



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPG LETRAS  
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA

LUCIANO HEIDRICH BISOL

*THRENOS E GOOS: LAMENTO E MURMURIO DE ANDROMACA*

FORTALEZA

2016

LUCIANO HEIDRICH BISOL

*THRENOS E GOOS: LAMENTO E MURMURIO DE ANDROMACA*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós - Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- B53t      BISOL, Luciano Heidrich.  
            THRENOS E GOOS: LAMENTO E MURMURIO DE ANDROMACA/ Luciano Heidrich Bisol. -  
            2017
- 91f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Fortaleza, 2017.  
            Orientação: Orlando Luiz de Araújo.
1. Eurípides. 2. Andrômaca. 3. Lamento. 4. Thrênos. 5. Goos. I. Título.

LUCIANO HEIDRICH BISOL

*THRENOS E GOOS: LAMENTO E MURMURIO DE ANDROMACA*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós - Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Literatura Comparada.

Aprovado em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Dr. Orlando Luiz de Araújo – UFC (orientador)

---

Dr. Jean-Paul Giusti – Université Lumière Lyon 2

---

Dra. Ana Maria César Pompeu – UFC

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará que viabilizou o desenvolvimento da presente pesquisa.

Ao professor Orlando Araújo, pela dedicação à orientação deste projeto e pelo amor ao trágico.

Aos professores componentes da Banca Examinadora, Jean-Paul Giusti e Ana Maria César Pompeu, pela leitura atenta e sugestões imprescindíveis. Também à professora Maria Aparecida de Paiva Montenegro pela contribuição por ocasião da qualificação deste projeto.

Aos familiares sem os quais a imersão junto ao trágico seria impossível.

Aos companheiros profissionais da Escola Raimundo Tomaz, pela valorização constante desta pesquisa.

Aos colegas aristofânicos pelos ensaios e discussões entusiasmadas.

A todos, muitíssimo obrigado.

*Evoé, Baco!*

## RESUMO

O presente trabalho inclina-se sobre o mito grego de Andrômaca e tem por objetivo delimitar os caracteres de sua representação. Consideraremos a evolução das condições de performance da autocaracterização da personagem, paralela à evolução de dois gêneros do discurso – os lamentos fúnerários *thrênos* (θρήνος) e *goos* (γόος). Estas duas formas de lamento ritualístico manifestam-se sob forma de hexâmetros em Homero e de versos elegíacos em Eurípides. Nesses lamentos, uma série de *topoi* – marido, cidade, viuvez, maternidade, alcova – são utilizados pelos autores para delimitar os temas abrangidos pela personagem. Esta pesquisa investiga a autocaracterização feminina na Antiguidade. Buscamos reconhecer as relações entre discurso e performance na épica e na tragédia. Primeiramente, apresentamos um estudo em torno das origens do mito e sua circulação, principalmente, entre autores da Antiguidade. Em seguida realizamos um estudo antropológico em torno dos estatutos sociais femininos na Antiguidade, especialmente, na polis ateniense do século quinto. Sugerimos que esses estatutos dependem da relação da mulher com sua alcova (θάλαμος). Esses estatutos serão discutidos através, sobretudo, do drama selecionado de Eurípides. Por fim, verificamos a autocaracterização da personagem especificamente em uma série de três lamentos encontrados na *Ilíada* de Homero (cantos VI, XXII e XXIV); e no lamento elegíaco (v. 102 - 116) na tragédia *Andrômaca* (c. 425 a.C.) de Eurípides (c. 480 - 406 a.C.).

Palavras-chave: Eurípides; *Andrômaca*; Lamento; *Thrênos*; *Goos*.

## ABSTRACT

The present work focuses on the Greek myth of Andromache and aims to delimit the characters of its representation. We will consider the evolution of the performance conditions of the characterization of the character, parallel to the evolution of two genres of discourse - the thrênos (θρήνος) and goos (γόος) funerary laments. These two forms of ritualistic lament manifest themselves in the form of hexameters in Homer and in elegiac verses in Euripides. In these laments, a series of *topoi* - husband, city, widowhood, maternity, alcove - are used by the authors to delimit the themes covered by the character. This research investigates female self-characterization in antiquity. We seek to recognize the relations between discourse and performance in epic and tragedy. Firstly, we present a study about the origins of the myth and its circulation, especially among authors of antiquity. Secondly, we carried out an anthropoliterary study of women's social statutes in antiquity, especially in the Athenian polis of the fifth century. We suggest that these statutes depend on the relationship of the woman with her alcove (θάλαμος). These status will be discussed through, above all, the selected drama of Euripides. Finally, we verify the characterization of the character specifically in a series of three laments found in Homer's *Iliad* (chants VI, XXII and XXIV); and in the elegiac lament (v. 102 - 116) in the tragedy *Andromache* (c. 425 BC) of Euripides (c. 480 - 406 BC).

Key-words: Euripides; *Andromache*; Lament; *Thrênos*; *Goos*.



## SUMÁRIO

<b>1 ANDRÔMACA DE EURÍPIDES: UMA INTRODUÇÃO</b> .....	8
1.1 O mito asiático .....	13
1.2 Primo pode, Orestes? .....	19
1.4 Sob o signo de Tétis .....	21
1.4 Peleu e as espartanas .....	24
1.5 <i>Tó dé drâma tôn deutéron</i> .....	26
Considerações parciais .....	31
<b>2 O LAMENTO E O THÁLAMOS: perspectivas femininas na Grécia Antiga</b> .....	33
2.1 ΓΟΟΣ: o pranto das enlutadas .....	34
2.2 A cidade e o marido .....	40
2.3 ΝΟΘΟΣ – o filho bastardo .....	41
2.4 O <i>thalámos</i> e os diferentes estatutos da mulher na Antiguidade Clássica.....	43
2.5 O lamento da virgem .....	48
2.6 Os dotes da viúva .....	50
2.7 Os estatutos sociais femininos marginalizados pela <i>pólis</i> .....	54
Considerações parciais .....	61
<b>3 ANDRÔMACA ENTRE HOMERO E EURÍPIDES</b> .....	63
3.1 Autocaracterização na <i>Iliáda</i> .....	64
3.1.1 Andrômaca no canto VI .....	66
3.1.2 Andrômaca no canto XXII .....	68
3.1.3 Andrômaca no canto XXIV .....	69
3.2 Lamento de Andrômaca em Eurípides .....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS .....	85
GLOSSÁRIO .....	91

## 1 ANDRÔMACA DE EURÍPIDES: UMA INTRODUÇÃO

A Tragédia Grega revela-se imprescindível neste início de século para reconhecimento de uma tradição que alinha gênero e gênero do discurso. Além disso, a tragédia clássica cumpre, ainda hoje, a função social de problematizar perspectivas políticas e de performance. A peça *Andrômaca* (c. 425 a.C.) de Eurípides (c. 480 - 406 a.C.) destaca-se neste contexto em diversos aspectos. Possivelmente fora representada pela primeira vez fora da cidade de Atenas; apresenta o único trecho elegíaco em todo *corpus* trágico; foi vista com reservas pela tradição crítica devido a uma suposta falta de unidade e contém a representação de um papel social marginalizado na *pólis* grega, a concubina (παλλακή).

O propósito do presente estudo é trazer ao público um panorama acerca dos problemas sociais e filosóficos contidos no drama, resgatando a tradição crítica para possibilitar reflexões referentes a diferentes atribuições à mulher ao longo da História. Buscamos encontrar indicações de uma caracterização feminina através de uma leitura da tragédia euripideana, à luz de teorias recentes acerca da figura da mulher na tragédia clássica. Buscamos, ainda, os enunciados de caracterização feminina na peça *Andrômaca* de Eurípides e sua comparação com trechos selecionados da *Ilíada* de Homero. Enquadramo-nos, portanto, nos estudos de personagem e de gênero.

A partir da leitura da peça identificamos uma distância considerável entre a vida social real da mulher ateniense do século V a.C. e a representação dramática do feminino na tragédia clássica. Enquanto as atividades e os discursos das mulheres reais são restritos ao ambiente interno do domicílio (οἶκος) e às ocasiões religiosas, as mulheres trágicas são insurgentes e dotadas de ampla discursividade, especialmente em Eurípides.

Considerando o caráter fragmentário da peça apontado pela fortuna crítica, verificamos que a tragédia selecionada estabelece uma fragmentação de papéis sociais atribuídos à mulher na Antiguidade. A personagem título é ao mesmo tempo esposa (δάμαρ), escrava (δούλη), viúva (χήρα) e concubina (παλλακή). Dados os tópicos familiares abordados na peça – casamento, concubinato, dote, monogamia – percebemos que a distinção clara entre arte e vida invalida-se enquanto pressuposto mimético. Assim, a peça de Eurípides se estabelece como um drama de fronteira.

A problemática da constituição de um *êthos* (ἦθος) feminino se apresenta como uma estratégia global para compreensão da construção histórica de representação da mulher. Segundo Aristóteles (*Retórica*, 2, 12-17), o ἦθος do orador é um dos três recursos artísticos de persuasão do ouvinte. Concordamos com Vidal-Naquet<sup>1</sup> e consideramos a tragédia um *espelho partido* que dialoga com a realidade circunscrita. Além disso, concordamos com Paul Veyne (1984, p. 34), para quem o mito é uma informação e um modo de conhecimento através dessa informação. Dessa forma, emergem do drama de Eurípides conhecimentos acerca da organização do lar grego (οἶκος), de sua constituição familiar e dos limites dessas relações privadas. Notavelmente, a peça acusa por três vezes a dupla alcova (θάλαμος), ou seja, a bigamia, dos desastres que acometem uma família e, por extensão, uma cidade. Assim, em *Andrômaca*, o comportamento sexual feminino será discutido publicamente e serão apontadas as consequências desse comportamento sobre uma ampla configuração social.

O enredo da peça desenvolve-se alguns anos após a queda de Tróia, em um templo de Tétis próximo à cidade da Ftia, região da Tessália, na Grécia; onde Andrômaca, viúva de Heitor, busca asilo junto ao altar da deusa marinha, filha de Nereu. A heroína pede proteção à deusa, pois Hermíone, a primeira esposa de Neoptólemo, planeja matar a ela e ao filho. A tragédia *Andrômaca* transcorre a partir dessa súplica por proteção e aborda as consequências de um duplo casamento (θάλαμος)<sup>2</sup>. Ao longo da peça, as duas esposas se enfrentam e uma delas terá de deixar o palácio. Ao término do drama, Hermíone foge com seu primo Orestes, Andrômaca é dada em casamento a Heleno, o profeta, irmão gêmeo de Cassandra e, portanto, antigo cunhado da heroína. Neoptólemo, o marido, ansiosamente aguardado ao longo da peça para resolver a querela entre as duas mulheres, quando adentra o palco, o faz na condição de cadáver. Menelau, após expedição militar, retornará aos braços de Helena, a adúltera, e Peleu se tornará imortal, indicando alguns aspectos da tradição de culto aos heróis.

No Prólogo da peça (v. 1 - 116)<sup>3</sup>, a personagem título suplica por proteção junto ao altar de Tétis (Θετίδειον, v. 20). É ela quem contextualiza aos espectadores os problemas que lhes serão apresentados. Andrômaca é viúva de Heitor, escrava e mãe do único filho de Neoptólemo. Dessa maneira, a fronteira entre uma série de estatutos sociais da mulher ateniense no período clássico será matizada pelo tragediógrafo. Ao final do Prólogo (v. 102 - 116), encontramos o único trecho elegíaco em todo o *corpus* trágico. Trata-se de uma canção

<sup>1</sup>VIDAL-NAQUET, P. *Le miroir brisé: tragédie athénienne et politique*, Les Belles Lettres, 2002.

