos também. Nos versos abaixo, o mensageiro reporta que as últimas palavras de Eurídice foram para acusar Creonte por todas as suas ações: “ὡς αἰτίαν γε τῶνδε κάκείνων ἔχων/ πρὸς τῆς θανούσης τῆσδ’ ἐπεσκήπτου μόρων”, ou seja, “essa morta foi quem sobre ti lançou /dupla acusação: deste e de outro assassinio” (SÓF., *Ant.*, v. 1312-1313)<sup>18</sup>.

Outra forma de morte, mesmo que não física, é a morte simbolizada pela situação do cativo vivenciado pelas mulheres que são tomadas contra sua vontade própria como espólios<sup>19</sup> de guerra. Na tragédia *As Troianas* de Eurípedes, Poseidon, no prólogo, narra o sofrimento dessas mulheres: “πολλοῖς δὲ κωκυτοῖσιν αἰχμαλωτίδων/ βοᾷ Σκάμανδρος δεσπότης κληρουμένων”, que quer dizer: “O Escamandro ecoa os lamentos de multidões e mulheres aprisionadas que são entregues aos seus senhores” (EUR. *As Tr.*, v. 28-29)<sup>20</sup>.

Outro exemplo é a personagem Cassandra, irmã de Páris e Heitor, filha de Príamo e Hécuba. A jovem tem o dom de premonição. Por causa disso, ela pode prever toda a destruição de Troia, mas infelizmente é desacreditada nas suas profecias. A princesa de Troia é levada como cativa após Troia perder a guerra.

<sup>17</sup>A tradução acima da peça *Antígona* de Sófocles é de autoria de Trajano Vieira conforme consta na referência bibliográfica: SÓFOCLES. **Antígone**. Tradução e Introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

<sup>18</sup>A tradução acima da peça *Antígona* de Sófocles é de autoria de Trajano Vieira conforme consta na referência bibliográfica: SÓFOCLES. **Antígone**. Tradução e Introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

<sup>19</sup> Espólio é aquilo que se espoliou, uma herança, despojo, legado.

<sup>20</sup> A tradução acima de *As Troianas* de Eurípedes presente neste capítulo está em prosa e é de David Jardim Júnior, conforme consta na referência bibliográfica: EURÍPEDES. **Medeia. As Bacantes. As Troianas**. Introdução de Assis Brasil. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro S.A., 1988.

Cassandra, sendo sacerdotisa de Apolo, achava estar resguardada, porém o comandante do exército grego, Agamêmnon, a toma forçadamente como prenda de guerra. Dessa forma, a princesa troiana representa um objeto sexual submisso ao rei e à contragosto ela é transportada para Micenas. No prólogo de *As Troianas*, assim narra Poseidon a ruína do lar do rei de Troia:

φροῦδος δὲ Πρίαμος καὶ τέκν': ἦν δὲ παρθένον  
μεθῆκ' Ἀπόλλων δρομάδα Κασάνδραν ἄναξ,  
τὸ τοῦ θεοῦ τε παραλιπὼν τό τ' εὐσεβὲς  
γαμεῖ βιαίως σκότιον Ἀγαμέμνων λέχος.

Príamo pereceu e pereceram todos os seus filhos, menos a virgem Cassandra, a quem Apolo concedeu o dom da profecia. E agora Agamêmnon, esquecendo-se da religião e do respeito, a força a ser sua concubina (EUR. *As Tr.*, v. 41-44).

Na tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo, Cassandra prevê sua morte e a de Agamêmnon. Todavia o rei não acreditou em sua profecia, pois devido à maldição lançada pelo deus Apolo, tudo que a jovem previa ninguém acreditava. Convém lembrar que Cassandra não foi afastada de sua terra para um possível casamento, mas sim, para ser uma espécie de amante para o rei de Micenas. Cassandra então lamenta sua sina: “ποῖ δὴ με δεῦρο τὴν τάλαιναν ἤγαγες;/ οὐδὲν ποτ' εἰ μὴ ξυνθανομένην. τί γάρ;”, que significa: “Por que aqui me conduziste a mim, infeliz,/ para nada senão morrer junto?” (ÉSQ., *Ag.*, v. 1138-1139)<sup>21</sup>.

O casamento era visto como uma cooperação e aliança entre duas famílias. Geralmente, uma jovem mulher abandonava a terra natal por uma nova terra distante e um marido desconhecido escolhido pelo pai. No casamento, havia a troca de tutela da mulher, ela passava a pertencer a outro “senhor”, pois “a virgem passa de um *kyrios* [tutor] a outro, do pai que a “dá” ao marido que a “conduz” (LORAU, 1988, p. 72).

Destarte, no casamento, uma garota poderia se sentir isolada da casa de seu pai, um isolamento que chegaria até a assemelhar-se com uma morte. A moça só poderia acatar a decisão de seu pai e silenciar: “A noiva não só tem a expressão do silêncio, mas também do imobilismo” (SILVA, 2016, p. 74). Assim sendo, a moça não poderia, de forma alguma, contrastar com a vontade do futuro esposo.

O casamento pode ser um dos papéis que a mulher deve desempenhar. Em outras palavras, há uma prerrogativa da construção da identidade dessa mulher por meio do casamento,

<sup>21</sup> A tradução acima da peça *Agamêmnon* de Ésquilo é de autoria de Jaa Torrano, conforme consta na referência bibliográfica: ÉSQUILO. *Oresteia I: Agamêmnon*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004, 2ª ed., 2013.

ou seja, a mulher só passa a realmente ser reconhecida como mulher cidadã após este rito ser instituído. “A natureza da mulher era, em primeiro lugar, a de assegurar a continuidade da família e a transmissão do patrimônio através da instituição matrimonial” (MOSSE, 1991, p. 114)<sup>22</sup>.

Dai é justificado, na tragédia *Helena* de Eurípedes, o pesar de Helena com relação à sua filha Hermione, o seu medo que a filha não se case, pois caso a moça não casasse, jamais ela teria seu reconhecimento como mulher pela sociedade. Helena lamenta para o coro: “θυγάτηρ ἄνδρος πολιὰ παρθενεύεται”, traduzido por Ferreira como: “minha filha, sem marido, grisalha, continuará virgem” (EUR., *Hel.*, v. 283).

O casamento era o destino para o qual as mulheres eram preparadas. Entretanto, as personagens Antígona e Electra, nas peças de mesmo nome de Sófocles, lamentam não terem se casado. Ambas viviam desprotegidas, órfãs, sem o apoio dos familiares que lhes restavam. Sem marido, Electra acaba vivendo como uma estranha junto à tumba de seu pai. Já Antígona, mesmo sendo noiva de Hêmon, filho de Creonte, morre antes de se casar com o príncipe.

Outrossim, as personagens Ifigênia, Cassandra, Polixena e Antígona deveriam ter tido cortejos nupciais, ao invés disso tiveram cortejos fúnebres, ou seja, todas elas foram mortas antes de se casarem. Ifigênia foi sacrificada para aplacar a fúria da deusa Ártemis por causa de um erro de seu pai. Cassandra foi levada cativa de Troia para o palácio de Agamêmnon e foi morta pela esposa oficial dele. Polixena foi escolhida como prenda de guerra de Aquiles e, como ele já havia morrido, ela foi morta sobre sua sepultura. Antígona foi trancada em uma caverna escura para morrer de inanição. De fato, todas muito jovens, mas que tiveram um destino muito cruel.

## 2.2 Gênero na contemporaneidade

Em nossa pesquisa, nos preocupamos, principalmente, com o estudo do gênero como uma categoria que aborda a questão da diferença sexual convencionalizada pela sociedade ateniense da Grécia. Também verificamos a questão de características da produção artística de um gênero literário, nesse caso, o gênero dramático. Ademais, para entendermos a questão de

---

<sup>22</sup> la <<natureza>> de la mujer era, en primeiro lugar, la de asegurar la continuidad de la familia y la transmisión del patrimonio a través de la institución matrimonial. (Tradução nossa).

gênero, é necessário entendermos como ela se configura desde os primórdios da Grécia Antiga até os dias atuais.

A historiadora norte-americana Joan Scott (1989), no artigo “Gênero uma categoria útil para análise”, faz uma referência ao uso da palavra “gênero” além da acepção de gênero como sexo biológico, que aparece no Dicionário da Língua Francesa de 1876. Até meados do século XIX, não havia uma concepção formulada a respeito do conceito de gênero como uma identidade sociocultural. Havia apenas uma percepção do que seria macho ou fêmea. Então, nessa visão, o gênero se tratava de um elemento que estaria apenas baseado nas diferenças que se poderia perceber entre os dois sexos.

No decorrer dos séculos, as pessoas empregaram conotativamente alguns termos gramaticais para se referir a traços de caráter ou traços sexuais dos seres. Com o apoio da gramática, pode-se determinar quais classes um gênero poderia se dividir. Com o avanço dos estudos, entendeu-se que o gênero se apresentava como um conjunto de distinções convencionadas socialmente que podiam discernir o que seria masculino ou feminino. Destarte, o gênero acaba se tornando “uma maneira de indicar as ‘construções sociais’ - a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres” (SCOTT, 1989, p. 7).

Atualmente, o gênero é estudado em áreas como História, Filosofia, Antropologia, Ciências Sociais, Linguística e Literatura e pode ser integrado em terminologias científicas dessas áreas. Ao estudá-lo, pode-se compreender melhor as diferentes formas de interação humana existentes até as suas relações mais complexas.

É preciso apresentar uma distinção muito importante entre duas categorias usadas nos estudos contemporâneos de gênero. O sexo está associado às diferenças biológicas entre homens e mulheres. O gênero refere-se às classificações dadas para as construções convencionadas pela sociedade. Assim sendo, o sexo vai sempre se relacionar a diferenças baseadas na biologia humana, enquanto o “gênero refere-se a associações, estereótipos e padrões sociais que uma cultura constrói com base em diferenças actuais e existentes entre homens e mulheres” (SOUSA, 2008, p. 95).

Uma vertente que trata a questão do gênero é o Essencialismo. O Essencialismo é uma doutrina filosófica que acredita que cada ser tem uma essência que é primordial para sua existência (SOUSA, 2008, p. 85). No Essencialismo, a mulher é determinada biologicamente,

ou seja, o seu gênero é considerado de acordo com o seu sexo biológico, o feminino. Desta forma, o Essencialismo acredita que essas diferenças anatômicas naturalizam as hierarquias do gênero.

Em oposição a esta linha de pensamento filosófica, o Construcionismo preocupa-se com a existência de uma construção histórica da Essência do ser humano (DEAUX, 1985; GILBERT, HALLET & ELLDRIGE, 1994; NOGUEIRA, 2001; SOUSA, 2008). Em estudos de Gênero, a ideia essencialista de que homens e mulheres são diferentes fundamentalmente continua a ser uma matéria de contendas, ou seja, o debate ainda está em aberto.

De acordo com Scott (1989), a percepção da maneira a qual o gênero está sendo desenvolvido e que ele pode se tornar uma categoria de análise implica no surgimento de uma nova história para as mulheres. Isso influencia no interesse e no compromisso dos pesquisadores com esta história.

Dessarte, o gênero acabou influenciando na concepção do poder político e na sua legitimidade durante a construção do pensamento humano. Pelo fato de o gênero ser uma das referências desse poder, acabou gerando críticas quando se propõe a fazer o uso da oposição binária masculino/feminino para fundamentar suas ações e seu sentido (SCOTT, 1989, p. 27).

Salientamos que o poder está vinculado a três eixos: a classe, a raça e o gênero. Embora eles estejam atrelados, não há uma paridade real entre as categorias nem sequer uma clareza para cada uma dessas. Para Scott (1989), o uso do termo “gênero” comporta um vasto conjunto de posições teóricas até simples referências descritivas das relações entre os sexos (SCOTT, 1989, p. 4). Diante desse montante de possibilidades, o gênero acaba por tornar-se uma das formas primordiais de se estabelecer as relações de poder existentes.

Todavia não se pode pensar apenas no gênero como instrumento modificador das diferenças sociais, pois nem sempre o uso deste foi para estabelecer o bem de uma maioria. A teoria política, por exemplo, concebeu-o como uma categoria útil, já que, ela utilizou-o para justificar ou criticar o reinado de monarcas ou para expressar relações entre governantes e governados, seja de forma literal ou analógica. O ideal seria que o termo fosse reestruturado com uma visão que foque a igualdade social e política, não se limitando somente ao sexo, mas preocupando-se também com a classe e a raça de um povo.

Convém salientar que existe uma questão de gênero, uma questão de identidade que acaba gerando um problema de gênero. O problema é determinar o que uma mulher pode fazer,

ser ou falar. Isso ocorre quando tratamos do gênero feminino, aquele determinado pelo limite da sociedade e dentro da história da humanidade, sem considerarmos ou questionarmos a possibilidade da existência de gêneros diferentes.

A escritora feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie publicou a obra *Sejamos Todos Feministas* como fruto de um discurso feito numa conferência chamada *TED<sup>23</sup> Talk*. Nessa obra, a autora afirma que a questão de gênero tem como alvo as mulheres e esta questão é importante em qualquer lugar do mundo (ADICHIE, 2015, p. 28). Então, assim sendo, o estudo do gênero vai analisar a condição do ser mulher. Scott (1989) também confirma essa visão ao afirmar que a questão de gênero era sinônimo da questão das mulheres (SCOTT, 1989, p. 6).

De fato, o gênero inclui as mulheres. Todavia, não as nomeia, ou seja, não lhes dá voz e nem sempre vai atender aos seus anseios. Por exemplo, há profissões que privilegiam mais os homens, os dão salários maiores do que as mulheres e status. Em muitas sociedades hoje, as mulheres ainda são subordinadas aos homens porque isso faz parte de sua cultura. Mas como afirma Adichie (2015, p. 47): “a cultura está sempre em transformação”.

É fato que a imagem da mulher mudou bastante através do tempo. Para Simone de Beauvoir, no livro *O Segundo Sexo*, a mulher não nasce mulher, ela se torna uma mulher, ou seja, a sua imagem é construída. Essa posição pode relacionar-se ao Construcionismo, ou seja, a mulher ser fruto de uma construção social. Simone de Beauvoir mudou a ideia de que a essência da mulher era distinta da essência de um homem, de que a mulher nasce com certas potencialidades e tem qualidades herdadas que definiriam sua existência pessoal, social e legal.

Diferente do pensamento de Beauvoir, a posição essencialista compreende o gênero como algo intrínseco ao ser, ou seja, uma essência constante e imutável. Outra corrente filosófica apresentada por Judith Butler (2017) é o Feminismo Humanista. Esta posição define o gênero como um atributo de cada pessoa, que pode ser caracterizado essencialmente como uma substância preestabelecida, que determina “uma capacidade universal da razão, moral, deliberação moral ou linguagem” (BUTLER, 2017, p. 32).

Segundo o professor de Mídia e Comunicação da Universidade de Bournemouth, Bronwen Thomas (2016, p. 93), o Essencialismo trata da questão do gênero feminino, como a

---

<sup>23</sup> **TED** - acrônimo de Technology, Entertainment, Design (Tecnologia, Entretenimento, Planejamento). Ele é uma série de conferências realizadas na Europa, na Ásia e nas Américas pela Fundação Sapling, dos Estados Unidos.

imagem da mulher é vista e representada, qual é a sua real essência. Sendo que muitas vezes a mulher pode ser vista como vítima ou vilã, uma representação das categorias positivas e negativas do ser humano.

Abordagens feministas pós-estruturalistas veem que a categoria de mulher não é vista como um mapa de identidade preexistente a ser revelada por uma representação verdadeira (BUTLER, 1999 *apud* THOMAS, 2016, p. 93). Thomas afirma que Butler desestabiliza a noção comum de uma identidade dividida por gêneros e desloca-a, criticando a ideia do binarismo sexual tão discutido no estruturalismo clássico.

Na obra *Problemas de Gênero*, a filósofa norte-americana Judith Butler vai refletir sobre o modo pelo qual o termo “gênero” pode ser visto e sobre qual a melhor maneira de problematizar as categorias de gênero. A autora usa diferentes vieses de estudiosos das áreas da Filosofia e da Psicanálise para verificar o modo como o gênero vai se reorganizando ao decorrer do tempo. Além disso, Butler vai verificar o discurso de estruturalistas e feministas e o que afirmam sobre ele.

Segundo Butler, “o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidade discursivamente constituídas” (BUTLER, 2017, p. 21). Para a autora, é quase impossível a separação da noção de gênero dessas interseções nas quais esta noção é produzida. Assim, entendemos que os conjuntos de relações sócio-histórico-culturais são imprescindíveis para o estudo do gênero.

Se julgássemos apenas o sexo biológico como uma categoria de gênero, não se poderia interpretar o gênero como construção cultural. Todavia julgando apenas a questão cultural, o gênero deixa de lado a visão biológica, mas acaba se limitando para a visão da cultura como único determinante de sua construção. Essa concepção faz dos seres humanos passivos e vinculados a uma lei que os conduz e os determina.

Não se deve analisar apenas termos biológicos, mas também, para a construção de uma identidade de gênero, é feita a diferenciação do que é masculinidade e o que é feminilidade, sendo que “a feminilidade é sempre conceituada em termos de ausência do fator determinante masculino” (BUTLER, 2017, p. 188). Entende-se que há também a necessidade de um levantamento para verificar com qual traço de personalidade o sujeito mais se identifica, o que este sujeito quer parecer para os outros, qual postura o faz se sentir completo.

Partindo para uma análise sobre a questão social de gênero, entendemos que o deslocamento da posição histórica e antropológica do sujeito gera relações em que, dentro de alguns contextos específicos, o gênero pode ser compreendido. Nesses contextos, há uma oposição hierárquica entre feminilidade e falta de feminilidade, masculinidade e falta de masculinidade que foi convencionalizada pela sociedade a qual aquele sujeito pertence.

A teórica Butler, na obra *Problemas de Gênero*, também explora a ideia de identidade sexual e identidade de gênero como uma performance social, um local de poder e um discurso. A autora argumenta que o que nós pensamos do sexo biológico é em si mesmo função do gênero.

Uma identidade de gênero é aprendida e repetida no cotidiano através de repetições de atos, gestos e signos. A identidade é entendida por alguns teóricos de Gênero e Sexualidade como um processo de performance, construção, apropriação e mimetismo<sup>24</sup>. Ademais, subjetividade e identidade não são categorias naturais ou características essenciais da existência humana. Elas são os efeitos materiais dos discursos e imagens que nos cercam.

De acordo com Butler, gênero e identidade sexual têm sido geralmente matéria de performance, concordância para as normas sociais e para mistificações sobre sexualidade e gênero, derivados de religião, psicologia, medicina e cultura popular. A performance está conectada à identidade de gênero tradicional e pressupõe uma essência estável do sujeito, isto é, o gênero é um atributo de cada pessoa (BUTLER, 2017, p. 55-56). Então, segundo essa visão, o gênero torna-se um conjunto de ações que cada pessoa performa, em outras palavras, uma práxis.

Mas será que há alguma lei que gere a estilização corporal do gênero? Se houver, que norma seria essa? Quando falamos de estilização, nos referimos a um estilo, ou seja, características que possam ser compatíveis com o gênero que aquele corpo quer aparentar. Para essa estilização corporal do gênero, uma pessoa apela para o recurso da imitação. Por exemplo, há *dragqueen* e *dragking* que são artistas performáticos que se travestem, de forma cômica ou exagerada, geralmente, para a criação de uma personagem: *queen* (homem travestido de mulher) e *king* (mulher travestida de homem). As *dragqueens* usam roupas, adereços e procuram imitar uma mulher e os *dragkings* imitam as indumentárias e os trejeitos masculinos.

---

<sup>24</sup> Mimetismo é uma imitação, assimilação ou cópia.

Eles usam gestos e atos que são performativos, pois são fabricações manufaturadas por alguns meios discursivos do que aquele gênero representa.

O performativo pode ser uma das formas pelas quais o discurso operacionaliza o poder. Entende-se que o poder pode determinar e limitar a sexualidade e a performatividade. Segundo Butler (2017), “a sexualidade é construída nos termos do discurso e do poder, sendo o poder em parte entendido em termos das convenções culturais heterossexuais e fálicas” (BUTLER, 2017, p. 65).

Contudo, determinar a sexualidade de um ser é algo bem complexo, pois “o gênero não decorre necessariamente do sexo, e o desejo, ou a sexualidade em geral, não parece decorrer do gênero” (BUTLER, 2017, p. 234). Existem as pessoas que são heterossexuais, existem os homossexuais, mas também existem pessoas que assumem uma identidade de gênero diferente do seu sexo biológico, mas que são atraídas tanto pelo sexo oposto como pelo mesmo sexo e há outras que se consideram assexuadas.

Não se trata apenas de separar os corpos em si para uma análise, mas vai tratar-se do modo como os seres aparecem no discurso e se autodeterminam. O fato é que o corpo, ou seja, o indivíduo vai agir em relação a uma norma estabelecida e cristalizada. Salientamos que os corpos carregam discursos como algo que faz parte de seu próprio sangue. Ressaltamos que nem sempre a aparência externa do indivíduo condiz com a sua essência interna, pois seu sexo anatômico pode ser um, porém sua identidade de gênero outra diferente.

Por outro lado, a performatividade contraria as normas sociais, às vezes se apropriando delas de um modo transformado, e em outras parodiando ou mimetizando-as de maneira que tira seus elementos proeminentes para censurar. Além disso, a performatividade pode contestar a noção de sujeito e a categoria de “sexo”.

Segundo Adichie (2015, p. 36), o principal problema da questão de gênero é que há uma prescrição de como deve-se agir na sociedade, quem se deve ser ao invés de reconhecer cada pessoa como realmente é. Entendemos que as pessoas são mais felizes e livres quando se assumem quem realmente elas são, sem estarem presas às expectativas de gênero e aos limites de estereótipo.

### 2.3 Gênero no Período Clássico

A noção de gênero já vem sendo discutida há muitos séculos. De acordo com o pensamento grego do período clássico, Aristóteles tem uma visão do que a palavra γένος pode significar. Esta visão é imprescindível para o estudo do que se tornou depois o gênero na sociedade moderna. Em sua obra *Metafísica*, no livro Δ, 28, Aristóteles discute o que seja um gênero dando quatro definições para essa terminologia.

Em sua primeira definição, Aristóteles explicita que o gênero é uma relação contínua de seres da mesma espécie, ou seja, enquanto houver um determinado ser, como o homem, pode haver uma continuidade dele e é isso que vai determinar a existência do gênero, por exemplo, o gênero humano.

Gênero também pode significar a categorização de seres, já que, os homens pertencem a uma classe originária. É essa classe que vai determinar de onde é que cada ser humano se origina, podendo ser um local de origem ou uma descendência, por exemplo, os helenos e os jônios.

Aristóteles enfatiza que o gênero também “pode vir da fêmea”. Percebemos aqui um reconhecimento primitivo de que há a existência de macho e fêmea e que essa fêmea também é responsável para a determinação do que seja gênero. Pois, para os gregos, a linhagem poderia provir da mãe, como os descendentes de Pirra, exemplificados por Aristóteles. Daí o porquê de a mulher determinar o gênero.

A terceira definição trabalha com o gênero como algo concreto, como uma característica inerente a um ser ou à própria matéria que compõe uma representação de uma figura. O filósofo exemplifica afirmando que o sólido é o gênero das figuras sólidas.

Na quarta definição, Aristóteles afirma que o gênero é primordial para que se definam as coisas, pois é a partir dele que se constituíram as primeiras definições. Nesse ponto, as qualidades acabam se tornando as diferenças que definem a essência de um ser, como uma forma de raciocínio dedutivo que parte do geral para o específico. Assim, o gênero seria o geral e a espécie o específico.

A deusa Atena já apresenta, dentro da literatura grega, uma problemática de gênero sendo discutida em forma de mito. Atena mostra a ideia de performatividade confundindo seu gênero, pois ela parece ter um gênero neutro, com características físicas femininas e

características psicológicas masculinas, pelos padrões de uma visão contemporânea, podemos considerá-la como andrógena.

De acordo com Gladstone (1878, *apud* Scott, 1989, p. 2), “A Atena não tinha nada de sexo, a não ser gênero, nada de mulher a não ser a forma”. Isso significa dizer que Atena apresentava características masculinas, como a questão do domínio do raciocínio lógico, raciocínio bastante usado para as estratégias de guerra. Esta é uma das razões pelas quais Atena é conhecida como deusa da sabedoria. Isso é um diferencial para a deusa, já que ser sábio era considerado para os gregos do período clássico como característica de um homem.

Todavia salientamos que Atena também preside atividades femininas, como os trabalhos de fiação, tecelagem e bordado. Podemos notar isso, por exemplo, no poema épico e didático, de Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, quando Zeus pede que Atena ensine a mulher que ele criou, Pandora, a arte de fiar: “αὐτὰρ Ἀθήνην/ ἔργα διδασκῆσαι, πολυδαίδαλον ἰστὸν ὑφαίνειν”, traduzido como: “depois ordenou a Atena/ que lhe ensinasse trabalhos, a tecer uma urdidura cheia de arte” (HES., *Os trabalhos e os dias*, v. 63-64).

Na obra *Teogonia* de Hesíodo, é cantada a genealogia dos deuses, inclusive o nascimento da deusa Atena. Zeus engoliu Astúcia, sua primeira esposa, grávida da deusa com olhos-de-coruja. O fato se deu devido a um conselho de Terra e Céu, avós do Cronida, sobre os frutos dessa união e um possível nascimento de um deus que poderia usurpar o seu lugar e ameaçar a ordem do Olimpo. O fato está narrado nos versos 886 a 900:

Ζεὺς δὲ θεῶν βασιλεὺς πρῶτην ἄλοχον θέτο Μῆτιν  
 πλεῖστα τε ἰδυῖαν ἰδὲ θνητῶν ἀνθρώπων.  
 ἀλλ’ ὅτε δὴ ἄρ’ ἔμελλε θεὰν γλαυκῶπιν Ἀθήνην  
 τέξεσθαι, τότε ἔπειτα δόλω φρένας ἐξαπατήσας  
 αἰμυλίοισι λόγοισιν εἴην ἐσκάτθετο νηδὺν  
 Γαίης φραδμοσύνησι καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος.  
 τὼς γὰρ οἱ φρασάτην, ἵνα μὴ βασιληίδα τιμὴν  
 ἄλλος ἔχοι Διὸς ἀντι θεῶν αἰετιγενετῶν.  
 ἐκ γὰρ τῆς εἵμαρτο περίφρονα τέκνα γενέσθαι:  
 πρῶτην μὲν κούρην γλαυκῶπιδα Τριτογένειαν  
 ἴσον ἔχουσαν πατρὶ μένος καὶ ἐπίφρονα βουλήν.  
 αὐτὰρ ἔπειτ’ ἄρα παῖδα θεῶν βασιλῆα καὶ ἀνδρῶν  
 ἥμελλεν τέξεσθαι, ὑπέρβιον ἦτορ ἔχοντα:  
 ἀλλ’ ἄρα μιν Ζεὺς πρόσθεν εἴην ἐσκάτθετο νηδύν,  
 ὡς δὴ οἱ φράσσαιτο θεὰ ἀγαθὸν τε κακὸν τε.

Zeus, rei dos deuses, fez de Astúcia a primeira esposa, a mais inteligente entre os deuses e homens mortais. Mas quando iria a deusa, Atena olhos-de-coruja, parir, nisso, com um truque, enganou seu juízo e com contos solertes depositou-a no seu ventre

assim lhe aconselharam, para a honraria real  
 outro dos deuses sempiternos, salvo Zeus, não ter.  
 Pois dela foi-lhe destinado gerar filhos bem ajuizados:  
 primeiro a filha olhos-de-coruja, a Tritogênia,  
 com ímpeto igual ao pai e refletida decisão,  
 e eis que então um filho, rei dos deuses e varões,  
 possuindo brutal coração, iria gerar:  
 mas Zeus depositou-a antes em seu ventre  
 para a deusa lhe aconselhar o bom e o mau.  
 (HES., *Teog.*, v. 886-900)<sup>25</sup>.

Palas Atena era uma deusa que mantinha sua virgindade perpétua. Quando ela nasceu da cabeça de seu pai, Zeus Cronida, já estava armada e pronta para a guerra. Assim entendemos sua preferência por guerras e disputas que fazia dela a deusa das estratégias de batalha. Com uma postura imbatível, até Ares, o deus da Guerra, não se arriscava a lhe fazer páreo:

αὐτὸς δ' ἐκ κεφαλῆς γλαυκώπιδα Τριτογένειαν  
 δεινὴν ἐγρεκύδομον ἀγέστρατον Ἀτρυτώνην  
 πότνιαν, ἣ κέλαδοί τε ἄδον πόλεμοί τε μάχαι τε,

Ele próprio da cabeça gerou Atena olhos-de-coruja,  
 terrível atíça-peleja, conduz exército, infatigável,  
 senhora a quem agradam gritaria, guerras e combates  
 (HES., *Teog.*, v. 924-926).

O uso da palavra “gênero” é recorrente também em tragédias como a peça *Medeia* de Eurípedes. Citaremos agora alguns exemplos de como o termo gênero pode ser utilizado nesta tragédia. Eurípedes usa a personagem Medeia como porta-voz do uso do termo “gênero”. Em seu discurso usa os termos *gynaikeioi genei* e *gynaikas* fazendo referência ao gênero feminino e às mulheres.

Sabemos que Medeia era estrangeira, então seu discurso e suas ações podem ser considerados contrários à visão do que era esperado para uma cidadã helena. Com convicção, a neta do Deus Sol convence o coro de mulheres que breve será a fama que elas conquistarão, fama essa que até as Musas mudarão os cânticos proferidos pelos cantores sobre as mulheres. Assim, o coro de coríntias canta:

τὰν δ' ἐμὰν εὐκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φᾶμαι:  
 ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει:  
 ὄυκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναικας ἔξει.  
 μοῦσαι δὲ παλαιγενέων λήξουσ' αἰοιδῶν  
 τὰν ἐμὰν ὑμνεῦσαι ἀπιστοσύναν.

As famas tornarão gloriosa a minha vida,

<sup>25</sup> Todas as traduções da *Teogonia* nesta pesquisa são de Christian Werner, conforme consta na referência bibliográfica: HESÍODO. **Teogonia**. Tradução e introdução Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

honra vem ao gênero feminino<sup>26</sup>  
 não mais díssona fama será das mulheres.  
 As Musas de antigos cantores calarão  
 os hinos dos meus descréditos.  
 (EUR., *Med.*, v. 418-422)<sup>27</sup>.

Medeia acredita que sua *pháma* será perpetuada com uma glória dada ao seu gênero feminino. Seu argumento torna-se um diferencial; primeiro, por ela ser uma mulher estrangeira e depois por ela querer que seu nome e a sua fama sejam perpetuadas. Esse argumento vai de encontro com o *kléos* esperado para seu gênero nas tragédias gregas, já que as mulheres helenas deveriam passar despercebidas em suas vidas.

O termo gênero também é utilizado na obra no discurso do personagem Jasão. O herói usa no seu discurso os termos: “θῆλυ δ’ οὐκ εἶναι γένος” (Eur., *Med.*, v. 574); pois, para ele, não deveria haver o gênero feminino. Nos versos 569 a 575 de *Medeia*, ele declara que as mulheres são um infortúnio e melhor seria que houvesse outra forma de procriação que não precisasse delas:

ἀλλ’ ἐς τοσοῦτον ἦκεθ’ ὥστ’ ὀρθομένης  
 εὐνής γυναῖκες πάντ’ ἔχειν νομίζετε,  
 ἦν δ’ αὖ γένηται ξυμφορά τις ἐς λέχος,  
 τὰ λῶστα καὶ κάλλιστα πολεμιώτατα  
 τίθεσθε. χρῆν τάρ’ ἄλλοθεν ποθεν βροτοῦς  
 παῖδας τεκνοῦσθαι, θῆλυ δ’ οὐκ εἶναι γένος;  
 χοῦτως ἂν οὐκ ἦν οὐδὲν ἀνθρώποις κακόν.

Chegais a tanto que com retidão  
 do leito, vós, mulheres, credes tudo ter.  
 Se, aliás, acontece infortúnio no leito,  
 o mais útil e o mais belo tomais pelo  
 mais hostil. Procriassem de outro modo  
 os mortais e não houvesse gênero feminino,  
 assim os mortais não teriam nenhum mal!  
 (EUR., *Med.*, v. 569-575).

Jasão manifesta toda a raiva que sente de Medeia e, por ela ser mulher, ele repudia as mulheres acusando-as de responsáveis por todos os males da humanidade. Além disso, Jasão diz que se aos mortais fosse dada outra forma de nascimento que não fosse pelas mulheres nenhum mal os teria causado.

Medeia resolve organizar seu plano de vingança e para isso recorre à ajuda do coro de mulheres com quem ela discute suas ideias. A estrangeira apela para a união da força do gênero,

<sup>26</sup> Grifo nosso.