<sup>2</sup> Utilizamos aqui o termo *thálamos* com o sentido de união terrena. O vocábulo pode ainda ter significação de alcova, quarto de núpcias, como veremos no capítulo 2.

<sup>3</sup> Todas as referências à peça *Andrômaca* são do texto grego assegurado por Stevens (1971).

entoada pela protagonista em que, segundo nossa leitura na seção 3.2 *O lamento de Andrômaca em Eurípides*, engendra-se o ἥθος feminino na perspectiva euripideana.

Ao longo do Párodo (v. 117 - 150), a protagonista permanece em cena fixamente agarrada à imagem da deusa marinha. Em vão, o coro de mulheres da Ftia tenta dissuadi-la e, secretamente, declara sua estima para com a personagem. No Primeiro Episódio (v. 151 - 275), temos o confronto entre as duas mulheres que revela a ligação da excelência (ἀρετή) feminina com sua sexualidade. Andrômaca afirma nos versos 207 - 208: “Não é a beleza, mulher, mas a virtude que atrai um marido na cama”<sup>4</sup>. As duas personagens opõem assim, através de suas sexualidades, juventude e idade madura, suntuosidade e pobreza, vilania e virtude. Esse primeiro embate da peça traz consigo indicativos da vida doméstica na Antiguidade, como veremos nos capítulos 2 e 3.

No Primeiro Estásimo (v. 274 - 309), o coro apresenta uma nova versão do julgamento de Páris, um momento complexo da literatura em que homens julgam os deuses (SORUM, 1995, p. 371). Sorum sugere que há uma correspondência entre o concurso das deusas e o conflito entre as duas mulheres sobre o controle do θάλαμος de Neptólemo (SORUM, 1995, p. 377). No Segundo Episódio (v. 310 - 462), a protagonista encontra-se com Menelau, pai de Hermíone, mandante do assassinato duplo de Andrômaca e Molosso. Emerge daí a relação entre senhor (δεσπότης) e escrava (δούλη). Problematizamos a partir daí a relação de submissão da escrava, e, por extensão, da mulher grega em geral, frente ao soberano controlador.

No Segundo Estásimo (v. 463 - 495), encontramos uma condenação do duplo θάλαμος. Aparentemente, o autor defende um ideal cívico de monogamia. No Terceiro Episódio (v. 496 - 767), Andrômaca e seu filho são ameaçados por Menelau. Mas, aqui, recebem a intervenção do ancião Peleu, pai de Aquiles. No embate entre Peleu e Menelau, o ancião recupera o tema da castidade feminina a partir do comportamento “licencioso” da mulher espartana, como verificaremos na sessão 1.1.3. Ele recorda a Menelau a bigamia de Helena e sugere que o representante espartano não possui dignidade (v. 592) para intervir em casa alheia.

O Terceiro Estásimo (v. 768 - 801) comprova a relação entre o θάλαμος e a cidade (v. 785). No Quarto Episódio (v. 802 - 1007), Hermíone recebe seu primo Orestes que irá ampará-la no exílio dado sua tentativa de assassinato. Os dois personagens haviam sido

---

<sup>4</sup> Segundo Stevens (1971, p. 41), versos 207 - 208: οὐ τὸ κάλλος, ὃ γύναι, ἀλλ' ἀρεταὶ τέρπουσι τοὺς ξυνευνέτας.

prometidos em casamento (v. 966 - 970) e agora se encontram para a união a que foram destinados. Orestes é o organizador do assassinato de Neoptólemo, junto ao templo de Apolo em Delfos. Evidencia-se aqui o caráter fragmentário da peça apontado pela crítica literária canônica. Compreendemos esta característica como uma ramificação de enredos, dado o encontro de mitos de distintas versões na peça. Mais uma vez o fator união terrena ou casamento determina o destino das personagens.

No Êxodo (v. 1050 - 1288), apresenta-se à cena (σκηνή) o cadáver de Neoptólemo, como referimos acima. Nesse momento, encerra-se uma estrutura cíclica da peça prenunciada pelo lamento fúnebre da abertura. Ao término do drama, temos a intervenção *ex machina* da deusa Tétis que recolhe, finalmente, Peleu junto ao seu reino marítimo. A conclusão da peça possibilita reflexões acerca de uma feminilidade divina, bem como a relação humana com a deusa.

Esta pesquisa investiga a autocaracterização feminina na Antiguidade. Buscamos reconhecer as relações entre discurso e performance na épica e na tragédia. No primeiro capítulo, apresentamos um estudo em torno do mito, principalmente entre autores da Antiguidade. No segundo, realizamos um estudo antropológico em torno dos estatutos sociais femininos na Antiguidade, especialmente, na *pólis* ateniense do século V a.C. Sugerimos que estes estatutos dependem da relação da mulher com seu *θάλαμος*. Esses estatutos serão discutidos através do drama selecionado de Eurípidés. No terceiro capítulo, verificamos a autocaracterização da personagem especificamente em uma série de três lamentos encontrados na *Ilíada* de Homero (cantos VI, XXII e XXIV)<sup>5</sup>; e no lamento (v. 102 - 116) na tragédia *Andrômaca* de Eurípidés.

Nossa análise propõe-se a recuperar alguns conceitos sociais do âmbito privado grego como dote, casamento, concubinato, bastardia e monogamia. Com esta delimitação, buscaremos problematizar a construção histórica acerca do feminino e da feminilidade. Inerente ao discurso trágico, a condição humana é posta em cheque e desconstruída a partir de atualizações do mito arcaico.

Nossa Introdução é organizada em cinco seções. Na primeira, *O mito asiático*, resgatamos a teia mitológica que se enovela na peça de Eurípidés, procurando reconhecer as inovações de enredo e as soluções dramáticas encontradas pelo autor para atualização do mito no século V a.C. Além disso, buscamos encontrar os traços arquetípicos do mito a partir de manifestações pontuais da personagem em nossa tradição literária. O mito de Andrômaca foi

---

<sup>5</sup> Consultamos o texto grego estabelecido por Monro (1920).

utilizado por autores da Antiguidade para explorar uma série de *topoi* relativos ao universo feminino: casar-se e enviuvar; ter um filho e perdê-lo; partilhar e recusar a alcova; caracteres em transição são acionados por Homero e Eurípides, através da personagem. Em ambos os autores, ela contrapõe dois momentos temporais através da comparação entre um evento passado e outro presente.

Na segunda seção, *Primo pode, Orestes?*, verificaremos o casamento como uma aliança econômica entre famílias na Antiguidade, especialmente em Atenas. Para tanto, realizaremos uma leitura do reencontro entre Hermíone e seu primo Orestes como um modo de preservação da fortuna familiar. Além disso, a preocupação do autor com a manutenção do οἶκος, parece-nos anacrônica em relação à teia mitológica com que trabalha.

Na terceira unidade, *Sob o signo de Tétis*, procuramos mostrar de que forma a presença da deusa marinha – através de sua imagem na cena de abertura e de sua personificação ao encerramento do drama –, delimita uma estrutura cíclica para a peça. Para esta análise, recuperamos a presença imprescindível da deusa na *Ilíada* de Homero.

Na quarta seção, *Peleu e as espartanas*, apresentamos um importante testemunho de Eurípides em relação ao comportamento cotidiano da mulher espartana em contraste com a mulher de Atenas. Além disso, a passagem, segundo a crítica, é um dos trechos de conteúdo antiespartano presentes no drama.

Finalmente, na quinta seção, *Tò dè drâma tôn deutéron*, realizamos um levantamento quanto à posição secundária estabelecida pela tradição crítica em relação ao drama selecionado. Tal despautério deve-se, especialmente, à Hipótese B da peça, atribuída a Aristófanes de Bizâncio (c. 257 - 185 a.C.), escoliasta de Alexandria, que contém o seguinte argumento: *tò dè drâma tôn deutéron* (τὸ δὲ δράμα τῶν δευτέρων), um drama secundário. Duas interpretações são possíveis a partir desta afirmação. A primeira é que a tragédia teria ficado em segundo lugar no concurso trágico; a segunda é que a peça careceria de alguns elementos necessários para ser um grande drama. Mais uma vez, a crítica atribui esse caráter de um drama menor à suposta ausência de uma unidade aristotélica na peça. Em uma subdivisão dessa unidade, verificaremos as condições de performance da peça a partir da leitura do escólio junto ao verso 445 que sugere a representação original do drama fora de Atenas.

A finalização da pesquisa consistirá na elaboração de material crítico sobre *Andrômaca* e reflexão acerca das disputas intrínsecas aos diversos estatutos femininos na sociedade grega. Neste momento concluiremos também a redação do documento que

sistematizará as evidências do ἥθος feminino em sua relação com religião, a sexualidade e a *pólis*.

### 1.1 O mito asiático

Andrômaca nasceu em Tebas Hipoplacia, na Ásia Menor, atual região de Edremit, na Turquia. Segundo a *Geografia* de Estrabão (Livro XIII, 1, 61<sup>6</sup>), anteriormente ao domínio grego, por volta do século XII a.C., a região foi palco de um cultivo agrícola alternado entre mísios e lídios, povos de origem indo-europeia do tronco linguístico Hitita (CALVERT, 1995, p. 3). Segundo a *Ilíada*, a região é nascedouro também de Criseida, a virgem sacerdotisa capturada como espólio (αἰχμάλωτος) e concubina (παλλακή)<sup>7</sup> de Agamêmnon (*Ilíada* I, v. 366 - 370), cuja devolução aos troianos, ordenada por Apolo, desencadeará toda a ação do poema homérico.

Portanto, muito antes de chegar à Grécia como escrava, a viúva de Heitor já era vinculada a uma tradição de captura de mulheres como espólio de guerra. Conforme atesta Heródoto (*História*, I, 1)<sup>8</sup> o rapto de mulheres é o mais antigo mote para querelas entre gregos e bárbaros. Tradicionalmente, esses sequestros são associados à violação sexual da mulher justificada pela demanda por um aumento das taxas de natalidade em determinada sociedade guerreira. Nossa heroína casou-se com Heitor em Tróia e foi submetida à escravidão por Neoptólemo na Grécia, onde gerou a única descendência para a linhagem familiar de Peleu e Aquiles. Desse modo, Eurípides realiza em relação a Homero uma expansão dos núcleos de enredo em torno da personagem. Segundo Allan (2000, p. 39), Eurípides elabora e combina diversas histórias, como a desintegração das normas civilizadas e os horrores consequentes ao colapso que se estende para além dos combates iniciais da guerra e de seus resultados<sup>9</sup>. William Alan destacou a confluência entre forma e sentido para composição do mito (2000, p. 4). Segundo Sorum (1995, p. 372), os mitos com os quais o tragediógrafo lida se tornaram

<sup>6</sup> Ver: The Geography of Strabo. With an English translation by Horace Leonard Jones. Vol. VI. Loeb Classic Library, 1929. Estrabão nasceu em Amásia, região central da Turquia no século I a.C., durante o período de dominação romana.

<sup>7</sup> Ver capítulo 2.1.1.

<sup>8</sup> Utilizamos para a leitura de Heródoto a tradução de Mário da Gama Kury, 1988 e o texto grego estabelecido por A. D. Godley (1920).

<sup>9</sup> "Euripides elaborates and combines their several histories, as the disintegration of civilized norms and the horrors consequent upon their collapse extend beyond the war's initial combatants and long into its aftermath" (ALLAN, 2000, p. 39).

tradicionais, pois eles expressam questões de preocupações gerais e importantes da humanidade. Dessa maneira, apesar de o poeta trabalhar com um gênero que privilegia a tradição, é possível que ele apresente novos conflitos a partir de recursos tradicionais. Dessa maneira, entre o período Arcaico e o Clássico, a forma de representação do mito de Andrômaca altera-se juntamente com os temas com que se preocupa, acompanhando a construção dos gêneros do discurso de que se utiliza.