<sup>27</sup> Todas as traduções de *Medeia* de Eurípedes nesta pesquisa são de Jaa Torrano, conforme consta na referência: EURÍPEDES. **Medeia**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

afirmando que deposita toda sua confiança nelas, não somente por serem servas, mas por serem mulheres:

**Μήδεια**

ἴτω: περισσοὶ πάντες οὖν μέσω λόγοι.  
820 ἄλλ' εἶα χῶρει καὶ κόμιζ' Ἰάσωνα  
ἔς πάντα γὰρ δὴ σοὶ τὰ πιστὰ χρώμεθα)  
λέξις δὲ μηδὲν τῶν ἐμοὶ δεδογμένων,  
εἴπερ φρονεῖς εὖ δεσπότηαις γυνή τ' ἔφυς.

Seja! Supérfluas são as falas do meio.  
Eia, vamos! Vá e traz para cá Jasão!  
Em tudo recorreremos à confiança em ti,  
não digas nada de minhas intenções,  
se queres bem à Senhora e és mulher.  
(EUR., *Med.*, v. 819-823).

Em outro momento na tragédia, Jasão conversa com Medeia. Esta afirma: “ἄλλ' ἐσμὲν οἷόν ἐσμεν, οὐκ ἐρῶ κακόν, γυναικες” traduzido por Jaa Torrano: “Mas somos o que somos, não direi um mal, mas mulheres” (EUR., *Med.*, v. 889). Medeia, com essa afirmação, reconhece que, como mulher, ela tem uma essência que a torna o que ela é. Seria importante aceitar essa existência e não temê-la como um mal. Mas sim desfrutar do que seu gênero pode proporcionar.

Logo Jasão declara: “εἰκὸς γὰρ ὀργὰς θῆλυ ποιεῖσθαι γένος” (EUR., *Med.*, v. 909), traduzido por: “Convém o gênero feminino ter seus ardores”. O filho de Esão considera que o gênero feminino tem atribuições e desejos bem diferentes daqueles do gênero masculino. Nessas passagens, notamos marcas discursivas da questão de gênero sendo discutidas na tragédia.

Num diálogo com Egeu, Medeia usa o termo gênero com outro significado. No verso 747, ela pede para que o rei de Atenas jure por “todo o gênero dos deuses”. Ao utilizar os termos “τοῦμοῦ θεῶν τε συντιθεῖς ἅπαν γένος” (EUR., *Med.*, v. 747), Medeia refere-se a um juramento a todos os tipos de deuses existentes. Então, nesse contexto, a palavra *genos* tem uma ideia de classe, de inteiro e opõe ao gênero humano.

Comprovamos esse aspecto nos versos 1323 e 1324 quando Jasão profere um discurso contra Medeia, dizendo que ela era a mulher mais odiosa para ele, os deuses e os homens. Ele se refere a “todo o gênero humano” usando a seguinte expressão: “παντί τ' ἀνθρώπων γένει”. Essa expressão condiz com o conceito de Aristóteles de gênero, pois representa uma relação contínua dos seres da mesma espécie: os homens.

No teatro do período clássico, podemos observar uma performance teatral, ou seja, uma representação, estar no lugar de alguém, compor personagens. Podemos até supor que há casos

de Performatividade através da caracterização dos atores do teatro grego antigo, pois, já que as mulheres não podiam ser atrizes, eles se travestiam para representar mulheres em cena.

Os atores vestiam roupas de mulheres e sob suas roupas usavam enchimentos apropriados. Também colocavam uma máscara e uma peruca alta, ou pelo menos, cachos e cabelos postiços colados na máscara (BOUCHER, 2010, p. 91). Ademais, eles mudavam o seu tom de voz de acordo com a personagem que seria representada.

Ressaltamos que a performatividade teve uma grande importância para o teatro grego. Tudo estava colocado na fala e ação dos personagens, pois não existiam rubricas<sup>28</sup> nos textos gregos antigos. Daí, a grande responsabilidade que estava delegada aos atores da Grécia Antiga e o cuidado que estes tinham com sua performance.

Mesmo assim, há uma problemática nas peças do teatro grego antigo. O fato de os textos terem sido escritos apenas para serem encenados como peças e não como textos escritos para serem lidos. Perdemos a questão da atuação dos atores, sua entonação e indumentária. O que chegou para nós foi muito pouco, somente alguns escólios<sup>29</sup>, a maioria ainda não traduzidos. Atualmente, temos apenas o contato com os textos escritos dos tragediógrafos. Geralmente, os tradutores colocam rubricas para facilitar a leitura do leitor contemporâneo.

A Performatividade, conceito abordado na obra *Problemas de Gênero* de Judith Butler, também está presente na comédia *Tesmoforiantes* de Aristófanes. Eurípedes procura o tragediógrafo Agatão para ajudá-lo em sua defesa no julgamento. Ao se deparar com o poeta, ele está travestido de mulher. Agatão alega que para escrever em suas peças sobre personagens femininas, ele precisa estar vestido assim, vestido para vivenciar o que uma mulher sente. Destarte, Agatão usa o recurso da *mimesis*<sup>30</sup> para poder fazer o papel feminino e escrever sobre esse papel.

Outro personagem é Clístenes, considerado na época como “afeminado”. O personagem é construído como se fosse a imitação de uma mulher, sem barba e com trejeitos femininos. Ademais, ele circula livremente dentro de ambientes considerados femininos.

Na mesma comédia, também podemos citar Parente que passa por toda uma caracterização para se transformar numa mulher. Ele tira a barba e chega até a se depilar com fogo e usa roupas emprestadas de Agatão. Tudo isso para representar uma mulher que iria para

---

<sup>28</sup> Rubrica é uma indicação, nota ou lembrete, para indicar a maneira de proceder nas atividades cênicas.

<sup>29</sup> Escólio é um comentário ou explicação de um texto.

<sup>30</sup> Mimese é, na arte literária, imitação ou representação do real, ou seja, recriação da realidade.

o festival das Tesmofórias com a missão de defender Eurípedes das acusações levantadas pelas tesmoforiantes.

Já na comédia *Assembleia das Mulheres*, há uma caracterização das mulheres, que se vestem de homens. Essas mulheres, lideradas por Praxágora, vão deixar de se depilar, vão pegar sol para se bronzear e ensaiam numa reunião como devem se portar. Estas ações somadas ao uso das roupas masculinas surrupiadadas dos maridos, cabelos, barbas e bigodes falsos vão ajudar na construção da caracterização das mulheres que se disfarçam de homens para participarem de uma Assembleia ateniense tendo em vista conseguir que o poder passe para as suas mãos. Convém lembrar que a comédia não só tem o potencial performático, mas também traz o caricato para a peça, porque os atores são homens representando mulheres que estão disfarçadas de homens.

Além da ficção criada pela comédia, é preciso observar como a performatividade está presente na ficção criada pela tragédia. Especialmente, no nosso estudo, como a personagem Electra nas tragédias, intituladas com o mesmo nome, de Sófocles e de Eurípedes, questionam o papel de gênero. E como se dá a representação do gênero através dos discursos das demais personagens das tragédias.

### 3 MITO DE ELECTRA

Electra é uma das filhas do rei de Micenas Agamêmnon. A tia de Electra, Helena, causou grande repercussão ao abandonar Menelau e acompanhar Páris a Troia, deixando para trás seu lar. Essa ação acarretou consequências em toda a família de Electra desembocando na Guerra de Troia. Essa versão do mito está narrada nas epopeias *Ilíada* e *Odisseia* de Homero.

Agamêmnon foi um comandante grego da Guerra de Troia, narrada na obra *Ilíada* de Homero. Ao lado de seu irmão Menelau, lutou em Troia, tentando resgatar Helena, mulher de seu irmão. Antes do início da guerra, Agamêmnon sacrificou sua filha primogênita Ifigênia para conter a fúria da deusa Ártemis que teve sua corça sagrada morta pelo herói, que se vangloriou do fato, segundo uma das versões do mito.

Enquanto a guerra ocorria, em outra região, em Micenas, Egisto seduzia Clitemnestra, esposa de Agamêmnon; essa se associa ao homem e juntos tramam um plano para ceifar a vida do comandante supremo da Guerra de Troia, e no retorno do rei, assim se fez. Numa das versões do mito, ao saber do fato, Electra entrega, ainda criança, seu irmão caçula, Orestes, para um ancião que deveria cuidar dele até a fase da idade adulta, idade na qual ele estaria apto a retornar para vingar o sangue derramado do pai.

Há outras versões do mito de Electra e de sua família escritas pelos tragediógrafos Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, que escrevem sobre o mito em épocas relativamente próximas. As obras são a trilogia *Oresteia* e as tragédias *Electra(s)*. Todavia mesmo que o mito de Electra seja narrado pelos tragediógrafos, cada um deles apresenta traços diferenciais em sua obra e na forma pela qual o mito é recepcionado. Essas diferenças na apresentação do mito é que atraíam a atenção da audiência, não havendo a necessidade de retomar o mito tradicional seguindo-o tal como ele era:

ὅστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδίαί εἰσιν, [25] ἀντέχεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας.

Assim não é necessário procurar, em todos os casos, ater-se aos mitos tradicionais que constituem o objeto de nossas tragédias. Limitar-se a tal procura seria risível, pois os mitos conhecidos são conhecidos por poucos, e ainda assim agradam a todos. (ARISTÓTELES, *Poética*, [1451b], IX, p. 98-99).

Para Lévi-Strauss (2012), a mitologia pode ser considerada como algo que vai funcionar como um espelho da estrutura e das relações sociais. Com relação à estrutura do mito, a maneira

com que os elementos são combinados é que vai dar sentido ao mesmo. As unidades constitutivas que o formam apresentam propriedades específicas que podem estar em um nível mais elevado da linguagem, como afirma Lévi-Strauss:

Sua substância não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história que nele é contada. O mito é linguagem, mas uma linguagem que trabalha num nível muito elevado, no qual o sentido consegue, por assim dizer, descolar-se do fundamento linguístico no qual inicialmente rodou (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 299).

Nessa definição, um mito é descrito como uma coletânea de várias histórias conhecidas em que se tenta tirar um denominador comum. O denominador é a substância. Então, podemos compreender que para Lévi-Strauss substância equivale a um conteúdo narrativo e que este conteúdo é independente de sintaxe e de estilo, sendo mais abstrato do que a linguagem que é usada para poder expressá-lo.

Ademais, o foco de um mito não está na estrutura do texto, mas, sim, no conteúdo que está sendo narrado, na sua substância. Lévi-Strauss usa os mitos das maldições familiares, como a dos Labdácidas<sup>31</sup> e a dos Atridas para poder estabelecer categorias semânticas básicas como Natureza x Civilidade.

Embora a visão de Lévi-Strauss seja criticada pelos pós-estruturalistas e os construcionistas, ainda podemos afirmar que o mito seja uma construção social importante para ser considerada, porque ele justifica as regras da sociedade. Mas as regras da sociedade também explicam o mito, por apontarem o porquê de o mito ser como é. Na maldição dos Labdácidas, Édipo casa com a mãe e esse fato é condenado, já que, infringia as regras convencionadas pela sociedade grega. Então, mesmo Édipo e Jocasta não tendo feito o ato conscientemente, eles sofrem punições. A maldição dos Atridas, família de Electra, também aborda quebra de regras e abominação, como a questão do sangue familiar derramado.

Ademais, nosso estudo, assente o ponto de vista de Nuñez, que afirma: “Acolhidos por todos os gêneros literários fundados na Grécia, os mitos se apresentaram sempre como uma 'estória' sob a qual sentidos vários podiam ser desvendados e com a qual os artistas deram conteúdo à sua produção artística” (NUÑEZ, 2000, p. 10). Devido à transitoriedade da

---

<sup>31</sup> Fundadores da cidade de Tebas. Família a qual Édipo pertence e que carrega uma maldição.

proliferação de um mito, há a impossibilidade de identificação da autoria dele, pois ele pode passar por vários interlocutores até chegar à audiência que o recepcionou.

Uma das formas de representação de um mito é através da arte, como vasos com imagens retratando momentos cruciais. Isso acontece com a Literatura Grega ao se deparar com cenas trágicas, por exemplo, o assassinato de Agamêmnon, narrado por Clitemnestra no quinto episódio da peça de Ésquilo *Agamêmnon*. No museu de Arte de Boston, podemos encontrar vasos que ilustram fragmentos dos mitos.

Figura 2 - Mixing Bowl with the Killing of Agamemnon



Fonte: //collections.mfa.org

A figura 2 intitulada “Mixing Bowl with the Killing of Agamemnon” (460 a.C.) traz a representação da cena em que Agamêmnon é assassinado após retornar da Guerra de Troia. A imagem apresentada acima é um dos lados do jarro que se encontra no Museum of Fine Arts Boston.

Na imagem aparecem quatro pessoas, duas mulheres e dois homens. As mulheres estão usando *peplos* de cores claras e seus cabelos estão presos. Elas são Clitemnestra e Electra. A roupa de Clitemnestra, embora longa, apresenta certa transparência que permite que suas pernas possam ser vistas.

Provavelmente, Agamêmnon estaria em um momento de descanso e descontração. Ele está usando uma roupa mais curta que a das mulheres, o que é comum para um homem da

Grécia Antiga (VIAL, 2013, p. 386). O rei de Micenas estava portando uma lira e é surpreendido pela chegada de seu algoz.

O outro homem na cena é Egisto. Este está usando um capacete e uma roupa típica de um soldado retornando de uma guerra. Sua roupa é mais curta do que a de Agamêmnon, o que permite mostrar bastante suas pernas. Egisto, em uma mão, porta uma espada e na outra ele segura a cabeça do filho de Atreu.

Clitemnestra segura no ombro do filho de Tiestes como uma forma de apoiar a ação do amante. Ao mesmo tempo, a rainha porta uma machadinha que representa a mesma arma usada para esfacelar a cabeça de Agamêmnon. Esta machadinha é citada na tragédia *Electra* de Sófocles: “σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει”, traduzida por Orlando Araújo como: “fendem a cabeça com um machado assassino” (SÓF, *El.*, v. 99).

Do lado direito, encontra-se Electra tentando impedir a ação homicida e suplicando pela vida do seu pai. Seu braço está estendido e a palma da sua mão está em evidência. Enquanto, com a mão esquerda, ela aperta o peito, como uma espécie de clamor.

Podemos perceber que na cena há uma representação de uma balança em desequilíbrio, pois de um lado temos Electra suplicante, pedindo que não façam esse crime tão brutal. Do outro lado, temos Egisto preparado para matar Agamêmnon, e Clitemnestra apoiando a ação do amante com bastante sede de vingança.

Ressaltamos que, na lírica arcaica grega, há textos nos quais aparecem elementos que se referem ao mito dos Atridas, ancestrais de Electra. Podemos citar, por exemplo, *Poemas Cíclicos* (Retorno, Cantos Cipríacos), a obra perdida *Catálogo das heroínas* (atribuída a Hesíodo) (BRANDÃO, 1978, p. 14). Da mesma forma, os poetas Estesícoro e Píndaro cantaram Electra e sua família. Na *Pítica XI* de Píndaro e no poema *Oréstia* de Estesícoro há referências ao mito.

O poeta lírico Píndaro escreveu as *Odes Píticas* que são anteriores à trilogia *Oresteia* de Ésquilo. A *Pítica XI* foi escrita dezesseis anos antes da *Oresteia* ser apresentada (BRANDÃO, 1978, p. 14). Dividida em quatro partes, em três delas há referências ao mito dos Atridas, após a Guerra de Troia. Na primeira parte, no último verso do poema, Pílates e Orestes são citados: “De Pílates, o anfitrião do lacônio Orestes (PÍND., *Od. Pít.*, XI, v. 16)”. Em seguida, nas três estrofes da segunda parte e na primeira estrofe da terceira parte do poema é cantado o mito:

τὸν δὴ φονευομένου πατρὸς Ἀρσινόα Κλυταιμνήστρας  
χειρῶν ὑπο κρατερῶν ἐκ δόλου τροφὸς ἄνελε δυσπενθέος,  
ὅποτε Δαρδανίδα κόραν Πριάμου  
20 [30] Κασσάνδραν πολιῶ χαλκῶ σὺν Ἀγαμεμονία

ψυχᾷ πόρευσ' Ἀχέροντος ἀκτὰν παρ' εὐσκιον  
 νηλῆς γυνά. πότερόν νιν ἄρ' Ἴφιγένει' ἐπ' Εὐρίπω  
 σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας ἐκνισεν βαρυπάλαμον ὄρσαι χόλον;  
 ἢ ἐτέρω λέγει δαμαζομέναν  
 25 [40] ἐννυχοι πάραγον κοῖται; τὸ δὲ νέαις ἀλόχοις  
 ἔχθιστον ἀμπλάκιον καλύψαι τ' ἀμάχανον  
 ἀλλοτρίαισι γλώσσαις:  
 κακολόγοι δὲ πολῖται.  
 ἴσχει τε γὰρ ὄλβος οὐ μείονα φθόνον:  
 30 ὁ δὲ χαμηλὰ πνέων ἄφαντον βρέμει.  
 θάνεν μὲν αὐτὸς ἥρωσ Ἀτρεΐδασ  
 ἴκων χρόνω κλυταῖς ἐν Ἀμύκλαις,  
 [50] μάντιν τ' ὄλεσσε κόραν, ἐπεὶ ἀμφ' Ἑλένα πυρωθέντων  
 Τρώων ἔλυσε δόμους ἀβρότατος. ὁ δ' ἄρα γέροντα ξένον  
 35 Στρόφιον ἐξίκετο, νέα κεφαλά,  
 Παρνασοῦ πόδα ναίοντ': ἀλλὰ χρονίῳ σὺν Ἄρει  
 πέφνεν τε ματέρα θῆκε τ' Αἴγισθον ἐν φοναῖς.

## II

Que no assassinato paterno foi salvo por sua ama Arsínoe  
 Das brutas mãos de Clitemnestra e de sua traição funesta  
 Quando despachou com bronze cinéreo  
 A filha de Príamo Dardâneo, Cassandra,  
 Junto de Agamêmnon em alma, pro Aqueronte sombrio,

Mulher sem pena. Seu ódio, de mão tão pesada, o que o provocou?  
 Teria sido Ifigênia morrendo em Euripo longe de sua pátria?  
 Ou o leito de um outro a domou,  
 Afastando-a de seu caminho? Para novas esposas,  
 É a mais terrível das faltas, que nunca pode ocultar-se

Graças às línguas das pessoas,  
 Pois maldizem os cidadãos.  
 A inveja acompanha, sim, a prosperidade  
 Enquanto despercebido o humilde brame.  
 Até o heroico Atrida teve a sua morte  
 Ao vir pra Amiclas célebre por final,

## III

Trazendo a morte para profetiza depois de saquear os bens  
 Dos lares troicos, queimados graças a Helena. Mas seu filho foi,  
 Pequenino, pro sopé do Parnaso, 35  
 Para casa de Estrófiu, o ancião, mas depois  
 Ares ajudou-o a fazer a mãe e Egisto em pedaços.  
 (PÍND., *Od. Pít.*, v. 17-37)<sup>32</sup>.

A *Pítica XI* de Píndaro trata do assassinato de Agamêmnon e Cassandra pelas mãos de Clitemnestra, que é considerada uma mulher má. Depois o poema questiona quais os motivos

<sup>32</sup> Todas as traduções das *Odes Píticas* de Píndaro nesta pesquisa são de Carlos Leonardo Bonturim Antunes, conforme consta na referência bibliográfica: ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. *Métrica e Rítmica nas Odes Píticas de Píndaro*. Universidade de São Paulo, 2012. Tese de Doutorado.

que a levaram a realizar tal ação. Se foi porque Agamêmnon sacrificou sua amada filha Ifigênia ou se foi porque a rainha se envolveu no leito do amante e este dominou suas ações.

O eu lírico admira-se porque mesmo Agamêmnon tendo sido um general tão importante para os gregos, ter vencido a Guerra de Troia, ter saqueado e queimado as cidades para resgatar Helena, não teve uma morte gloriosa.

Observamos que não há referências à personagem Electra no poema. Quem salvou Orestes ainda criança e o enviou para outro território foi sua ama Arsínoe. Orestes é criado na casa de Estrófió e tem Píladés como um amigo e irmão. Ao se tornar adulto, o filho varão de Agamêmnon volta para se vingar, matando a mãe e Egisto.

Em *Il Mito de Elettra*, Odoardo Piscini apresenta o Mito de Electra e discute como é apresentado nas obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Piscini reconhece que a personagem faz parte de uma tradição mitológica. A primeira menção do nome “Electra” aparece na *Oresteia* de Estesícoro. Na tradição Homérica, a princesa é chamada Laodice (PISCINI, 1997, p. 7).

Através da leitura da *Ilíada* e da *Odisseia*, sabemos que Agamêmnon e Clitemnestra têm quatro filhos, sendo um varão, Orestes, que é bastante mencionado na obra *Odisseia*, como o vingador da morte de seu pai e matricida, já as três donzelas são mencionadas na *Ilíada*.

No canto IX da *Ilíada*, quando Odisseu vai com uma comitiva ao acampamento de Aquiles pedir uma conciliação, em uma das recompensas, ele oferece a mão de uma das três filhas de Agamêmnon em casamento. Elas são Crisótemis, Laodice e Ifianassa, que mais tarde será identificada como Ifigênia (PISCINI, 1997, p. 7). Odisseu assim apresenta as filhas como um dom preciosíssimo ofertado pelo atrida:

τρῆϊς δὲ οἱ εἰσι θυγατρὲς ἐνὶ μεγάρῳ εὐπήκτῳ  
Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἰφιάνασσα,  
τάων ἦν κ' ἐθέλησθα φίλην ἀνάεδνον ἄγεσθαι  
πρὸς οἶκον Πηληϊός· ὃ δ' αὐτ' ἐπὶ μείλια δώσει  
πολλὰ μάλ', ὅσσ' οὐ πώ τις εἶη ἐπέδωκε θυγατρί:

Três filhas tem em seu bem-construído palácio: Crisótemis,  
Ifianassa e Laódice. Aquela que for do teu gosto,  
sem que te vejas forçado a pagar dote algum, para casa  
podes levar de Peleu. Preciosíssimos dons te oferece  
e em tanta cópia, tal como jamais alcançou filha alguma.  
(HOM., *Il.*, IX, v. 286-290).

Em *Electra* de Sófocles, nos versos 157 e 158, o coro de mulheres de Micenas fala com Electra fazendo uma referência ao parentesco sanguíneo e lembrando o nome de suas irmãs:

“[...] καὶ γονῆ ξύναιμος, οἷα Χρυσόθεμις ζῶει καὶ Ἰφιάνασσα, com a tradução: “tens o mesmo sangue, tal qual Crisótemis e Ifianassa” (SÓF., *El.*, v. 157-158).

O nome *Laodice* é formado por duas palavras: *λαός* que significa “povo, gente do povo, a massa” (PEREIRA, 1998, p. 342) e *δίκη* que, dentre seus inúmeros significados, pode ser: “costume, uso, maneira, modo; direito, justiça; processo, ação judicial, causa; debate, discussão; juízo, decisão judicial, decreto; pena, castigo” (PEREIRA, 1998, p. 144-145). Por esta junção temos “a justiça, direito ou costume do povo”.

Entendendo o nome da nossa heroína como “Justiça do Povo”. Laodice está associada a uma Justiça Pré-jurídica, ou seja, uma justiça voltada à tradição que a faz desejar querer remir o sangue de seu pai. Uma Justiça voltada para a religião que faz a princesa invocar os deuses ctônios e as Erínias para vingar Agamêmnon (SÓF., *El.*, v. 110-116).

Davies & Finglass (2014) apontam que no *Catálogo das Mulheres* de Hesíodo, Agamêmnon e Clitemnestra tinham três filhos: Iphideme, Electra e Orestes. “A filha de Agamêmnon, Laodice, foi renomeada Electra” (DAVIES & FINGLASS, 2014, p. 484 - Tradução nossa)<sup>33</sup>.

O poeta lírico Xanto da Lídia e o poeta Estesícoro interpretaram o nome *Electra* como a forma dórica *Ἀλέκτρα* (PISCINI, 1997, p. 8). O termo *λέκτρον* significando “leito ou cama” (PEREIRA, 1998, p. 344) e *a-* usado como privação, negação ou ausência. Seu nome também se relaciona com o adjetivo *ἄλεκτρος* que expressa “sem unção, não casada” (PEREIRA, 1998, p. 25). Entendemos, assim, *Electra* como aquela sem leito nupcial.

De fato, nas tragédias de Ésquilo e Sófocles, nas quais a jovem aparece, ela é solteira e não desfrutou das bodas nupciais. Segundo outras nuances do mito, Electra foi mantida prisioneira no palácio de Micenas onde havia sido “noiva de Castor e depois prometida a Polimestor” (GRIMAL, 2005, p. 133).

Já na tragédia de Eurípedes, Electra está casada com um humilde campônio, mas não se relaciona sexualmente com ele, logo vivendo um casamento de “aparências”. A situação da não consumação do casamento traz para Electra um dissabor que está incutido no seu nome, pois “o papel de Electra impunha a voz do luto, não em razão do *mythos*, mas porque tal é o seu papel desde que a personagem foi criada por Ésquilo. Esse luto é o do seu nome *a-lektra*, “a sem leito”, a mulher sem alegria e sem filho” (DUPONT, 2017, p. 37).

---

<sup>33</sup> Agamemnon’s daughter Laodice was renamed Electra. (DAVIES & FINGLASS, 2014, p. 484).

Outra possibilidade é que o nome de Electra provenha da palavra *ἤλεκτρον* que significa “âmbar amarelo” (PEREIRA, 1998, p. 256), nesse caso, o nome estaria voltado para a cor amarela. Essa cor não aparece enunciada nas tragédias referentes à heroína, porém Electra é construída como “personagem cotidiana e sem brilho, corroída pelo ressentimento” (JARDIM, 2006, p. 30), ou seja, alguém que já teve o brilho e foi princesa num palácio e tornou-se uma mendiga à beira do túmulo do pai.

Outrossim, o ressentimento de Electra não é somente pela perda da sua classe social, mas sim, por não poder realizar-se como mulher, já que a vida de uma mulher ateniense “só se realiza nas instituições - casamento, maternidade- que ligam as mulheres ao mundo e à vida dos homens” (LORAU, 1988, p. 51).

O nome “Electra” também nomeia várias figuras mitológicas. Dentre elas, há a filha de Oceano e Tétis (HES., *Teog.*, v. 349) que se casa com Taumas (HES., *Teog.*, v. 266). Christian Werner (2013) traduziu o nome *Ἠλέκτρην* por “Brilhante”.

Θαύμας δ' Ὀκεανοῖο βαθυρρεΐταιο θύγατρα  
ἠγάγετ' Ἠλέκτρην: ἦ δ' ὠκεΐαν τέκεν Ἴριν  
ἠρκόμοιους θ' Ἀρπυΐας Ἀελλώ τ' Ὀκυπέτην τε,  
αἳ ῥ' ἀνέμων πνοιῆσι καὶ οἰωνοῖς ἄμ' ἔπονται  
ὠκεΐης πτερύγεσσι: μεταχρόνια γὰρ ἴαλλον.

E Taumas a filha de Oceano funda-corrente  
desposou, Brilhante; e ela pariu Iris veloz  
e as Hárpias bela-coma, Tempesta e Voaveloz,  
que, com rajadas de ventos e aves, junto seguem  
com asas velozes, pois dispáram, altaneiras.  
(HES., *Teog.*, v. 265-269 - grifo nosso).

Electra é também o nome de uma das sete Plêiades, filha de Atlas e de Plêione, neta de Oceano nascida em Cilene na Arcádia. Ela é citada no livro III no capítulo X da *Biblioteca* de Apolodoro. Electra e Zeus são os pais de Dardano.

Ἄτλαντος δὲ καὶ τῆς Ὀκεανοῦ Πληϊόνης ἐγένοντο θυγατέρες ἑπτὰ ἐν Κυλλήνῃ τῆς Ἀρκαδίας, αἱ Πληϊάδες προσαγορευθεῖσαι, Ἀλκυόνη Μερόπη Κελαινὴ Ἠλέκτρα Στερόπη Ταυγέτη Μαΐα.

Atlas e Plêione, filha de Oceano, tiveram sete filhas em Cilene na Arcádia, chamadas Plêiades: Alcyone, Merópe, Celainó, Electra, Taygete e Maia (APOLLOD., 3.10.1- tradução nossa).

Ao traduzir a *Biblioteca* de Apolodoro, Sir James George Frazer nota que existe uma discussão com relação à origem do nome das Plêiades, pois há uma diversidade de opiniões sobre elas. Alguns estudiosos afirmam que seu nome se dá por uma derivação do nome de sua mãe Plêione, *Πληϊόνης*.

Outra provável possibilidade da etimologia da palavra Plêiades, apontada por Frazer, vem do verbo *πλεῖν*, que significa “navegar, flutuar, nadar” (PEREIRA, 1998, p. 462), porque no Mediterrâneo esta constelação de estrelas era visível à noite durante o verão, do meio de Maio até o início de Novembro, período este que coincidia com o período de navegação da Antiguidade.

*Ἥλεκτρα* apresenta uma particularidade com relação à sua aparição, pois esta é, entre as Plêiades, uma estrela quase invisível. Assim também acontece com a heroína atrida Electra. Pois após a Guerra de Troia, a jovem não é mais vista na companhia de sua irmã (COMMELIN, 1977 *apud* LUZ, 2017, p. 93), nem no glamuroso palácio no qual ela havia nascido.

Electra se relaciona com vários femininos mitológicos, dentre eles, sua mãe Clitemnestra, sua tia Helena, suas irmãs Crisótemis e Ifigênia, os coros de mulheres nas tragédias e também as deusas Atena, Afrodite, Hera e as Erínias.

### 3. 1 As Filhas de Leda

Na obra *Helen of Troy: from Homer to Hollywood*, Laurie Maguire tenta justificar o efeito de devastação que Clitemnestra e Helena causavam. Maguire faz referência à palinódia de Estesícoro que conta que Afrodite ficou irada com Tíndaro, pai de Clitemnestra e Helena, por este ter se esquecido de prestar sacrifícios honrosos a ela. Assim, a deusa Cypris lançou uma maldição familiar que faria com que as filhas de Tíndaro se tornassem a ruína de seus maridos e de seus lares. Essa talvez possa ser uma possível justificativa de influência divina para as ações das filhas de Leda.

Outrossim, a visão do mito acima citada teria sido possivelmente contada por Hesíodo em um fragmento de *Catálogo das Mulheres*, que pode ser encontrado na obra *The Homeric Hymns and Homeric* e traduzido do grego para o inglês por H. G. Evelyn-White. Este fragmento aparece no Escólio da peça de Eurípedes *Orestes*, n. 249:

Στησίχορός φησιν, ὡς θύων τοῖς θεοῖς Τυνδάρεως Ἀφροδίτης ἐπελάθετο, διὸ ὀργισθεῖσαν τὴν θεὸν διγάμους τε καὶ τριγάμους καὶ λειψάνδρους αὐτοῦ τὰς θυγατέρας ποιῆσαι ... καὶ Ἡσίοδος δέ·

Τῆσιν δὲ φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη  
ἠγάσθη προσιδοῦσα, κακῇ δὲ σφ' ἔμβαλε φήμη.  
Τιμάνδρη μὲν ἔπειτ' Ἔχεμον προλιποῦσ' ἐβεβήκει,  
ἴκετο δ' ἐς Φυλῆα, φίλον μακάρεσσι θεοῖσιν·  
ὡς δὲ Κλυταιμνήστρη προλιποῦσ' Ἀγαμέμνονα δῖον  
Αἰγίσθῳ παρέλεκτο καὶ καὶ εἴλετο χεῖρον' ἀκοίτην·

ὄς δ' Ἑλένη ἦσχυνε λέχος ξανθοῦ Μενελάου.

Estesícoro diz que enquanto sacrificava para os deuses  
Tíndaro esqueceu Afrodite e que a deusa  
Ficou furiosa e fez suas filhas dois e três  
Casamentos e desertoras de seus esposos... E  
Hesíodo também diz:  
“E a risófila Afrodite sentiu ciúmes quando  
Ela olhou para elas e lançou-as em uma má fama.  
Então Timandra desertou Echemus e foi e  
Veio para Phykus, querido para os deuses imortais; e  
Então Clitemnestra desertou o divino Agamêmnon  
E deitou com Egisto e escolheu um pior companheiro;  
E mesmo Helena desonrou o leito do áureo  
Menelau.

(HES., *Homeric Hymns and Homerica*, p. 191 - tradução nossa do inglês)<sup>34</sup>.

O texto que aparece anteriormente reporta uma parte do fragmento de uma obra na qual Estesícoro diz que Tíndaro recebeu uma espécie de castigo por ter sacrificado para outros deuses e se esquecido de Afrodite. A deusa se mostra vingativa e faz com que suas filhas abandonem seus esposos.

Este fragmento da obra *Catálogo das Mulheres* pode ser atribuído a um “pseudo Hesíodo”. Atribui-se essa obra ao autor porque no final da *Teogonia*, nos dois últimos versos, há uma referência sobre um possível canto para as mulheres, pois o poeta faz invocações às musas para cantar as heroínas: “νῦν δὲ γυναικῶν φῦλον ἀείσατε, ἠδυέπειαι/ Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο”, significando: “Agora cantai a tribo das mulheres, doce-palavra/ Musas do Olimpo, filhas de Zeus porta-égide” (HES., *Teog.*, v. 1021-1022).

Hesíodo também faz referência aos ciúmes de Afrodite e à má fama que ela lança para as filhas de Tíndaro, nomeando a cada uma delas e seus atos de adultério. O diferencial no fragmento de Hesíodo é a menção a Timandra. Sabe-se que Leda tinha tido quatro filhos os gêmeos Dióscuros Castor e Pólux e as mulheres Helena e Clitemnestra. No *Catálogo das*

---

<sup>34</sup> Stesichorus says that while sacrificing to the gods Tyndareus forgot Aphrodite and that the goddess was angry and made his daughters twice and thrice wed and deserters of their husbands ... And Hesiod also says:  
"And laughter-loving Aphrodite felt jealous when she looked on them and cast them into evil report. Then Timandra deserted Echemus and went and came to Phykus, dear to the deathless gods; and even so Clytaemnestra deserted god-like Agamemnon and lay with Aegisthus and chose a worse mate; and even so Helen dishonoured the couch of golden-haired Menelaus."  
(HES., *Homeric Hymns and Homerica*, p. 191).

*Mulheres*, através de inferências e associações, entendemos que Timandra é também uma das filhas de Tíndaro com Leda, pois ela está dentro da lista das filhas de Tíndaro e das mulheres que deixam os maridos. No fragmento é dito que essa casou-se com Équemus, mas abandonou-o para ficar com Phykus.

No canto XI da *Odisseia*, ainda no Hades, na entrevista com Agamêmnon, Odisseu analisa a situação do filho de Atreu e percebe que as duas irmãs, Helena e Clitemnestra, causaram muita destruição na vida de seus esposos e ao seu redor tanto na Guerra de Troia como no retorno para casa. Então, Odisseu profere as seguintes palavras:

‘ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ γόνον Ἀτρέος εὐρύοπα Ζεὺς  
ἐκπάγλως ἤχθηρε γυναικείας διὰ βουλὰς  
ἔξ ἀρχῆς: Ἑλένης μὲν ἀπωλόμεθ’ εἵνεκα πολλοί,  
σοὶ δὲ Κλυταιμνήστρη δόλον ἤρτυε τηλόθ’ ἐόντι.

Oh! por sem dúvida Zeus, que vê ao longe, infligiu graves penas na descendência de Atreu, pelos atos de suas mulheres, desde o começo. Por causa de Helena bastantes morreram; de Clitemnestra, em tua ausência, te veio traição indizível. (HOM., *Od.*, XI, v. 436-439).

Entendemos que o aprendizado de Agamêmnon vem mediante o sofrimento, como na expressão escrita por Ésquilo “τὸν πάθει μάθος”, ou seja, “aprender por sofrer” (ESQ., *Ag.*, v. 178). O rei de Micenas aprende com a dor a não menosprezar a ação de uma mulher, mas, sim, desconfiar sempre dela. Assim sendo, Agamêmnon aconselha Odisseu a não confiar em sua mulher, deixar seus pensamentos ocultos e preparar seu retorno à Ítaca de forma silenciosa e escondida para que não aconteça com o filho de Laertes a mesma coisa que ocorreu com ele:

‘τῷ νῦν μὴ ποτε καὶ σὺ γυναικί περ ἤπιος εἶναι:  
μὴ οἱ μῦθον ἅπαντα πιφασκέμεν, ὃν κ’ ἐν εἰδῆς,  
ἀλλὰ τὸ μὲν φάσθαι, τὸ δὲ καὶ κεκρυμμένον εἶναι.  
ἀλλ’ οὐ σοί γ’, Ὀδυσσεῦ, φόνος ἔσσεται ἐκ γε γυναικός:[...]

Nunca te mostres benévolo com tua própria consorte, como, também, não lhes contes os teus pensamentos completos, mas uma parte revela e a outra deixa que oculta lhe seja. Mas não terás de morrer, Odisseu, pela mão de tua esposa, (...) (HOM., *Od.*, XI, v. 441-444).

Assim, as filhas de Leda, Helena e Clitemnestra, acabam sendo disruptoras da moral e dos bons costumes de sua época. Elas também apresentam uma ameaça ao seu *oikos*, pois trazem um descontrole para o seu lar e acabam se tornando um antimodelo de esposa para a sociedade ateniense.

### 3.1.1 Helena

Helena é a tia de Electra, segundo alguns mitos, filha de sua avó Leda e Zeus. Zeus se transformou num cisne e copulou com Leda e daí nasceu Helena, uma semideusa. Seu nome poderia provir do verbo *ἐλάυνω* que significa “conduzir, dirigir, impelir, fazer avançar” (PEREIRA, 1998, p. 180). Então, de acordo com essa etimologia, Helena seria aquela que conduz as tropas.

Ou ainda o nome de Helena poderia ser “aquela que destrói as naus”. Esse nome seria bem condizente com a filha de Leda, já que ela é a principal razão da Guerra de Troia. Por outro lado, sua sobrinha Electra, também chamada Laodice, em seu nome, traz “justiça das tropas” seria o oposto, justiça esta que não desejava a guerra.

É preciso observar alguns temas que se repetem no mito de Electra. Voltando um pouco, antes da Guerra de Troia, conta-se que Helena foi recompensa dada a Páris por Afrodite após escolhê-la como a deusa mais bela, deixando de lado Hera e Atena. A deusa Discórdia, por não ter sido convidada para o casamento de Tétis e Peleu, jogou um pomo de ouro na festa destinado à deusa mais bela. Hera, Afrodite e Atena participaram desta disputa e escolheram o jovem Páris para decidir quem seria a portadora da maior beleza. Cada deusa ofereceu uma prenda para o rapaz. Este preferiu Afrodite que lhe prometera a mulher mais bela do mundo. Contudo, Helena, a mulher mais bela, já estava casada. Então Páris resolveu sequestrá-la, diferente da tradição homérica. Na tragédia *Helena* de Eurípedes, no prólogo, nos versos 16 a 30, Helena conta essa história. Assim a filha de Zeus se declara vítima de sua beleza:

Ἥρα Κύπρις τε διογενής τε παρθένος,  
μορφῆς θέλουσαι διαπεράνασθαι κρίσιν.  
τοῦμὸν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές,  
Κύπρις προτεῖνας ὡς Ἀλέξανδρος γαμεῖ, / νικᾷ.

Hera, Cípris e a virgem filha de Zeus,  
por desejarem obter o prêmio de formosura  
E à custa da minha beleza, se é beleza o que causa desgraça,  
Cípris, ao prometer que Alexandre comigo casaria, /vence.  
(EUR., *Hel.*, v. 25-28).

O filósofo Górgias está mais próximo da contemporaneidade com relação à discussão de gênero. Górgias em seu texto *Elogio de Helena* usa de alguns recursos para abordar essa questão através da personagem Helena. O retórico vai expor as possíveis razões pelas quais a

ida de Helena para Troia pode ser algo natural de acontecer (GÓRGÍAS, 2009, fr 5). O filósofo enumera quatro motivos para a defesa da rainha de Esparta. Esses argumentos servem para justificar essas razões e provocar uma discussão a favor de Helena:

ἢ γὰρ Τύχης βουλήμασι καὶ θεῶν βουλευέμασι καὶ Ἀνάγκης  
ψηφίσμασιν ἔπραξεν ἢ ἔπραξεν, ἢ βία ἀρπασθεῖσα, ἢ λόγους  
πεισθεῖσα, ἢ ἔρωτι ἄλουσα.

Pois, ou por determinação da Sorte e por deliberação dos deuses e por decreto da Necessidade fez o que fez, ou foi raptada à força; ou persuadida pelos discursos, ou surpreendida pelo amor” (GÓRGÍAS, 2009, fr 6).

Por outro lado, o filólogo clássico Mario Untersteiner (2008) afirma que “Helena se mostrou decidida e segura” (UNTERSTEINER, 2008, p. 177- tradução nossa)<sup>35</sup> após ter sido levada por Páris. Sua decisão e segurança podem ser características de uma mulher que sabe o que quer, que corre atrás de suas metas. Supondo que Helena agiu por vontade própria, faz com que ela se torne uma mulher com uma característica particular: não se deixou dominar pela *doxa*, ou seja, pela “opinião, parecer, juízo” (PEREIRA, 1998, p. 150) das outras pessoas.

Em resumo, em algumas versões do mito, descreve-se Helena como uma mulher fatal, causadora de vários infortúnios, como a destruição de Troia. Dessa forma, ela era considerada uma mulher adúltera e volúvel, um modelo de mulher a não ser seguido. Em outras versões, Helena é vista como vítima devido a sua beleza e ao destino que estava traçado para ela.

Estesícoro, *Στησίχορος*, é o nome dado a um poeta grego lírico do período arcaico. Este poeta também vai fazer alusão à personagem Helena. Provavelmente, Estesícoro viveu entre os séculos VII e VI a.C., mas pouco de sua obra chegou até a contemporaneidade. Na palinódia, escrita por Estesícoro, os deuses enviaram um *eidolon*, uma espécie de fantasma, para Troia ao invés da rainha de Esparta.

Eurípedes, conhecedor do mito relatado por Estesícoro, escreveu uma tragédia com o mesmo nome da heroína mencionando que ela não foi para Troia e sim um *eidolon* criado pela deusa Hera. A verdadeira Helena teria sido levada para o Egito onde esperou casta pelo seu resgate até a chegada de Menelau.

Tanto Górgias como Eurípedes encontraram um modelo de um perfil de uma mulher grega do século V a.C. através da personagem Helena. Essa mulher espartana vista como um diferencial para outras mulheres tanto pelas suas características físicas como também por suas

<sup>35</sup> Elena si mostro decisa e segura (UNTERSTEINER, 2008, p. 177).

atitudes. Como afirma Froma Zeitlin (2015), ambos falam sobre a inocência de Helena, sobre a existência de fatores externos que causaram a provável ida de Helena para Troia.

A questão é perceber o que Helena poderia ser: culpada ou vítima. Salientamos que o tragediógrafo Eurípedes empodera as mulheres de suas peças dando-lhes o direito de fala e o destaque como personagens principais, assim acontece com Helena, que teve oportunidade de se defender tanto na tragédia homônima como na tragédia *As Troianas*.

Helena era a mais bela das mortais e não usou de artifícios iníquos para seduzir Páris. São as circunstâncias e as ações dos deuses que a fazem acusada de fatos inóspitos. No canto III da *Iliada*, Príamo chega a isentar Helena de qualquer culpa que ela possa vir a ter com relação à Guerra de Troia. Para ele, os deuses foram que designaram para isso ocorrer. Então, o rei de Troia chama Helena para contemplar sua antiga família dizendo:

δεῦρο πάροιθ' ἔλθοῦσα φίλον τέκος ἴζευ ἔμεῖο,  
 ὄφρα ἴδῃ πρότερόν τε πόσιν πηούς τε φίλους τε:  
 οὐ τί μοι αἰτή ἐσσί, θεοί νύ μοι αἴτιοί εἰσιν  
 οἳ μοι ἐφώρμησαν πόλεμον πολύδακρυν Ἀχαιῶν:

Vem, minha filha; aqui mesmo bem perto de mim vem sentar-te,  
 porque o primeiro marido, os parentes e os amigos revejas.  
 Não és culpada de nada; os eternos, somente, têm culpa,  
 que nos mandaram a guerra dos fortes Aqueus, lacrimosa.  
 (HOM., *Il.*, III, v. 162-165).

Ou então é o próprio Páris, príncipe de Troia, que conquista a rainha de Esparta, como Heitor caracteriza o divo Alexandre dizendo: “Δύσπαρι εἶδος ἄριστε γυναιμανὲς ἠπεροπευτὰ”, significando: “Páris funesto, de belas feições, sedutor de mulheres!” (HOM., *Il.*, III, v. 39). Assim, Helena continua inocente e justa nos exemplos acima citados.

Depois de discutirmos muito do mito de Helena e percebermos como os temas da mulher e sua beleza podem afetar a vida de alguém, o casamento, a fidelidade e o adultério também são discutidos. É importante perceber como estas questões se relacionam e como elas se contrastam.

Clitemnestra e Helena não são apenas irmãs, provindas da região de Esparta, elas compartilham de características comuns como serem um antimodelo do que deveria ser uma esposa grega, pois ambas causavam ameaça à estabilidade do *oikos* ao terem traído os seus maridos. Diferente de Penélope, que teve o seu esposo distante de seu lar por 20 anos, mas mesmo assim, manteve-se fiel, defendendo sempre os interesses de seu *oikos*.

É preciso dar continuidade ao mito e ver como ele encontra soluções diferentes. O tema do adultério novamente se configura, mas os mitos vão divergir, porque há punições diferentes

para o adultério. Helena tem um destino mais afortunado do que Clitemnestra. A mãe de Electra, Clitemnestra, também foi adúltera, mas pagou por isso com a própria morte.

Com Helena foi diferente, pois ela foi recebida em Troia como esposa legítima de Páris e tendo as mesmas regalias das noras de Príamo e após a guerra, voltou sã e salva para o seio de seu antigo lar, onde foi acolhida como se nada tivesse acontecido. Nas *Coéforas* de Ésquilo e *Electra(s)* de Sófocles e de Eurípedes, a filha de Agamêmnon também parece não receber nenhuma punição por ser cúmplice no crime de matricídio. Ao contrário, na versão de Eurípedes, ela até tem sua mão dada em casamento a Pílates, príncipe da Fócida e volta à realeza.

### 3.1.2 Clitemnestra

O nome da rainha de Micenas é formado a partir da junção de dois nomes *κλυτή* (ilustre, gloriosa) + *μνηστή* (desposada, mulher legítima). Assim temos o seu nome traduzido por desejo de se casar. Ou ainda por *μνηστήρ* (pretendente) que pode ser traduzido por desejo de ser célebre ou desejo de celebridade. Jardim explica que o nome de Clitemnestra revela sua “ambição e o desejo de compartilhar novamente seu leito nupcial” (JARDIM, 2006, p. 30).

Clitemnestra de fato é a esposa legítima do rei de Micenas Agamêmnon e, como uma rainha, ela tinha toda reverência de seu povo. Na ausência do Atrida, ela buscou outro homem, Egisto, para compartilhar seu leito nupcial. Num plano elaborado para tirar a vida do rei, Clitemnestra continuou no posto de poder, já que Egisto se tornou o novo soberano.

Na *Odisseia*, há duas versões para o assassinato de Agamêmnon. Na primeira versão, no Canto III, Egisto é considerado o principal culpado da ruína da casa dos Atridas, já Clitemnestra é apresentada como uma vítima indefesa dele, pois se deixou envolver pela sua insistência e lábia. A princípio, até é dito que Clitemnestra se nega a aceitar sua proposta, por ser dotada de bons sentimentos. Nestes versos, Homero não trata da responsabilidade da rainha na morte de Agamêmnon:

ἡμεῖς μὲν γὰρ κεῖθι πολέας τελέοντες ἀέθλους  
ἤμεθ': ὁ δ' εὐκηλος μυχῷ Ἄργεος ἱποβότοιο  
πόλλ' Ἀγαμεμνονέην ἄλοχον θέλγεσκ' ἐπέεσσιν.  
ἢ δ' ἦ τοι τὸ πρὶν μὲν ἀναίνετο ἔργον ἀεικὲς  
διὰ Κλυταιμνήστρη: φρεσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθῆσι:

παρ δ' ἄρ' ἔην καὶ ἀοιδὸς ἀνὴρ, ὃ πόλλ' ἐπέτελλεν  
Ἀτρεΐδης Τροίηνδε κίων ἔρυσασθαι ἄκοιτιν.

Lá estávamos todos, às voltas com grandes trabalhos;  
ele [Egisto], folgado bem no íntimo de Argos, nutriz de ginetes,  
com muita lábia e insistência seduz a mulher de Agamémnone  
Ela, de fato, a princípio se nega à proposta impudente,  
pois Clitemnestra divina era ornada de bons sentimentos.  
Tinha a seu lado um cantor, a quem com muito empenho pedira  
lhe defendesse a mulher, ao partir para Troia, Agamémnone.  
(HOM., *Od.*, III, v. 262-268).

Segundo Sue-Ellen Case, Clitemnestra rompe a ordem masculina quando, na ausência do rei, ela assume o poder político de Micenas. Ademais, “ela rompe o código do gênero da sexualidade feminina, para a tradição que as mulheres deveriam permanecer monogâmicas mesmo durante dez anos” (CASE, 1985, p. 323- tradução nossa)<sup>36</sup> como fez Penélope que esperou fiel a volta de Odisseu por 20 anos.

Muitos apresentam Clitemnestra como uma mulher adúltera que só queria o poder, mas ela não pode ser considerada aquela que é má por natureza. Há fatores que motivaram ela a se tornar o que é. Brandão afirma que “Clitemnestra, [é] vítima como todas as mulheres helênicas de uma organização político-social e religiosa que remonta a família indo-europeia, em cujo seio imperava o despotismo machista” (BRANDÃO, 1987, p. 329). Isso significa dizer que ela teria que obedecer cegamente às ordens dos homens que tinham a sua tutela.

Outrossim, Clitemnestra é um ser humano que foi maltratado por Agamêmnon. Em uma outra versão do mito, Clitemnestra já era casada com Tântalo II, filho de Tiestes, antes de se casar com Agamêmnon. Ela teve seu marido morto e seu filho recém-nascido arrancado de seu ventre e morto esmagado pelo filho de Atreu e foi obrigada a casar com ele. Na tragédia *Ifigênia em Áulis* de Eurípedes, Clitemnestra tem um diálogo acalorado com Agamêmnon e expõe tudo o que passou com sua primeira família:

ἔγημας ἄκουσάν με κἄλλαβες βία,  
τὸν πρόσθεν ἄνδρα Τάνταλον κατακτανόν:  
βρέφος τε τοῦμόν σῶ προσούδισας πάλω,  
μαστῶν βιαίως τῶν ἐμῶν ἀποσπάσας.

casamo-nos violentando os meus desejos.  
Mataste um dia meu primeiro esposo, Tântalo;  
arrancaste meu filho de minhas entranhas  
para esmagá-lo ainda vivo contra o solo.  
(EUR., *If. Ául.*, v. 1149-1152).

<sup>36</sup> she disrupts the gender code of female sexuality, for the tradition that women were to remain monogamous even during ten years (CASE, 1985, p. 323).

Clitemnestra sofreu bastante ao perder seu esposo amado e seu filho recém-nascido, mortos brutalmente pelas mãos de Agamêmnon. Ela foi obrigada pelo pai a casar com ele e, até sua chegada em Áulis, ela tentou ser uma boa esposa, mesmo com tanto rancor guardado em seu coração. A filha de Leda tentou até aquele momento ser uma boa esposa, como afirma: “οἷ σοι καταλλαχθεῖσα περὶ σὲ καὶ δόμους /συμμαρτυρήσεις ὡς ἄμεμπτος ἦ γυνή”, que quer dizer, “Contive meu ressentimento desde então; mostrei-me para ti e para tua casa/ uma mulher considerada incensurável” (EUR., *If. em Ául.*, v. 1157-1158).

Em Áulis, Clitemnestra não concorda com o sacrifício iminente, tenta proteger de todas as formas Ifigênia, chegando até a aliar-se com Aquiles, mas não consegue evitar a morte da *parthenos*. Então, o ódio que Clitemnestra sentia no peito vai se alastrar, pois ela já tinha perdido um filho assassinado por Agamêmnon e agora sua filha que ela tanto ama morrerá.

Esse fato justifica a humanidade de Clitemnestra e ela não mais parece ser somente uma mulher leviana, como ela é retratada em algumas recepções do mito de Electra. Outrossim, o sofrimento causado por Agamêmnon fortalece a filha de Tíndaro para que mais tarde ela possa requerer também vingança por ter seu sangue derramado. Para Clitemnestra, o amor de mãe era muito importante, sendo assim, “o laço de sangue prevalece acima do laço matrimonial como acontece com seus sentimentos por Ifigênia” (BLUNDELL, 1989, p. 151- tradução nossa)<sup>37</sup>.

Na tragédia *Electra* de Eurípedes também podemos perceber indícios de cuidados de uma mãe. Clitemnestra não deixou que sua filha fosse morta por Egisto, mesmo Electra parecendo ser um perigo para o seu companheiro. Nos versos abaixo, observamos esse cuidado:

κτανεῖν σφε βουλευσαντος, ὀμόφρων ὄμως  
μήτηρ νιν ἐξέσφασεν Αἰγίσθου χερός.  
ἐς μὲν γὰρ ἄνδρα σκῆψιν εἶχ' ὀλωλότα,  
παίδων δ' ἔδεισε μὴ φθονηθεῖη φόνῳ

Clitemnestra, embora cruelíssima,  
não permite que Egisto a [Electra] elimine.  
Sabia defender-se como algoz  
do ex-marido, temia a fúria se  
morresse a filha.  
(EUR. *El.*, v. 27-30).

Outrossim, podemos perceber sua força no modo como a rainha se defende do próprio Egisto. Com certeza, Clitemnestra não ficaria omissa caso sua filha fosse morta. Dessarte, outro

<sup>37</sup> The tie of blood prevails over tie of marriage as it did with her feelings for Iphigeneia. (BLUNDELL, 1989, p. 151).

indício do cuidado de mãe é quando a rainha vai à casa de sua filha Electra achando que ela havia dado à luz para cuidar dos rituais de nascimento do bebê.

Retomando o assassinato do rei de Micenas, em uma segunda versão da *Odisseia*, Clitemnestra participa do ato violento. No canto XI, o fantasma de Agamêmnon diz para Odisseu, no Hades, que Clitemnestra deveria tê-lo recebido bem no seu retorno para sua família e servos, afinal foram dez anos que ele havia passado longe de casa. Então, ele alimentou essa expectativa. Mas pelo contrário, depara-se com o plano meticuloso que sua esposa e Egisto haviam preparado para ele. Para seu maior espanto, a sua esposa legítima, em quem ele confiava, não titubeou ao cometer o mariticídio:

ὥς οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικός,  
ἢ τις δὴ τοιαῦτα μετὰ φρεσὶν ἔργα βάλῃται:  
οἶον δὴ καὶ κείνη ἐμήσατο ἔργον ἀεικές,  
κουριδίῳ τεύξασα πόσει φόνον. ἦ τοι ἔφην γε  
ἀσπάσιος παιδεσσιν ἰδὲ δμώεσσιν ἐμοῖσιν  
οἴκαδ' ἐλεύσεσθαι [...]

De mais cinismo e abjeção não existe do que uma consorte que semelhantes ações no mais íntimo da alma concebe tal como aquela que o crime, no peito, planeou monstruoso de assassinar o marido legítimo. Sempre pensara que minha volta ao palácio seria bem-vinda aos meus filhos e aos servos todos da casa.  
(HOM., *Od.*, XI, v. 427-432).

Um fato importante a ser reportado na tragédia *Agamêmnon* é que, segundo a versão do mito da família de Electra narrada por Ésquilo, Clitemnestra foi a protagonista da ação do assassinato do rei de Micenas. Egisto nem sequer foi capaz de executar a morte de Agamêmnon. O coro afirma para ele ter esse conhecimento e o filho de Tiestes admite não ser dele o principal ardil:

#### **Χορός**

ὥς δὴ σύ μοι τύραννος Ἀργείων ἔση,  
ὃς οὐκ, ἐπειδὴ τῷδ' ἐβούλευσας μόρον,  
δρᾶσαι τόδ' ἔργον οὐκ ἔτλης αὐτοκτόνως.

C: Como se fosses o tirano de Argos,  
tu que tramaste o massacre deste  
nem ousaste executá-lo com a tua mão.

#### **Αἴγισθος**

τὸ γὰρ δολῶσαι πρὸς γυναικὸς ἦν σαφῶς:  
ἐγὼ δ' ὕποπτος ἐχθρὸς ἦ παλαιγενής.

E: Claro que o ardil pertencia à mulher,  
eu era um suspeito antigo inimigo.  
(ÉSQ., *Ag.*, v. 1633-1637).

De fato, em *Agamêmnon*, Clitemnestra assume ser realmente a regicida. Ela explica que matou Agamêmnon para vingar a morte de Ifigênia: “μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην, Ἄτην Ἐρινὺν θ', αἴσι τόνδ' ἔσφαξ' ἐγώ”, vertido como: “pela perfectiva Justiça de minha filha, Erronia e Erínis, a quem eu o imolei” (ÉSQ., Ag., v. 1432-1433). Logo, entendemos que esse crime de sangue, atentado contra o sangue da rainha, só seria pago com o sangue de quem matou sua filha, como requeriam as Erínias:

ἀλλ' ἐμὸν ἐκ τοῦδ' ἔρνος ἀερθέν.  
τὴν πολυκλαύτην Ἴφιγενεΐαν,  
[. . .]  
ἄξια δράσας  
ἄξια πάσχων μηδὲν ἐν Ἄιδου  
μεγαλαυχεΐτω, ξιφοδηλήτω,  
θανάτω τείσας ἄπερ ἤρξεν.

Mas/ ao meu rebento dele brotado,  
à pranteada Ifigênia,  
[...]  
Ele fez o que é digno,  
sofreu o que é digno e no Hades  
não alardeie, com ensífera morte  
ele [Agamêmnon] pagou o que começou.  
(ÉSQ., Ag., v. 1525-1529).

Outro fato muito relevante a se observar na personagem é que Clitemnestra é uma mulher descrita com sentimentos masculinos, como se encontra em Ésquilo: “[...] ὅδε γὰρ κρατεῖ γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ”, com a tradução: “o poder do viril coração expectante da mulher” (ÉSQ., Ag., v. 10-11).

Na tragédia *Agamêmnon*, percebemos como Clitemnestra se sobrepõe à sua condição feminina. Sua construção como personagem é totalmente incompatível com o padrão esperado para uma esposa recatada ateniense, pois esta apresentava requisitos de comando muito fortes e total conhecimento do poder do *lógos*, tornando-a, assim, numa mulher ameaçadora para o patriarcado, mas que luta veementemente por aquilo que quer.

### 3.2. Ifigênia

Ifigênia é a filha primogênita de Agamêmnon e Clitemnestra. Seu nome é formado por *Ιφι* (forte) + *γένεια* e pode ser traduzido como ‘nascida forte’. Essa força pode vir por receber o sangue real, ou por ter aceitado se sacrificar para deusa Ártemis, por uma causa maior que era liberar os navios gregos para partirem a Troia. Além disso, a jovem tem, nas obras homéricas,

o nome *Ἰφιάνασσα* que quer dizer ‘forte rainha’, força esperada para a filha primogênita de um rei.

Anterior à chegada dos gregos em Troia, temos no mito a história do sacrifício de Ifigênia em Áulis. Há algumas versões do mito com relação à razão da fúria da deusa Ártemis. Em uma das versões, o rei Agamêmnon, em uma caçada, matou a corsa premiada da deusa e gabou-se do feito, causando a cólera da filha de Leto. Dessa forma, Electra narra o motivo do sacrifício na tragédia de Sófocles:

πατήρ ποθ' οὐμός, ὡς ἐγὼ κλύω, θεᾶς  
 παίζων κατ' ἄλσος ἐξεκίνησεν ποδοῖν  
 στικτὸν κεράστιν ἔλαφον, οὗ κατὰ σφαγὰς  
 ἐκκομπάσας ἔπος τι τυγχάνει βαλῶν.  
 570κὰκ τοῦδε μηνίσασα Λητώα κόρη  
 κατεῖχ' Ἀχαιοῦς, ὡς πατήρ ἀντίσταθμον  
 τοῦ θηρὸς ἐκθύσειε τὴν αὐτοῦ κόρην.  
 ὧδ' ἦν τὰ κείνης θύματ': οὐ γὰρ ἦν λύσις  
 ἄλλη στρατῶ πρὸς οἶκον οὐδ' εἰς Ἴλιον.

Meu pai um dia, como eu ouvi, caçando  
 no bosque da deusa, espantou com os pés  
 o cervo cornuto malhado, de cuja imolação  
 gabando-se deixa escapar por acaso uma palavra.  
 E por isso a filha de Leto, encolerizada,  
 retinha os aqueus, até que meu pai, como recompensa  
 pela morte do animal, sacrificasse a própria filha.  
 Assim foi o seu sacrifício, pois não havia outra  
 solução para o exército voltar a casa ou ir a Ílion.  
 (SÓF., *El.*, v. 566-574).

A deusa furiosa Ártemis pede como forma de redimir a ação do rei que ele sacrifique a sua filha mais velha, derramando seu sangue puro virginal no seu altar. Assim, os helenos poderiam partir para Troia. Agamêmnon também faz uma menção ao sacrifício na tragédia de Eurípedes:

ἀνεῖλεν Ἰφιγένειαν ἣν ἔσπειρ' ἐγὼ  
 Ἀρτέμιδι θῦσαι τῇ τόδ' οἰκούση πέδον,  
 καὶ πλοῦν τ' ἔσεσθαι καὶ κατασκαφὰς Φρυγῶν  
 θύσασι, μὴ θύσασι δ' οὐκ εἶναι τάδε.  
 κλύων δ' ἐγὼ ταῦτ', ὀρθίῳ κηρύγματι

que é inevitável imolar a Ártemis,  
 a deusa padroeira desta região,  
 minha querida filha, a virgem Ifigênia,  
 em retribuição a este sacrifício  
 teremos ventos favoráveis.

(EUR., *If. Ául.*, v. 90-94)<sup>38</sup>.

Na tragédia *Ifigênia em Áulis* de Eurípedes, Agamêmnon é impelido a sacrificar sua filha primogênita em prol de uma causa maior, do bem estar do exército grego para que a deusa Ártemis permitisse que viessem ventos favoráveis para a ida dos guerreiros a Troia. Para cumprir o acordo feito, o atrida acabou cedendo e elaborou um plano para atrair Ifigênia ao local onde se encontrava. Nele, a jovem deveria ir para Áulis para firmar um compromisso com Aquiles, o maior de todos os guerreiros.

γράφας ἔπεμψα πρὸς δάμαρτα τὴν ἐμὴν  
πέμπειν Ἀχιλλεῖ θυγατέρ' ὡς γαμουμένην,  
τό τ' ἀξίωμα τὰνδρὸς ἐγκαυρούμενος,  
συμπλεῖν τ' Ἀχαιοῖς οὐνεκ' οὐ θέλοι λέγων,

Mandei, então, a contragosto, uma mensagem  
à minha esposa para que trouxesse logo  
nossa filhinha para Áulis, a pretexto  
de uni-la em casamento ao valoroso Aquiles.  
(EUR., *If. Ául.*, v. 99-102).

Agamêmnon até se arrepende do plano, mas é tarde demais; pois logo chega Clitemnestra radiante com as bodas de sua filha amada, junto dela, estão Ifigênia e Orestes, ainda criança de colo. A alegria da rainha é finda quando ela descobre os reais planos do atrida. Então, ela tenta salvar Ifigênia com a ajuda de Aquiles.

Em *Agamêmnon* de Ésquilo, no párodo nos versos 224 a 247, o coro narra como se deu o sacrifício de Ifigênia e que esta se debateu como uma cabra no momento de ser imolada, tendo assim, na descrição do tragediógrafo, “um flagrante de violência e compulsão” (LORAUX, 1989, p. 82) Já em *Ifigênia em Áulis*, a moça se resigna a sua condição e aceita ser sacrificada, agindo de forma pacífica e silenciosa no altar, embora fosse necessária muita coragem para morrer de forma voluntária.

Há versões do mito que afirmam que Ifigênia não morreu, mas que ela foi arrebatada por Ártemis e salva, tornando-se, pela vontade da deusa, também uma deusa. Como podemos observar a seguir em um fragmento do *Catálogo das Mulheres*: “οἶδα δὲ Ἡσίοδον ποιήσαντα ἐν καταλόγῳ γυναικῶν Ἴφιγένειαν οὐκ ἀποθανεῖν, γνώμη δὲ Ἀρτέμιδος Ἐκάτην εἶναι:”, que quer dizer: sei que Hesíodo no *Catálogo das Mulheres* representou que Ifigênia não foi morta,

<sup>38</sup>Todas as traduções da *Ifigênia em Áulis* de Eurípedes presentes neste capítulo são de Mário da Gama Kury conforme consta na referência bibliográfica: EURÍPEDES. **Ifigênia em Áulis. As Fenícias. As Bacantes.** Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

mas pelo desejo de Ártemis, tornou-se Hécate (HES., *Homeric Hymns and Homerica*, p. 254-tradução nossa)<sup>39</sup>.

Já na versão, escrita por Eurípedes, *Ifigênia em Tauris*, a jovem também foi salva pela deusa Ártemis, ela é resgatada pela deusa e substituída por um cervo no altar do sacrifício. Depois Ifigênia foi enviada para Tauris e lá tornou-se uma sacerdotisa do templo da deusa.