A leitura etimológica tradicional da composição do nome da heroína é *andro-* (ἄνδρο-) homem, acrescentada da base *-machos* (μάχος), combate, luta. Assim, segundo LSJ (1994, p. 129) ἄνδρο-μάχος significa “lutando com homens”<sup>10</sup>. Todavia, através do testemunho de Paladas, poeta de Alexandria do século quarto de nossa Era, encontramos a aproximação semântica em um poema satírico que compara a Gramática com sua consorte e aproxima semanticamente ἄνδρο-μάχος ao termo grego ἄλοχος<sup>11</sup>, isto é, parceira de cama, amante (LSJ, 1994, p. 129): “Agora, então, escapei com dificuldade da Gramática, mas não posso me afastar da amante combatente, pois assegura isto nosso contrato e a lei dos Ausânios (romanos)”<sup>12</sup>. A partir da indicação de LSJ (1994, p. 129) e da leitura do fragmento de Paladas podemos identificar que ἄνδρομάχη possui um sentido metafórico de “combatente na cama”. Esta leitura parece-nos condizente com os valores arcaicos sustentados pelo mito, uma vez que Andrômaca desde o Período Arcaico até o Clássico possui uma relação estreita com seu θάλαμος<sup>13</sup>, visto que cumpre a função de excelente mãe, esposa, viúva e, em Eurípidés, também de excelente escrava.

A origem do mito de Andrômaca remonta ao *Ciclo Épico* da Idade do Bronze (séc. X a XII a.C.) (POMEROY, 1995, p. 93). Em Homero, a personagem central está presente nos cantos VI, XXII e XXIV da *Iliada*<sup>14</sup>. Em seu primeiro discurso, a esposa de Heitor desenvolve um lamento arquetípico da poesia épica grega (DUÉ, 2006, p. 162), representante de todas as mulheres troianas. Eurípidés apropria-se deste modelo de lamentação, estabelecendo uma relação crítica com seu próprio tempo. O enredo de *Andrômaca* estabelece uma espécie de continuação do mito épico a partir de lacunas deixadas por Homero, em um processo de atualização do mito tradicional. No canto XXII da *Iliada*,

<sup>10</sup> Segundo LSJ (1994, p. 129): ἄνδρο-μάχος, fighting with men: Fem.: ἄνδρομάχη, ἄλοχος ib.: 11.378 (Pall.).

<sup>11</sup> Segundo LSJ (1994, p. 73): ἄλοχος, ου, ἡ: partner of one's bed, wife.

<sup>12</sup> Tradução nossa a partir do texto estabelecido por W. R. Paton: Palladas, 378 (1918, p. 250): “τὴν οὖν γραμματικὴν νῦν μόλις ἐξέφυγον/ οὐ δύναμαι δ' ἄλοχου τῆς ἀνδρομάχης ἀναχωρεῖν/ εἶργει γὰρ χάρτης καὶ νόμος Αὐσόνιος”.

<sup>13</sup> No capítulo 3 veremos que tanto em Homero (*Iliada*, VI,) quanto em Eurípidés (*Andrômaca*, v. 108) a personagem possui um relação de dependência do θάλαμος, assim como outras mulheres trágicas.

<sup>14</sup> Utilizamos para consulta a tradução de Haroldo de Campos. SP: Ars, 2002-2003 (v. 1 e 2).



Andrômaca aborda com *páthos* específico – *phóbos*, segundo a Retórica das Paixões de Aristóteles (5, 20 - 27) – sua viuvez e a orfandade de Astíanax, seu único filho, quando avista o cadáver de Heitor no campo de batalha (v. 437 - 515) do alto das muralhas de Tróia.

Contemporaneamente a Homero, no *Fragmento 14* de *Iliás Mikrá* – poema que compõe o Ciclo Épico – a captura de Andrômaca é registrada. Esses poemas, juntamente com os dois de Homero, são atribuídos à Escola Jônica do século VIII a.C. (Evelyn-White, 2000, p. 72); todos eles tangenciam o mito de Andrômaca. Estes seis poemas são: *Etiópis* e *Saque à Troia*, atribuídos a Arquetino de Mileto; a *Pequena Ilíada*, atribuído a Lasqueos de Pirra; os *Cantos Cíprios*, atribuídos a Estasino de Chipre; *O Retorno*, atribuído a Agias de Trozen; e a *Telegonia* de Eugamão. Nesse conjunto de oito poemas épicos, compostos por seis diferentes aedos, temos oito momentos diferentes da Guerra de Tróia cantados sob inspiração da Musa. Identificamos, portanto, a existência de um sistema de autores contemporâneos que respeitaram os limites de enredo deixados por seus anteriores, isto é, não avançaram suas narrativas sobre os momentos da guerra já explorados por seus antecessores, tampouco encerram definitivamente os temas que abordam. Em nota ao verso 14 de *Andrômaca*, um escoliasta anônimo do século II a.C. aponta que o autor de *Saque à Tróia* seria o criador da queda de Astíanax das muralhas, evento também citado por Eurípidas. Todavia apenas um dos fragmentos que compõe o *Ciclo de Tróia*, *Iliás Mikrá* – *Ilias Parva* ou *Pequena Ilíada* – refere-se diretamente à Andrômaca. O poema aborda o momento da chegada de Neoptólemo à guerra, o saque à Tróia e a distribuição do espólio. No fragmento 14 de *Iliás Mikrá*, temos a referência à “esposa de Heitor” e, em seguida, ao lançamento de Astíanax do alto das muralhas:

αὐτὰρ Ἀχιλλῆος μεγαθύμου φαίδιμος υἱὸς  
Ἴκτορέην ἄλοχον κάταγεν κοίλας ἐπὶ νῆας·  
παῖδα δ' ἐλὼν ἐκ κόλπου εὐπλοκάμοιο τιθήνης  
ρίψε ποδῶσ τεταγῶν πύργου.

Então o luminoso filho do corajoso Aquiles  
levou a esposa de Heitor às naus vazias, e seu filho  
arrancou do seio da serva da ama de belas madeixas,  
apanhou-o pelo pé e lançou-o do alto das muralhas<sup>15</sup>.

A partir da leitura do fragmento acima podemos inferir uma complementação mútua entre as composições desta escola de aedos. Através dessa percepção, depreendemos a contemporaneidade deste conjunto de autores. Mesmo contendo elementos míticos da Era do

<sup>15</sup> Tradução nossa a partir do texto grego estabelecido por Hugh G. Evelyn-White para a Loeb Classic Library em 1914 (1984, p. 518).

Bronze (POMEROY, 2005, p. 33) e convenções de performance que nos remetem a tempos imemoriáveis; este conjunto de seis autores foi responsável pela “invenção de uma tradição” (HOBSBAWN e RANGER, 1997) da qual Homero figura-se como apogeu de um processo estético.

No *Fragmento 44*, de Safo<sup>16</sup>, temos a descrição dos esponsais de Heitor e Andrômaca. Delicadamente, como lhe é inerente, a poetisa descreve o alvoroço do mais auspicioso momento de toda a trajetória da personagem. O ritual religioso é construído em atmosfera sagrada e de ampla alegria. A cidade troiana prepara-se com entusiasmo para receber a princesa oriunda da cidade asiática de Tebas. O eu lírico enfoca a natureza e a suntuosidade do dote que acompanha a jovem tebana. Segundo Lawrence Schrenk (1994, p. 145), o fragmento, o mais longo da poetisa de Lesbos, caracteriza-se como um epitalâmio e possui relação de intertextualidade explícita com o canto XXII da *Iliada*, precisamente com os versos 466 a 470, que se referem às núpcias entre os noivos. Segundo o autor, Homero e, por conseguinte, Safo, estabelecem ligação entre o dia do casamento de Heitor e o dia de sua morte. Assim, casamento e dor estão fundamentalmente associados na cultura grega<sup>17</sup>.

Willian Allan, em *Andromache and Euripidean Tragedy* (2000, p. 6), destaca que na tragédia ática há, de modo geral, uma tensão entre o mundo mítico a que se refere e o mundo contemporâneo à audiência a que se dirige. Esta sensível oposição entre um passado glorioso e um presente decadente é percebido, especialmente, em nossa heroína. Mesmo em *Iliada* VI (v. 414 - 416), quando Heitor ainda está vivo, ela lamenta a queda de sua cidade e os assassinatos de seu pai Eécíão e seus irmãos executados por Aquiles. Todavia, na transição entre gêneros do discurso alguns valores épicos são modificados. Por exemplo, a inerente valorização da concubina como possível geradora de um filho herdeiro, é descartada na tragédia, e a transferência de herança de bens e controle do οἶκος tornam-se acentuadamente problemáticos quando abordadas por Eurípides, como verificaremos em nosso capítulo *O lamento e o thálamos*.

Durante a Guerra de Tróia, dada a distância que estavam de suas residências, os heróis gregos não enfrentavam disparates devido a sua poligamia, comportamento tolerado em uma ocasião bélica. Todavia, ao retornarem a suas casas, o duplo talamo torna-se condenável e calamitoso, como é perceptível, por exemplo, no caso de Agamêmnon e Cassandra na *Oresteia* de Ésquilo.

<sup>16</sup> Ver: Greek Lyric I, Sappho and Alcaeus. David Campbell. Loeb Classical Library (1990, p. 88 - 89).

<sup>17</sup> “Marriage is never without an element of pain, and the implication of *Fragment 44* is that even the most auspicious marriage is bound to have darker consequences” (SCHRENK, 1994, p. 150).

Em *As Troianas* (c. 415 a.C.) de Eurípides, Andrômaca é uma dentre as mulheres que constituem o espólio grego. Assim na *Andrômaca*, *Troianas* possui uma estrutura inusitada. Aqui, Hécuba, a rainha enlutada, permanece em cena juntamente com o coro, enquanto o séquito de mulheres troianas reveza-se no palco aguardando a designação de seus destinos enquanto espólios de guerra (αιχμάλωτος). Além da viúva de Heitor, contracenam com Hécuba, a *mater dolorosa*, Cassandra, a virgem profetisa e Helena, a adúltera. Andrômaca lamenta o marido morto (ὦ πόσις, μοι, v. 58)<sup>18</sup>, a cidade caída (οἰχομένης πόλεως, v. 597), a sua casa (ἐμὸν δόμον, v. 602) e o filho que acredita que irá sobreviver e acompanhá-la na escravidão (ἀγόμεθα λεία σὺν τέκνῳ, v. 614). Segundo Muich (2010, p. 181), a viúva de Heitor em *Troianas* é construída a partir de uma base mitológica homérica e é utilizada pelo autor para explorar apenas um dos temas que engaja na peça intitulada com o seu nome, notavelmente a perda do filho. A autora identifica certo padrão de caracterização da personagem entre Homero e nas duas peças de Eurípides. Na peça de 415 a.C, novamente a vida de seu filho está em perigo, devido à ausência do marido. Andrômaca também se lamenta em *Troianas*, o que parece constituir um elemento regular de sua caracterização<sup>19</sup>.