Há uma obra de Sófocles nomeada *Aletes* que está perdida. Esta obra também tem Electra como personagem principal e Ifigênia como uma adjuvante. Pierre Grimal relata o enredo desta peça na sua obra *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Orestes e Pílades vão para Táuris com a missão de pegar a estátua de Ártemis Taúrica. Então, chega para Electra a notícia de que os dois haviam sido mortos por Ifigênia. Com esta notícia o filho de Egisto, Aletes, assume o trono. Electra vai até Delfos e lá encontra Ifigênia, então ela pega uma brasa tirada do altar e tenta cegar a irmã mais velha. Porém, aparece Orestes vivo e juntos retornam para Micenas para matar Alecto e resgatar o trono. Finalmente, Orestes casa-se com sua prima Hermione e Electra com Pílades (GRIMAL, 2005, p. 133).

As filhas de Agamêmnon, Electra e Ifigênia compartilham de características semelhantes, como a convicção de seguir uma missão até o fim quando passam a aceitá-la. Assim fez Ifigênia ao aceitar ir como ovelha ao sacrifício e Electra como punidora dos cruéis assassinos do atrida. Ademais, ambas amavam muito o seu pai.

### 3.3. Crisótemis

A princesa Crisótemis é irmã de Electra. Seu nome provém da junção de *Χρυσός* traduzido por “ouro, objetos trabalhados em ouro (armas, adornos, alfaias); coisa preciosa e brilhante; riqueza” (PEREIRA, 1998, p. 634) e *Θέμις*, que significa “o estabelecido como norma; lei divina ou moral; costume; vontade dos deuses; pena, castigo// (plural) direitos de um chefe, leis” (PEREIRA, 1998, 264).

Desta forma, temos seu nome como “norma ou justiça dourada”. Seu nome remete a um reconhecimento da justiça que proporcione riqueza, no caso da princesa, conforto pessoal. Esta

---

<sup>39</sup> I know that Hesiod in the Catalogue of Women represented that Iphigeneia was not killed but, by the will of Artemis, became Hecate” (HES., *Homeric Hymns and Homerica*, p. 205).

etimologia justifica a estadia de Crisótemis no palácio, após a morte de seu pai, e a aliança entre sua mãe e Egisto.

A única peça dos três tragediógrafos gregos na qual aparece a personagem Crisótemis é a *Electra* de Sófocles. Essa personagem foi provavelmente criada para se contrapor às características de Electra, pois comparando as duas fica fácil perceber como a protagonista foi construída no enredo trágico. Brandão (1978, p. 23) afirma que Crisótemis é uma espécie de *double* de Electra, ou seja, ela é colocada na peça para que através de diálogos entre as duas irmãs possam ser levadas dúvidas e conflitos que Electra poderia vivenciar.

Crisótemis demonstra na tragédia a sua necessidade de uma vida de conveniências na qual ela acredita ter uma espécie de liberdade, já que ela pode gozar dos privilégios da vida no palácio. Todavia este conforto das conveniências a mantém cega a ponto de Electra criticar a vida cercada de luxos que sua irmã tem:

ἐγὼ μὲν οὖν οὐκ ἄν ποτ', οὐδ' εἴ μοι τὰ σὰ  
μέγλοι τις οἴσειν δῶρ', ἐφ' οἷσι νῦν χλιδαίς,  
τούτοις ὑπεικάθοιμι: σοὶ δὲ πλουσία  
τράπεζα κείσθω καὶ περιρρεῖτω βίος.

Eu nunca, nem se a mim alguém estivesse prestes  
a oferecer os presentes pelos quais ora te orgulhas,  
cederia a eles. Quanto a ti, que tenhas uma mesa  
farta e que a tua vida transcorra confortavelmente.  
(SÓF., *El.*, v. 359-362).

Por outro lado, Crisótemis é racional e não se deixa levar pela paixão e busca pela vingança de Electra. Ela pode parecer covarde por rejeitar a possibilidade de se associar à irmã, mas ela não quer perseguir “tolamente” a justiça como Electra faz. Mesmo assim, Crisótemis também não deseja assumir um papel de inimiga da irmã. De fato, “a primeira prioridade de Crisótemis é a prudência, que até a leva a violar seu próprio conceito de justiça” (BLUNDELL, 1989, p. 161- tradução nossa)<sup>40</sup>.

Numa discussão ocorrida entre as irmãs na *Electra* de Sófocles, que se dá após Electra propor para Crisótemis que juntas elas pudessem assassinar Egisto e Clitemnestra, Crisótemis rejeita a proposta, demonstrando uma falta de piedade fraternal e filial e ainda acrescenta que

<sup>40</sup> Chrysothemis' first priority is prudence, which even leads her to violate her own conception of justice (BLUNDELL, 1989, p. 161).

Electra cairá na desgraça não se saindo bem em seus planos e, desta forma, ela entenderá suas motivações.

Convém lembrar que “por medo, Crisótemis se desqualifica, deixando a irmã sozinha no cumprimento da escabrosa tarefa” (LUZ, 2017, p. 75). A jovem sabe que não vai conseguir convencer a irmã a mudar e nem ela mesma mudará sua postura. Todavia ela prevê que tal tarefa levará a irmã mais velha a desgraça. Percebemos este fato nos versos abaixo:

**Χρυσόθεμις**

ἄπειμι τοίνυν: οὔτε γὰρ σὺ τᾶμ' ἔπη  
τολμᾶς ἐπαινεῖν οὔτ' ἐγὼ τοὺς σοὺς τρόπους.

**Crisótemis:**

Vou embora, pois nem tu as minhas palavras  
ousas aprovar, nem eu o teu comportamento.

[...]

**Χρυσόθεμις**

ἀλλ' εἰ σεαυτῇ τυγχάνεις δοκοῦσά τι  
φρονεῖν, φρόνει τοιαῦθ'. ὅταν γὰρ ἐν κακοῖς  
ἤδη βεβήκης, τᾶμ' ἐπαινέσεις ἔπη.

**Crisótemis:**

Mas se acaso pensas ter alguma razão,  
pensa assim, quando estiver na desgraça,  
aprovarás as minhas palavras.  
(SÓF., *El.*, v. 1050-1051; v. 1055-1057).

Destarte, refreada pelo temor de possíveis punições, Crisótemis age geralmente com prudência, ao contrário de Electra, que representa a insubmissão, a teimosia e a rebeldia. “Ela [Electra] se caracteriza por possuir uma natureza intrépida, indomável” (DI GIORGI, 1993, p. 149). É com essa natureza que a protagonista Electra vai lutar por aquilo que acredita ser o certo. Posto isso, quando Electra de fato se sente sozinha, ela decide agir e realizar sua vingança.

### 3.4 Electra X Erínias

As Erínias eram consideradas, na Grécia Antiga, como personificações da vingança, chamavam-se Tisífone, Megera e Alecto e puniam os mortais. Tisífone é a vingadora dos assassinatos que persegue suas vítimas e as enlouquece. Megera castiga principalmente os delitos contra o matrimônio, como a infidelidade. Alecto castiga os delitos morais como a ira, a soberba. As Erínias eram filhas de Céu e Terra, pois, após Céu ter sido castrado por Cronos, as gotas de seu sangue caíram na Terra gerando-as:

ὄσσαι γὰρ ραθάμιγγες ἀπέσσυθεν αἱματόεσσαι,  
πάσας δέξατο Γαῖα: περιπλομένων δ' ἐνιαυτῶν  
γείναιτ' Ἐρινῦς τε κρατερὰς μεγάλους τε Γίγαντας,

Tantas gotas de sangue quantas escapuliram,  
Terra a todas recebeu. Após os anos volverem-se,  
Gerou as Erínias brutais e os grandes gigantes.  
(HES., *Teog.*, v. 183-185).

Aquele que tem seu sangue derramado tem que se vingar. Clitemnestra é instada a ter que reivindicar a morte da sua filha Ifigênia pelas Erínias que solicitam morte por sangue. A filha de Leda nutriu a espera do retorno de Agamêmnon para vingar a filha matando o marido. Do mesmo modo, as Erínias requerem de Orestes vingança, ele tem que matar a mãe e Egisto para vingar o sangue do pai. Todavia no momento em que ele derrama o sangue de Clitemnestra, também seu sangue, as Erínias passam a persegui-lo.

Veementemente, Electra deseja que o sangue de seu pai derramado seja vingado e que se cumpra a qualquer custo a lei de Talião. Essa é uma das leis mais antigas escritas, que consiste em pagar um delito com a mesma maneira na qual ele foi feito. A lei exigia que houvesse a correspondência entre crime e pena, levando consigo a máxima: “olho por olho, dente por dente” (OST, 2005, p. 123). Podemos perceber como essa lei divina vigora através dos versos abaixo de *Agamêmnon*:

#### Χορός

ὄνειδος ἦκει τόδ' ἀντ' ὀνειδούς.  
δύσμαχα δ' ἔστι κρῖναι.  
φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίνων.  
μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διὸς  
παθεῖν τὸν ἔρξαντα: θέσμιον γάρ.

C: Opróbrio aqui se opõe a opróbrio  
difícil de definir.  
Pêgo que pega, quem mata paga  
detendo o trono Zeus,  
sofre quem faz: essa é a lei.  
(ÉSQ., *Ag.*, v. 1560-1564).

Em *Electra* de Sófocles, a jovem princesa atrida, em um momento de desespero, chega a fazer preces recorrendo aos deuses como Hades, Perséfone e Hermes, pedindo vingança. Em seu pedido desesperado, Electra apela até para as Erínias expiarem o sangue paterno:

ὃ δῶμ' Αἴδου καὶ Περσεφόνης,  
ὃ χθόνι' Ἑρμῆ καὶ πότνι' Ἄρᾳ  
σεμναί τε θεῶν παῖδες Ἐρινύες,  
αἱ τοὺς ἀδίκως θνήσκοντας ὀρᾷθ',  
αἱ τοὺς εὐνὰς ὑποκλεπτομένους,

ἔλθετ', ἀρήξατε, τίσασθε πατρὸς  
φόνον ἡμετέρου,

ó palácio de Hades e de Perséfone,  
ó Hermes ctônio e soberana Imprecação  
e as veneráveis Erínias- filhas dos deuses-  
que vedes os mortos injustamente,  
que vedes os leitos roubados,  
vinde, ajudai, expiai o assassinio  
do nosso pai.  
(SÓF., *El.*, v. 110-116).

As Erínias as quais Electra evocou, Tisífone (Castigo), Megera (Rancor) e Alecto (Inominável), parecem ser personificações de paixões que estão dentro do mesmo campo semântico da vingança. O matricídio é o mais grave e imperdoável de todos os crimes. É por isso que incessantemente as Erínias perseguirão Orestes por este crime de sangue, como uma das deusas declara:

**Χορός**

κάμοί γε λυπρός, καὶ τὸν οὐκ ἐκλύσεται,  
ὑπὸ τε γᾶν φυγῶν οὐ ποτ' ἐλευθεροῦται.  
ποτιτρόπαιος ὦν δ' ἕτερον ἐν κάρῃ  
μιάστορ' ἐκ γένους πάσεται.

**Outra Fúria:**

Ainda que se oculte sob a terra  
Orestes não se livrará de nós.  
Culpado de assassinio, onde ele for  
Encontrará por certo um vingador  
Disposto a golpeá-lo na cabeça.  
(ÉSQ., *Eum.*, v. 174-177)<sup>41</sup>.

A obra *Eumênides* de Ésquilo fecha a trilogia *Oresteia* e vai falar do final da maldição familiar dos Atridas. Nesta tragédia, as Erínias perseguem obstinadamente Orestes até o momento de seu julgamento pelos deuses. Essa era sua missão como afirmam: “καὶ ζῶντά σ' ἰσχνάνας' ἀπάξομαι κάτω,/ἀντίποιν' ὡς τίνης ματροφόνου δύας”, traduzido por Torrano: “Dessecado vivo levar-te-ei aos íferos/ que punido cumpras penas de matricida” (ÉSQ., *Eum.*, v. 267-268)<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> A tradução acima *Eumênides* de Ésquilo é de Mário da Gama Kury, conforme consta na referência bibliográfica: ÉSQUILO. **Oresteia**: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Tradução Mário da Gama Cury. 7ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

<sup>42</sup> A tradução acima *Eumênides* de Ésquilo é de Jaa Torrano conforme consta na referência bibliográfica: ÉSQUILO. *Oresteia III: Eumênides*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004, 2ª ed., 2013.

O título da tragédia *Eumênides* de Ésquilo designa as Erínias por um eufemismo chamando-as de “Bem-fazejas” que elas se tornarão no último episódio depois de serem persuadidas pela deusa Atena a aceitar o resultado do julgamento e perceberem que ainda pelos atenienses vão ser cultuadas.

ἀλλ' εἰ μὲν ἄγνόν ἐστί σοι Πειθοῦς σέβας;  
γλώσσης ἐμῆς μείλιγμα καὶ θελεκτήριον,  
σύ δ' οὖν μένοις ἄν:

Mas se veneras pura Persuasão  
delícia e encanto de minha língua  
tu ficarias.

[...]  
ἔξεστι γάρ σοι τῆσδε γαμόρω χθονὸς  
εἶναι δικαίως ἐς τὸ πᾶν τιμωμένη.

Podes ter nesta terra com justiça  
domicílio, honrada para sempre.  
(ÉSQ., *Eum.*, v. 885-887; v. 890-891).

Clitemnestra, mesmo tendo violado a lei do matrimônio, invertido papéis de homem e mulher e merecendo o devido castigo (MOSSE, 1991, p. 121) tem sede de vingança. Então, mesmo como um fantasma, ela usa de todo o seu poder coercitivo para que sejam punidos os seus assassinos, chegando até a repreender, nos versos 94 a 115, as Erínias que estavam dormindo na porta do templo de Apolo.

Outro aspecto observado é que, na tragédia *Eumênides*, há duas potências divinas que são Apolo e as Erínias. Duas forças que estão em pé de igualdade e na mesma linha de força. Apolo estando ao lado das Leis Escritas e as Erínias das Leis mais antigas. O filho de Agamêmnon é acusado pelas Erínias e defendido pelo deus Apolo. No final do julgamento, dá empate entre os votos dos deuses, mas ele acaba sendo absolvido pelo voto de Atena. Entende-se que nesta peça há a instituição do Direito e não será mais permitido punição por crime de sangue.

Para as Erínias a morte de Agamêmnon é de menos importância: a rainha Clitemnestra não se ligava a ele pelo *ius sanguinis*, pelo direito consanguíneo e estava do outro lado vingando o sangue derramado de sua filha Ifigênia. A morte do rei, no entanto, do ponto de vista do patriarcado, foi um crime abominável, mercê da posição política, social e religiosa do homem. Tal fato justifica também, de um outro ângulo, o ódio e a sede de desforra de Electra. (BRANDÃO, 1987, p. 337).

Podemos afirmar que Electra pode ser identificada como as próprias Erínias, principalmente Tisífone, vingadora dos assassinatos, pois a sua necessidade de vingança a faz

incendiar de ódio e querer ver a mãe e Egisto logo liquidados. Mas, além disso, essa seria a única forma de ter a ordem do palácio de Micenas restabelecida.

### 3.5. Electra e os coros

Electra interage com coros de mulheres diferentes nas tragédias *Coéforas* e *Electra* de Sófocles. Algumas mulheres do coro têm a mesma idade de Electra. Em Sófocles, o Coro de Mulheres Cidadãs Micênicas tem uma função informativa, ou seja, ela serve para fazer uma contextualização da narrativa apresentando informações ainda não apresentadas. Este coro forma uma comunidade de mulheres. Ele é composto por mulheres argivas livres, diferente das coéforas que é formado por cativas troianas.

O nome da tragédia de Ésquilo é *Χοηφόροι* formada pela junção das palavras *χοή* (libação em honra dos mortos) + *φέρω* (levar) ou *φορέυς* (portador) (PEREIRA, 1998, p. 617; 630), que pode ser traduzido pelas ‘portadoras de libações’. O coro é composto por escravas troianas que, provavelmente, são mais velhas que Electra, pois elas conhecem como portar e o que fazer nas libações.

No primeiro episódio da segunda peça da trilogia *Oresteia*, Electra pede para as coéforas lhe ensinarem a prestar libações para o pai. Podemos afirmar que a aprendizagem deste ritual seria a iniciação do papel social de uma mulher ateniense nos rituais fúnebres. As coéforas também instruem como Electra deve orar para o retorno de Orestes como um vingador. Assim, Electra pede ajuda nos rituais fúnebres:

**Ἠλέκτρα**

δμωαὶ γυναῖκες, δωμάτων εὐθήμονες,  
ἐπεὶ πάρεστε τῆσδε προστροπῆς ἔμοι  
πομποί, γένεσθε τῶνδε σύμβουλοι πέρι:  
τί φῶ χέουσα τάσδε κηδείους χράς;  
πῶς εὐφρον’ εἶπω, πῶς κατεύξομαι πατρί;

Mulheres cativas cuidosas do palácio,  
já que nesta procissão sois minhas  
parceiras, sede nisto conselheiras:  
que falar ao verter as fúnebres libações?  
Como propiciar? Como rogar ao pai?  
(ÉSQ. *Coef.*, v. 84-88)<sup>43</sup>.

<sup>43</sup>Todas as traduções de *Coéforas* de Ésquilo é de Jaa Torrano conforme consta na referência bibliográfica: ÉSQUILO. *Oresteia II: Coéforas*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004, 2ª ed., 2013.

As coéforas estão em constante ação na peça. Elas fazem libações e se lamentam junto com Electra, além de rasgarem seu rosto com as unhas numa espécie de ritual de mutilação física, que enfatiza o sentimento de dor daquelas que estão em contínua lamúria.

**Χορός**

ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν  
 χοὰς προπομπὸς ὀξύχειρι σὺν κτύπῳ.  
 πρέπει παρηὶς φοινίῳ ἀμυγμοῖς  
 ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ:  
 δι' αἰῶνος δ' ἰνυμοῖσι βόσκεται κέαρ.  
 λινοφθόροι δ' ὑφασμάτων  
 λακίδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν,  
 προστέρνῳ στολμῷ  
 πέπλων ἀγελάστοις  
 ξυμφοραῖς πεπληγμένων.

Enviada do palácio vim  
 conduzir libações com rápido bater de mãos.  
 Distinguem face purpúrea os arranhões,  
 sulcos da unha recém-feridos,  
 sempre de alaridos  
 nutre-se o coração.  
 Destruído o linho dos tecidos,  
 rompem-se vestes de véus dolorosas  
 laceradas no peito, sem nenhum riso  
 atingidas pelo infortúnio.  
 (ÉSQ., *Coef.*, v. 22-31).

Com relação ao coro da tragédia de Sófocles, Electra continuamente vai se lamentar da sua condição, mas o Coro de Mulheres Micênicas vai dar mais uma espécie de apoio moral, aconselhar, mas também vai se comover com a situação de Electra. O Coro parece ser mais passivo neste sentido, mas não menos importante, pois “as mulheres do coro representam uma norma de equilíbrio, e a disputa entre elas e Electra consiste precisamente no conflito de seus padrões convencionais de julgamento com a obsessão dela” (IERULLI, 1993, p. 219- tradução nossa)<sup>44</sup>. Elas são companheiras fiéis que não abandonam a jovem, que só tem tempo para o seu pesar.

Outrossim, o coro vai assumir um papel de mãe, acalentando a princesa. Essa conduta contrasta com as atitudes de sua verdadeira progenitora e Electra reconhece isso. Por esse motivo, ela pede desculpas por irritá-las com seus trenos<sup>45</sup> contínuos:

**Χορός**

ἐγὼ μὲν, ὦ παῖ, καὶ τὸ σὸν σπεύδουσ' ἅμα

<sup>44</sup> “the women of the chorus represent a norm of balance, and the contest between them and Electra consists precisely in the conflict of their conventional standards of judgement with her obsession” (IERULLI, 1993, p. 219).

<sup>45</sup> Lamentações, cantos de dor, cantos fúnebres.

καὶ τοῦμὸν αὐτῆς ἦλθον: εἰ δὲ μὴ καλῶς  
λέγω, σὺ νίκα: σοὶ γὰρ ἐψόμεσθ' ἄμα.

**CORO:**

Eu, ó filha, às pressas, igualmente por ti  
e por mim vim. Se não falo bem,  
vence tu; pois te seguiremos mesmo assim.

**Ἡλέκτρα**

αἰσχύνομαι μὲν, ᾧ γυναῖκες, εἰ δοκῶ  
πολλοῖσι θρήνοις δυσφορεῖν ὑμῖν ἄγαν. [...]

**ELECTRA:**

Envergonho-me, ó mulheres, se pareço  
com muitos trenos irrita-vos em excesso, (...)  
(SÓF., *El.*, v. 251-255).

Ambos os coros de *Coéforas* e de *Electra* representam comunidades de mulheres que partilham dos rituais fúnebres. Enquanto Electra compartilha de sua individualidade junto a elas, conseguindo persuadi-las a ajudarem. Todavia o coro de mulheres micênicas chega a mudar até de ponto de vista, aliando-se a jovem. Percebemos o posicionamento do coro desde o párodo de *Electra* ao chamar a jovem de “παῖ δυστανοτάτας Ἡλέκτρα ματρός”, que quer dizer, “Electra, filha da mais desprezível mãe” (SÓF., *El.*, v. 121-122). Percebemos aqui o apoio do coro a Electra e sua aversão a mãe da mesma.

Assim como Clitemnestra tem uma atitude viril ao matar o marido, Electra tem uma atitude semelhante ao mandar matar a mãe e seu amante Egisto. Ambas as personagens são transgressoras e apresentam o gênero feminino de uma forma diferente do que deveria ser feito na sua época. O tragediógrafo apresenta essas mulheres dando-lhes o direito de fala e o destaque como personagens principais, sendo que suas transgressões levam a fins diferentes. Clitemnestra rompe o padrão, subvertendo-o; já Electra rompe-o para reinstaurar a ordem do palácio.

Entendemos que o discurso utilizado pelas personagens, em alguns momentos, representa uma mulher transgressora que deixa o recôndito do lar para agir, com uma voz ativa que, para muitos daquele período, era impertinente: “A desaprovação do coro mostra ainda que o discurso de Clitemnestra viola as normas de gênero à medida que ela se distancia do estereótipo verbal feminino que o coro [da tragédia *Agamêmnon*] tinha” (McCLURE, 1999, p.

97- tradução nossa)<sup>46</sup>. Esse é outro dos motivos pelos quais o coro de *Agamêmnon* a considera uma mulher viril.

Mãe e filha trazem à tona uma realidade que não acontecia na Grécia, em especial por se tratar de tragédia, uma realidade bem diferente do cotidiano do século V. a.C., pois Clitemnestra assume o comando do palácio e vive com seu consorte, mantendo o prazer de ter uma vida de luxo (SÓF., *El.*, v. 648-652), não vivendo uma vida de recato como o esperado para uma mulher casada ateniense. Já Electra, decide sozinha executar os assassinos de seu pai (SÓF., *El.*, v. 1017-1020), missão essa que era reservada para o filho varão.

---

<sup>46</sup> Her response to their disapproval further shows that her speech violates gender norms as she distances herself from the chorus' feminine verbal stereotype (McCLURE, 1999, p. 97).

## 4. *ELECTRA*: QUESTÕES DE GÊNERO EM SÓFOCLES

### 4.1 Sófocles, o tragediógrafo

Sófocles (496 – 406 a.C.) escreveu por volta de cento e vinte peças e venceu dezoito concursos de teatro, mas somente sete de suas peças sobreviveram. Sófocles é um tragediógrafo do período de transição entre o mítico e as questões políticas ou leis. Este tragediógrafo problematiza questões existenciais e suas obras podem até apresentar um caráter transcendental.

O seu texto diferencia-se das obras do tragediógrafo Ésquilo ao deixar de ser teocêntrico. Nas tragédias sofocianas, o herói entra em conflito com os deuses passando pela esfera divina através da natureza a qual interage, como afirma Junito Brandão (2007):

Em Sófocles, o teatro é essencialmente antropocêntrico e teosférico, quer dizer, o herói é dotado de vontade, de uma vontade livre para agir pouco importa quais sejam as consequências, e os deuses agem, mas a sua atuação é à distância, por meio de adivinhos e oráculos (...) (BRANDÃO, 2007, p. 42).

Segundo Nuñez (2000, p. 95), a vontade do homem e a liberdade a ele dadas, no início do teatro de Sófocles, acabam norteando as ações dos seus personagens. Além disso, os conflitos vividos por esses personagens tendem a fugir do plano que se encontram os deuses; passando, assim, a ter um conflito trágico motivado pelo caráter do ser humano e sua razão.

Outro aspecto a ser observado é que Sófocles apresenta heróis com valores arcaicos que, em favor do sucesso de suas ações, desprezam valores os quais são opostos ao discurso político no qual o autor estava inserido. Os heróis em Sófocles geralmente defendem a moral, dotados de vontade própria, ainda que eles possam agir de maneira questionável. De fato, os personagens sofocianos quando dizem que vão agir, eles agem. Independentemente do que esteja atrapalhando.

Confirmamos essa posição na tragédia *Antígona*, já que o autor defende a instituição da família através da personagem principal. Antígona é construída de forma a não se importar com as consequências das ações, em defesa do que acredita ser o certo a se fazer. Então, há um impasse entre Antígona e Creonte, visto que a jovem defende o conceito antigo de família e os rituais fúnebres que devem ser prestados.

Há dois posicionamentos na tragédia *Antígona*. Por um lado, Creonte preocupa-se somente com a lei, pois considera que a mesma pode garantir um bem-estar para o Estado. O rei impõe o injusto e o autoritário e acaba se tornando um tirano. Creonte fica furioso com a

ousadia da sobrinha, pois ele acredita somente na força do Estado totalitário. Ele questiona Antígona acerca do descumprimento de suas ordens: “Κρέων: καὶ δῆτ’ ἐτόλμας τοῦσδ’ ὑπερβαίνειν νόμους;” que é traduzido como “Não obstante, ousaste infringir minha lei?” (SÓF., *Ant.*, v. 449). Esse questionamento expressa a indignação de um rei que governava com mãos de ferro e não imaginava poder ter um dia sua lei descumprida.

Ademais, podemos encontrar também uma referência ao gênero feminino e o pensamento do patriarcado grego através de Creonte, pois na tragédia ele afirma que uma mulher não poderia governar. Caso Creonte aceitasse a ação de Antígona, ele estaria indo de encontro a tudo que ele julgava ser o certo. Então ele declara: “ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή”, traduzido como “Enquanto eu viver, mulheres não governam” (SÓF., *Ant.*, v. 525).

Por outro lado, Antígona contesta a lei imposta por Creonte declarando que “o poder régio nunca poderia desprezar a lei moral” (GRIMAL, 2002, p. 44). A jovem defende a lei divina, sendo para ela o sepultamento do irmão um ato piedoso que urgia ser feito. Destarte, Antígona defende seu direito de permanecer no *oikos*, cumprindo o papel que era requerido para uma mulher da sua condição.

Em primeiro lugar, Antígona defende seus vínculos de sangue (MOSSE, 1991, p. 122). Todavia a ação de Antígona de prestar os rituais fúnebres para Polinices é considerada por Creonte como um indevido apego ao seu irmão morto. Creonte entende que já que Antígona ama tanto o irmão deve morrer também. Então o rei afirma: “κάτω νυν ἔλθοῦσ’, εἰ φιλητέον, φίλει κείνους;”, traduzido como: “Se amar é o que queres, vai amar os mortos!” (SÓF., *Ant.*, v. 524-525). Assim, Creonte determina qual vai ser o destino da jovem.

Por causa do tão grande amor pelo seu irmão, Antígona realizou ações corajosas e desafiantes e foi posta viva em uma caverna. Nos versos 777-780, Creonte, sem titubear, manda que a sobrinha reze para Hades para que possa se salvar do seu iminente destino:

κάκει τὸν Ἄϊδην, ὃν μόνον σέβει θεῶν,  
αἰτουμένη που τεύξεται τὸ μὴ θανεῖν,  
ἢ γνώσεται γοῦν ἄλλα τηνικαῦθ’ ὅτι  
πόνος περισσός ἐστι τὰν Ἄϊδου σέβειν.

Quem sabe logre não morrer ali,  
se roga ao Hades, nume em que se fia,  
se reconhece a inutilidade  
de venerar o que pertence ao Hades.

(SÓF., *Ant.*, v. 777-780)<sup>47</sup>.

Outrossim, o rei também afirma que não há utilidade em idolatrar os mortos como ela faz com seu irmão e que, dessa forma, a virgem vai aprender, da pior forma possível, o castigo por desobedecê-lo com a morte.

#### 4. 2. *Electra* de Sófocles

Dentre as personagens femininas da tragédia *Electra* de Sófocles, temos *Electra* que é a protagonista da peça, *Clitemnestra* como antagonista, *Crisótemis* como personagem coadjuvante e o coro de mulheres cidadãs micênicas. Através dessas personagens, observamos posturas que indicam qual seria o papel social que deveria ser desempenhado pelas mulheres em Atenas.

Segundo Harvey (1998, p. 498), protagonista é o primeiro papel ocupado na peça, que apresenta mais dificuldade por ser o mais longo. *Electra* é a personagem principal das tragédias dos grandes escritores gregos Sófocles e Eurípedes. Embora as obras de tais autores tenham o mesmo nome, a protagonista das obras é descrita de forma diferente. Nuñez (2000) confirma esse ponto afirmando que “*Electra* de Sófocles analisa a questão do matricídio de uma perspectiva eminentemente humana, desvinculada da motivação religiosa valorizada por Ésquilo ou da sanção divina concebida por Eurípedes” (NUÑEZ, 2000, p. 92).

A construção da protagonista da tragédia de Sófocles assemelha-se a uma técnica chamada *close up* que consiste em dar ênfase à personagem *Electra*, privilegiando-a e observando suas ações de perto. Assim, parece o tragediógrafo deixa de lado a visão de um todo da peça, como fazia Ésquilo, e passa a se atentar para o “mundo individual e patológico da protagonista” (NUÑEZ, 2000, p. 92). Sófocles salienta o lado subjetivo de *Electra*, permitindo ao espectador partilhar da dor da personagem.

A *Electra* de Sófocles é fortemente conduzida pelas emoções, seu amor e ódio são igualmente violentos (NUÑEZ, 2000, p. 95). Esses sentimentos são “combustível” que arde no peito da princesa atrida, fazendo com que ela espere tantos anos sua vingança ser realizada. Por

---

<sup>47</sup> A tradução acima de *Antígona* é de Trajano Vieira, conforme consta na referência bibliográfica: SÓFOCLES. *Antígone*. Tradução e Introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

outro lado, segundo Lesky (1996, p. 153), os grandes personagens de Sófocles enfrentam uma clara solidão. No primeiro episódio, a primeira fala da protagonista é: “**Ἡλέκτρα:** ἰὼ μοί μοι δύστηνος”, que quer dizer: “Ai de mim, ai de mim, desgraçada!” (SÓF., *EL.*, v. 77)<sup>48</sup>. Percebemos que a jovem padece de algum mal sem solução e ela está só, sem ninguém para a apoiar.

Acompanhando a trajetória de Electra, notamos que a personagem tende a aparecer como uma pessoa sofredora, amargurada e só, que vive a se lamentar pela morte de seu pai Agamêmnon. Ansiosa, ela aguarda o retorno de seu irmão Orestes, que está vivendo escondido em outro local, para que o mesmo execute o assassinato de Egisto (amante de sua mãe e atual rei de Micenas) e de Clitemnestra (sua progenitora).

A tragédia *Electra* é toda feita em função de uma sanção que é a vingança, pois ela é uma motivação que impulsiona Electra a viver e dá um papel importante para seu irmão Orestes, que é vingador da morte de seu pai. A vingança para Electra é algo progressivo, ela passou toda a sua vida planejando e se preparando até concretizar o ato propriamente dito. Assim, a missão da filha de Agamêmnon é de esperar o retorno do irmão, mesmo o tempo quase a tendo destruído como ser humano, como afirma Nuñez (2000, p. 104).

O desejo de vingança consome Electra e faz com que esse seja o único motivo que a mantenha viva durante toda a peça, pois a mesma passou seus dias pranteando, sufocada pela dor que sente por tão grande perda. A resistência de Electra ao seu perecimento através do tempo atribui à personagem um heroísmo trágico.

Após o clamor feito às Erínias, Electra encontra-se com um grupo de mulheres que fazem parte do coro. Temos aí o párodo, que é o momento no qual o coro entra pela primeira vez na tragédia. O coro desta peça de Sófocles é composto por mulheres cidadãs micênicas que cantam com Electra, havendo vários diálogos entre elas.

O coro aconselha Electra a conter seu pranto, pois ela estava se anulando, deixando de viver e isso não aliviaria a dor que ela sentia no âmago do seu ser. O coro chega até a questionar se o excesso de sua dor a ajudaria contê-la:

---

<sup>48</sup> Todas as traduções de *Electra* de Sófocles presentes neste capítulo são de Orlando Luiz de Araújo, conforme consta na referência bibliográfica: SÓFOCLES. **Electra**. Tradução: Orlando Luiz de Araújo. Edição bilíngue. Fortaleza: Substância, 2014.