Após Eurípides, diversos poetas, especialmente latinos, exploraram o mito de Andrômaca em suas peças. Quinto Ênio (c. 239 - 169 a.C.), por exemplo, poeta romano do período republicano, dedicou um drama especialmente à viúva de Heitor, *Andrômaca Aicmalotos*, do qual restam-nos dezenas de linhas<sup>20</sup> nas quais, embora fragmentadas, podemos identificar que a ação da peça ocorre imediatamente após a queda da cidade. Dessa maneira, a peça estaria antes ligada à *Troianas* de Eurípides do que, propriamente, a peça grega que carrega seu nome. Nesses fragmentos, a morte de Astíanax é apontada, e a condição de viúva da heroína é destacada. Anteriormente a Ênio, seu mestre Névio (c. 260 – 201 a.C.) teria também composto um drama com o mito de Andrômaca do qual chegou a nós apenas duas linhas que revelam igualmente a relação com Astíanax, isto é, maternidade.

Posteriormente aos dois poetas, Sêneca (4 a.C. – 65 d.C.) em *As Troianas* (c. 54 d.C.), também utiliza a heroína como signo da viúva que busca salvar a qualquer custo sua cria. Segundo Ana Maria Pompeu (1999, p. 211 - 228), a peça de Eurípides é importante fonte para a construção do drama senequiano – além, obviamente, da peça homônima do tragediógrafo grego. De acordo com a autora, esta aproximação ocorre devido à perceptível aproximação

<sup>18</sup> Todas as referências de *As Troianas* de Eurípides dizem respeito ao texto grego estabelecido por Gilbert Murray (1913).

<sup>19</sup> “A certain story pattern from Homer and *Andromache* is repeated: once agains Andromache’s son is now in danger because of the death and/or absence of her husband/protector. She also laments again in *Trojan Women*, wich seem to have become a regular feature of her characterization” (MUICH, 2010, p. 181).

<sup>20</sup> Ver: *Remains of Old Latin*. Warrington. Loeb Classical Library (1936).

das cenas de disputa entre Peleu e Agamêmnon pela vida de Andrômaca na peça homônima de Eurípides; e uma disputa semelhante entre Pirro e Agamêmnon a respeito do sacrifício de Polixena no primeiro episódio da tragédia latina. Em Sêneca, Neoptólemo chama-se Pirro, rei de Epiro, enquanto Andrômaca é mais ponderada e racional em Eurípides.

O arremate do mito, encontraremos no canto III (v. 308 - 523) da *Eneida* de Virgílio<sup>21</sup>. O poeta latino criou um curioso encontro entre Eneias e Andrômaca, novamente casada (*interum cecissemarito*, v. 297)<sup>22</sup>, desta vez com Heleno, na Molossia, como ordenara Tétis ao Epílogo da peça de Eurípides. O reencontro entre as personagens troianas na Grécia ocorre à entrada da cidade, quando Eneias avista ao longe a viúva de Heitor. Ela está prestando libações de cinzas junto a um altar feito de material troiano ao passo que invoca por três vezes o espírito (*manisque*, v, 303) de Heitor. Um rapagão a acompanha no lamento e realiza libações juntamente com ela. Virgílio não nomeia o rapaz, possibilitando uma interpretação dúbia acerca de sua identidade entre Astíanax ou Molosso. Devido ao fato de o jovem acompanhar a mulher na invocação do nome de Heitor, a tradição infere que se trata do menino que teria sobrevivido à queda de Tróia. Ao avistar o filho de Afrodite, primeiramente o confunde com um fantasma. Ao reconhecê-lo, derrama copiosas lágrimas e explica-lhe o desfecho de sua história. A natureza deste encontro aproxima mais uma vez a personagem à religiosidade grega, especificamente aos ritos fúnebres e ao culto aos mortos.

Andrômaca e seu cunhado haviam caído prisioneiros juntos e sido escravizados por Pirro, de quem ela fora escrava sexual (*conubia serva*, v. 319). Após o assassinato de Neoptólemo por Orestes, o governo de uma parte do reino foi concedido a Heleno, o profeta, irmão gêmeo de Cassandra. Este será o grande prenunciador da magnificente visão da cidade romana, e é quem indicará a Eneias o seu caminho. Antes de partir em viagem, o filho de Anquises é presenteado pela viúva de Heitor com peças de vestuário ricamente bordadas por ela mesma. A descrição dos ricos ornatos (*picturatas auri subtemine vestes*, v. 483) sugere que a condição final da heroína é relativamente compensatória por todas as adversidades sofridas ao longo de sua vida. Não mais concubina (*παλλακή*), agora esposa (*δάμαρ*) de seu cunhado, Andrômaca divide seu tempo entre cuidar do filho e a tecelagem.

Jean Racine, o exímio dramaturgo francês, celebra o mito de Andrômaca em peça homônima de cinco atos representada originalmente em Paris, no ano de 1667. Diferença crucial em relação ao drama euripideano é que, em Racine, o filho protegido pela viúva de

<sup>21</sup> Ver tradução de Odorico Mendes (2005).

<sup>22</sup> As referências latinas referem-se à edição de J. B. Greenough, 1900.

Heitor é Astíanax, que sobreviveu à queda de Tróia<sup>23</sup>. O senhor (κύριος) Neoptólemo em Racine é denominado Pirro, assim como em Sêneca. Diferentemente da tragédia clássica em que Andrômaca é um espolio (αἰχμάλωτος) e, por conseguinte, possui um poder de decisão bastante limitado, na peça classicista a heroína tem oportunidade de aceitar ou não o filho de Aquiles como seu consorte, o que acabará acatando, pois a união representa a sua segurança e a de seu filho. Todavia, como em Eurípides, Pirro será assassinado por Orestes ao término do drama. Aqui, Orestes realiza a cena de abertura da peça acompanhado por Pílates, em busca da prometida Hermíone, mas não conseguirá fugir com ela, pois esta se suicidará ao final do drama. Segundo Allan (2000, p. 41), na versão de Racine as personagens parecem estar mais predestinadas a sofrer. Dessa maneira, o desastre surge como uma situação inevitável. Trata-se, portanto de uma perspectiva mais pessimista em relação aos mitos abordados que a visão eurípideana.

Na contemporaneidade, Andrômaca tem o belíssimo rosto de Vanessa Redgrave, estrela do filme *The Trojan Women*, de Michel Cacoyannis (1971). Contracenam com ela Ketharine Hepburn (Hécuba), Genevieve Bujold (Cassandra) e Irene Papas (Helena). Obviamente, alguns aspectos da peça homônima de Eurípides foram modificados pelo cineasta grego. O Prólogo, por exemplo, não contém as apresentações de Poseidon e Atena como no drama original, mas um narrador que contextualiza ao público contemporâneo o enredo da Guerra de Tróia e destaca os aspetos políticos e belicistas do drama. Diferentemente da tragédia, onde a morte era exclusivamente narrativa, o filme setentista encena a queda de Astíanax do alto das muralhas da cidade. O desespero da personagem torna animalesco o modo como, em vão, a mãe tenta proteger sua cria. O diretor não deixa de incluir no roteiro a discussão entre Hécuba e a nora, a respeito da valorização da vida.

## 1.2 Primo pode, Orestes?

O fato de o tragediógrafo dispor de um amplo repositório de mitos conhecido de seu público, permite-lhe a composição de um drama em formato mosaico, que se desdobra em enredos independentes a partir de um nódulo temático. Dessa maneira, a partir da tentativa do assassinato da viúva de Heitor – contenda encontrada no Prólogo, Primeiro e Segundo

---

<sup>23</sup> Ver tradução em versos de Jenny Klabin Segall (2005).

Episódios da peça—, representa-se em cena as consequências do duplo contrato de casamento entre dois noivos e apenas uma noiva (v. 966 - 970). A primeira oferta de casamento de Hermíone foi para seu primo Orestes, muito antes da abdução de Helena, mãe da jovem. A relação entre os primos encontra-se em consonância com os padrões jurídicos do século V a.C. Esses, desde a Lei de Sólon no século anterior, estimulavam a união entre famílias (δημός)<sup>24</sup> como maneira de proteção aos bens móveis e demais propriedades do οἶκος<sup>25</sup>. No momento de reencontro entre os jovens (Quarto Episódio, v. 802 - 1007), o duplo θάλαμος de Neoptólemo é condenado por Orestes que, além de atender às suplicas de Hermíone levando-a para casa paterna, é o mandatário do assassinato do filho de Aquiles em Delfos. Orestes sugere nos versos 979 - 981 suas intenções de contrair núpcias com sua prima. Ela, nos versos 987 a 989, desvencilha-se do assunto núpcias (γάμος), alegando que não seria ela quem decidiria seu casamento. A condenação ao duplo *thálamos* aqui e em outros momentos da peça (v. 177, 463) leva a crer em uma defesa por parte do autor de um ideal cívico de monogamia, embora a sociedade ateniense encontrasse jurisprudência para atividades sexuais extraconjugais, como veremos no capítulo 2 *O Lamento e o Thálamos*. Eurípides toma o tema épico da poligamia e o insere dentro do οἶκος ateniense do século V como modo trágico de restabelecimento da ordem e retorno após a guerra e suas consequências.

A peça de Eurípides possui relação de intertextualidade com o drama *Hermíone* de Sófocles, do qual chegaram a nós apenas dois fragmentos (ALLAN, 2000, p. 10). Apesar de a peça de Sófocles não ter uma data de apresentação precisamente estabelecida, critérios de métrica indicam que ela teria sido representada anteriormente a *Andrômaca* e, portanto, seria parte da informação recebida pelo autor antes da produção de sua peça. A partir da leitura de seus fragmentos, indentificamos o conflito entre os dois noivos da filha de Menelau em Delfos. O resultado dessa disputa, será a morte de Neoptólemo, semelhantemente ao desfecho apresentado por Eurípides.

O segundo contrato de casamento da jovem foi selado entre seu pai, Menelau, e o filho de Aquiles, Neoptólemo, alguns anos após seu retorno de Tróia (v. 332). Imediatamente após o conflito, o rapaz capturou a viúva de Heitor como espólio de guerra (αιχμάλωτος) e escrava sexual (παλλακή). O casal chegou a ter pelo menos um filho<sup>26</sup> – metade grego, metade bárbaro –, Molosso, anterior às núpcias legítimas contraídas entre Neoptólemo e a jovem espartana Hermíone.

<sup>24</sup> A respeito das legítimas núpcias atenienses, ver Macdowell, *Athenian Law*, Além de nosso capítulo 1.4.

<sup>25</sup> A fortuna das famílias ateniense do século quinto consistia sobretudo em bens móveis, residência, prédios e, em menor escala, propriedade rurais.

<sup>26</sup> Em *As Troianas* de Sêneca o casal Andrômaca e Neoptólemo teve quatro filhos .

#### 1.4 Sob o signo de Tétis

Diferentemente de leituras tradicionais da peça que a concebem como episódica<sup>27</sup>, propomos aqui a leitura de uma estrutura cíclica delimitada pela presença da deusa marinha Tétis na cena de abertura e no Epílogo do drama. Além disso, Andrômaca canta um lamento fúnebre (θρῆνος e γόος) na abertura da peça (v. 102 - 116) e há um cadáver a ser velado no final da mesma (v. 1166 - 1182). A cena de abertura ocorre diante do altar da deusa marinha em seu templo (Θετίδειον<sup>28</sup>), junto ao qual a personagem título suplica proteção. Para interceder em defesa de sua vida e de seu filho, Andrômaca apela a proteção dos pais de Aquiles, avós de seu consorte: Peleu e Tétis, a filha de Nereu,.

De acordo com Rush Rehm, em *The staging of suppliant plays* (1988, p. 264 - 307), aproximadamente um terço das tragédias conservadas exigem a presença de um altar ou sepultura em cena. O autor demonstra através da viabilidade cênica de algumas peças – destacadamente *As Suplicantes* de Eurípides e *Eumênides* de Ésquilo – que estes altares cênicos localizavam-se por sobre o altar de Dioniso, disposto ao centro da orquestra, permanente e, provavelmente, destinado originalmente a sacrifícios de purificação. Em relação à *Andrômaca* o autor persuade-nos de que há dois níveis em cena (1988, p. 303): o primeiro, com a fachada do palácio, superior; e o segundo com a representação do templo de Tétis (Θετίδειον), inferior. A movimentação das personagens – entrada de Hermíone (v. 147) e a aproximação de Andrômaca à entrada de Menelau (v. 467) demonstram a existência de dois níveis cênicos.