ἀλλ' ἀπὸ τῶν μετρίων ἐπ' ἀμήχανον  
 ἄλγος ἀεὶ στενάχουσα διόλλυσαι,  
 ἐν οἷς ἀνάλυσίς ἐστιν οὐδεμία κακῶν.  
 τί μοι τῶν δυσφόρων ἐφίει;

Mas sem medidas e pelo invencível  
 sempre lamentando, tu pereces sem que  
 nenhuma libertação dos males exista.  
 Por que te entregas a tais sofrimentos?  
 (SÓF., *El.*, v. 140-143).

Ao dialogar com o coro, Electra demonstra ser uma pessoa triste, amargurada, que não conseguiu obter êxito na sua vida pessoal, pois ela vive só, não se casou e nem teve filhos para perpetuar sua descendência. Isso era um sério problema para mulher que vivia no período clássico na Grécia, pois o ciclo de vida da mulher ateniense somente se completava com o estabelecimento de uma família.

Por outro lado, Electra, ao não se casar, se rebelou contra a sociedade grega que esperava que a mulher deveria ser preparada para o casamento. Nas palavras abaixo, Electra descreve pelo que padece por não querer se associar a sua mãe e a Egisto:

**Ἥλεκτρα:** ἀλλ' ἐμὲ μὲν ὁ πολὺς ἀπολέλοιπεν ἤδη  
 βίωτος ἀνέλπιστος, οὐδ' ἔτ' ἀρκῶ·  
 ἄτις ἄνευ τεκέων κατατάκομαι,  
 ἄς φίλος οὔτις ἀνὴρ ὑπερίσταται,  
 ἀλλ' ἀπερεὶ τις ἔποικος ἀναζία  
 οἰκονομῶ θαλάμους πατρός, ὧδε μὲν  
 ἀεικεῖ σὺν στολᾷ,  
 κεναῖς δ' ἀμφίσταμαι τραπέζαις.

Mas a longa vivência sem esperança já  
 me abandonou, e não posso mais suportar.  
 Eu que me consumo de tristeza, sem pais,  
 que nenhum homem amigo tenho como protetor,  
 sou como uma agregada qualquer  
 servindo nos aposentos de meu pai, assim,  
 como uma vestimenta inconveniente,  
 pondo-me de pé em torno de mesas vazias.  
 (SÓF., *El.*, v. 185-192).

Nos versos acima, a filha de Agamêmnon descreveu todo o seu sofrimento mediante o que o destino lhe reservou. Sua vida foi consumida por desesperança. Electra havia praticamente sido expulsa do palácio por sua mãe. Todavia esta exclusão do palácio não é inédita, pois já se podia conhecer esta situação em *Coéforas*, quando a jovem declara ter sido:

**Ἥλεκτρα**  
 λέγεις πατρῶν μόρον: ἐγὼ δ' ἀπεστάτουν  
 ἄτιμος, οὐδὲν ἄξια:  
 μυχῶ δ' ἄφερκτος πολυσινοῦς κυνὸς δίκαν

έτοιμότερα γέλωτος άνέφερον λίβη,

**Electra:**

Contas a morte do pai, eu estava longe  
desonrada sem nenhum valor  
e exclusiva no fundo qual um cão maléfico  
trazia mais pronto lágrimas que riso  
(ÉSQ., *Coef.*, v. 444-447).

Nos versos 278 a 286 de *Electra*, a jovem declara que o único ritual prestado para Agamêmnon são os sacrifícios aos deuses salvadores no dia de sua morte. Ao ver este ritual, a princesa se mortifica, porque não pode prantear o tanto quanto fosse suficiente para expressar sua dor.

A Electra de Sófocles escolheu passar seu tempo de vida cheia de lágrimas e dor. A protagonista faz um pacto com a morte, escolhendo como opção pelo luto perpétuo, sem descer ao Hades. Electra está deveras determinada a nunca parar de se lamentar e sofrer pelo luto do pai eternamente.

Ao passar sua vida em função do pai morto, a jovem cai no anonimato, ou seja, ela perde sua posição de princesa e vive de migalhas ao lado da sepultura de Agamêmnon. Ademais, a protagonista está em um tipo de prisão invisível como se essa exclusão fosse um claro exemplo de uma punição imposta por seus inimigos.

Os algozes de Electra se aproveitam do estado de luto da jovem. Esta reclama da sua constante espera pelo irmão Orestes, mas também lhe é pesaroso não ter marido, um protetor, e nem filhos, sua semente. Algo que era imprescindível para cumprir o papel que uma mulher ateniense deveria desempenhar. Dessa maneira, a jovem expõe sua condição de privações:

**Ἠλέκτρα:** ὄν γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένουσ', ἄτεκνος,  
τάλαιν', άνύμφευτος αἰέν οἰχνῶ,  
δάκρυσι μυδαλέα, τὸν άνήνυτον  
οἶτον ἔχουσα κακῶν·

Esse que eu esperando incansável, sem filho,  
infeliz, sem marido, sempre venho  
banhada em lágrimas, tendo dores incontáveis  
de males.  
(SÓF., *El.*, v. 164-167).

Da mesma forma, Antígona, presa em uma catacumba, condenada à morte, também lamenta, porque não vai poder ter suas bodas matrimoniais com Hemon e nem provar do leito nupcial. A instituição familiar que ela tanto ama e sua prole não poderão ser perpetuadas:

καὶ νῦν ἄγει με διὰ χειρῶν οὔτω λαβῶν  
 ἄλεκτρον, ἀνυμέναιον, οὔτε του γάμου  
 μέρος λαχοῦσαν οὔτε παιδείου τροφῆς,  
 ἀλλ' ὄδ' ἔρημος πρὸς φίλων ἢ δῦσμορος

Agora me conduzem pelas mãos,  
 sem himeneu, sem leite, sem moira  
 matrimonial, sem filho, solitária,  
 de amigos, viva – moira amarga! – aos mortos.  
 (SÓF., *Ant.*, v. 916-919).

Percebemos que há um movimento pendular nas ações de Electra. Ela aparenta se mover sustentando objetivamente num estado de luto e sofrimento eterno pelo pai morto ao passo que subjetivamente reage tendo em vista alcançar seu alvo que é a vingança. Esse movimento gera um desacordo entre o espírito de Electra e o mundo à sua volta. É preciso ter em vista que a vida no Reino de Micenas continuou após a morte de Agamêmnon, mas a jovem ficou estagnada a um sentimento de luto que ela não abandonava.

Por outro lado, a privação de Electra, a sua separação dos parentes e até a associação com o morto têm se tornado para a jovem instrumentos em sua luta contra os agentes de perturbação que estão dentro de sua família. Nos versos 355 e 356, Electra dá uma razão para continuar seu lamento. Ela diz que, dessa forma, ela atormenta seus algozes e ainda presta reverência ao pai morto. Com efeito, “a voz de Electra é tudo o que ela tem, sua única arma contra os assassinos de seu pai e usurpadores de seu trono” (IERULLI, 1993, p. 221- tradução nossa)<sup>49</sup>.

Ademais, Electra se recusa a se integrar ao palácio onde ela vê Egisto de caráter fraco sentado no trono com as roupas do pai. Ela não aceita isso, pois quer recompor um palácio que está totalmente desordenado, mas para que isto se dê é necessária a volta de Orestes para restabelecer a ordem em Micenas.

De mais a mais, o que mantém Electra de pé resistindo a todos os problemas que passa é o seu desejo de vingança. O desejo de vingança é uma motivação que incentiva uma ação, geralmente, feita por alguém que se sentiu lesionado de alguma forma por outrem. Michel Myer (2000), no prefácio do livro *Retórica das Paixões* de Aristóteles, afirma que a cólera poderia

---

<sup>49</sup> “Her voice is all that Electra has, her only weapon against her father killers and the usupers of his throne” (IERULLI, 1993, p. 221).

ser cessada pela vingança que “reequilibra a relação proveniente do ultraje, da afronta, do desespero” (MYER, 2000, p. XLIII).

Subjetivamente, Electra aparenta se mover entre sustentar a realidade do pai morto por um lado e reagir para o seu sofrimento em outro. Outrossim, a postura da jovem é apropriada para uma pessoa enlutada. A permanência desse luto pode até causar um estranhamento do espectador com relação à atitude de Electra. Todavia essa atitude é um sinal do amor exacerbado que ela sentia pelo pai.

Nos versos 303 a 309, podemos constatar a problemática da individualidade saturada de Electra. O excesso dos sentimentos da protagonista causa comoção ao coro de mulheres cidadãs. Observando a dor de Electra, então, o coro apela à personagem para que ela mude de ânimo e deixe de monopolizar a sua agonia. Em resposta, Electra afirma que não consegue ser comedida e piedosa porque aprendeu com seus algozes a ser má, tendo o mal como o seu único parâmetro:

ἐγὼ δ' Ὀρέστην τῶνδε προσμένουσ' αἰὶ  
 παυστήρ' ἐφήξειν ἢ τάλαιν' ἀπόλλυμαι.  
 μέλλων γὰρ αἰὶ δρᾶν τι τὰς οὔσας τέ μου  
 καὶ τὰς ἀπούσας ἐλπίδας διέφθορεν.  
 ἐν οὔν τοιούτοις οὔτε σωφρονεῖν, φίλοι,  
 οὔτ' εὐσεβεῖν πάρεστιν: ἀλλ' ἐν τοι κακοῖς  
 πολλή 'στ' ἀνάγκη κάπιτηδεύειν κακά.

E eu, infeliz, morro, sempre esperando que  
 Orestes chegue para cessar os males,  
 pois, estando prestes a sempre fazer algo, destruí  
 as minhas expectativas presentes e passadas.  
 Em tais circunstâncias, nem ser sensata, amigas,  
 nem ser piedosa é possível, mas nas desgraças  
 é muito forçoso praticar a maldade.  
 (SÓF., *El.*, v. 303-309).

Percebemos nesse pesar uma característica de ação comum entre as mulheres atenienses que era o lamento. Durante boa parte da tragédia, Electra recorre ao carpir para expressar a sua dor, levando ao extremo a representação de seu luto. Nos versos 84, 88, 94, 104, 107 e 108, podemos identificar na fala da protagonista referências aos cantos de treno por ela cantados. Somente a partir do verso 1226 é que Electra vai se regozijar e abandonar sua condição de pesar ao descobrir a aparição do seu amado irmão caçula.

Um fato importante a ser observado é como a questão de gênero se apresenta na tragédia *Electra*. Podemos perceber que há uma negação do feminino em detrimento ao universo

masculino o qual Electra vai defender, mesmo que ela tenha a falta do masculino nas figuras de um marido ou de um filho. Mesmo assim, Electra ama de forma inabalável Agamêmnon e não aceita que o pai também cometeu muitos erros. Um amor profundo também é endereçado ao irmão Orestes e nele ela deposita toda sua esperança de uma futura retaliação sobre seus algozes. Por outro lado, Electra odeia sua mãe com todas as suas forças e ojeriza sua irmã Crisótemis.

#### 4. 2.1. *Electra e Orestes*

No terceiro episódio de *Agamêmnon*, Clitemnestra justifica para o rei de Micenas quando ele retorna para casa após a Guerra de Troia que, caso o atrida perdesse a guerra, seu filho Orestes poderia ser morto, por isso havia o mandado para longe. Além disso, outra pessoa poderia tentar usurpar o trono:

ἐκ τῶνδ' ἐ τοι παῖς ἐνθάδ' οὐ παραστατεῖ,  
 ἐμῶν τε καὶ σῶν κύριος πιστωμάτων,  
 ὡς χρῆν, Ὀρέστης· μηδὲ θαυμάσης τόδε.  
 τρέφει γὰρ αὐτὸν εὐμενῆς δορυξένος  
 Στρόφιος ὁ Φωκεύς, ἀμφίλεκτα πῆματα  
 ἐμοὶ προφωνῶν, τὸν θ' ὑπ' Ἰλίῳ σέθεν  
 κίνδυνον, εἴ τε δημόθρους ἀναρχία  
 βουλὴν καταρρίψειεν, ὥστε σύγγονον  
 βροτοῖσι τὸν πεσόντα λακτίσαι πλέον.

Por isso aqui o filho não está presente  
 como devia, penhor do pacto meu e teu,  
 Orestes, e que isto não te admire:  
 dá-lhe abrigo o benévolo hospedeiro  
 Estrófiio da Fócida, por prevenir-me  
 da dúplice dor: o teu perigo em Ílion  
 e se um desgoverno aclamado pelo povo  
 derrubasse o Conselho, por ser congênito  
 aos mortais mais pisotear a quem caiu.  
 (ÉSQ., *Ag.*, v. 877-885).

A preocupação relatada por Clitemnestra em *Agamêmnon* seria uma preocupação real, pois alguém poderia realmente causar a morte prematura do descendente do rei de Micenas caso este perdesse a guerra. Temos um exemplo da morte prematura de um herdeiro troiano na tragédia *As Troianas* de Eurípedes. Ao término da guerra, Astianax, o filho do príncipe Heitor e Andrômaca, havia sobrevivido. Logo, Odisseu tem a ideia de mandar matar o menino, porque ele poderia voltar depois adulto para requerer o trono que era seu por direito.

Então, o pequeno Astianax foi atirado de cima das muralhas de Troia para que não sobrassem descendentes para cumprirem a vingança familiar que, no futuro, poderia ser a ele requisitada. O arauto Taltíbio assim a Andrômaca diz: “Ταλθύβιος: λέξας ἀρίστου παῖδα μὴ τρέφειν πατρὸς” (...), traduzido como: “Taltíbio: Ele [Odisseu] os aconselhou a não permitirem que vivesse o filho de tão heroico pai...” (EUR., *As Tr.*, v. 723)<sup>50</sup>. A decisão de Odisseu deixou Andrômaca arrasada.

A rainha troiana Hécuba, no final da peça *As Troianas*, reconhece que os gregos são exímios lutadores, mas não suporta imaginar tamanha crueldade feita a Astíanax, que era apenas uma criança inocente. Deste modo, Hécuba expressa sua revolta quando recebe o corpo de seu neto para prestar os ritos fúnebres a ele devidos:

ὃ μείζον' ὄγκον δορὸς ἔχοντες ἢ φρενῶν,  
τί τόνδ', Ἀχαιοί, παῖδα δείσαντες φόνον  
καινὸν διειργάσασθε; μὴ Τροίαν ποτὲ  
πεσοῦσαν ὀρθώσειεν; [...]

Ó aqueus, nos quais as proezas na guerra superam a sabedoria, por que tivestes medo desta criança e juntastes assassínios a assassínios? Tivestes medo de que ele, algum dia, pudesse reerguer Troia destruída?” (EUR., *As Tr.*, v. 1158-1161).

Em *As Troianas*, há uma ironia trágica porque a matriarca troiana acreditava que Astianax voltaria para reconstituir a cidade de Troia. Hécuba sentia esperança por achar que seu neto Astianax poderia estar vivo. Ademais, Hécuba esperava que a semente de Astianax, seus futuros descendentes, poderiam um dia voltar e reconstruir a cidade de Troia:

καὶ παῖδα τόνδε παιδὸς ἐκθρέψειας ἂν  
Τροία μέγιστον ὠφέλημ', ἴν' — εἴ ποτε —  
ἐκ σοῦ γενόμενοι παῖδες Ἴλιον πάλιν  
κατοικήσιαν, καὶ πόλις γένοιτ' ἔτι.

e farás com que meu neto seja uma poderosa ajuda a Troia; algum dia os seus descendentes poderão voltar e aqui se estabelecerem, e Troia será outra vez uma cidade (EUR., *As Tr.*, v. 702-705).

A antiga rainha de Troia não se conforma com a tamanha crueldade no assassinato de seu pobre neto. Mas realmente há um medo dos inimigos que o nobre filho volte para cumprir o papel de vingador. Astianax não conseguiu cumprir este papel, mas Orestes sim.

---

<sup>50</sup> Todas traduções de *As Troianas* de Eurípedes presente neste capítulo está em prosa e é de David Jardim Júnior, conforme consta na referência bibliográfica: EURÍPEDES. **Medeia. As Bacantes. As Troianas**. Introdução de Assis Brasil. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro S.A., 1988.

Orestes tem como importante missão cumprir a lei da *thémis*, ou seja, cabe a Orestes, único filho homem de Agamêmnon, a missão de remir o sangue de seu pai e do clã dos Atridas. “Nesse contexto prevalece a lei de talião, uma vida devendo ser paga com outra” (DUARTE, 2010, p. 36). Embora, para essa ação, Orestes tenha que cometer o crime de matricídio, ceifando a vida de Clitemnestra.

Ainda criança, Electra salva Orestes e o manda para Fócida para que cresça são e possa no futuro voltar para cumprir sua missão. O preceptor, no prólogo de *Electra*, fala a respeito de como Orestes foi salvo e cuidado até a mocidade para adulto voltar para Micenas para cumprir sua missão:

ὄθεν σε πατρὸς ἐκ φονῶν ἐγὼ ποτε  
πρὸς σῆς ὀμαίμου καὶ κασιγνήτης λαβὼν  
ἦνεγκα κάξέσωσα κάξεθρεψάμην  
τοσόνδ’ ἐς ἦβης, πατρὶ τιμωρὸν φόνου.

para longe dos matadores de teu pai, eu,  
da tua irmã e consanguínea te recebendo,  
conduzi, salvei e te alimentei  
até a mocidade- para seres o vingador da morte do pai  
(SÓF., *El.*, v. 11-14).

O prólogo é a parte na qual se inicia a tragédia e acontece a preparação para a entrada do coro. A ação ocorre em frente ao palácio, onde aparecem três homens. O Pedagogo é quem apresenta a fala inicial da peça, dialogando com Orestes e Pilades. Orestes explica que foi até o oráculo de Delfos e perguntou ao deus Apolo como vingaria a morte de seu pai. Apolo responde que a astúcia ajudará o filho mais novo de Agamêmnon. Em razão disso, a heroicidade de Orestes será movimentada por *δόλοισι*, suas armas serão a doce palavra e o ouvido agudo.

ἐγὼ γὰρ ἠνίχ’ ἰκόμην τὸ Πυθικὸν  
μαντεῖον, ὡς μάθοιμι’ ὅτῳ τρόπῳ πατρὶ  
δίκας ἀροίμην τῶν φονευσάντων πάρα,  
χρῆ μοι τοιαῦθ’ ὁ Φοῖβος ὦν πεύσει τάχα·  
ἄσκευον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ  
δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφαγᾶς.

Eu pois quando fui como suplicante ao oráculo  
Pítico, para saber de que maneira faria  
a justiça dos assassinos de meu pai,  
Febo me respondeu o que saberás logo:  
não equipado de escudos e de exércitos, pela  
astúcia, que eu mesmo execute a matança justa.  
(SÓF., *El.*, v. 32-37).

Orestes combina com o Pedagogo o plano de fingir sua morte para obter o êxito na vingança. Então, os personagens ouvem um lamento vindo do palácio e supõem ser de uma serva por causa das vestimentas da moça. Orestes pensa que poderia se tratar da irmã, mas o Pedagogo aconselha-o a não se antepor ao plano e aguardar. Acolhendo as palavras do Pedagogo, o príncipe não se preocupa em se revelar logo para Electra. Em seguida, Electra, em um monólogo, contextualiza a peça, revelando toda a sua dor com relação à trágica morte de seu pai Agamêmnon.

Sófocles apresenta a personagem Electra como muito emocional contrapondo-se com Orestes que parece ter sido caracterizado como sendo um valioso agente pensante e racional. O personagem é metucioso, tendo em vista que o mesmo passou parte de sua vida planejando a volta para sua terra natal para cumprir o que lhe estava designado pelo destino. Orestes é um personagem construído para ação, já Electra é construída para que a palavra conduza o seu percurso heroico.

Orestes apresenta um pragmatismo que é uma exceção na qual o poeta Sófocles apresenta como um aspecto positivo em seu personagem. Esse pragmatismo é observado desde o começo da peça, tendo em vista que Orestes silenciou e disfarçou sua chegada para Electra. Quiçá, caso ele dissesse para ela que quem estava presente era o seu irmão vivo, a heroína poderia botar todo o plano de vingança a perder; já que ela abandonaria o lamento e se regozijaria. Sendo assim, o plano do disfarce de Orestes foi cantado ainda por mais de 700 versos prosseguindo com seu silêncio esfíngico até a revelação do segredo. Somente a partir do verso 1205 é que Orestes decide revelar a verdade para Electra.

Segundo o conceito estudado por Harold Bloom (2002), podemos afirmar que há uma influência da epopeia *Odisseia* de Homero na tragédia de Sófocles. O canto XXIII da *Odisseia* justifica essa hipótese, pois a postura de Penélope se assemelha à atitude de Orestes ao conter-se e não revelar logo que sabia que Odisseu havia retornado e que ele seria o mendigo que ali estava disfarçado. Porque caso ela demonstrasse alegria, os seus pretendentes poderiam desconfiar do seu ânimo e matar Odisseu, pondo assim todo o plano do retorno do verdadeiro rei de Ítaca por água abaixo.

Dando seguimento ao plano de vingança, o Pedagogo finge ser um mensageiro Fócio que tinha a missão de reportar sobre a morte de Orestes a mando de Fanoteu da Fócida. Nos

versos 680 a 763, o preceptor narra para Electra e Clitemnestra como se deu a morte de Orestes com uma rica e apurada descrição.

Segundo o Pedagogo, Orestes havia ido para os jogos Déléficos e ganhado a prova da corrida. No dia seguinte, na prova da corrida de cavalos, Orestes sofre um acidente e morre. Em 83 versos de *Electra* é feito esse “relato enganoso”, onde “Orestes conquista a bela morte, após ter demonstrado excelência nas competições atléticas” (DUARTE, 2010, p. 34). Outra questão a ser observada é que, na suposta estória, Orestes tem uma morte similar à do pai de sua bisavó Hipodâmia, Enomao, que morreu em uma corrida hípica.

Salientamos que, embora a narração não seja verdadeira, a exuberância dos pormenores dados pelo Pedagogo faz com que os expectadores passem a imaginar a cena narrada. A cena descrita pelo mensageiro que se comunica através de vários dispositivos como a descrição cheia de detalhes específicos das ações do drama.

Quando um personagem dramático conta uma história, ele está tentando afetar o que seu interlocutor diz, pensa ou faz. Espera-se que este personagem utilize como estratégia a descrição de alguns detalhes visuais, além daquelas ações que ele considera especialmente interessantes e importantes. Alguns detalhes ajudam os espectadores a terem uma possível imagem visual de uma cena descrita. Assim fez o Pedagogo ao relatar a suposta morte de Orestes.

Convém lembrar que as mortes nas tragédias geralmente não se dão em cena. Há uma convenção trágica que afirma que as cenas de morte devem ser relatadas. Nas tragédias gregas, as mortes eram narradas por um mensageiro e não encenadas.

δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν [5] ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων:

Com efeito, é preciso compor o enredo de tal modo que, mesmo sem o assistir, aquele que escuta o desenrolar dos acontecimentos efetuados possa ser tomado pelo pavor e pelo compadecimento” (ARISTÓTELES. *Poética*. [1453b], p. 117-118).

Depois do relato, Electra lamenta junto ao coro, pois ao ouvir o incidente narrado pelo Pedagogo, e saber da morte do irmão, ela pensa ter se esvaído sua última esperança de vingança. Salientamos que essa situação não ocorre nas peças que narram o mito de Electra de Ésquilo e de Eurípedes, somente na versão da tragédia escrita por Sófocles é que Electra é enganada pela notícia da morte de Orestes.

Na obra *Retórica das Paixões*, Aristóteles afirma aquele que não consegue se vingar carrega um invisível fardo terrível. Outrossim, na tragédia *Electra* de Sófocles, percebemos a dor da protagonista por não poder realizar a vingança, naquele exato momento, através de sua fala:

Ὅρεστα φίλταθ', ὡς μ' ἀπόλεσας θανών.  
ἀποσπάσας γὰρ τῆς ἐμῆς οἴχει φρενὸς  
αἶ μοι μόναι παρήσαν ἐλπίδων ἔτι,  
σὲ πατρὸς ἤξειν ζῶντα τιμωρόν ποτε  
κάμοῦ ταλαίνης.

ó caríssimo Orestes, como, morto, me mataste,  
pois arrancaste do meu peito  
as únicas esperanças que ainda existiam,  
de que vivo virias como vingador do teu pai  
e da desgraçada que sou eu.  
(SÓF., *El.*, v. 808-812).

Nos versos 817 a 819, Electra rejeita entrar no palácio e declara que viverá fora da porta de entrada do paço até que sua vida se consuma por inteiro. Então, a partir do verso 824, começa o *kommos*, que é um canto onde o ator bate no peito e canta junto com o coro. O *kommos* se estende até o verso 870.

Após pouco tempo, chegam alguns homens à procura de Egisto. Estes homens são Orestes, Píades e alguns escravos e eles estão carregando uma urna que deveria conter as cinzas de Orestes. O filho de Agamêmnon, disfarçado, diz para Electra que havia ido para dar notícias da morte de seu irmão. Quando Electra recebe as supostas cinzas da urna de Orestes, ela faz um elogio fúnebre para o irmão, achando que ele estava morto.

A agonia de Electra aumenta em grande profundidade, pois mais uma morte de um ente querido sucedera. Ela não quer, de forma alguma, abandonar a urna, “porque demitir-se da urna significaria demitir-se de seu direito de vingança ímpia; demitir-se de si mesma e de tudo por que tanto esperou seria a sua morte, a morte da tragédia” (NUÑEZ, 2000, p. 121). Para a heroína, abandonar a urna, seria abandonar a sua própria essência trágica. Então qual seria agora o propósito de sua vida?

A princípio, Orestes não se preocupa com o sofrimento da irmã, ele quer manter seu foco e ir atrás daquele a quem ele quer liquidar. Fazendo-se de mensageiro, ele engana Electra duas vezes. Uma por fingir ser quem não é e outra por fingir estar morto. Daí começa um diálogo acalorado entre os dois personagens. Este diálogo trágico é chamado *esticomitia*, que

consiste em os interlocutores dizerem um verso de cada vez. Segundo Nuñez (2000, p. 116), a esticomitia da tragédia inicia-se no verso 1179 e vai até o verso 1226.

O término do sofrimento de Electra é posposto, protelado por mais de cem versos. Finalmente, não podendo mais lidar com o profundo desespero da jovem, Orestes revela sua identidade. Ele mostra o selo de Agamêmnon, ou seja, o anel o qual pertenceu a seu pai, que ele trazia consigo. Isto é a prova cabal de quem ele realmente é.

Na tragédia, se destaca um inescrupuloso empenho para a ação de vingança de Orestes. Contudo, mesmo com todo esse empenho, o personagem não é muito hábil para perceber todas as consequências de suas ações. Através da percepção do sofrimento de Electra, o jovem reconhecerá que é o momento de revelar sua identidade. Agora, apto a contar a verdade, Orestes esclarece que ele estava ali para realizar a vingança tão esperada, cumprindo assim a lei da *themis*.

A partir do verso 1226 é que Electra vai se regozijar e abandonar sua condição de pesar ao descobrir a aparição do seu amado irmão caçula. Após a revelação de Orestes, segue-se então um momento de júbilo de Electra. Temos agora o segundo *kommos* que vai do verso 1232 a 1287, nele Electra canta junto com Orestes.

A princesa se alegra com a notícia e quase põe o plano todo a perder. “Electra, abraçada à urna que conteria as cinzas do herói, custa a aceitar que ele ainda vive e está diante dela, e quando o faz, passa de um estado de profunda tristeza para o de extrema euforia” (DUARTE, 2010, p. 31). Então, Orestes pede à irmã que contenha sua alegria e resguarde esse momento enquanto o plano de vingança ainda não for totalmente consumado. Ele chega a pedir três vezes para que a irmã fique em silêncio.

**Ὀρέστης:** πάρεσμεν· ἀλλὰ σῖγ' ἔχουσα πρόσμενε.  
Estou aqui, mas fica em silêncio.  
(SÓF., *El.*, v. 1236).

**Ὀρέστης:** σιγᾶν ἄμεινον, μή τις ἔνδοθεν κλύη.  
É melhor silenciar, para que lá dentro ninguém escute.  
(SÓF., *El.*, v. 1238).

**Ὀρέστης:** σιγᾶν ἐπήνεσ' ὡς ἐπ' ἐξόδῳ κλύω  
τῶν ἔνδοθεν χωροῦντος.  
Peço que te cales, pois escuto passos  
de alguém saindo lá de dentro.  
(SÓF., *El.*, v. 1322-1323).

De fato, a euforia não toma somente Electra por completo, já que Orestes também se emociona, chegando a ser necessário o próprio preceptor pedir silêncio, pois ao chegar ele declara ter ouvido: “καὶ τῆς ἀπλήστου τῆσδε σὺν χαρᾷ βοῆς”, ou seja, “gritos insaciáveis de alegria” (SÓF., *El.*, v. 1336) vindos dos dois. Caso não cessassem, poderiam destruir o plano de vingança no qual estava a serviço o silêncio.

A jovem até protesta e não quer ser submetida a essa ordem, pedindo para não ser privada do prazer que o retorno dele a propicia; porém, depois ela acaba entendendo a importância de manter em segredo o artilho e acaba calando-se. A partir do verso 1324, ressurgem o Pedagogo do palácio e diz para Orestes se apressar, pois todos os que lá se encontram acreditam em sua morte.

O Pedagogo entra com o papel de intercessor para apaziguar a situação do impasse entre Orestes e Electra. Ele lembra que eles têm que cumprir o seu objetivo maior: a vingança. Electra pergunta para o irmão quem era aquele homem. Orestes responde que se trata do homem a quem ela o entregou quando criança para ser cuidado em outra região. A jovem agradece ao Pedagogo por toda a sua ajuda.

A vingança dos irmãos está prestes a ser concretizada e esboça um prazer iminente. O prazer de concretizar esta vingança é imensurável, pois Orestes passou parte de seu tempo elaborando ações que poderiam ajudá-lo a realizar o ato de forma bem-sucedida. Ele cresceu se preparando para executar a ação metódica que foi designado a cumprir desde criança. Enquanto Electra aguardava em Micenas o seu retorno.

Aristóteles afirma que “as pessoas muitas vezes passam o tempo vingando-se em pensamento: a imagem que então surge causa prazer como a dos sonhos” (ARIST., *Retórica das Paixões*, 1378 b, 8-10). Durante muitos anos, Electra assim o fez. Todavia a vingança da heroína só será concretizada com a chegada de seu irmão Orestes. A protagonista teve o desejo, mas somente ao homem ficava o encargo, a missão de concretizar os homicídios.

Os homens é que deveriam executar as ações de vingança, seja ela cometida dentro de um clã ou de um parentesco sanguíneo. As mulheres deveriam silenciar e aguardar pacientemente as ações dos varões. Electra, consciente desse fato, se refere à missão dos homens quando se reporta ao coro pedindo o seu silêncio: “ὃ φίλταται γυναῖκες, ἄνδρες αὐτίκα/τελοῦσι τοῦργον· ἀλλὰ σῖγα πρόσμενε”, que significa: “Ó caríssimas mulheres, os homens rapidamente/ cumprem o trabalho, vós, porém, ficai em silêncio” (SÓF., *El.*, v. 1397-1398).

Por outro lado, nesta passagem, percebemos o silêncio como uma forma de criação de uma cumplicidade feminina, ou seja, as mulheres do coro e Electra farão uso da sororidade estabelecendo uma aliança que visa ao cumprimento do objetivo principal da heroína que é a vingança. “O silêncio, enquanto uma performance consciente das mulheres e enquanto uma maneira de subverter o domínio masculino, solidifica a sororidade feminina. Sendo também um símbolo entre as heroínas e o coro constituído de mulheres” (SILVA, 2016, p. 72). Electra tem essa relação com as mulheres micênicas assim como Medeia com as mulheres coríntias na tragédia de Eurípedes.

Outro aspecto a ser observado é que a obra *Electra* apresenta um contraste entre a secularização moderna da política daquele período e os laços familiares que são mostrados como politicamente relevantes. Electra apoia esses valores e se recusa a se comprometer com as leis modernas. Electra sabe que perante as leis da religião, o rigor necessário para as leis civis daquele período era responsabilidade do irmão, a vingança.

Assim como os heróis de Sófocles que prezam e lutam pela moral e os bons costumes antigos, Electra, apegada ao valor tradicional da vingança, apresenta uma atitude questionável perante a lei da cidade, semelhante à da personagem Antígona que enterra o irmão e desobedece às leis do rei Creonte.

Orestes e Electra são conduzidos por essa moral que alimenta uma vingança cega. Todavia eles estão obedecendo à lei religiosa antiga que afirma que o filho deve vingar o pai com um crime de sangue para remir a alma do pai de seu assassinato e assim poder descansar em paz. Orestes, através do oráculo do deus Apolo foi orientado a cometer o ato.

Na versão de Sófocles, há uma inversão dos assassinatos, pois quem é morta primeiro é Clitemnestra e depois é que Egisto é morto. A ordem das mortes diferencia-se das obras *Coéforas* de Ésquilo e *Electra* de Eurípedes. Ao mudar a ordem, Sófocles deixa o ápice da peça para a morte de Egisto, finalizando-a como uma bem-sucedida ação de vingança.