A obsessiva permanência de Andrômaca junto à estátua da deusa produz um efeito cênico que associa a imobilidade do ator à escravidão da personagem. Enquanto os outros personagens são livres (ἐλευθέρους, v. 436) e podem movimentar-se livremente em cena, a heroína permanece fixa à imagem da deusa desde o momento em que inicia seu lamento fúnebre (v. 115) até quando Hermíone ameaça atear-lhe fogo, caso não abandone o lugar (v. 257). Segundo Stevens (1971, p. 125) incendiar um templo era maneira recorrente de enxotar suplicantes de um local sagrado<sup>29</sup>. A imobilidade de Andrômaca em cena é apontada, segundo Rehm (1988, p. 303), através das palavras do coro à personagem no Primeiro Estásimo (v. 274 - 308), direcionamento que só seria possível com a personagem em cena.

<sup>27</sup> Ver, por exemplo, Burnett (1971, p. 130).

<sup>28</sup> *Tetideion* também pode ser considerado o nome da localidade da Ftia onde estava localizado o templo.

<sup>29</sup> Stevens (1971, p. 125), menciona, além de *Andrômaca*, o caso de *Herácles Furioso* (v. 240 - 244).

Isto quer dizer que o ator permaneceria junto ao templo no intervalo entre os dois primeiros Episódios assegurando sua vida e sobrevivência. Rehm defende que o Θεῖδιον de Andrômaca era localizado ao centro da orquestra (1988, p. 303). Todavia, suspeitamos que a representação deste espaço sagrado nessa posição poderia dificultar a visualização do espetáculo pelas primeiras fileiras de espectadores. Assim, concordamos antes com Pickard-Cambridge and Arnott, destacados pelo autor, que defendem a localização dos altares em peças suplicantes próximos à cena, em um nível abaixo desta.

A mulher somente abandonará o Θεῖδιον quando Menelau lhe expuser o filho, Molosso, aguilhoado sob o seu jugo. O pai de Hermíone ameaça matar o menino se não abandonar o local (v. 480 - 483). Finalmente, ao deixar o recinto (v. 411), ela é capturada e presa junto com o garoto pelos homens de Menelau (v. 425). Apontamos, portanto, que a fixação da personagem à imagem da deusa está associada à garantia de sua sobrevivência, visto que açoitar uma vítima em um espaço sagrado seria um grande sacrilégio junto aos deuses. A ação de interceder corporalmente pela vida do filho é característico da personagem como também ocorre em *As Troianas* (c. 425 a.C). A vida do filho, além de garantir sua própria sobrevivência, garantia-lhe o estatuto social de concubina (παλλακή) de um κύριος e mãe de seu único filho ainda que bastardo (νόθος), podendo herdar a administração do οἶκος, como veremos no capítulo *1 O Lamento e o Thálamos*.

Segundo a personagem título, o Θεῖδιον é símbolo das núpcias (γάμος) entre Peleu e a nereide (v. 46), um dentre os diversos *thálamoi* apresentados ao longo da peça. Em meio a tantas uniões mal fadadas, o retorno de Tétis representa uma mensagem de otimismo em relação ao casamento (HALL, 2010, p. 253). Ao término do drama (1231 - 1272), a deusa personifica-se como deus *ex machina* para resgatar seu antigo consorte, o ancião Peleu, representando consolo pela morte do seu único herdeiro legítimo. No verso 1256, a deusa destaca o seu poder de transformar em divindade um ser mortal. Além disso, é Tétis quem determina o destino de Molosso e Andrômaca (v. 1273); ela ocupará o quarto *thálamos* de seu mito, unindo-se sexualmente (συναλλαχθεῖσαν, v. 1245) em legítimas núpcias (εὐναίοις γάμοις, v. 1245) com o adivinho Heleno, seu antigo cunhado. Cabe ressaltar ainda que, na *Ilíada* (XVIII, 429), Tétis é uma mãe enlutada pela morte do filho, fruto de suas infortunadas núpcias, fato que, segundo Allan (2000, p. 30), estabelece aproximação entre a deusa e Andrômaca anteriormente à peça de Eurípidés.

Na *Ilíada*, a figura da deusa Tétis é de fundamental importância. No canto I (v. 359), após pedido de Aquiles, ela suplica a Zeus que altere os rumos da guerra, para que os Dânaos sofram devido à saída temporária de seu filho da guerra. No canto XVIII, após a



morte de Pátroclo, Tétis chora (κατὰ δάκρυ χέουσα, v. 427) uma vez percebida a aflição de seu filho. Neste momento, a deusa marinha deixa sua gruta no fundo do Oceano e dirige-se à morada de Hefesto e pede que este forje novas armas para Aquiles, uma vez que a vestimenta dele tinha sido ultrajada por Heitor junto ao cadáver de Pátroclo. É aqui que encontramos a famosa descrição de diversas cenas entalhadas no escudo de Aquiles. Quando encontra Hefesto, Tétis lamenta suas núpcias com Peleu e destaca que essas ocorreram contra a sua vontade (XVIII, v. 433). Ao lamentar o destino de sua prole, a deusa aproxima-se arquetipicamente a Andrômaca e, ao lamentar suas núpcias mal sucedidas, confirma esta aproximação. Tétis, assim como a heroína, é a maternidade diligente e protetora, embora suas núpcias tenham sido desventuradas.

Além de Tétis, outra entidade religiosa grega é referida recorrentemente na cena do drama eurípedeano. Trata-se de Apolo, a quem Neoptólemo dirige-se para reconciliação em Delfos. Esta segunda ida a Delfos seria, segundo Allan (2000, p. 235), uma invenção de Eurípides. Curiosamente, diferente de Andrômaca que tem sua vida poupada devido a sua intransigente permanência junto ao Θεΐδειον, Neoptólemo é assassinado ao lado do altar (βωμοῦ πέλας, v. 1156) de Apolo. Esse assassinato junto ao espaço religioso confere à morte do herói, segundo Allan (2000, p. 245 - 246), um caráter de sacrifício. O motivo da visita do filho de Aquiles a Delfos seria a reparação de antigas ofensas praticadas por ele em relação ao deus. Por sua vez, Orestes, o mandatário do crime, está inextricavelmente ligado a Apolo devido ao apoio do deus ao matricídio de Clitemnestra como forma de alcançar a justiça. Apolo configura-se então como uma entidade destrutiva que, aparentemente, recusa a absolvição solicitada por Neoptólemo.

Os espaços religiosos sob tutela das duas divindades apresentam, assim, aspectos contrastivos dentro da peça. Enquanto o Θεΐδειον salvaguarda a heroína, o templo em Delfos aceita o sacrifício do herói. Ao que nos parece, as duas entidades são agentes morais que atuam dentro da peça através das quais o autor sugere dois comportamentos distintos dos deuses em relação aos homens. Tétis representa o caráter conciliatório, enquanto Apolo é vingativo. A aparente recusa do deus em aceitar as súplicas de Neoptólemo é perturbadora e exige do público um posicionamento em relação à concepção de justiça divina e a justiça dos homens. Desse modo, compreendemos que Eurípides é provocativo e impactante ao apresentar o contraste entre as duas divindades.

## 1.4 Peleu e as espartanas

οὐδ' ἂν εἰ βούλοιτό τις	595
σώφρων γένοιτο Σπαρτιατίδων κόρη,	
αἶ ξὺν νέοισιν ἐξερημοῦσαι δόμους	
γυμνοῖσι μηροῖς καὶ πέπλοις ἀνειμένοις	
δρόμους παλαίστρας τ' οὐκ ἀνασχετοῦς ἐμοὶ	
κοινὰς ἔχουσι. κᾶτα θαυμάζειν χρεῶν	600
εἰ μὴ γυναιῖκας σώφρονας παιδεύετε	
Ἑλένην ἐρέσθαι χρῆν τάδ', ἥτις ἐκ δόμων	
τὸν σὸν λιποῦσα Φίλιον ἐξεκώμασε	
νεανίου μετ' ἀνδρὸς εἰς ἄλλην χθόνα.	604
Nem mesmo se quisesse, alguma	595
garota espartana poderia ser sensata.	
Elas deixam suas casas na companhia de rapazes	
suas coxas revelam-se nuas sob os vestidos curtos e,	
de uma maneira que me tortura, dividem com eles	
as mesmas pistas de corrida e espaços de luta.	600
Deveria me surpreender se não treinais as mulheres sensatas?	
Convém perguntar isto a Helena, que deixou tua casa	
abandonando os laços de amizade, e partiu com outro	
homem mais jovem para outra terra.	604
( <i>Andrômaca</i> , v. 595 - 665) <sup>30</sup>	

O excerto acima representa um dos mais importantes testemunhos literários acerca do comportamento cotidiano da mulher espartana. A partir da leitura do discurso de Peleu dirigido a Menelau, podemos identificar diferenças cruciais entre o espaço de circulação social da mulher em Esparta e em Atenas. Enquanto as jovens casadouras atenienses eram educadas para a reclusão, o recato e a religiosidade, as espartanas eram direcionadas para uma vida atlética com atividades ao ar livre. Além disso, segundo a crítica, o excerto é um dos momentos da peça em que inferimos certo conteúdo antiespartano.

Na teia mitológica grega, Peleu é um dos argonautas que acompanharam Jasão em busca do velo de ouro – uma geração anterior, portanto, a que combatera na planície de Tróia. É citado na *Ilíada* de Homero, especialmente na Embaixada a Aquiles, no canto IX, quando é referido por Fênix como recurso persuasivo para que Aquiles volte ao campo de batalha. Nesta ocasião (IX, v. 480 - 486), Fênix faz alusão a sua profícua relação com Peleu, lembrando a Aquiles as relações econômicas e afetivas entre suas famílias. No trecho imediatamente anterior ao referido excerto da tragédia, Peleu e Menelau disputam o controle sobre a administração dos bens do οἶκος: “Teus bens não são meus e os mesmos não são

<sup>30</sup> Tradução nossa a partir do texto grego acima estabelecido por Stevens (1971, p. 55).

teus?” (v. 583)<sup>31</sup>. Anteriormente ainda, no verso 580, a palavra senhor (κύριος) é utilizada por Menelau. A partir da leitura destas associações discursivas, podemos identificar uma relação direta entre o mito de Peleu, o patriarcado ateniense, e o esforço grego pela manutenção das fortunas familiares.

Tanto as mulheres atenienses quanto as espartanas eram valorizadas, sobretudo, por sua capacidade reprodutiva. Todavia, encontramos diferenças cruciais entre os valores educacionais das duas cidades. Enquanto as melissas<sup>32</sup> de Atenas empregavam seu tempo, sobretudo em atividades no âmbito privado – obrigações religiosas diárias, tecelagem, aulodia e citarística –, as garotas de Esparta eram notavelmente menos pudicas e controladas. Essas realizavam práticas esportivas regularmente como maneira de garantir sua saúde e bem-estar e, conseqüentemente, a produção de rebentos robustos para a cidade. O discurso do Peleu revela preocupação com o controle sobre as vestimentas e os corpos das jovens. Segundo Stevens (1971, p. 169), o sintagma γυμνοῖσι μηροῖς refere-se a uma peça única de tecido, aberta nas laterais, o que explica a nudez das coxas referidas por Peleu, e arrematada com um cinto sobre a roupa. A partir da fala do patriarca, infere-se ainda que, para as espartanas, o convívio com os rapazes, suas atividades e sua nudez, era concebido com naturalidade e despudor. Portanto, o controle sobre o corpo feminino é exercido de maneira distinta entre as duas cidades. Enquanto em Atenas este controle significa restrição da circulação social feminina, em Esparta estabelece-se através da exigência de corpos sadios e atléticos.

Uma importante afirmação a respeito de uma específica virtude feminina é identificada na fala de Peleu. O pai de Aquiles enuncia nos versos 595 e 596: “Nem mesmo se quisesse, alguma espartana poderia ser sensata”. Aqui, o termo grego referente à sensatez é a forma adjetiva σώφρων, que possui a mesma raiz de *sophrosyne*, prudência, temperança, equilíbrio, moderação, controle sobre os desejos sexuais. Trata-se, de fato, de uma qualidade multifacetada. A *sophrosyne* é recorrentemente tema de discussão entre os grandes filósofos gregos, de Heráclito (Fragmento 112) a Aristóteles (Poética), recebendo grande destaque no *Cármides* de Platão. Não é nosso intento, absolutamente, tentar dar conta aqui deste amplo conceito filosófico. Todavia, gostaríamos de salientar a concepção grega de uma *sophrosyne* feminina. De acordo com Helen North (1966, p. 36), a construção literária dessa virtude inicia com o poema número sete de Semônides de Amorgos. No texto, o poeta relaciona diversos tipos de mulheres a diversas espécies de animais. O poeta faz alusão metafórica a mulheres

<sup>31</sup> “οὐκ οὖν ἐκεῖνον τὰ μὰ τὰ κείνου τ’ ἐμά;” (v. 583, STEVENS, 1971, p. 55).

<sup>32</sup> A propósito da relativa reclusão das garotas abelhinhas (*melissai*) leia: Mulheres de Atenas – Mélissa – do Gineceu a Agorá (LESSA, 2010).

que se assemelham a cadelas, jumentas, éguas ou macacas; as únicas mulheres verdadeiramente virtuosas são as abelhas (*melissas*), dado o seu recato e reclusão.

Na peça de Eurípides, as mulheres espartanas são Helena e Hermíone. A primeira deixou seu marido e fugiu com outro homem para terras distantes. Enquanto a segunda planeja uma traição ao marido (o assassinato de Andrômaca e de seu filho) e terminará a peça partindo para a casa paterna acompanhada por seu primo, o galanteador Orestes. Portanto, podemos identificar no discurso de Peleu referente às mulheres de Esparta, a construção de uma identidade feminina grega a partir da recusa do comportamento do outro. Além disso, a partir da leitura da fala de Peleu, infere-se uma distinção entre o comportamento virtuoso – o recato da mulher ateniense – em contraste com o comportamento vicioso e impudico da mulher espartana. A condenação às mulheres de Esparta estende-se a toda a população da cidade, uma vez que os homens deveriam exercer controle sobre as fêmeas humanas. A partir da leitura desta condenação, infere-se que o referido excerto possui conteúdo antiespartano, dado o contexto de produção da obra como verificaremos a seguir.

### **1.5 *Tò dè drâma tòn deutéron***

Ao final do século V, a maior parte dos manuscritos originais de Eurípides era propriedade de sua família. Segundo Stevens (1971, p. 21), devido à crescente popularização do tragediógrafo ao longo do século quarto, esses textos foram amplamente copiados tanto para leitura de um público seletivo, quanto para novas representações das peças. Ao final do século IV, Licurgo realizou uma compilação das tragédias dos três grandes autores do século anterior. Cada uma das peças estava contida em um rolo de papiro independente. Os comentários a respeito das obras conservavam-se em rolos separados. No século seguinte, a partir do manuscrito de Licurgo, Aristófanes de Bizâncio (c. 257 - 185 a.C.), escoliasta da famosa biblioteca de Alexandria, realizou sua compilação das peças dos três tragediógrafos, além das obras de Homero, Hesíodo e dos poetas líricos.

Entre o século terceiro e quarto da nossa era, os rolos de papiros foram substituídos pelos códices, grandes volumes encadernados com coletâneas de peças. Neste processo de constituição dos códices, os comentários de escoliastas, presentes em rolos de papiro separados, foram acrescentados às margens do texto principal, constituindo os escólios. De acordo com Stevens (1971, p. 23), após o período alexandrino, uma coletânea de dez

dramas de Eurípides foi popularizada. Este conjunto de dez peças, dentre as quais se encontra *Andrômaca*, são as únicas do tragediógrafo que contêm escólios e hipóteses.

As hipóteses constituem um gênero de discurso que funcionam como espécies de introdução aos dramas. Dentro deste gênero, podemos identificar dois principais tipos textuais. O primeiro são as hipóteses de sinopse que contêm uma contextualização para o leitor dos núcleos de enredo que precedem a cena inicial dos dramas, maneira semelhante a que encontramos no Prólogo da peça (STEVENS, 1971, p. 25). Essas hipóteses eventualmente contêm equívocos e, como no caso da *Hipótese A* de *Andrômaca*, omissão de uma importante passagem, o anúncio da morte de Neoptólemo pelo Mensageiro no Êxodo (v. 1050 - 1288). O segundo modelo de hipótese é mais rico e problematizante. Trata-se das hipóteses críticas que contêm indicações do ano de representação da peça, notícias sobre seu desempenho no festival anual de teatro e, em alguns casos, alguns juízos de valor do escoliasta acerca do conteúdo do drama.

*Andrômaca* possui duas hipóteses, A e B, do primeiro e segundo tipo, respectivamente. Na Hipótese B, atribuída a Aristófanes de Bizâncio, encontramos uma afirmação que será determinante para a recepção crítica da peça desde a Antiguidade até a idade contemporânea. Trata-se da afirmação: *tò dè drâma tôn deutéron* (τὸ δὲ δράμα τῶν δευτέρων), ou seja, é um drama secundário. A princípio, esta afirmação pode ser compreendida de duas maneiras. A primeira é de que a peça teria ficado classificada em segundo lugar no festival em que fora originalmente representada, uma vez que *ton deutéron* possui correspondência com *ton próton*, ou seja, o primeiro. A segunda interpretação é de que é um drama menor do autor em relação a outros dramas. A primeira interpretação é a menos problemática, uma vez que sabemos que Eurípides não gozou da popularidade conquistada por Sófocles, ao menos durante o século quinto. A segunda interpretação causa maior desconforto à crítica ainda hoje pois pressupõe que a peça careceria de algum elemento necessário para a constituição de um grande drama. Tradicionalmente, este caráter secundário é atribuído a uma suposta falta de unidade aristotélica que arremataria o drama. Segundo Stevens, a peça possui não uma, mas três unidades e, desse modo, a peça é organizada em três partes com enfoque em Andrômaca (versos 1 a 765), Hermíone (802 – 1008) e Peleu (1047 – 1288) (STEVENS, 1971, p. 5 - 8). Assim, desde a Antiguidade até a idade contemporânea a crítica debruça-se sobre o drama buscando exasperadamente o seu elemento unificador. Todavia, Allan chama-nos a atenção para o fato de que em todo o drama euripideano e, especialmente, nesta peça, há uma profusão de problemas entregues ao espectador; dessa

maneira, tentar confiná-los em um único tema seria injusto diante da riqueza da peça (2000, p. 46)<sup>33</sup>.

Nesse sentido, Judith Mossman apresentou um importante ensaio para a geração contemporânea de classicistas. Em *Waiting for Neoptolemus* (1996) a autora demonstra que, à semelhança de *Esperando Godot*, de Samuel Becket (1962), o elemento unificador e torturante do drama euripideano é justamente a ausência do marido. Longamente aguardado para resolver a querela entre as duas esposas, Neoptólemo, quando adentra o palco, está na condição de cadáver. Eurípides parece realizar uma sutil provocação ao público, seja ele leitor ou plateia, levando-nos a questionar-nos sobre o que ocorreria se aquele a quem tudo confiamos falhasse ou fosse derrotado. Mossman indica que a busca extenuante por um elemento coesivo acabou promovendo um fatiamento da peça pela tradição crítica, o que comprometeu uma leitura global do drama. Todavia, Mossman não deixa de indicar também o seu tema gerador, neste caso uma ausência perturbadora.

Em relação à suposta falta de unidade à peça, Willian Allan destaca que a descontinuidade e frustração da expectativa do espectador trabalham juntas para produzir intrigantes e desconcertantes resultados. Desse modo, a peça evidencia uma estética de surpresa com significação filosófica, além de conter uma série de conexões e contrastes entre as partes de sua estrutura (2000, p. 84)<sup>34</sup>. A leitura de Allan é compatível com a sugestão de Mossman, afinal, ainda que desde a cena de abertura seja construída uma atmosfera fúnebre, devido às lágrimas e ao lamento de Andrômaca (v. 102 - 116), o corpo exposto do κύριος morto ao término da peça, certamente provoca impacto estético ao espectador. Em nossa leitura, o *thálamos*, alcova, como um espaço de controle do feminino, é um destes elementos unificadores que conecta diversas problematizações presentes no drama. Como sugerimos anteriormente, a peça possui uma estrutura cíclica atestada pela presença da deusa marinha Tétis na primeira e última cenas. Além disso, a presença de um lamento fúnebre γόος e θρῆνος na cena de abertura e um cadáver inesperado ao final encerram um unidade de sentido.

Nikolas Papadimitropoulos, em *Marriage and Strife on Euripides' Andromache* (2006), sugere que não há personagem ou tema unificador, mas dois fatores determinantes

<sup>33</sup> “Each drama raises a plethora of issues and to seek to confine this abundance under a central theme cannot do justice to the play’s richness and variety” (ALLAN, 2000, p. 45 - 46).

<sup>34</sup> “Euripides succeeds in making a well-constructed and powerful tragedy from this complex sequence of elements. Discontinuity and artful frustration of expectations work together to produce intriguing and disconcerting results” [...] “Firstly, the play evinces an aesthetic of surprise, with philosophical significance. Secondly, there are manifold connections and contrasts between the different parts of its structure” (ALLAN, 2000, p. 84-85).

sobre todos os núcleos de enredo da peça – casamento e contenda. É o autor quem estabelece que a unidade buscada pela crítica é aristotélica<sup>35</sup> e prescritiva, não necessariamente condizente com as condições de produção das tragédias áticas do século V. Além disso, o autor sugere que a unidade não é fator absoluto do objeto estético (2006, p. 148) seja ele qual for. De fato, a peça de Eurípides possui mais de um personagem central, para os quais o resultado da ação cênica é imprescindível a seus destinos. Além da personagem título, Hermíone, Orestes, Peleu, a deusa Tétis, Menelau, o menino Molosso e mesmo o marido ausente, o desfecho do mito de todos eles está sendo determinado em cena. Assim, localizamos na peça uma profusão de temas e de nuances que se aproximam ora do campo da política, ora do âmbito privado, como a discussão acerca da sexualidade feminina instaurada a partir da leitura do Primeiro Episódio (v. 151 - 272) da peça.

A crítica Rebecca Muich em *Pouring out tears – Andromache in Homer and Euripides*, defende que a unidade do drama é o caráter forte e complexo da viúva de Heitor (2010, p. 135). A autora concorda com Allan de que há uma profusão de problemas expostos ao público, e com a organização da peça em três partes estabelecida por Stevens. Embora apenas a primeira parte da peça (v. 1 a 765) contenha falas da personagem, segundo Muich, a personagem de Andrômaca envolve os temas mais interessantes e controversos da peça, questionando a estabilidade da casa de duas mulheres, as tensões entre gregos e estrangeiros e as qualidades que diferenciam o nobre do vil<sup>36</sup>.