Já o assassinato de Clitemnestra, embora não apareça em cena, é sugerido nos bastidores. Electra fica do lado de fora do palácio vigiando para que tudo ocorra bem. O coro reporta escutar os gritos de Clitemnestra vindos lá de dentro. Electra fica torcendo para que Orestes conclua logo o matricídio. A rainha apela para a compaixão de Orestes, para que ele não cometa nenhum ato que a prejudique. Então, Electra rebate o pedido da mãe afirmando que ela não teve pena daquele homem que os gerou.

**Κλυταιμήστρα:** ὦ τέκνον τέκνον,  
οἴκτιρε τὴν τεκοῦσαν.

**CLITEMNESTRA:** Ó filho, filho  
tem compaixão da que te gerou.

**Ἥλέκτρα:** ἀλλ' οὐκ ἐκ σέθεν  
ὠκτίρεθ' οὗτος οὐδ' ὁ γεννήσας πατήρ.

**ELECTRA:** Mas não tivestes compaixão dele nem  
do pai que o gerou.  
(SÓF., *El.*, v. 1410-1413).

Morrer com seu marido, como faziam algumas esposas de tragédias, não parece ser o desejo de Clitemnestra, já que ao invés de morrer ela preferiu associar-se a Egisto, mas ironicamente, Orestes, “convida-a a ir ‘dormir’ na morte ‘com’ aquele que ela amava e preferira a seu marido” (LORAU, 1988, p. 54). Os amantes agora poderiam jazer juntos eternamente. Na tragédia *Coéforas*, Orestes declara assim:

ἔπου, πρὸς αὐτὸν τόνδε σὲ σφάξαι θέλω.  
καὶ ζῶντα γάρ νιν κρείσσον' ἠγήσω πατρός:  
τούτῳ θανοῦσα ξυγκάθευδ', ἐπεὶ φιλεῖς  
τὸν ἄνδρα τοῦτον, ὃν δ' ἔχρην φιλεῖν στυγεῖς.

Segue, quero imolar-te junto a ele:  
quando ainda vivo preferiste-o ao pai.  
Dorme com ele morta, já que amas  
a esse e a quem devias amar odeias.  
(ÉSQ., *Coef.*, v. 904-907).

Depois do exitoso matricídio em *Electra*, o coro vê o rei se aproximando e aconselha o retorno dos homens para o palácio para que possam mantê-lo iludido com o plano mirabolante. Vindo do campo, Egisto chega repleto de esperanças, feliz com a notícia falsa da morte de Orestes. O atual rei dialoga com Electra e esta apresenta uma fala repleta de ambiguidades. A cada pergunta feita, responde com verdades, mas por ele são interpretadas de maneira errônea.

Aparecem então Pilades e Orestes trazendo um cadáver coberto por um manto. Egisto acha que o cadáver é de Orestes, que ele supõe estar morto. O rei aproxima-se do cadáver, descobre-o e vê que quem realmente falecera foi Clitemnestra. Nesse momento, o filho de Tiestes percebe que aquilo que ele mais temia está prestes a acontecer.

Orestes manda que Egisto entre no palácio com a justificativa de que quer matá-lo no mesmo local onde seu pai fora morto. No verso 1482, Egisto pede um tempo para falar, mas esse tempo não é concedido. Logo depois, Egisto faz uma referência à maldição dos Atridas,

ele cita que os possíveis males dessa maldição se fazem presentes e que ainda virão a acontecer coisas piores com ele:

**Ὀρέστης:** μὴ τάσσε· χῶρει δ' ἔνθα περ κατέκτανες  
πατέρα τὸν ἄμόν, ὡς ἂν ἐν ταῦτ' ἴθις θάνης.

**ORESTES:** Não me dê ordens, vai aonde mataste  
o meu pai, para que morras no mesmo lugar.

**Αἴγιθος:** ἢ πᾶσ' ἀνάγκη τήνδε τὴν στέγην ἰδεῖν  
τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα Πελοπιδῶν κακά;

**EGISTO:** Há necessidade absoluta de que esse palácio veja  
os males presentes e futuros dos Pelópidas?  
(SÓF., *El.*, v. 1495-1498).

Saem então para finalizar a vingança paterna com a morte de Egisto. Orestes termina sua participação na tragédia dizendo que o ideal seria como punição de um crime a morte daquele que não cumpriu o rigor da lei. A lei a qual ele obedecia, possivelmente a de Talião, finalmente tinha se cumprido, pois ele tinha vingado o sangue de seu pai com o assassinato recentemente realizado de Egisto.

**Ὀρέστης:** μὴ μὲν οὖν καθ' ἡδονὴν  
θάνης· φυλάξαι δεῖ με τοῦτό σοι πικρόν.  
χρῆν δ' εὐθὺς εἶναι τήνδε τοῖς πᾶσιν δίκην,  
ὅστις πέρα πράσσειν τι τῶν νόμων θέλει,  
κτείνειν· τὸ γὰρ πανοῦργον οὐκ ἂν ἦν πολὺ.

Mas que morras conforme o teu desejo.  
É preciso que eu te reserve o que é amargo.  
Era preciso que essa justiça fosse para todos:  
aquele que desejar transgredir as leis  
que morra, pois a perversidade não seria excessiva.  
(SÓF., *El.*, v. 1503-1507).

Na versão de Sófocles, após o matricídio, não há a referência de Orestes ser perseguido pelas Erínias. Isso diferencia-se de *Coéforas* de Ésquilo que termina com a visão perturbadora da chegada das personificações da vingança. Já na *Electra* de Eurípedes há um anúncio dos Dióscuros que as Erínias estavam para chegar para enlouquecer Orestes e que ele precisava ir até Atenas para ser julgado pelos seus crimes.

### 4.2.3 *Electra x Crisótemis*

Em Sófocles, as irmãs Electra e Crisótemis representam dois polos diferentes de embate (Forte x Fraco). O tragediógrafo usa o mesmo recurso ao construir as personagens Antígona e Ismene na tragédia *Antígona*, sendo a primeira mais forte e determinada do que Ismene. Na obra *Electra*, há também um contraste entre a personagem forte, representada por Electra, e a personagem submissa, representada por sua irmã. “Crisótemis e Ismene têm a mesma filosofia de vida: para se viver livremente é necessário curvar-se diante dos poderosos” (BRANDÃO, 1987, p. 334).

Crisótemis representa o típico comportamento, considerado comum, de uma mulher da Grécia Antiga. A jovem escolhe o silêncio como seu companheiro, pois o silêncio tem um ar de modéstia e bom senso para uma mulher. Então, Crisótemis profere as palavras abaixo, como forma de explicar o seu posicionamento de obediência e submissão: “εἰ δ’ ἐλευθέραν με δεῖ/ ζῆν, τῶν κρατούντων ἐστὶ πάντ’ ἀκουστέα”, traduzido como: “E se eu devo viver/ livre, devo escutar em tudo os poderosos” (SÓF., *El.*, v. 339-340).

Convém lembrar que, mesmo sendo conhecedora do bem e da verdade, Crisótemis prefere se associar a Clitemnestra e Egisto. Essa atitude parece ser covarde, mas era a posição mais sensata para uma mulher grega do século V a.C. Albin Lesky faz uma comparação das personagens através das palavras abaixo citadas:

Faz-se ressaltar vivamente o contraste ante o caráter de Electra, sua consciência do opróbrio da família e do preceito de vingança, e o caráter de Crisótemis, que conhece o bem o incondicionado, mas prefere um cômodo pacto com os donos da casa, Clitemnestra e Egisto (LESKY, 1996, p. 169).

Na tragédia, podemos perceber uma ação geralmente feminina em um ambiente público. O primeiro episódio inicia-se com a entrada de Crisótemis trazendo oferendas fúnebres. Essa era uma prática comum já que as mulheres costumavam prestar libações aos mortos. Para prática dessa ação, o tragediógrafo designa Electra e Crisótemis e, mais tarde, Clitemnestra.

**Χορός:** μὴ νῦν ἔτ’ εἴπῃς μηδέν· ὡς δόμων ὀρῶ  
τὴν σὴν ὄμαιμον ἐκ πατρὸς ταυτοῦ φύσιν,  
Χρυσόθεμιν, ἕκ τε μητρός, ἐντάφια χεροῖν  
φέρουσαν, οἷα τοῖς κάτω νομίζεται.

Vejo que sai do palácio  
a tua irmã Crisótemis, filha do mesmo pai e da  
mesma mãe, trazendo nas mãos sacrifícios fúnebres,

que se costuma oferecer aos mortos.  
(SÓF., *El.*, v. 324-327).

Crisótemis fica incubida dessa missão porque sua mãe teve um sonho com o rei Agamêmnon. Por causa disso e para conter o ânimo do morto e o mau agouro, Clitemnestra envia a filha para fazer sacrifícios. Logo, a jovem tem uma conversa com Electra e tenta persuadi-la a ser mais ponderada, pois Electra está em eterno luto.

Crisótemis apresenta sua posição mediante o acontecido e diz que se resigna a escutar e a obedecer Egisto e Clitemnestra, pois essa ação proporcionará o seu bem-estar. Ela também afirma que, embora sofra, não tem forças para enfrentar a “tempestade” que ocorre em sua vida. Então, adotar essa posição é mais conveniente para ela. Fazer o mesmo ela recomenda para a irmã:

καίτοι τοσοῦτόν γ' οἶδα κάμαυτήν, ὅτι  
ἀλγῶ 'πὶ τοῖς παροῦσιν· ὥστ' ἄν, εἰ σθένος  
λάβοιμι, δηλώσαιμ' ἄν οἷ' αὐτοῖς φρονῶ.  
νῦν δ' ἐν κακοῖς μοι πλεῖν ὑφειμένη δοκεῖ,  
καὶ μὴ δοκεῖν μὲν δρᾶν τι, πημαίνειν δὲ μὴ·  
τοιαῦτα δ' ἄλλα καὶ σὲ βούλομαι ποεῖν.

Mas eu sei o quanto eu mesma  
sofro na atual situação, de modo que, se tivesse  
força, mostrar-lhes-ia o que eu penso deles,  
mas ora em desgraças é melhor navegar sem velas,  
e não parecer fazer coisa alguma, e não prejudicar;  
e quero que tu faças o mesmo.  
(SÓF., *El.*, v. 332-337).

Electra reconhece toda a mordomia e facilidade que Crisótemis vive e isso não a faz crer nas palavras da irmã, pois acha que ela diz uma coisa, mas faz outra totalmente diferente. Electra diz que não cederia à oferta dos presentes dados à irmã e aos seus privilégios, pois ela prefere seguir sem alimentar-se de suas regalias:

σοὶ δὲ πλουσία  
τράπεζα κείσθω καὶ περιρρεῖτω βίος.  
ἐμοὶ γὰρ ἔστω τοῦμὲ μὴ λυπεῖν μόνον  
βόσκημα: τῆς σῆς δ' οὐκ ἐρῶ τιμῆς τυχεῖν,

Quanto a ti, que tenhas uma mesa  
farta e que a tua vida transcorra confortavelmente.  
Para mim, pois, que o meu único alimento seja  
não sofrer. E não desejo obter teus privilégios.  
(SÓF., *El.*, v. 361-364).

Junto com o coro de mulheres micênicas, Crisótemis pede que Electra aprenda com o tempo, que é o único capaz de ajudar a diminuir sua dor. Electra afirma que Crisótemis tem um bom discurso, mas na prática não cumpre o que fala. As mulheres de Micenas dizem:

**Χορός:** μηδὲν πρὸς ὀργήν, πρὸς θεῶν· ὡς τοῖς λόγοις  
ἔνεστιν ἀμφοῖν κέρδος, εἰ σὺ μὲν μάθοις  
τοῖς τῆσδε χρῆσθαι, τοῖς δὲ σοῖς αὕτη πάλιν.

Nada de cólera, pelos deuses, pois há  
proveito nas palavras de ambas, se tu souberes  
servir-te das dela, e ela das tuas por sua vez.

**Χρυσόθεμις**  
ἐγὼ μὲν, ὃ γυναικες, ἠθάς εἰμί πως  
τῶν τῆσδε μύθων:

**CRISÓTEMIS:**  
Eu, ó mulheres, já estou acostumada  
com as histórias dela.  
(SÓF., *El.*, v. 369-373).

O coro procura conciliar Electra e Crisótemis, pedindo que elas tentem ponderar a situação e olhar o ponto de vista da outra se colocando no lugar da irmã. Assim então quem sabe possam ser capazes de entender o posicionamento de cada uma. Todavia Crisótemis refuta, pois já conhece seus constantes lamentos.

Electra não acata ao que o coro propôs e nem aceita que pessoas hostis, como os assassinos de Agamêmnon, venham prestar cultos ou libações para seu finado pai, pois ela acha indigna essa atitude. Ela impede até sua irmã mais nova de fazer libações para seu pai, porque ela está a mando de Clitemnestra. Conhecendo a personalidade da filha, Clitemnestra tem consciência que, em hipótese alguma, poderia ousar dar tal ordem à Electra. Crisótemis, sendo mais fácil de controlar, atenderia com prontidão à sua ordem.

Nos versos 379 a 382, Crisótemis tenta alertar Electra que se ela não parar de se lamentar acabará sendo posta em uma caverna, sem poder ver a luz do sol, como uma prisão. Esse local é considerado por Egisto e Clitemnestra como apropriado para a condição de uma pessoa enlutada, já que a caverna era o local de sepultar os mortos e Electra vivia como se o seu luto constante fizesse parte de sua vida. Ela vivia praticamente como uma “morta-viva”. Supomos que Electra, desta forma, acaba pertencendo a dois mundos: o mundo dos mortos por causa de seu eterno lamento pelo pai e o mundo dos vivos, posto que ainda estava viva.

Convém lembrar que Sófocles utilizou o mesmo recurso, uma prisão parecida com o que foi descrito por Crisótemis, para sepultar viva a personagem principal da tragédia *Antígona* a mando do rei Creonte.

**Χρυσόθεμις:** ἄλλ' ἐξερῶ σοι πᾶν ὅσον κάτοιδ' ἐγώ.  
μέλλουσι γάρ σ', εἰ τῶνδε μὴ λήξεις γόων,  
ἐνταῦθα πέμψειν ἔνθα μὴ ποθ' ἡλίου  
φέγγος προσόψει, ζῶσα δ' ἐν κατηρεφεῖ  
στέγη χθονὸς τῆσδ' ἐκτὸς ὑμνήσεις κακά.

Pois bem, eu te direi tudo quanto sei.  
Estão prestes a te enviar, se não cessares esses lamentos,  
a um lugar onde nunca mais verás  
a luz do sol, e, vivendo numa caverna  
côncava longe dessa terra, cantarás teus males.  
(SÓF., *El.*, v. 378-382).

Para Egisto e Clitemnestra, os lamentos de Electra são um mau agouro que precisa ser silenciado. Podemos observar no trecho acima a política do silêncio, ou seja, o silenciamento que obriga às mulheres a fazer calar e silenciar (ORLANDI, 1997, p. 31). Uma força opressora masculina perpetua essa política através do plano do atual rei que se objetiva a fazer com que a mulher se cale eternamente.

Colocar uma tranca na boca das mulheres tem sido um projeto importante da cultura patriarcal desde a antiguidade até os dias atuais. Sua principal tática é uma associação ideológica do som feminino com monstrosidade e morte (CARSON, 1992, p. 121-tradução nossa)<sup>51</sup>.

Esse comando é importante de se relatar, pois é como se quando a mulher falasse, ela só pudesse disseminar coisas perigosas que mais tarde causariam dissabor ou danos para esta sociedade patriarcalista, tendo assim que serem controladas ou silenciadas. Assim fez Creonte com Antígona, levando-a à morte e o mesmo desejava Egisto fazer com a filha de Agamêmnon. Todavia Electra não sucumbiu. Pelo contrário, sabendo do plano de Egisto, ela deseja que ele o cumpra logo.

Depois da revelação de Crisótemis, acontece um embate entre as irmãs. A eterna enlutada não concorda com o iminente ritual prestado e nem com a associação de Crisótemis com a mãe, pois ela considera sua matriarca uma inimiga. Tentando convencer a irmã a não praticar a libação, Electra recorre a este argumento, dizendo:

---

<sup>51</sup> Putting a door on female mouth has been an important project of patriarchal culture from antiquity to the present day. Its chief tactic is an ideological association of female sound with monstrosity and death (CARSON, 1992, p. 121).

**Ἡλέκτρα:** ἀλλ', ὦ φίλη, τούτων μὲν ὧν ἔχεις χεροῖν  
 τύμβῳ προσάψης μηδέν· οὐ γὰρ σοι θέμις  
 οὐδ' ὄσιον ἐχθρᾶς ἀπὸ γυναικὸς ἰστάναι  
 κτερίσματ' οὐδὲ λουτρὰ προσφέρειν πατρί·

Não, ó irmã, das coisas que tu tens nas mãos  
 nada deponhas no túmulo, pois não é justo  
 nem lícito que ofertas da parte de uma esposa inimiga  
 oferendas, nem que leves água lustral ao nosso pai,  
 (SÓF., *El.*, v. 431-434).

Segundo Nuñez (2000, p. 100), a falta de decisão e de firmeza de Crisótemis<sup>52</sup> não impede que ela reconheça indícios do retorno de Orestes. A princesa mais jovem retorna do túmulo de Agamêmnon afirmando ter provas de que Orestes havia voltado para cumprir o seu papel, porém Electra acredita que o irmão está morto. Crisótemis reporta que no túmulo do pai encontrou um jorro de leite, uma coroa de flores e uma mecha de cabelo recém-cortada.

A jovem imediatamente identifica aquela mecha com o cabelo de seu amado irmão e um possível indício de seu retorno. Daí, apressa-se para contar a irmã sua descoberta: “πάρεστ' Ὀρέστης ἡμῖν, ἴσθι τοῦτ' ἐμοῦ/ κλύουσ', ἐναργῶς, ὥσπερ εἰσορᾶς ἐμέ”, traduzido como: “Orestes está entre nós, sabe disso/ escutando-me, tão claro, como me vês” (SÓF., *El.*, v. 877-878). Percebemos na exposição detalhada de Crisótemis dos vestígios da passagem de Orestes pelo túmulo de Agamêmnon que ela também amava o irmão e aguardava com esperança o seu regresso.

Na recepção do mito de Electra, Sófocles recebe uma influência da obra de Ésquilo com relação ao reconhecimento de indícios do retorno de Orestes. Na tragédia *Coéforas* de Ésquilo, Electra vai até o túmulo do pai e encontra uma madeixa de cabelos cujo dono deveria ser Orestes.

ἐξ ὀμμάτων δὲ δίψιοι πίπτουσί μοι  
 σταγόνες ἄφρακτοι δυσχίμου πλημμυρίδος,  
 πλόκαμον ἰδούση τόνδε: πῶς γὰρ ἐλπίσω  
 ἀστῶν τιν' ἄλλον τῆσδε δεσπόζειν φόβης;

dos meus olhos tombam sedentas gotas  
 incoercíveis de tempestuosa torrente  
 ao ver esta madeixa: como esperar  
 outro cidadão ser dono desta fronde?  
 (ÉSQ., *Coef.*, v. 185-188).

<sup>52</sup>Um outro ponto de vista que foi chamado atenção é o de que existe uma outra leitura dessa personagem. Crisótemis mostraria também uma forma de resistência mais racional, pragmática, prudente e consciente de sua condição.

Mesmo com o relato do que Crisótemis havia visto e identificado, Electra não acredita nas palavras da irmã e chama-a de tola, porque a jovem tem dado como certa a morte do irmão, tendo em vista que ela creu no relato tão detalhado do forasteiro sobre a fatídica morte do príncipe.

Apesar disso, Electra tenta convencer Crisótemis de que é necessária a união fraterna para que elas mesmas consigam vingar a morte do pai. Ademais, Electra sente a necessidade de ter o apoio e a ajuda da irmã para que possam juntas adquirir mais força para cumprirem os seus objetivos:

νῦν δ' ἤνικ' οὐκέτ' ἔστιν, εἰς σὲ δὴ βλέπω,  
ὅπως τὸν αὐτόχειρα πατρός σου φόνου  
ξὺν τῇδ' ἀδελφῇ μὴ κατοκνήσεις κτανεῖν  
Αἴγισθον· οὐδὲν γάρ σε δεῖ κρύπτειν μ' ἔτι.

mas agora que ele morreu, só conto contigo,  
para que não hesites matar, junto com esta irmã,  
Egisto, autor da morte de nosso pai,  
pois não preciso te esconder mais nada.  
(SÓF., *El.*, v. 954-957).

Electra sabia que não haveria outra solução a não ser aquela por ela proposta, pois somente um parente sanguíneo nobre poderia vingar a morte de seu ascendente. Por este fato, Egisto submetia as princesas a uma solteirice perpétua, impedindo-as de contraírem matrimônio. Electra diz para a irmã que Egisto jamais permitiria que um filho de uma das duas viesse ao mundo para cometer tal ato:

καὶ τῶνδε μέντοι μηκέτ' ἐλπίσης ὅπως  
τεύξει ποτ': οὐ γὰρ ὦδ' ἄβουλός ἐστ' ἀνὴρ  
Αἴγισθος ὅσπερ σὸν ποτ' ἢ κάμὸν γένος  
βλαστεῖν ἔἴσαι, πημονὴν αὐτῷ σαφῆ.

Não mais esperes que um dia atingirás isto,  
pois Egisto não é homem assim tão tolo,  
que permita florescer a minha ou a tua linhagem,  
para ele seria claramente uma desgraça.  
(SÓF., *El.*, v. 963-966).

Nos versos 973 a 985, Electra fala para a irmã que elas serão faladas e honradas publicamente por sua coragem de vingar o pai. Podemos perceber um discurso subversivo usado, pois isso é contrário ao modelo de honra feminina esperado pelos gregos. Além disso, palavras de honra ao gênero feminino são descritas na tragédia *Medeia*, como já tratamos anteriormente.

A terceira filha de Agamêmnon não acolhe a sugestão da irmã mais velha. Ela prefere apontar a fraqueza que uma mulher da sua época tem. Tendo em vista que ela nem tem o poder

e nem a força para comandar sequer sua vida, então como ela poderia ter poder para enfrentar seus adversários? A jovem tem consciência da fragilidade das mesmas e, por serem mulheres, poderão sofrer riscos incalculáveis ao assumirem a vingança. Então, Crisótemis diz:

οὐκ εἰσορᾷς; γυνὴ μὲν οὐδ' ἀνὴρ ἔφυς,  
σθένεις δ' ἔλασσον τῶν ἐναντίων χερί.

Não vês? És uma mulher e não um homem,  
és mais fraca do que o braço dos adversários.

[...]

λύει γὰρ ἡμῖν οὐδὲν οὐδ' ἐπωφελεῖ  
βάξιν καλὴν λαβόντε δυσκλεῶς θανεῖν.

(..) Nada pois nos é proveitoso nem útil,  
se nós, recebendo belo título, morremos sem glória.  
(SÓF., *El.*, v. 997-998; v. 1005-1006).

Crisótemis, por sua vez, traz o papel da mulher grega em seu discurso. Como previsto e condizente com sua postura, ela se recusa a ajudar Electra. Crisótemis pede para a irmã que crie juízo e aprenda o quanto é improvável que um fraco derrote um forte. Isso conseqüentemente acarreta a revolta da filha mais sofrida de Agamêmnon.

Electra resolve realizar a vingança com suas próprias mãos, já que seu irmão, que deveria cometer o ato, havia morrido e sua irmã não se dispôs a participar da vingança. A jovem tinha plena ciência que se encontrava sozinha em sua decisão e não teria ninguém mais que pudesse ajudá-la. Assim, diz:

**Ἠλέκτρα:** ἀπροσδόκητον οὐδὲν εἴρηκας· καλῶς δ'  
ἤδη σ' ἀπορρίψουσιν ἀπηγγελλόμην.  
ἀλλ' αὐτόχειρί μοι μόνη τε δραστέον  
τοῦργον τόδ'· οὐ γὰρ δὴ κενόν γ' ἀφήσομεν.

Não me dissestes nada inesperado. Bem  
sabia que tu rejeitarias o que eu anunciei.  
Mas com minhas próprias mãos, e sozinha, cumprirei  
essa tarefa, pois não a deixarei sem fazer.  
(SÓF., *El.*, v. 1017-1020).

Salientamos que Electra vivia numa sociedade patriarcal e ao filho homem é que ficava a missão de remir o sangue do pai. A ação de Electra acabaria sendo considerada como um ato de impiedade e ao invés de purificar a cidade poderia acabar maculando-a ainda mais.

A discussão entre as irmãs continua e Electra já se encontra sem esperanças, pois não consegue convencer Crisótemis a ficar do seu lado. A última pessoa com que ela poderia contar era sua irmã, mas esta não quis lhe dar auxílio. Então, sozinha, Electra atinge o limiar de sua exasperação, pensa que sua vida acabou e resolve murchar como uma flor.

Logo, o coro de mulheres micênicas se compadece de Electra, que chora semelhante a uma ave desesperada, um rouxinol lacrimoso e enfraquecido. Em meio a cânticos de lamúria, Electra decide se calar, porque o seu luto é por demais doloroso. Só o coro continua cantando e lamentando a solidão e o infortúnio da jovem:

Ἠλέκτρα, τὸν ἀεὶ πατρός  
δειλαία στενάχουσ', ὅπως  
ἄ πάνδυρτος ἀηδών,  
οὔτε τι τοῦ θανεῖν προμηθῆς

Electra, sempre a soluçar  
infortunada a morte do pai, como  
um rouxinol tristonho  
sem preocupação com a morte  
(SÓF., *El.*, v. 1075-1078).

#### 4.2.4. *Electra x Clitemnestra*

Clitemnestra é a personagem que se opõe à protagonista da tragédia, pois ela associou-se a Egisto para matar o seu próprio marido. Esse fato faz com que Electra sintasse enojada por tão vil ato. Para Electra, “Clitemnestra é o poder que derruba Agamenon e que por sua vez deve ser derrotado” (IERULLI, 1993, p. 220 - tradução nossa)<sup>53</sup>.

A princesa passou por terríveis momentos e desabafa os seus sentimentos ao coro expressando todo o seu horror mediante a essa situação em que vive. Ela também que não vai mais reprimir as emoções das quais ela acha que nunca se libertará. Por isso, com trechos<sup>54</sup>, sem trégua, diz:

**Ἠλέκτρα:** δεινοῖς ἠναγκάσθην, δεινοῖς  
ἔξοιδ', οὐ λάθει μ' ὀργά.  
ἀλλ' ἐν γὰρ δεινοῖς οὐ σχήσω  
ταύτας ἄτας,  
ὄφρα με βίος ἔχη.  
τίني γάρ ποτ' ἄν, ὦ φίλια γενέθλα,  
πρόσφορον ἀκούσαιμ' ἔπος, τίني φρονοῦντι καίρια;  
ἄνετέ μ' ἄνετε, παράγοροι·  
τάδε γὰρ ἅλυστα κεκλήσεται,  
οὐδέ ποτ' ἐκ καμάτων ἀποπαύσομαι  
ἀνάριθμος ὧδε θρήνων.

Fui forçada a coisas terríveis, terríveis;

<sup>53</sup> Clitemnestra is the power which overthrows Agamemnon and which must in turn be defeated (IERULLI, 1993, p. 220).

<sup>54</sup> Lamentações, cantos de dor, cantos fúnebres.

eu sei, não conheço a minha cólera.  
 Mas- em meio ao terrível não reprimirei  
 essas dores  
 enquanto vida eu tiver.  
 Quem, nobres amigas, algum dia,  
 pode pensar que eu deveria ouvir  
 uma palavra de conforto oportuna?  
 Deixai-me, deixai, consoladoras;  
 dir-se-á pois que isso não tem fim;  
 eu nunca me libertarei das minhas fadigas,  
 eu que sou cheia de lamentações.  
 (SÓF., *El.*, v. 221-232).

Electra segue seu diálogo falando do constrangimento que é conviver com Egisto e a sua mãe e seus desmandos dentro do palácio no qual um dia Agamêmnon reinou absolutamente. Com as relações familiares abaladas e chegando até a sentir nojo da convivência com os assassinos de seu pai, Electra adota a atitude de se isolar do palácio. Todavia a heroína nem parece ser uma princesa, pois chega a passar necessidade e muitas vezes acaba “mendigando”.

σύγγνωτε· πῶς γὰρ ἦτις εὐγενῆς γυνή,  
 πατρῶ' ὀρώσα πῆματ', οὐ δρόφῃ τάδ' ἄν;  
 ἀγὼ κατ' ἡμᾶρ καὶ κατ' εὐφρόνην ἀεὶ  
 θάλλοντα μᾶλλον ἢ καταφθίνονθ' ὀρῶ·  
 ἢ πρῶτα μὲν τὰ μητρὸς, ἢ μ' ἐγείνατο,  
 ἔχθιστα συμβέβηκεν· εἶτα δώμασιν  
 ἐν τοῖς ἐμαυτῆς τοῖς φονεῦσι τοῦ πατρὸς  
 ζύνειμι, κὰκ τῶνδ' ἄρχομαι κὰκ τῶνδέ μοι  
 λαβεῖν θ' ὁμοίως καὶ τὸ τητᾶσθαι πέλει.

Perdoai, pois, como uma mulher bem nascida,  
 vendo os flagelos paternos, não faria isso  
 que eu, de dia e de noite, sempre  
 vejo que floresce mais do que fenece?  
 Primeiro, as relações com a mãe que me gerou  
 tornaram-se péssimas, depois, no meu  
 palácio com os matadores do meu pai  
 convivo e sou comandada por eles, e deles  
 depende o receber e ser privada igualmente.  
 (SÓF., *El.*, v. 257-265).

Outro fator é que Electra não admite e nem compactua com as ações de Clitemnestra. Ela acha uma falta de respeito com o pai, uma verdadeira insolência a mãe ter se envolvido com Egisto, torná-lo seu amante e deitar-se com ele na mesma cama que um dia foi de Agamêmnon:

ἴδω δὲ τούτων τὴν τελευταίαν ὕβριν,  
 τὸν αὐτοέντην ἡμῖν ἐν κοίτῃ πατρὸς  
 ζὺν τῇ ταλαίνῃ μητρί, μητέρ' εἰ χρεῶν  
 ταύτην προσαιδᾶν τῷδε συγκοιμωμένην·

E quando vejo a insolência final deles,  
 o assassino na cama de meu pai  
 com a infeliz mãe, se se deve chamar mãe

essa que se deita com ele?  
(SÓF., *El.*, v. 271-274).

No primeiro estásimo, nos versos 474 a 515, o coro de mulheres da região canta sozinho, fazendo um discurso sobre o crime, a justiça (*Dike*) e a vingança (*Erínia*). Tendo essa passagem como referência ao pesadelo tido por Clitemnestra, citado no episódio anterior por Crisótemis e tido como um mau presságio.

Além disso, o coro relembra que existe uma maldição familiar lançada por Mítilo contra a morada de Pélops e de Agamêmnon. Pélops resolve fazer uma aliança com escravo de Enômao para ele ganhar a corrida e se casar com Hipodâmia. Assim, Pélops trapaceia a corrida e vence o desafio. Quando Mítilo vai cobrar sua recompensa no acordo, é morto pelo filho de Tântalo. Agonizando o cocheiro lança uma maldição para família de seu algoz.

#### Χορός

ὦ Πέλοπος ἂ πρόσθεν πολύπονος ἱππεΐα,  
ὡς ἔμολες αἰανῆς τᾶδε γᾶ.  
εὔτε γὰρ ὁ ποντισθεὶς Μυρτίλος ἐκοιμάθη,  
παγχρύσων δίφρων  
δυστάνοις αἰκίαις  
πρόρριζος ἐκριφθεὶς, οὐ τί πο  
ἔλειπεν ἐκ τοῦδ' οἴκου πολύπονος αἰκία.

Ó antiga corrida multidorida de Pélops,  
como foste devastadora para esta terra!  
Desde que Mítilo, afogado, foi morto,  
do carro todo dourado,  
com violentos golpes,  
tendo sido arremessado ao mar, nunca  
afastou-se desta casa o golpe multidorado.  
(SÓF., *El.*, v. 504-515).

Em seguida, Clitemnestra surge com uma escrava trazendo oferendas com intenção de prestar culto ao seu esposo já morto. Encontramos aspectos intertextuais tanto em *Coéforas* de Ésquilo como em *Electra* de Sófocles, pois, em ambas as tragédias, Clitemnestra é instigada por um sonho a apaziguar sua vítima com libações, que são declaradas serem sem efeito.

A partir do verso 516, começa com um embate entre Electra e Clitemnestra. Esse confronto é muito importante na tragédia, pois vai pôr em “xeque duas mulheres cuja hostilidade é proporcional à profundidade de suas semelhanças” (NUÑEZ, 2000, p. 101).

De fato, as duas personagens são semelhantes em seu protagonismo e pode-se até dizer que, para a sociedade patriarcal na qual vivem, são transgressoras. Ademais, mãe e filha são revestidas por um individualismo semelhante, cada uma luta por aquilo que considera

imprescindível. “[Electra] herdou a natureza viril e dominadora, é o duplo de Clitemnestra, e ao mesmo tempo é o seu oposto (PISCINI, 1997, p. 10- tradução nossa)<sup>55</sup>. Clitemnestra destruiu a ordem do palácio de Micenas e Electra quer restabelecê-la. Ambas lutam com convicção por aquilo que julgam ser o correto.