### 1.5.1 Condições de performance

Stevens (1971, p. 15) transpõe ao leitor contemporâneo o famoso escólio junto ao verso 445 da peça de Eurípides que tece algumas considerações importantes sobre suas condições de performance. O escólio, segundo o autor, seria resultado do trabalho de três escoliastas distintos. Segundo o texto, a peça teria sido apresentada no início da Guerra do Peloponeso (ἐν ἀρχαῖς τοῦ Πελοποννησιακοῦ πόλεμον, STEVENS, 1971, p. 15) mas sua

<sup>35</sup> “The play has baffled scholars whose tendency has been to search for dramatic unity by using Aristotelian criteria” (PAPADIMITROPOULOS, 2006, p. 147).

<sup>36</sup> “Although she is on stage only from lines 1 - 765 of the tragedy, Andromache’s character engages the most interesting and controversial themes of the play, calling into question the stability of the two-woman household, the tensions between Greeks and foreigners, and the qualities which separate the noble from the base” (MUICH, 2010, p. 137).

data de apresentação não pode ser atestada precisamente porque teria sido produzida originalmente fora de Atenas: “εἰλικρινῶς δὲ τοῦς δράματος χρόνος οὐκ ἐστὶ λαβεῖν οὗ δεδίδακται γὰρ Αθήνεσιν” (STEVENS, 1971, p. 15). Esse excerto é controverso por diversas razões. Primeiramente, porque os escoliastas que produziram o texto entre o século II a.C e IV d.C. estavam por demais afastados temporalmente da estreia da peça no século V a.C. para assegurar quaisquer informações precisas acerca do *corpus* trágico.

Todavia, segundo o ensaio essencial de Daniel Page, *The elegiac in Euripidean Andromache* (1936), tomar tal posicionamento é considerar que os escoliastas que compuseram o referido texto eram verdadeiramente tolos. De acordo com a argumentação de Page (1936, p. 224), não há razão para crer que Eurípides não tenha encenado alguma peça fora de Atenas, dessa maneira, caberia ao pesquisador localizar a cidade escolhida. Para Page, a presença do trecho elegíaco da peça (v. 102 - 116) comprova sua representação original em Argos, como homenagem a Sacadas e Equembrotos referidos por pseudo-Apolodoro e Pausânias, respectivamente, como os criadores da forma elegíaca, conforme veremos no capítulo 2 *Lamento de Andrômaca*.

Nos versos 445 e seguintes da peça, Andrômaca dirige uma série de graves acusações contra a cidade espartana. Estas acusações são de fundamental importância dramática pois delimitam um contraponto às acusações sofridas por Andrômaca até então (STEVENS, 1971, p. 148).

ὃ πᾶσιν ἀνθρώποισιν ἔχθιστοι βροτῶν Σπάρτης ἔνοικοι, δόλια βουλευτήρια, ψευδῶν ἄνακτες, μηχανορράφοι κακῶν, ἐλικτὰ κούδεν ὑγιές, ἀλλὰ πᾶν πέριξ φρονοῦντες, ἀδίκως εὐτυχεῖτ' ἀν' Ἑλλάδα	445    449
Ó habitantes de Esparta, os mais detestáveis dentre toda a espécie humana, conselheiros enganosos, senhores da mentira, sabotadores do mal, nenhum é são, mas todos têm a mente perturbada, sua riqueza é injusta na Grécia <sup>37</sup> .	445    449

O excerto acima representa conteúdo antiepartano. Acusar os habitantes desta cidade por dolo e trapaça tornou-se recorrente em Atenas ao longo da Guerra do Peloponeso de acordo com Stevens (1971, p. 148). O autor destaca que, através da leitura do livro IV, 80, de *A Guerra do Peloponeso* de Tucídides, tomamos conhecimento do massacre de duzentos soldados atenienses em uma emboscada por traição, ocorrida na planície de Plateia em 424

<sup>37</sup> Tradução nossa a partir do texto grego estabelecido por Stevens (1971, p. 50).



a.C. Dessa maneira, a peça teria sido representada após este ano e anteriormente ao tratado de Paz assinado por Nícias em 421. De acordo com o ensaio de Daniel Page (1936), a peça representaria uma aliança política entre Atenas e outra cidade. As críticas a Esparta estariam, assim, de acordo com o ideal cívico ateniense presente nas peças do tragediógrafo.

Kitto (1990, p. 230)<sup>38</sup> também ressalta as rupturas da peça como efeito estético e defende que em *Andrômaca*, tragédia dura e brilhante, não incidentalmente mas de maneira proposital, há um violento ataque contra o pensamento espartano, de maneira política, em particular a três qualidades espartanas: arrogância, traição e crueldade. O autor relaciona estas qualidades aos personagens Hermíone, Menelau e Orestes. Todavia, Kitto defende que este suposto conteúdo antiespartano diminui a universalidade da peça, tornando sua significação restrita a seu contexto de produção<sup>39</sup>. Tal interpretação parece-nos absurda uma vez que identificamos uma série de *topoi* na peça cuja problematização provoca desequilíbrio ao espectador ou leitor. A tragédia de Eurípides é composta à maneira de um mosaico e possui uma estrutura cíclica desencadeando uma enxurrada de problemas que deixam atônito o espectador.

### Considerações parciais

*Andrômaca* foi representada originalmente dentro do contexto inicial da Guerra do Peloponeso. Possivelmente tenha funcionando com uma espécie de aliança, em um momento histórico em que acordos entre cidades foram imprescindíveis. Todavia, o conjunto de alfinetadas antiespartanas que encontramos na peça não restringem o drama a seu contexto de produção, como sugeriu Kitto. Pelo contrário, os aspectos xenofóbicos que verificamos no drama o aproxima dos dias de hoje. Além disso, os problemas que aborda, relativos ao espaço feminino e ao controle sobre o οἶκος são por demais contemporâneos.

Procuramos desenvolver uma leitura cíclica da peça, diferentemente da tradição crítica que a concebe como episódica. O signo de Tétis e a atmosfera fúnebre contidos no drama são elementos chave para sua compreensão. O espaço secundário em que o drama é alocado historicamente, se justifica pela profusão de temas e problemas expostos ao público

<sup>38</sup> “This hard and brilliant tragedy is, not incidentally but fundamentally, a violent attack on the Spartan mind, on *Machtspolitik*; in particular on three Spartan qualities, arrogance, treachery and criminal ruthlessness” (1990, p. 230).

<sup>39</sup> “The play is a denunciation of Sparta, not a tragedy of mankind” (1990, p. 232).

através da peça. De maneira idiossincrática e surpreendente o autor vincula atribuições domésticas ao âmbito público.

O mito de Andrômaca é concebido como um caractere em transição pelos autores da Antiguidade. Sua origem está associada à manutenção de linhagens patriarcais. Dessa maneira a personagem engendra a responsabilidade feminina pela procriação e manutenção do οἶκος, seja através da prática religiosa, intimamente relacionada à personagem, seja através de sua relação com a alcova (θάλαμος).

## 2 O LAMENTO E O *THÁLAMOS*: PERSPECTIVAS FEMININAS NA GRÉCIA ANTIGA

“οὐ τὸ κάλλος, ὃ γύναι, ἀλλ’ ἀρεταὶ  
τέρπουσι τοὺς ξυνευέτας”.  
“Não é a beleza, mulher, mas a virtude  
que atrai um homem na cama”.  
*Andrômaca*, Eurípides, v. 208 - 209.

As tragédias gregas foram escritas e interpretadas por homens e apresentadas, majoritariamente – ainda que a plateia contasse com número reduzido de mulheres<sup>40</sup> –, para cidadãos masculinos. No entanto, uma série de discussões acerca do espaço do feminino em uma sociedade patriarcal foi discutida recorrentemente na cena (σκηνή) do Teatro de Dioniso em Atenas. Como destaca Pomeroy (1995, p. 93), há uma discrepância entre a mulher grega real e a representação feminina na tragédia, especialmente no *corpus* euripideano. Esse capítulo investiga o comportamento religioso, social e sexual das mulheres gregas no século V a.C. Nossa pesquisa persegue uma série de *topoi* – religião, tálamo, marido, cidade, a maternidade, e o silêncio – mobilizados nas canções de lamento dos gêneros θρῆνος e γόος. Segundo Dué (2006, p. 14), esses elementos constituem o que definiremos como uma linguagem formal específica dos lamentos ritualísticos. Essa série de *topoi* acompanharam transformações dos lamentos enquanto gêneros do discurso entre dois ciclos históricos: o Período Arcaico, entre os séculos VIII e VI a.C.; e o Clássico, entre os séculos V e IV a.C. Essa modificação formal dos lamentos – verificada, sobretudo, através do testemunho literário – acompanhou transformações do espaço do feminino na sociedade grega. Verificaremos a hipótese de o masculino problematizar-se a partir de sua relação com o outro.

Uma desvantagem nesse processo investigativo é o fato de estes testemunhos estarem relacionados essencialmente às mulheres da aristocracia. Sobretudo na épica, a perspectiva das classes dominantes é representada. Em Eurípides, todavia, alguns tipos sociais marginalizados são dotados de ampla discursividade – como também fez Aristófanes e, posteriormente, Menandro<sup>41</sup> – e, ao mesmo tempo, são imbuídas de silêncio deliberadamente não pronunciado. A problemática do feminino apresenta-se como estratégia global para identificação dos estatutos sociais atuantes no berço do Ocidente.

<sup>40</sup> A respeito da participação feminina nos festivais dramáticos ver, principalmente, Jeffrey Handerson (1991, p. 133-147).

<sup>41</sup> A respeito das mulheres em Aristófanes ver POMPEU (2003). Para as mulheres em Menandro: FOLEY (2001, p. 92 - 96).

O presente capítulo é organizado em cinco partes. Na primeira seção verificamos o papel imprescindível da mulher por ocasião dos ritos fúnebres e os lamentos como um espaço de inserção do feminino na religiosidade grega e, por conseguinte, na esfera pública daquela sociedade. Além disso, tecemos algumas considerações gerais acerca da religião helênica. Através de duas formas de lamento, *θηῆνος* e *γόος*, a mulher grega externa sua voz, anseios e demandas. Buscamos identificar a partir daí a ligação da mulher com a religião e a morte.

Na segunda seção, investigamos a relação da mulher com a cidade e o marido, a partir da manifestação destes dois elementos na linguagem dos lamentos. Na terceira seção examinamos as transformações do estatuto legal do filho bastardo entre os períodos Arcaico e Clássico. Além disso, investigamos as garantias pragmáticas asseguradas às mulheres por serem geradoras de varões. Na quarta seção, *O thálamos e os estatutos femininos*, verificamos os papéis sociais e econômicos assumidos pelas mulheres gregas através de sua relação com uma específica alcova. Posteriormente, apresentamos a série de estatutos sociais – esposa (*δάμαρ*), escrava (*δούλη*), viúva (*χήρα*) e concubina (*παλλακή*) – encontrados em pseudo-Demóstenes e verificados na tragédia ática, especialmente em Eurípidés. Esses estatutos contêm específicos *páthe*, sofrimentos. Nossa investigação admite a categorização aristotélica entre *éthos*, *páthos* e *lógos*, como recursos artísticos de persuasão do ouvinte (*Retórica*, 2, 1356a)<sup>42</sup>. Todavia, adotamos o sentido de *páthos* construído por Nicole Loraux em *As Mães de Luto* (1994, p. 15 - 16), ou seja, uma espécie de sofrimento cívico que a mulher mantém em sua relação com a *pólis*. Finalmente, na quinta e última seção, verificamos o silêncio deliberadamente apresentado em cena como um ideal cívico de submissão propagandeado pelo tragediógrafo.