No debate, Electra acusa a mãe por sua deslealdade, traição e atos vis e a matriarca se defende, justificando seus motivos. Clitemnestra, astuta e dissimulada, chega a se fazer de vítima da hostilidade de sua filha, como se não tivesse culpa de seus atos. A matriarca afirma que se faz de ríspida somente para revidar as acusações de sua rebenta:

ἔξεϊπας ὡς θρασεῖα καὶ πέρα δίκης  
ἄρχω, καθυβρίζουσα καὶ σὲ καὶ τὰ σά:  
ἐγὼ δ’ ὕβριν μὲν οὐκ ἔχω, κακῶς δέ σε  
λέγω κακῶς κλύουσα πρὸς σέθεν θαμά.

Disseste que sou arrogante e sem justiça  
Governo, ultrajando a ti e ao que te concerne.  
Mas eu não sou arrogante, falo mal de ti, mas  
palavras más escuto da tua boca com frequência.  
(SÓF., *El.*, v. 521-524).

A rainha de Micenas não aceita o fato de sua filha mais velha Ifigênia ter sido sacrificada por Agamêmnon em função de uma causa que era de seu cunhado. Ela acha que a filha de Menelau, Hermione, é que deveria ter sido sacrificada. Outrossim, a rainha não se sente arrependida pelo que fez. Ela incrimina Agamêmnon pelo filicídio e acha que ele realmente deveria pagar-lhe por isso:

ἀλλ’ οὐ μετῆν αὐτοῖσι τήν γ’ ἐμὴν κτανεῖν.  
ἀλλ’ ἀντ’ ἀδελφοῦ δῆτα Μενέλεω κτανὼν  
τάμ’, οὐκ ἔμελλε τῶνδὲ μοι δώσειν δίκην;

Eles não podiam ter matado a minha filha,  
mas, se em nome do irmão, Menelau, a matou,  
não devia ele sofrer a minha justiça?

[...]  
ἐγὼ μὲν οὖν οὐκ εἰμὶ τοῖς πεπραγμένοις

(...) Eu não estou abatida com o que fiz.  
(SÓF., *El.*, v. 536-538; v. 549).

Apesar do poder de retórica de Clitemnestra, Electra não se convence dos motivos da mãe ter arquitetado o homicídio de Agamêmnon e ter compactuado com Egisto na conquista

---

<sup>55</sup> “ha eridato la natura virile e dominatrice, Electra, “doppio de Clitemnestra, è nello stesso tempo il suo opposto” (PISCINI, 1997, p. 10).

do reino de Micenas. A protagonista crê com convicção que o pai só cometeu o sacrifício de Ifigênia, porque foi forçado pela vontade da deusa Ártemis. Outrossim, ela acredita que a rainha foi persuadida pelo filho de Tiestes e fez tudo isso seguindo as ordens do mesmo. Electra realmente acredita que Egisto foi o grande mandante do regicídio e ela considera sua presença no palácio como uma agressão à imagem de Agamêmnon:

τούτου λόγος γένοιτ' ἂν αἰσχίων ἔτι,  
εἴτ' οὖν δικαίως εἶτε μή; λέξω δέ σοι  
ὡς οὐ δίκη γ' ἔκτεινας, ἀλλὰ σ' ἔσπασεν  
πειθὴ κακοῦ πρὸς ἀνδρός, ᾧ τανῦν ζύνει.

Que afirmação poderia ser pior do que esta,  
seja ela justa ou não? Mas eu te direi  
que não o mataste por justiça, mas a persuasão te  
arrastou para junto do homem covarde com quem vives agora.  
(SÓF., *El.*, v. 559-562).

Além disso, Electra não se apieda da mãe nem sucumbe aos desmandos do rei Egisto. Ela sabe que a mãe a chama de falaz, dissimulada e murmuradora. Depois justifica que se ela tem uma índole ruim é porque de fato herdou da mãe o seu caráter. De fato, a moça reconhece pertencer à natureza a qual ela mesma despreza:

κήρυσσέ μ' εἰς ἅπαντας, εἶτε χρῆς κακῆν  
εἶτε στόμαργον εἴτ' ἀναιδείας πλέαν.  
εἰ γὰρ πέφυκα τῶνδε τῶν ἔργων ἴδρις,  
σχεδὸν τι τὴν σὴν οὐ καταισχύνω φύσιν.

proclama a todos, se te convém, que eu sou má,  
palradora e cheia de impudência,  
porque se sou capaz dessas ações,  
em quase nada envergonho a tua própria natureza.  
(SÓF., *El.*, v. 606-609).

Clitemnestra responde aos insultos da filha usando uma desculpa como uma espécie de tradicional consolo, dizendo que Electra não é a única a sofrer. Ela acha que a filha não poderia tratá-la dessa maneira e ameaça queixar-se para que Egisto dê um jeito nela. Com um ar reprovativo, a rainha adiciona que a esperança que está acima dos deuses pode ser maliciosa e quiçá nunca liberte Electra de suas lamentações. Seu discurso parece uma praga jogada na filha para que ela sofra para sempre.

Há um contraponto com relação à construção da personagem Clitemnestra, pois há a supervalorização do amor por Ifigênia e a desvalorização do amor pelos seus outros filhos com Agamêmnon. Ela despreza Electra e teme o retorno de Orestes. Todavia a rainha ama seus filhos com Egisto. Nesta obra, Egisto provavelmente foi criado como um provocador do ciúme

da protagonista e os seus filhos apenas citados também. Electra compara o amor maternal ofertado para os seus meio-irmãos e o desprezo direcionado a ela e a seus irmãos. Depois, ela reporta isso à mãe através das palavras abaixo:

ἤτις ξυνεύδεις τῷ παλαμναίῳ, μεθ' οὗ  
πατέρα τὸν ἄμὸν πρόσθεν ἐξάπώλεσας,  
καὶ παιδοποιεῖς, τοὺς δὲ πρόσθεν εὐσεβεῖς  
κάξ εὐσεβῶν βλαστόντας ἐκβαλοῦσ' ἔχεις.

Tu te deitas com um facínora na companhia do qual  
tu assassinaste meu pai, outrora,  
e geras filhos. Mas os legítimos, os que antes  
nasceram de uma união legítima, tu os rejeitas.  
(SÓF., *El.*, v. 587-590).

Quem acaba se colocando no papel de mãe é o coro que se preocupa com Electra, constantemente, aconselha-a e tenta consolá-la. No verso 234, o coro chega até autodenominar-se “μάτηρ πιστά”, ou seja, uma “mãe fiel”. Assim, as mulheres micênicas tentam preencher o amor de mãe que é negado por Clitemnestra.

Percebemos também na obra, o afastamento de Clitemnestra como esposa e subordinada. A rainha não prezou seu casamento legítimo, pelo contrário, ela cedeu aos apelos da carne e deleitou-se com alguém para o seu bel prazer. Já Egisto, como queria a vingança, pode usufruir do desejo da amante, prestando-lhe serviços sexuais tendo em vista se apossar do cetro e do trono de Micenas.

Outro ponto importante a salientar é que Clitemnestra não quer abrir mão do trono e de viver no luxo. Manter-se na posição a qual ela ocupa é a sua principal preocupação. Por isso, ela teme tanto o retorno de Orestes e o sonho que teve com Agamêmnon. Ela nem sequer cita o nome de Egisto durante a sua oração, apenas menciona amigos com os quais ela convive naquele momento. Assim, tendo em vista aplacar a “ira” do morto e os maus augúrios atribuídos ao seu sonho, a filha de Leda vai prestar sacrifícios fúnebres:

καὶ μή με πλούτου τοῦ παρόντος εἶτινες  
δόλοισι βουλευούσιν ἐκβαλεῖν, ἐφῆς,  
ἀλλ' ὧδέ μ' αἰεὶ ζῶσαν ἀβλαβεῖ βίῳ  
δόμους Ἀτρειδῶν σκῆπτρά τ' ἀμφέπειν τάδε,  
φίλοισί τε ξυνοῦσαν οἷς ξύνεμι νῦν  
εὐήμεροῦσαν καὶ τέκνων ὅσων ἐμοὶ  
δύσνοια μὴ πρόσσεστιν ἢ λύπη πικρά.

E se alguns pensam em despojar-me da atual  
riqueza, arditosamente, não permitas,  
mas que eu viva sempre uma vida tranquila

a governar a casa dos atridas e este cetro  
e a conviver com os amigos os quais eu vivo agora,  
colhendo dias felizes, e com os filhos que não me têm  
hostilidade ou amarga tristeza.  
(SÓF., *El.*, v. 648-654).

Conhecendo a personalidade da filha, Clitemnestra tem consciência de que, em hipótese alguma, poderia ordenar-lhe fazer uma libação em honra de Agamêmnon. Por isso, Crisótemis anteriormente fora prestar os rituais. Mesmo assim, a rainha pede autorização da heroína para cumprir seus sacrifícios em paz:

**Κλυταιμῆστρα:** οὐκουν ἑάσεις οὐδ' ὑπ' εὐφήμου βοῆς  
θῦσαί μ', ἐπειδὴ σοί γ' ἐφῆκα πᾶν λέγειν;

**CLITEMNESTRA:** Vais deixar que eu faça os sacrifícios, sem gritos,  
em completo silêncio, já que te permiti falar tudo?

**Ἠλέκτρα:** ἔῶ, κελεύω, θῦε· μηδ' ἐπαιτιῶ  
τοῦμόν στόμ', ὡς οὐκ ἂν πέρα λέξαιμι' ἔτι.

**ELECTRA:** Deixo, por favor, eu te exorto. Sacrifica: não culpes  
a minha boca, porque não direi nada além da conta.  
(SÓF., *El.*, v. 630-633).

Após esse embate entre Electra e Clitemnestra, chega o Pedagogo que dialoga com o Corifeu. Depois o Pedagogo, se passando por um mensageiro, anuncia a morte de Orestes. Nos versos 680 a 763, o Pedagogo relata com detalhes para Electra e Clitemnestra como Orestes faleceu. Clitemnestra alegra-se pela suposta morte e convida o falso mensageiro a entrar no palácio, não sabendo ela que está caindo em uma cilada.

No meio do *kommos*, nos versos 838 a 840, o coro faz uma referência ao adivinho Anfiarau que foi assassinado por sua esposa Erifila, que havia sido seduzida por Polinices, filho de Édipo. Mais tarde Alcmeão, filho de Anfiarau, retorna para vingar o pai e alcança a glória por seu feito. Podemos inferir que o coro faz alusão a esse episódio porque acredita que o fato assemelha-se à situação de Electra. Que ela provavelmente sairia vitoriosa e conseguiria vingar-se em nome do pai assim como fez Alcmeão.

A partir do verso 1384, o coro entra anunciando a chegada de Ares e das Erínias. Sua tarefa é vingar a morte de Agamêmnon. Convém lembrar que as Erínias, como vingadoras de crimes de sangue, não vão esquecer mais tarde de tentar castigar os matadores de Egisto e de Clitemnestra. Entretanto, nesta versão do mito de Electra, escrita por Sófocles, as Erínias não vão ao enalço de Orestes assim que acontece o matricídio. Todavia o coro faz uma menção a elas, “cadelas inevitáveis”, entrando no palácio:

**Χορός:** ἴδεθ' ὅποι προνέμεται  
 τὸ δυσέριστον αἷμα φουσῶν Ἄρης,  
 βεβᾶσιν ἄρτι δωμάτων ὑπόστεγοι  
 μετάδρομοι κακῶν πανουργημάτων ἄφυκτοι κύνες,  
 ὥστ' οὐ μακρὰν ἔτ' ἀμμενεῖ  
 τοῦμὸν φρενῶν ὄνειρον αἰωρούμενον.

Vede como avança  
 Ares, ávido de sangue funesto.  
 Entram nesse instante no palácio  
 as perseguidoras de crimes covardes,  
 as cadelas inevitáveis,  
 de modo que não esperará muito tempo  
 o sonho do meu coração suspenso no ar.  
 (SÓF., *El.*, v. 1384-1390).

Logo depois, Electra retorna à cena e dialoga com as mulheres micênicas. No verso 1397, ela pede para as mesmas silêncio, porque sabe que o plano de vingança está prestes a ser concretizado. Finalmente, a autoridade da rainha é minada, depois de tantos anos após a morte de Agamêmnon, e a mesma é colocada no lugar que ela própria provocou.

Salientamos que até a morte de Clitemnestra é um diferencial para a morte de personagens femininas nas tragédias: “A rainha assassina desmentiu a lei da feminilidade, que determina que diante da aporia da infelicidade se ache uma saída no nó de um laço” (LORAUX, 1988, p. 29). A filha de Leda segue forte até o final da tragédia e não pensa em suicídio, mas sabe que logo chegará o seu momento fatídico.

A peça de Sófocles se estende e o mote da tragédia que é a vingança da morte do pai e o matricídio são tardios. Entretanto, quando Orestes golpeia Clitemnestra, Electra pede para repetir a ação: “παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν”, que quer dizer: “Bate uma segunda vez, se tens força” (SÓF., *El.*, v. 1415). Dessa forma, Electra satisfaz um gozo que era seu, ao pedir que o atrida desfira um golpe mais forte na mãe.

Agora a jovem Electra, finalmente, vai poder viver sem ter em sua vida amargura, ódio, mágoa. Estes foram sentimentos que a acompanharam por mais de 10 anos. Entretanto, eles a deram forças para prosseguir mesmo quando tudo parecia perdido. Querer que a mãe sofra na morte é um desejo oculto que ela também possa sentir, pelo menos um décimo, daquilo que havia sofrido por tanto tempo. Sim, Electra queria a morte da mãe com requinte de crueldade e isso poderia lhe causar uma satisfação inevitável.

As mulheres do coro escutam os gritos de Clitemnestra vindos de dentro do palácio. Logo acontecerá o Êxodo da Tragédia. O Êxodo é a intervenção final da peça e a saída dos personagens. Ele inicia-se com a saída de Orestes e Pilades do palácio. Orestes confirma a morte de Clitemnestra. Depois da aparente vitória, não há nenhuma tentativa de continuar fazendo os rituais fúnebres para os mortos. Electra se regozija. Isto acaba sendo um pouco contraditório porque a mesma já havia proclamado por diversas vezes na peça sua intenção de não parar de sofrer e de nunca se regozijar com nada. Mas, por outro lado, ela acabara de conquistar o que ela havia passado a vida toda almejando. Em seguida, chega Egisto para que a ação da vingança possa ser completada.

#### 4.4. Electra de Sófocles X Electra de Eurípedes

Eurípedes representa um período de transição entre a tragédia clássica e a comédia nova. Em seus textos, trata seus personagens de uma forma realista, sem idealizações. Neste tópico, examinamos a obra *Electra* de Eurípedes e como a questão de gênero é abordada nesta tragédia pelo autor, fazendo uma comparação com a tragédia de Sófocles.

Eurípedes prioriza em seu discurso falar da mulher ateniense. Essa escrita muitas vezes é vista como algo ruim, porque a mulher deveria viver recatada e reclusa em casa, como foi dito anteriormente. Na comédia *Tesmoforiantes*, Aristófanes descreve Eurípedes como alguém que não é bem visto pelas mulheres e que é condenado por elas no Tesmofóron.

Por outro lado, “Eurípedes prefere em geral conferir à *párthenos* coragem e liberdade de decisão, qualidades que, na realidade pouco trágica da vida, as instituições negam à moça grega” (LORAUX, 1989, p. 85). Destarte, nossa heroína vai poder usufruir deste poder de decisão não se associando aos seus algozes e também no momento da vingança dos assassinos de seu pai.

A cena inicial da tragédia *Electra* acontece no campo, nos confins da Argólida, tendo como cenário um pobre casebre. Um obreiro contextualiza a peça, explica o que está se passando e o porquê de Electra estar casada. Acrescenta dizendo que ele não requereu seus direitos de esposo, pois não a possuiu no leito nupcial, preservando-a virgem. Nesta tragédia, a personagem Electra fica, a princípio, resignada a aceitar o papel comum ao seu gênero na sociedade grega do século V a.C.

Na versão de Eurípedes, os inimigos de Electra temem a ameaça que poderiam enfrentar pela prole da heroína. No início da tragédia, é reportado que a protagonista é forçada a se casar com um pobre obreiro camponês porque Egisto pensava que caso ela se casasse com um nobre, seu filho poderia, ao chegar à idade adulta, requerer uma vingança em nome de sua mãe e de seu avô.

Além disso, o potencial filho de Electra poderia tirar Egisto de seu lugar de rei e executá-lo. Sendo nobre ele poderia requerer vingança ao passo que sendo de origem humilde não seria capaz de fazê-lo. Para Egisto, quanto mais fraco fosse o esposo de Electra mais fraco seria o fruto da união gerada por ela:

δείσας δὲ μὴ τῷ παῖδ' ἀριστέων τέκοι  
 Ἀγαμέμνωνος ποινάτορ', εἶχεν ἐν δόμοις  
 Αἰγισθος οὐδ' ἤρμοζε νυμφίῳ τινί.  
 ἐπεὶ δὲ καὶ τοῦτ' ἦν φόβου πολλοῦ πλέων,  
 μὴ τῷ λαθραίως τέκνα γενναίῳ τέκοι,

A mera hipótese de um nobre herdeiro  
 de Agamêmnon querer vingar o crime  
 apavorou Egisto, que impediu  
 que a moça se casasse no palácio.  
 Não cede ao medo: e se ela desse à luz  
 um filho sangue azul, secretamente?  
 (EUR., *El.*, v. 22-26)<sup>56</sup>.

ὡς ἀσθενεῖ δούς ἀσθενῆ λάβοι φόβον.  
 εἰ γάρ νιν ἔσχεν ἀξίωμ' ἔχων ἀνὴρ,  
 εὐδοντ' ἄν ἐξήγειρε τὸν Ἀγαμέμνωνος  
 φόνον δίκη τ' ἄν ἦλθεν Αἰγισθῶ τότε.

“Se a der a um fraco, o meu temor fraqueja”,  
 Pensou Egisto, “se ele for de estirpe,  
 Não irá revolver o crime antigo,  
 Fazendo-me pagar pelo assassinio?”  
 (EUR., *El.*, v. 39-42).

Um ponto relevante a ser observado na peça de Eurípedes é que Electra adota voluntariamente uma vida humilde tendo em vista que ela pretende demonstrar aos deuses a *hybris* de Egisto e sua mãe. Ao casar-se com um camponês, que não é nobre, a princesa deixa seu lugar real para acabar se tornando uma plebeia.

A camponesa Electra tinha uma vantagem: a mesma liberdade de servas e mulheres escravas; pois ela podia transitar livremente na cidade. Um exemplo dessa possibilidade de

---

<sup>56</sup> Todas as traduções de *Electra* de Eurípedes presentes neste capítulo são de Trajano Vieira, conforme consta na referência bibliográfica: SÓFOCLES/ EURÍPEDES, **Electra** (s). Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

poder transitar em ambientes públicos é quando Electra carrega um cântaro com água para casa, ação comum às servas atenienses.

θές τόδε τεῦχος ἐμῆς ἀπὸ κρατὸς ἐ-  
λοῦσ', ἵνα πατρὶ γόους νυχίους  
ἐπορθροβοάσω,

Retira o cântaro da frente!  
Na voz que alvorece,  
o pranto noturno do meu pai,  
às escâncaras!  
(EUR, *El.*, v. 140-142).

No primeiro episódio, Orestes avista Electra e pensa se tratar de uma escrava, porque ela está suja, maltrapilha, com a cabeça raspada e carregando água na cabeça. Então, Orestes aborda-a fingindo ser um amigo do irmão de Electra- que na verdade é ele próprio. Ele afirma que sua missão é anunciar que Orestes está vivo e que procura notícias da irmã.

A jovem relata todo seu sofrimento e o que está ocorrendo no palácio. Ao chegar o seu marido, percebe-se um certo aborrecimento pela quebra de costume através da fala abaixo: “ἔα: τίνας τούσδ' ἐν πύλαις ὀρῶ ξένους;/ τίνας δ' ἕκατι τάσδ' ἐπ' ἀγραύλους πύλας/'προσηλθον;”, traduzido por Trajano Vieira: “Estão querendo encrenca? É indecente/ mulher ficar de prosa com mancebos” (EUR, *El.*, v. 343-344).

No século V a.C., era inapropriado uma mulher ateniense conversar a sós com homens, e, sendo casada, agravaria mais o fato. Orestes reconhece perante a irmã quão valoroso é o seu esposo, mesmo ele não vindo de linhagem real. Ademais, o obreiro e Electra recebem com hospitalidade os estrangeiros, porque receber bem um estrangeiro era um dos mandamentos que deveriam ser seguidos pelos gregos (JAEGER, 1994, p. 21). Então, o obreiro pede para que a esposa prepare uma refeição para os hóspedes:

γέροντι: χώρει δ' ἐς δόμους ὅσον τάχος  
καὶ τάνδον ἐξάρτυε. πολλά τοι γυνῆ  
χρήζουσ' ἂν εὖροι δαιτὶ προσφορήματα.  
ἔστιν δὲ δὴ τοσαῦτά γ' ἐν δόμοις ἔτι,  
ὥσθ' ἔν γ' ἐπ' ἡμᾶρ τούσδε πληρῶσαι βορᾶς.

Prepara a refeição com o que achares  
em casa, pois ninguém sabe melhor  
do que a mulher improvisar, se quer.  
Nosso estoque de suprimentos basta  
para matar a fome dele.  
(EUR., *El.*, v. 421-425).

Nessa sentença, a mulher é vista como alguém que é capaz de transformar realidades não planejadas em diferentes soluções. Eurípedes entende a importância da mulher na sociedade em que vive e demonstra isso através do discurso do obreiro. Ao mesmo tempo, o tragediógrafo mostra a preocupação de alguém, sem muitos recursos, de acolher bem os visitantes.

A jovem atrida apresenta um grande protagonismo, pois ela induz seu irmão Orestes a executar o crime de matricídio, arquiteta e participa pessoalmente do golpe da morte ao atrair a mãe para sua residência para visitá-la após seu suposto parto: “λέγ’, ὦ γεραιέ, τάδε Κλυταιμήστρα μολών:/ λεχώ μ’ ἀπάγγελλ’ οὔσαν ἄρσενος τόκῳ”, traduzido como: “Deves dizer, ancião, a Clitemnestra/ que eu acabei de dar à luz um filho” (EUR, *El.*, v. 651-652).

Com o pretexto de celebrar o ritual das Anfidromias, que seria a cerimônia na qual o nascituro receberia um nome, Electra atraiu sua mãe para o seu casebre (NUÑEZ, 2000, p. 48). Um fato interessante é notar que, mesmo com todo distanciamento e rancor, Clitemnestra tenta cumprir seu papel de mãe, pois sai de casa para ajudar a filha no suposto ritual.

Após a morte de Egisto, Electra, a princípio, não quer ultrajar Egisto. Depois ela decide fazer um discurso falando mal do morto. Esse elogio fúnebre ao defunto é considerado uma crítica veementemente de forma desrespeitosa. Esse discurso pode ser comparado a um anti-carpir. Electra chega a afirmar que:

καίτοι τόδ’ αἰσχρόν, προστατεῖν γε δωμάτων  
γυναῖκα, μὴ τὸν ἄνδρα: κάκείνους στυγῶ  
τοὺς παῖδας, ὅστις τοῦ μὲν ἄρσενος πατρός  
οὐκ ὠνόμασται, τῆς δὲ μητρὸς ἐν πόλει.

É um vexame a mulher cantar de galo<sup>57</sup>  
em casa e não o homem. Vergonhoso  
que chamem as crianças pelo nome  
da mãe na urbe, sem o patronímico.  
(EUR., *El.*, v. 932-935).

Ao observar o discurso de Electra, percebemos claramente ideais patriarcalistas comuns naquele período embutidos em seu discurso. No trecho citado, vemos a troca de valores, pois a mulher é quem assume a posição de chefe, de quem está no comando, coisa que era incomum na Grécia do século V a.C.

Clitemnestra é uma personagem que merece destaque, pois traiu o marido de forma ardilosa e vil e, após associação com o amante Egisto, planejou matar Agamêmnon num

<sup>57</sup> O tradutor Trajano Vieira optou por usar a metáfora do galo nessa passagem. Acredita-se que sua escolha pode ter sido baseada no verso 1671 da obra Agamêmnon de Ésquilo que também cita ‘galo’: “Χορός: κόμπασον θαρσῶν, ἀλέκτωρ ὥστε θηλείας πέλας”, traduzido: “Brada ousado como galo junto a galinha”.

banquete e tomar o lugar do rei, entregando a Egisto todo seu reinado. Na *Odisseia* no canto XI, o antigo comandante da famosa guerra vai relatar o que ocorreu com ele no seu retorno para Micenas e como se deu sua cruenta morte, assemelhando-se a um boi morto em um matadouro:

ἀλλά μοι Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε  
ἔκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ, οἴκόνδε καλέσσας,  
δειπνίσσας, ὥς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ.  
ὥς θάνον οἰκτίστῳ θανάτῳ: [...]

Minha morte e o destino fatal por Egisto me vieram  
Com minha esposa funesta matou-me, depois de chamar-me  
para um banquete em sua casa, qual boi se abate no talho.  
Dessa maneira morri, vergonhosa.  
(HOM., *Od.*, XI, v. 409-412).

Electra crê que assim como Clitemnestra traiu o marido com outro, ela também poderia trair o atual desposado sem sentir nenhum remorso. Além disso, a cruel matriarca exerce de forma constante seus ardis; conhecedora de seu poder de sedução, ela sabe que é capaz de controlar qualquer homem que quisesse a seu bel-prazer.

Para os gregos, o desejo feminino era visto como uma emoção internalizada, escondido da visão e mantido como um segredo privado e não divulgado. No momento em que Clitemnestra deixa se envolver pelo desejo e trai o marido com Egisto, ela acaba tornando esse desejo algo ilícito, pois a questão do adultério fica explícita. Essa postura vai de encontro às virtudes que uma mulher ateniense deveria ter, que é o autocontrole sexual (McCLURE, 1999, p. 25).

Por outro lado, Electra pensa que Egisto foi deveras inocente pensando que a sua “amada” rainha se manteria fiel, pois quem traiu o marido é capaz de, a qualquer momento, fazer o mesmo com outro. Electra reproduz um discurso masculino, percebe-se tal fato através das palavras citadas a seguir:

ἔς τοῦτο δ' ἦλθες ἀμαθίας ὥστ' ἦλπισας  
ὡς ἐς σὲ ἐμὴν δὴ μητέρ' οὐχ ἔξοις κακὴν  
γῆμας, ἐμοῦ δὲ πατρὸς ἠδίκεις λέχη.  
ἴστω δ', ὅταν τις διολέσας δάμαρτά του  
κρυπταῖσιν εὐναῖς εἴτ' ἀναγκασθῆ λαβεῖν,  
δύστηνός ἐστιν, εἰ δοκεῖ τὸ σωφρονεῖν  
ἐκεῖ μὲν αὐτὴν οὐκ ἔχειν, παρ' οἷ δ' ἔχειν.

Quanta burrice achar que uma mulher  
que maculara o próprio leito  
não seria sórdida contigo! Quem  
seduz a esposa alheia, tendo-a em cama  
escusa, é tolo se imagina que ela  
não faz com ele o que já fez com outro.  
(EUR., *El.*, v. 918-924).

Clitemnestra exerce o poder da dominadora, pois manda e desmanda no palácio. Ela alcançou um status que era dado apenas para os homens de seu tempo. McClure aponta quão importante para a mulher é esta questão, pois a ideia de gênero pode ser tratada como um veículo de negociação do poder (McCLURE, 1999, p. 4).

Electra afirma que a mulher, quando tem o caráter mais forte que o homem, passa a dominar tudo aquilo que está ao seu redor, sendo assim, a rainha conseguiu esse poderio. Mas não é só isso. Electra adota um discurso de manutenção do Patriarcado. Ela tem uma visão na qual a mulher deveria ser solícita e totalmente submissa ao marido. Visão essa que era o esperado para ser uma boa esposa. Ela afirma: “ἐπίσημα γὰρ γήμαντι καὶ μείζω λέχη/ τάνδρὸς μὲν οὐδεὶς, τῶν δὲ θηλειῶν λόγος”, que quer dizer: “Se casa com uma mulher de maior brilho,/ o homem não vale nada, vale a esposa” (EUR., *El.*, v. 936-937).

Se pensarmos na questão do poder na sociedade grega, Egisto pode ser visto como alguém que não se porta como um marido deveria, pois ele é que acata a vontade da esposa, que ocupa um lugar de comando no palácio. Então, podemos afirmar que aqui se encontra um paradoxo, pois nesta peça temos uma mulher “masculina” e um homem “feminino”. “Contraposta à covardia, palermice e pussalimidade de Egisto, cresce a figura de Clitemnestra” (TORRANO, 2013, p. 94).

Na *Electra* de Sófocles, Egisto é apresentado como um covarde e libidinoso: “ὁ πάντ’ ἄνακτις οὔτος, ἢ πᾶσα βλάβη,/ ὁ σὺν γυναιξὶ τὰς μάχας ποιούμενος”, ou seja, “esse é totalmente covarde, dano total,/ o que faz o combate com as mulheres” (SÓF., *El.*, v. 301-302). Destarte, Clitemnestra se sobrepõe a Egisto por ser senhora da sua vida, fazer a sua vontade a qualquer custo, independente se está agradando ao outro ou está lhe fazendo o mal.

No terceiro episódio da tragédia, Clitemnestra chega em um veículo para visitar a filha em sua casa afastada da cidade. O motivo da visita da rainha é que a heroína havia convidado a mãe para participar de rituais de sacrifícios que comumente eram feitos após o nascimento de um bebê.

Electra usou uma *apate*, ou seja, um truque, um engano, para simular uma gravidez e falso parto. Na verdade, a intenção de Electra é também matar sua progenitora. Para Górgias, num espetáculo trágico aquele que engana é mais justo do que aquele que é enganado. “A habilidade nos *logoi* era a vereda para o supremo poder. Pode ser uma arte de enganar, mas o engano, disse Górgias, pode-se por sua vez empregar numa boa causa, como a poesia –

especialmente a tragédia – o mostra” (GUTHRIE, 1995, p. 252). Então, portanto, Electra e seu irmão tornaram-se justíssimos ao enganarem Clitemnestra e Egisto em função de um propósito maior que era cumprir sua vingança.

Clitemnestra explica para a filha as razões que a levaram a planejar a morte de Agamêmnon. A personagem faz algumas queixas. Primeiro, ela expressa sua revolta porque Ifigênia, sua primogênita, a filha mais amada, foi levada para guerra com a desculpa que iria desposar Aquiles, mas acabou sendo sacrificada.

Nos versos 1020- 1026, Clitemnestra conta que Agamêmnon levou de casa sua filha para Áulis, com a promessa de que se casaria com Aquiles, o melhor dos aqueus. Contudo, o rei de Micenas ergueu um altar e lá cortou a garganta de sua primogênita. A morte de Ifigênia passa a ser o estopim para a vingança da rainha, como ela afirma:

κεῖνος δὲ παῖδα τὴν ἐμὴν Ἀχιλλέως  
λέκτροισι πείσας ὄχετ' ἐκ δόμων ἄγων  
πρυμνοῦχον Αὔλιον, ἔνθ' ὑπερτείνας πυρᾶς  
λευκὴν διήμησ' Ἴφιγόνης παρηΐδα.  
κεῖ μὲν πόλεως ἄλωσιν ἐξιώμενος,  
ἢ δῶμ' ὀνήσων τᾶλλα τ' ἐκσφάζων τέκνα,  
ἔκτεινε πολλῶν μίαν ὑπερ, συγγνώστ' ἂν ἦν:

Quando Agamêmnon  
levou ao porto de Áulis Ifigênia,  
foi para desposá-la com Aquiles,  
mas lhe segou o rosto lindo lá,  
no altar. Tivesse sido pelo bem  
da pólis, se o solar corresse risco,  
fosse para salvar os filhos, ainda  
faria sentido alguém morrer por muitos.  
(EUR., *El.*, v. 1020-1026).

Além disso, Clitemnestra não aceita o fato de Agamêmnon ter levado uma segunda mulher para o palácio, Cassandra. Clitemnestra reclama que Agamêmnon retornou com uma concubina e levou-a para pôr na sua cama. Esse aspecto aumenta a ira da rainha, pois, como dito anteriormente, um homem até poderia ter uma concubina, mas ela teria que ficar em uma casa separada. Não era aceito as duas conviverem sob o mesmo teto:

ἐπὶ τοῖσδε τοίνυν καίπερ ἠδίκημένη  
οὐκ ἠγριώμην οὐδ' ἂν ἔκτανον πόσιν:  
ἀλλ' ἦλθ' ἔχων μοι μαινάδ' ἔνθεον κόρη  
λέκτροις τ' ἐπεισέφηκε, καὶ νύμφα δύο  
ἐν τοῖσιν αὐτοῖς δώμασιν κατείχομεν

Aniquilada, a fúria não teria  
me dominado a ponto de matar

meu próprio esposo, não trouxera a mênade  
 jovial com ele, não a conduzira  
 à alcova: duas esposas sob um teto!  
 (EUR., *El.*, v. 1030-1034).

Clitemnestra justifica sua vingança, se queixa de ser julgada pela filha e afirma que quis pagar seu esposo com a mesma moeda. Por último, a rainha confessa que a procura pelo amante foi porque no seu leito o marido evitava audiências amorosas.

O coro formado por moças da Argólida não concorda com o discurso de Clitemnestra, pois as moças acham que a mulher, como boa cidadã ateniense, deve obedecer ao marido diante de qualquer circunstância, permanecendo passivamente dentro de casa (McCLURE, 1999, p. 25). O coro representa a opinião pública comum da Grécia dos séculos V e IV a.C. que crê que tem juízo aquela mulher que aceita a submissão.

**Χορός:** δίκαι' ἔλεξας: ἡ δίκη δ' αἰσχροῦς ἔχει.  
 γυναῖκα γὰρ χρὴ πάντα συγχωρεῖν πόσει,  
 ἥτις φρενήρης: ἢ δὲ μὴ δοκεῖ τάδε,  
 οὐδ' εἰς ἀριθμὸν τῶν ἐμῶν ἦκει λόγων.

Se o que dizes é justo, o justo é chulo.  
 Se a esposa goza de juízo, cede  
 Ao marido. Quem pensa diferente,  
 Sequer se abeira do horizonte lógico.  
 (EUR., *El.*, v. 1051-1054).

A peça de Eurípedes se constrói em torno do discurso de manutenção do controle da ordem de gênero. O comportamento de Clitemnestra é julgado e suas ações do passado e do presente, a tornam autêntica e ao mesmo tempo perigosa. Por isso, é inevitável que os heróis não a punam.

Os subterfúgios de Clitemnestra não acabam com seu discurso. A rainha apela para a compaixão dos filhos através das palavras: “ὦ τέκνα, πρὸς θεῶν, μὴ κτάνητε μητέρα” que significa: “Não, filhos, não mateis quem vos gerou!” (EUR. *El.*, v. 1165). Logo ela desfaz-se de suas vestes, aponta para o seio materno, evocado como uma fonte de afeto, como forma de comover o filho. Depois ela agarra o rosto de Orestes; mas é tudo em vão, pois sua morte é iminente.

Essa cena apresenta aspectos intertextuais com a obra *Coéforas* de Ésquilo, pois nela também há um diálogo entre Clitemnestra e o filho caçula de Agamêmnon. A rainha igualmente pede clemência a Orestes, só que, na tragédia de Ésquilo, ela apela para a sensibilidade do filho e lembra de quando criança ela o amamentou.

**Κλυταιμνήστρα:**

ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἶδεσαι, τέκνον,  
μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα  
οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα.

**CLITEMNESTRA:** Pára, filho, e respeita, criança, este seio em que muitas vezes já sonolento sugastes com as gengivas nutriente leite.

**Κλυταιμνήστρα:**

ἐγὼ σ' ἔθρεψα, σὺν δὲ γηράναι θέλω.

**CLITEMNESTRA:** eu te criei e contigo quero envelhecer. (ÉSQ., *Coef.*, v. 896-898; v. 908).

Em um diálogo lírico, Orestes reporta sua ação. O herdeiro de Agamêmnon cobre seus olhos com um manto e sacrifica sua mãe com uma espada afiada, aplicando um golpe certo na jugular da rainha. Podemos perceber uma ação descrita com pouco movimento e em poucos versos, mas que produz uma fortíssima emoção para o público.

**Ὀρέστης:** ἐγὼ μὲν ἐπιβαλὼν φάρη κόραις ἐμαῖς  
φασγάνῳ κατηρξάμαν  
ματέρος ἔσω δέρας μεθείς.

**Orestes:** Acobertei a face com o manto;  
o gládio a sacrifica  
com um talhe na jugular.

**Ἥλεκτρα:** ἐγὼ δ' ἐπεγκέλευσά σοι  
ξίφους τ' ἐφηγάμαν ἄμα.

**Electra:** E eu te incitei,  
coempunhei a arma.  
Perpetrei a prova mais dura.  
(EUR., *El.*, v. 1221-1226)

Orestes e Electra saem ensanguentados da casa e cantam junto com o coro o seu remorso por terem matado a mãe. O coro agora os apresenta como “μητρὸς νεοφόνους”, ou seja, “neomatadores maternos” (EUR., *El.*, v. 1172). Mesmo tendo sucesso na execução de seu plano de vingança, os irmãos ficam arrependidos de terem cometido matricídio. Nessa peça, Eurípedes salienta a questão do arrependimento, fato que não ocorre nas demais tragédias que narram o mito.

De fato, sem Electra, Orestes não agiria, pois foi ela que planejou a ação, instigou o irmão a executá-la, segurou na mão de Orestes, ajudou a ferir sua mãe com o gládio, empurrou-o com muita força, cravando-o na jugular da mãe, enfim matando-a.

Para Górgias, “a virtude para o homem é a Retórica, ou seja, a capacidade de usar a palavra e o discurso e de desfrutar a capacidade de sugestão e de persuasão com fins próprios” (REALE, 2003, p. 83). Teria Electra feito uso da retórica para convencer o irmão a cometer o matricídio e realizar sua vingança? A heroína de Eurípedes usa sua astúcia, arquiteta todo o plano para ceifar a vida de seus opositores e instiga o próprio irmão a executar a ação.

Outro fato que convém ser observado é o local onde Electra está quando sua mãe é morta. Na tragédia de Sófocles, Electra está num ambiente externo, ela vigia fora do palácio a chegada de Egisto para que ele não atrapalhe enquanto Orestes mata a rainha dentro do palácio. Já na tragédia de Eurípedes, Electra se encontra num ambiente interior, pois ela está dentro de sua casa enquanto a mãe é morta e até ajuda o irmão a apunhalar sua matriarca.

Convém lembrar que, para a tragédia *Electra*, os dois assassinatos (o de Egisto e o de Clitemnestra) se opõem, sendo que o assassinato de Egisto é considerado uma justiça divina, pois, com a influência do oráculo de Apolo, Orestes cometeu o ato.

No final da tragédia *Electra*, chegam os deuses Dióscuros. Esse recurso é bastante usado nas peças de Eurípedes. Como afirma Rosenfeld (1993, p. 54): “as soluções nas suas peças são muitas vezes aparentes, impostas por deuses que surgem de surpresa (*deus ex machina*)”. Cástor, um dos deuses dióscuros, chega para revelar a punição que Orestes vai ter:

ἐνταῦθα καὶ σὲ δεῖ δραμεῖν φόνου πέρι.  
ἴσαι δέ σ' ἐκσώζουσι μὴ θανεῖν δίκη  
ψῆφοι θεθεῖσαι: Λοξίας γὰρ αἰτίαν  
ἔς αὐτὸν οἶσει, μητέρος χρήσας φόνον.  
καὶ τοῖσι λοιποῖς ὅδε νόμος τεθήσεται,  
νικᾶν ἴσαις ψῆφοισι τὸν φεύγοντ' ἀεί.

**CÁSTOR:** É o tribunal que julgará teu crime.  
Serás poupado pela paridade  
do sufrágio, pois Lóksias, deus Oblíquo,  
se inculpa: seu oráculo te fez  
matar a mãe. Daí a lei que passa  
a vigorar: os votos pró e contra  
se em mesmo número, libertam réus.  
(EUR., *El.*, v. 1264-1269).

O matricídio é considerado pelos gregos o mais grave e imperdoável de todos os crimes. É por isso que as Erínias/Ceres perseguirão Orestes por este crime de sangue incessantemente. Orestes teve que passar por todo um momento de perseguição das Erínias, enlouqueceu até a expiação de seu pecado. Toda essa jornada é progressiva. O Dióscuro Castor avisa a Orestes sobre a chegada das Erínias: “δεινὰ δὲ κῆρές σ' αἰ κυνώπιδες θεαί/ τροχληατῆσους' ἔμμανη

πλανώμενον”, traduzido como: “As Ceres, deusas olhiperras, /te impelem ao desrumo da loucura” (EUR, *El.*, v. 1252-1253).

No final de *Electra* de Eurípedes, a princesa de Micenas não recebe nenhum castigo, pelo contrário, ela é agraciada com uma recompensa. Seu antigo casamento é anulado e a sua mão é dada a Pílates em casamento. Cástor determina as bodas de Electra e que Pílates fuja da cidade:

αἰνεῖν δ' ἀνάγκη ταῦτα: πάντεσθ' ἐν δὲ χρῆ  
 πράσσειν ἃ Μοῖρα Ζεὺς τ' ἔκρανε σοῦ πέρι.  
 Πυλάδῃ μὲν Ἡλέκτραν δὸς ἄλοχον ἐς δόμους,  
 σὺ δ' Ἄργος ἔκλιπ' [...]

Devo acatar. À determinação  
 da Moira e Zeus, sucumbes no futuro.  
 Concede a mão de Electra a Pílates.  
 E deixa Argos, (...)  
 (EUR., *El.*, v. 1247-1250).

Esse casamento se torna uma forma de compensação por tudo o que a jovem sofreu quando ainda era pobre, já que, ao casar com Pílates, Electra volta a ser nobre. Contudo, agora casada e cidadã, ela perde a liberdade que antes ela tinha. Agora ela tem que adquirir uma nova postura, se limitar ao recôndito de sua casa e se adaptar a essa nova realidade de esposa e princesa reconhecida pela sociedade.

A Electra de Eurípedes descreveu a mulher representando alguns valores tradicionais para os gregos da Grécia antiga como a questão do casamento, que tinha como função suprir as necessidades da mulher como moradia e alimentação, além do rebento que seria nobre dependendo da sua ascendência. Encontramos destaque nas personagens femininas Electra e Clitemnestra por não seguirem totalmente esses padrões acima citados. Muitas vezes tornando-se protagonistas de suas ações.

Ressaltamos que Clitemnestra conhece o poder de sedução que uma mulher pode ter e ela faz uso dele quando está com seu esposo Agamêmnon e também para conquistar o amante Egisto. As ações da rainha geralmente são premeditadas e visam ganhos em seu favor.

O sentimento de vingança é capaz de dar forças até para o mais fraco para que este possa realizar feitos grandiosos, embora, nem sempre, estes atos sejam bons, justos ou honestos. Para Lesky, Eurípedes desenvolve a personagem Electra “dentro dos limites da sua condição feminina” (1996, p. 255). A jovem induz seu irmão Orestes a executar o crime de matricídio,

arquiteta um plano mirabolante atraindo Clitemnestra para sua casa para que ela possa cuidar dos rituais de nascimento do suposto neto.

Em *Ésquilo*, a personagem Electra é descrita como inexperiente, pois ela pede ajuda ao coro de cativas troianas para que a ensine a prestar libações para o seu pai. Na *Electra* de Sófocles, a heroína é mais experiente, já sabe como se portar no luto, mas mantém esse luto como uma constância em sua vida. Nas duas peças, Orestes é um personagem ativo na concretização da vingança. Na peça de Eurípedes, tem um diferencial, já que, Electra se casa com um camponês. A jovem também é proativa na realização do plano e do ato da vingança, chegando a incentivar Orestes a cometer o matricídio quando este titubeia.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ser humano evoluiu, homens e mulheres hoje podem ser inovadores e criativos, mas o papel do gênero feminino continua retrógrado. Ainda existem expectativas voltadas para o gênero, qual papel que o homem e a mulher ocupam na sociedade; sendo que cada um acaba ocupando um papel diferente. Todavia, o homem exerce geralmente um papel considerado superior em muitos locais no mundo.

Os gregos antigos, diferente do pensamento de Judith Butler, acreditavam que existia uma essência feminina que estava intrínseca a cada mulher. Assim, haveria uma noção binária entre masculino e feminino que constitui uma matriz heterossexual e que afirma que o gênero é refletido através do sexo do ser humano. Contudo, acreditamos que feminino é uma construção cultural, não é somente algo natural da condição feminina.

Sabemos que a análise comparativa de obras clássicas é complexa; contudo, é instigante conhecer de perto as personagens e seus autores no teatro ateniense. Entendemos que os textos clássicos têm grande importância e muitas vezes o que é retratado neles ainda vigora na contemporaneidade.

Ao estudar as tragédias gregas e como as mulheres eram representadas nelas, entendemos que não há modelo ideal de mulher a ser seguido. Existem vários tipos de mulheres como Helena, Jocasta, Clitemnestra, Electra, Penélope, Antígona. Cada uma dessas mulheres representa uma possibilidade de postura que uma mulher grega poderia ter. Às vezes mais recatada, como Crisótemis; outras vezes mais determinada, como Electra. Podendo ser proativa em suas ações, como Antígona, ou assumir uma postura passiva como Ismene. Acatando valores contemporâneos como Penélope, ou apresentando ideias e ações que vão de encontro ao que era comum à sua época, como Clitemnestra. Até sendo uma estrangeira movida pela paixão, como Medeia.

Seria, de fato, excessivo conseguir não se associar tão diretamente à figura de Electra e sua dor de filha, não sentir-se próximo ao seu distanciamento com o divino, não sentir-se próximo a sua solidão e desespero, e assim após inúmeras palavras escritas e inúmeros livros lidos, conforme estabelece-se na análise da obra, consoante montam-se os nexos do enredo da tragédia de Sófocles, isto é, quanto ao caráter que se revela na personagem mais insubmissa, mais sofrida.

Porquanto, o ser humano não seria passível de identificar-se com seu sofrimento, isto é, “por meio da consagração da dor, [...] mas a consagração da dor aproxima-o dos deuses e separa-o do resto dos homens” (JAEGER, 1994, p. 334). Adquirindo-se assim certa relação com o caráter opositor e inconformado de Electra, que parece sair do *Oikos*, o palácio que antes fora seu lar não lhe traz mais familiaridade, traz-lhe apenas afastamento e solidão, mesmo continuando continuamente a habitar nele, ano após ano, esperando o retorno de seu irmão Orestes para cumprir a missão tão esperada.

De fato, percebe-se aí, sobretudo, expressa a coragem com a qual Electra dedicou-se ferozmente, como o herói se dedica a sua missão, mesmo que aquela seja específica na forma masculina, já que o contexto grego não admitia ser executado por uma mulher, mas mesmo assim ela estava disposta a fazê-lo caso ninguém mais o fizesse, contrariando a cultura na qual se inseria.

Dessa forma, admira-se a forma como Electra não desiste e nem declina da possibilidade de abandonar sua missão, por quaisquer desejos que sejam, como casamento, como privar-se de dar à luz um grego, pois de seu ventre é que haveria a possibilidade de gerar herdeiros legítimos, o cidadão grego e, assim, a linhagem grega não poderia ser perpetuada, ela absteve-se também de inúmeras riquezas, assim ela privou a si mesma de desejos que eram comuns as mulheres gregas e em nenhum momento titubeou.

Visto que, a possibilidade de abandonar a missão de justiça, seria de seu exclusivo interesse, e deixaria impunes os carrascos de seu pai. Assim, a postura com a qual Electra, na peça de Sófocles, enfrenta como as contingências da humilhação, da privação e da consternação, incitam-na a continuar no seu propósito.

Na proporção que a personagem Electra vai sendo analisada, vê-se que ela representa claramente o oposto do esperado a uma mulher grega, já que elas eram sem voz, compassivas, regidas pela visão masculina, sem o caráter voltado para si mesma, isto é, mesmo sendo uma peça escrita e encenada por homens, ela representava uma possível voz e a força de uma mulher que opôs-se a aceitar o que impunham para sua vida, isto é, Sófocles fez, segundo Jaeger, “com que Electra percorra toda a gama dos mais íntimos matizes do sentimento, até chegar ao auge do desespero. No entanto, apesar das mais violentas oscilações do pêndulo, a totalidade mantém-se em perfeito equilíbrio” (JAEGER, 1994, p. 332).

Posto que, tomar-se como objeto de estudo uma personagem feminina tão sofrida, humilhada entre seus semelhantes, como a Electra de Sófocles, não é uma tarefa fácil, porque devido à dor desmedida da personagem, tem-se a nítida impressão do espectador, sentir o

mesmo, um martírio similar, uma dor que mesmo sentindo-a em sua plenitude não há perda da consciência, a personagem continua racionalizando, mesmo com tamanho suplício.

Por certo, faz-se necessário refletir sobre o nosso próprio sofrimento, nossa própria humanidade, nosso próprio conceito de justiça, por meio da dor, da perda de um pai amado e a consequente punição com o derramamento de sangue dos que arquitetaram a morte deste ente querido, mesmo que quem tenha arquitetado e executado o assassinato, seja o seu primo, em segundo grau, e a própria mãe.

Assim, enquanto sofresse com ausência de um pai, o passar do tempo e a vida cotidiana tornam-se intoleráveis, atitudes de humilhação são diárias, já que se tem a dor da impunidade corriqueira dos que continuaram a reinar absolutos, em um palácio que não lhes deveria pertencer.

Desse modo, a impunidade é um sentimento que destrói, que corrói, leva à aflição, à autopunição e privação de uma mulher que arquiteta uma longínqua e dolorosa ação de justiça, com o único propósito de vingar-se. Este sentimento foi se enraizando, se embutindo no absoluto sofrimento, destronando uma princesa que se recusou a permear o mesmo espaço de frios algozes.

Dessa maneira, Electra sentia-se exilada no seu próprio lar, solitária com a ausência do único que compartilharia do mesmo sentimento de justiça que a afligia, cujo sangue era-lhe comum. Seu coração forte clamava por correção para que a dor fosse expurgada com o retorno do seu irmão Orestes.

Electra não foi renegada à condição de mulher subserviente, não delegou somente ao irmão a punição, deixando a cargo somente da figura masculina a execução da ação, ela também participou. Dessa forma, na tragédia *Electra* de Eurípedes, ela transgrediu o esperado de uma mulher grega, pois ela, ao lado do irmão, assassinou os algozes de seu pai.

Por conseguinte, é válido ressaltar que em Sófocles encontra-se uma ordenação harmônica da ação, o sofrimento vai oscilar indistintamente de um lado para o outro, mas ao mesmo tempo em que Electra se mantém equilibrada, percebe-se a nossa confluência e identificação com o tragediógrafo.

Orestes e Electra levaram até as últimas consequências do pior que o humano pode chegar que é a execução do ser que lhe deu a luz, a própria mãe, sendo que se buscava a merecida punição dos executores de seu pai. O espectador percebe que não foi Apolo, na versão sofocliana do oráculo quem deu a ordem da execução, mas veio do próprio filho, assim mesmo com tamanho despropósito que seria executar a própria mãe, eles têm a coragem em discuti-lo

no teatro. Desse modo, graças a tragediógrafos como Sófocles, mesmo advindo de um período histórico tão longínquo a sua personagem feminina Electra teve vez e voz, bem diferente da função social da mulher no teatro ateniense do período clássico grego.

Logo, acredita-se de fato que uma pesquisa como essa, contribui para a ampliação do conhecimento de como a mulher era representada nas tragédias de Sófocles, que foram escritas no período do grego clássico no século V a.C. e o aprofundamento deste estudo proporcionou um novo olhar no estudo da questão de gênero e do discurso feminino em diferentes épocas, e nessa adentra-se a sociedade antiga e grega.

Portanto, cada um recebe o que foi escrito pelos seus antepassados, havendo então, relações entre obras, entre compositores e até entre estilos. Assim, Sófocles nos prestigiou com uma peça teatral distante como Electra, mas que continua a nos elevar como seres humanos, já que se reflete sobre nossa essência, sobre a dor humana. Questiona-se até que limite se cruzaria para trazer justiça a quem se ama, assim fez Electra que não teve um minuto de paz, mesmo pranteando, a sua sanidade na certeza da concretude da vingança. Isso não a deixava fraquejar em seu intuito de justiça por um pai assassinado, eis que, a dor de Electra permanece viva e por isso, seu lamento continua presente, fazendo com que o ser humano questione a sua atitude e lamento diante da perda de quem se ama.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos Todos Feministas**. Tradução Christina Baum. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. **Métrica e Rítmica nas Odes Píticas de Píndaro**. Universidade de São Paulo, 2012. Tese de Doutorado.

APOLODORO. **Contra Neera**. [DEMÓSTENES] 59. Tradução de Glória Braga Onelley. Introdução, notas e índice de Ana Lúcia Curado. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

APOLLODORUS. **Apollodorus- The Library**, with an English Translation by Sir James George Frazer, F.B.A., F.R.S. in 2 Volumes. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1921. Includes Frazer's notes. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0022%3Atext%3DLibrary%3Abook%3D3%3Achapter%3D10%3Asection%3D1>>. Acesso em 08/06/2019.

ARISTÓFANES. **Duas Comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes**. Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. Introdução de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.

\_\_\_\_\_. **As Mulheres no Parlamento**. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução e notas de Giovanni Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

\_\_\_\_\_. **Poética**. Tradução Ana Maria Valente. 3ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

\_\_\_\_\_. **Retórica**. Disponível em: [https://sumateologica.files.wordpress.com/2009/07/aristoteles\\_-\\_retorica2.pdf](https://sumateologica.files.wordpress.com/2009/07/aristoteles_-_retorica2.pdf). Acesso em 24 de junho de 2018.

\_\_\_\_\_. **Retórica das Paixões**. Prefácio Michel Myer: introdução, notas e tradução do grego Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BALME, M. G. **Athenaze: an introduction to ancient Greek**, Book I. Maurice Balme & Gilbert Lawall; with drawings by Catherine Balme, 2nd edition. New York: Oxford University Press, 2003.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Uma postura para a persona trágica. **Mito e performance**, p. 73-83.

BLUNDELL, Mary Whitlock. **Helping Friends and Harming Enemies: a Study in Sophocles and Greek Ethics**. Cambridge University Press, 1989.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita, 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BOUCHER, François; TELLES, André. **História do vestuário no Ocidente**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. Electra: três autores, três personagens. **Ensaio de Literatura e Filologia**, v.1, p. 11-31, 1978.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis, Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Mitologia Grega**. Vol. III. RJ: Editora vozes Ltda, 1987.

BRUNO, Pauliane Targino da Silva. **Do mito à tragédia: Agamêmnon entre Grécia e Roma**. Universidade Federal do Ceará, 2013. Dissertação de Mestrado.

BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia** (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Júnior. 26ª Ed. RJ: Ediouro, 2002.

BUTLER, Judith. P. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão de Identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 14ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARDOSO, Zelia de Almeida; DUARTE, Adriane da Silva. **Estudos sobre o teatro antigo**. São Paulo: Alameda, 2010.

CARSON, Anne. **Glass, Irony and God**. New Directions Publishing, 1992.

CARVALHAL, Tania Franco, 1943- **Literatura Comparada**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.

CASE, Sue-Ellen. Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts. In: **Theater Journal**, v. 37, n. 3, 1985, p. 317-327.

CASSIN, Barbara. “Ver Helena em Toda Mulher”. Tradução de Fernando Santoro. São Paulo: Copyright Empresa Folha da Manhã S/A. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1707200506.htm> Acesso em 30 de junho de 2018.

CASTLE, Gregory. **The Blackwell Guide to Literary Theory**. USA: Blackwell Publishing Ltd, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. Coordenação da tradução: Fabiana Komesu. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: uma introdução. Tradução Sandra Vasconcelos. SP: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

CURADO, Ana Lúcia. Introdução. In: APOLODORO. **Contra Neera**. [DEMÓSTENES] 59. Tradução de Glória Braga Onelley. Introdução, notas e índice de Ana Lúcia Curado. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

DICIONÁRIO UNESP DO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO. Organizador: Francisco S. Borba e colaboradores- São Paulo: UNESP, 2004.

DI GIORGI, Ana Lúcia Hernandes. DO LAMENTO AO GESTO: Uma análise de Electra nas obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. **ITINERÁRIOS - Revista de Literatura**, 1993.

DUARTE, Adriane da Silva. Introdução. In: ARISTÓFANES. **Dois Comédias: Lisístrata e as Tesmoforiantes**. Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. Um relato enganoso na Electra de Sófocles. **Estudos sobre o teatro antigo**, p. 25-38, 2010.

DUPONT, Florence. **Aristóteles ou o Vampiro do Teatro Ocidental**. Tradução: Joseane Prezotto; Marcelo Bourscheid; Rodrigo Tadeu Gonçalves; Roosevelt Rocha; Sergio Maciel. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.

ÉSQUILO. Oresteia I: **Agamêmnon**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004, 2ª ed., 2013.

\_\_\_\_\_. Oresteia II: **Coéforas**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004, 2ª ed., 2013.

\_\_\_\_\_. Oresteia III: **Eumênides**. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004, 2ª ed., 2013.

\_\_\_\_\_. **Oresteia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides**. Tradução Mário da Gama Cury. 7ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

EURIPEDES. **The Complete Greek Drama**, edited by Whitney J. Oates and Eugene O'Neill, Jr. in two volumes. 2. Electra, translated by E. P. Coleridge. New York. Random House. 1938.

\_\_\_\_\_. **Euripidis Fabulae**, vol 2. Gilbert Murray. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1913.

\_\_\_\_\_. **Helena**. Tradução de José Ribeiro Ferreira. Coimbra: FESTEIA Tema Clássico, 2005.

\_\_\_\_\_. **Medeia**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

\_\_\_\_\_. **Medeia. As Bacantes. As Troianas**. Introdução de Assis Brasil. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro S.A., 1988.

\_\_\_\_\_. **Ifigênia em Áulis. As Fenícias. As Bacantes**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

GÓRGIAS. **Elogio de Helena**. Tradução de Daniela Paulinelli. Belo Horizonte: Anágnosis. Disponível em: <<http://anagnosisufmg.blogspot.com/2009/11/elogio-de-helena-gorgias.html>>. Acesso em 23 de junho de 2017.

GREIMAS, A. J. **Dicionário de Semiótica**. A. J. Greimas & J. Courtés. São Paulo: Contexto, 2008.

GRIMAL, Pierre. **O Teatro Antigo**. Lisboa, Portugal: Editora Edições 70, 2002.

\_\_\_\_\_. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUTHRIE, W. K. C. **Os Sofistas**. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1995.

HAMMOND, N. G. L.; SCULLARD, H. H. **The Oxford Classical Dictionary**. 2ª ed. Oxford University Press, 1970.

HARVEY, Sir Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica Grega e Latina**. Tradução Mario da Gama Cury. RJ: Jorge Zahar Ed., 1998.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução e introdução Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

\_\_\_\_\_. **Os Trabalhos e os Dias**. Edição, tradução, introdução e notas : Alessandro Rolim de Moura. Curitiba, PR : Segesta, 2012.

HESIOD. **The Homeric Hymns and Homeric**. Translated by Evelyn-White, H. G. London: Harvard University Press, 1920.

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

\_\_\_\_\_. **Odisseia**. Tradução e prefácio de Carlos Alberto Nunes. 25ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

IERULLI, Molly. A community of women?. In: **Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens**. Volume 8, nº 1-2, 1993. pp. 217-229.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paideia: a Formação do Pensamento Grego**. Tradução de Artur M. Parreira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JARDIM, Antonio. ELECTRA: MITO E TRAGÉDIA. **Revista Garrafa**, v. 4, n. 10, 2006.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Sousa e Alberto Guziz. 3ª ed. SP: Ed. Perspectiva, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Cultural**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LONG, A. A. **Primórdios da Filosofia Grega**. A. A. Long (org.); tradução Paulo Ferreira. SP: Ideias & Letras, 2008.

LORAUX, Nicole. **Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1988.

LUZ, Eduardo. **O romance que não foi lido: Helena** de Machado de Assis. Fortaleza: Edições UFC, 2017.

MAGUIRE, Laurie E. **Helen of Troy: from Homer to Hollywood**. UK: Wiley-Blackwell, 2009.  
MARROU, Henri-Irénée. **Historia de la Educación en la Antigüedad**. Tradução de Yago Barja de Quiroga. Madrid: Akal Editor, 1985.

McCLURE, Laura. **Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama**. Princeton University Press, 1999.

MOSSE, Claude. **La mujer en la Grecia clásica**. Tradución de Celia Maria Sánchez. 2ª ed. España: Editorial NEREA, S. A., 1991.

MYER, Mychel. Prefácio, introdução. In: **Retórica das Paixões**. Prefácio Michel Myer: introdução, notas e tradução do grego Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

NEVES, Maria Helena de Moura. **A Vertente Grega da Gramática Tradicional: uma visão do pensamento grego sobre a linguagem**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. **Electra ou uma constelação de sentidos**. Goiânia: Ed. da UCG, 2000.

OLIVEIRA, Luciano Amaral. **Estudos do Discurso: perspectivas teóricas**. Organização: Luciano Amaral Oliveira. 1ª ed. SP: Parábola Editorial, 2013.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas de Silêncio: no Movimento dos Sentidos**. SP: Editora da UNICAMP, 1997.

OST, François. **O Tempo do Direito**. Tradução de Élcio Fernandes. Bauru. São Paulo: EDUSC, 2005.

PEREIRA, Isidro. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. 8ª ed. Braga, Portugal: Livraria Apostolado da Imprensa, 1998.

PETERS, Eduarda Tavares; CERQUEIRA, Fábio Vergara. Mulheres em Atenas, no século IV: o testemunho do contra Neera, de Demóstenes. **Nearco: Revista Eletrônica de Antigüidade**. Revista Número II-Ano VI-2013 ISSN, v. 8713. Disponível em: <<http://www.neauerj.com/Nearco/arquivos/numero12/68-84.pdf>>. Acesso em 13 de setembro de 2018.

PIETRO, Maria Helena Ureña. **Dicionário de Literatura Grega**. Lisboa/ São Paulo: Editorial Verbo, 2001.

PIRES, Rui José Rolo Estevez. **A questão de género em Electra, de Olga Roriz**. Universidade da Beira, 2014. Dissertação de Mestrado.

PISCINI, ODOARDO. Introduzione a ESCHILO-SOFOCLE-EURIPIDE. **Il Mito di Elettra**. Prefácio, introdução e notas de Odoardo Piscini. Roma: Dante Alighieri, 1997.

PLATÃO. **Fedro ou da Beleza**. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. 6ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PLUTARCO. Obras Morais: **Da Educação das Crianças**. Tradução e notas de Joaquim Pinheiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

POMPEU, Ana Maria César. **Acrópole, agora! Mulher, dentro! Homem, fora!** Introdução à *Lisístrata* de Aristófanes. Belo Horizonte, MG: Substância, 2018.

REALE, Giovanni. **História da Filosofia: Filosofia Pagã Antiga**, v.1/ Giovanni Reale; Dario Antiseri: tradução Ivo Stomiolo – São Paulo: Paulus, 2003.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. SP: Perspectiva, 1993.

SEVERINO, Antônio Joaquim, 1941- **Metodologia do Trabalho Científico** – 23ª Ed. SP: Cortez, 2007.

SILVA, Talita Nunes. *As estratégias de ação das mulheres transgressoras em Atenas no V século a.C.* Universidade Federal Fluminense, 2011. Dissertação de Mestrado.

SILVA, Vânia Santos. Silêncio e sororidade na Atenas Clássica. In: **Revista Estética Semiótica**. v. 6, n. 2, 2016. Disponível em: /periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/download/21853/15568/. Acesso em 01 de junho de 2018.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. Tradução: Christine Rufino Dabat. New York, Columbia University Press. 1989. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod.../Gênero-Joan%20Scott.pdf> / Acesso em 23 de junho de 2018.

SOFISTAS. **Testemunhos e Fragmentos**. Revisão: Levi Condinho. Tradução e notas de Ana Alexandre Alves de Sousa e Maria José Vaz Pinto. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

SÓFOCLES. **Electra**. Tradução: Orlando Luiz de Araújo. Edição bilíngue. Fortaleza: Substância, 2014.

SÓFOCLES/ EURÍPEDES, **Electra (s)**. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. **A Antigone**. Transcrição de Guilherme de Almeida. São Paulo: Edições Alarico, 1952.

\_\_\_\_\_. **Antígone**. Tradução e Introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **Édipo Rei**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SOUSA, Fátima. **Essencialismo e Construcionismo** na ficção utópica de Charlotte Perkins Gilman: Herland e With her in Ourland. *Panorâmica: Revista Eletrônica de Estudos Anglo-Americanos*. 2A ser. 1 (2008): p. 83-98.

STESICHORUS. **The Poems**. Edited with introduction, translation and commentary by M. Davies and P. J. Finglass. Cambridge University Press, 2014.

TAVARES JÚNIOR, Luiz. **O Mito na Literatura de Cordel**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

THOMAS, Bronwem. **Narrative: The basics**. New York: Routledge, 2016.

TORRANO, Jaa. Sacralidade e Violência - estudo de *Agamêmnon*. In: ÉSQUILO. *Oresteia I: Agamêmnon*. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004, 2ª ed., 2013.

UNTERSTEINER, Mario. **I Sofisti**. Presentazione di Fernanda Decleva Caizzi. Milano: Bruno Mondadori, 2008.

VIAL, CLAUDE. **Vocabulário da Grécia Antiga**. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

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

ZEITLIN, Froma. Travesties of Genre and Genre in Aristophanes' "Thesmophoriazousae". **Critical Inquiry**. v. 8, n. 2, 1981. p. 301-327.