## 2.1 ΓΟΟΣ: o pranto das enlutadas

Quando o cadáver do senhor retorna ao palácio carregado por homens, é recebido por mulheres que banham o corpo, purificando-o para a exposição pública do defunto (*πρόθεσις*). O funeral grego (*κηδεία*) é organizado em três etapas: a vigília (*πρόθεσις*);

---

<sup>42</sup> Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior (2005).

procissão até o cemitério (ἐκφορά); e o processo de cremação ou sepultamento (θάπτω<sup>43</sup>). Posteriormente a estes momentos, mulheres realizarão libações passados três, nove e trinta dias do funeral. Na ocasião da πρόθεσις, um grupo de mulheres vestidas de negro entoa uma série de lamentos ritualísticos, acompanhados por uma partitura gestual específica, cuidadosamente organizada a partir de uma tradição que remonta aos povos indo-europeus. Esta série de movimentos corporais inclui gestos de autoflagelo: bater de mãos sobre o peito e a cabeça; cortar ou arrancar os próprios cabelos; dilacerar a pele com as próprias unhas. Os lamentos são organizados em uma estrutura antifonal de canto e resposta, entre dois grupos de mulheres (ALEXIOU, 2003, p.13). O primeiro é executado por profissionais, θρῆνος, e constitui-se de canções tradicionais de lamento acompanhadas musicalmente pelo aulo. O segundo, γόος, constitui-se de respostas ao canto do primeiro grupo e do pranto, propriamente dito, executado pelas familiares do defunto. Esta estrutura antifonal assumirá no *corpus* trágico o formato de *kommós*, diálogo entre personagem e coro, encontrado, por exemplo, nas *Coéforas* (v. 434 e seguinte) de Ésquilo.

A organização dos rituais funerários gregos também é testemunhada por diversas peças de cerâmica do Período Geométrico que revelam o papel central do funeral na vida social grega, bem como em outras sociedades do Mediterrâneo Antigo. A cena da πρόθεσις é recorrentemente apresentada na potaria grega. Estes objetos arqueológicos revelam imprescindível a presença feminina nessas ocasiões. Em diversos artefatos – sobretudo crateras, léцитos, alabastros e lutróforos – encontramos indicações dos movimentos corporais femininos específicos e as demais disposições na ocasião da πρόθεσις. A iconografia está registrada em vasos utilizados para a realização de libações e incluem-se entre os diversos objetos depositados junto à sepultura (GARLAND, 1988, p. 26<sup>44</sup>). A partir da leitura da Cratera de Dipilon (FIGURA 1), encontrada no cemitério de Atenas, podemos identificar a presença de dois grupos de mulheres justapostos ao defunto. Sob o leito em que repousa o

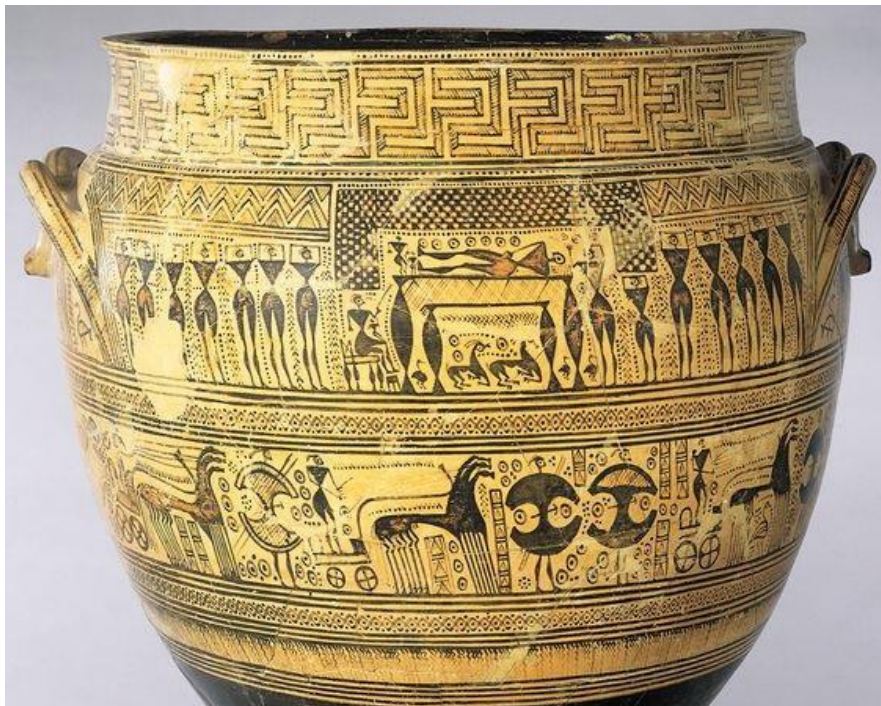
<sup>43</sup> Forma verbal θάπτω, enterrar, cobrir. Segundo LSJ (1994, p. 738): honour with funeral rites. Verbo encontrado na *Ilíada* (XXI, 328) e *Odisséia* (XI, 52). Todas as citações da *Ilíada* consideram o texto grego junto a tradução de Haroldo de Campos (2010). Quanto à *Odisséia*, apoiamo-nos na edição de Donaldo Schüller (2007).

<sup>44</sup> “[...] crowns, as well as branches served at most sacred occasion, as well as at symposia, their purpose perhaps being no more than to add dignity and lustre to the proceeding. [...] In some fourth-century and Hellenistic Athenian burials, however, wreaths of gold have been found which doubtless placed on the head of the dead during the prothesis” (Garland. *Greek way to Death*. 1988, p. 26).

cadáver, encontramos animais sacrificados em honra a deuses e *daimones*, especialmente *Thânatos*, o condutor dos *eidola*<sup>45</sup> ao Hades.

A cultura grega concebe a existência de *daimones*, isto é, espíritos ancestrais (BURKERT, 1985, p. 179). Concebiam ainda um estado intermediário de consciência entre vida e morte, como testemunha a serva da *Alceste* de Eurípides (c. 448 a.C., v. 143): “ἤδη προνωπῆς ἐστὶ καὶ ψυχορραγεῖ”: “Ela está de cabeça baixa e sua alma se debate”. (BISOL, 2012, p. 14 - 15). A forma verbal ψυχορραγέω trata-se de um vocábulo eurípideano e utilizado posteriormente por outros autores como Apolônio de Rodes (2. 833) (PARKER, 2007, p. 56). O verbo sugere convulsões e dificuldade para respirar. Daí inferimos que a mente grega concebia a presença do espectro (εἶδωλον) do falecido no momento da πρόθεσις. Na cratera de Dipilon podemos observar ainda uma figura sentada aos pés do defunto empunhando um bastão, espécie de regente do coro de lamentação. À cabeceira do cadáver identificamos uma figura feminina, possivelmente a viúva (χήρα):

Figura 1 – Cratera de Dipilon



Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/14.130.14> (2016).

<sup>45</sup> Ver, por exemplo, a descida de Ulisses ao Hades no canto XI da *Odisséia*, quando Odisseu encontra-se com o eidolon – espectro, imagem – de Aquiles, de sua mãe, entre outros. Segundo LSJ (1986, p. 483): εἶδωλον, τό: phantom, unsubstantial form.

Além das crateras, diversos léцитos e lutróforos do século V chegaram a nós com a temática mortuária. Esses vasos eram utilizados para as libações executadas pelas mulheres ao passo que entoavam seu canto coral. Segundo Alexiou (2003, p. 7), as libações ocorriam, no dia do sepultamento e passados três e nove dias desse<sup>46</sup>. Convém lembrar novamente que Alceste, quando retorna como retribuição de Hércules a Admeto, permanecerá em silêncio pelos próximos três dias (*Alceste*, v. 1144 - 1146). Podemos identificar, portanto, o prazo de três dias com a relação entre *eidolon* e cadáver.

Além de *Alceste*, outras peças do século V contêm ritos fúnebres como *Antígona* (c. 442 a.C.) de Sófocles e *As Suplicantes* de Eurípides (entre 424 e 420 a.C.). *Antígona* representa o epiclerado<sup>47</sup>, relação que estabelece o direito de herança e de administração sobre os bens do οἶκος para a jovem epicler. Nas *Suplicantes* de Eurípides, antes de Adrasto proferir seu epitáfio em honra aos mortos à entrada de Tebas, as mulheres dilaceram o rosto com suas próprias unhas (v. 824 - 25) e após lamentam por seus filhos (v. 918 - 924).

Nos funerais encontrados em Homero, Andrômaca sustenta a cabeça de Heitor enquanto profere seu lamento (*Ilíada*, XXIV, v. 724). No funeral de Pátroclo, é Aquiles quem chora copiosamente e profere um lamento masculino em honra ao morto, ao passo que depõe uma mecha de sua cabeleira entre as mãos do amigo (*Ilíada*, XXIII, v. 152-3). Os festejos fúnebres em honra a Pátroclo são os mais ricos em detalhes na epopeia homérica. No canto XXIII encontramos a descrição vertiginosa de uma série de competições funerárias semelhantes às quais identificamos na Cratera de Dipilon. Essas modalidades esportivas incluem corrida de biga, pugilato, duelo de espadas, corrida e arremesso de disco. Nessa ocasião, o papel reservado ao feminino é o de troféu das competições. Uma cativa de belas ancas (ἔϋζώνους, *Ilíada*, XXIV v. 261) é arrebatada ansiosamente por Estênelo (*Ilíada*, XXIV, v. 511), vencedor da corrida de bigas, que a conduz ao acampamento para compartilhá-la com seus companheiros. A inclusão da mulher entre os prêmios das competições mostra a objetificação feminina dentro do ambiente belicista do acampamento

---

<sup>46</sup> “Primeiro o suplicante dedica uma mecha de cabelo, juntamente com a *chóai* libação de vinho, óleos e perfumes. Estas sempre acompanhadas por uma oração. Então vem a *enagismata*, ou oferenda para o morto, que inclui leite, mel, água, vinho, cereais e *pelános* (mistura de alimento, mel e óleo) e a *kóllibai* (primeiros frutos das colheitas secos ou frescos). Mesmo depois do sacrifício de touro ter sido proibido por Sólon, era usual o sacrifício de animais - ovelhas, caprinos, pássaros e galinhas seguindo tradição ancestral” [...] Nossa tradução de: “First the mourner dedicated a lock of hair, together with *choai*, a libation of wine, oils and perfumes. These were always accompanied by a prayer. Then came the *enagismata*, or offerings to the dead, which included milk, oney, water, wine, celery, *pelanós* (a mixture of meal, honey and oil) and *kóllyba* (the first-fruits of the crops and dried and fresh fruits). Even after bull-sacrifice had been forbidden by Solon, it was usual to sacrifice animals-sheep, lambs, kids, birds and fowl-'according to ancestral custom” (ALEXIOU, 2002, p. 8). Encontramos libações com finalidade purificatória em *Édipo Colono* e *Eumenides*.

<sup>47</sup> Ver: ROSENFELD, Kathrin, 2002, p. 16.

grego. Por outro lado, as exéquias de Heitor, no canto XXIV reservam papel muitíssimo mais nobre às mulheres de sua família. Após o resgate do cadáver, Andrômaca profere suas lamentações (γόοιο, *Ilíada*, XXIV, v. 723), primeiras em uma série de três lamentos femininos (DUÉ, 2006, p.). Nessa ocasião a personagem canta sua condição de viúva (χήρα) conduzindo um filho órfão de pai, prestes a ser arrancada de sua cidade e de seu tálamo. Após proferir seu lamento, Andrômaca é seguida por Hécuba e Helena que executam suas canções funerárias dirigindo-se ao morto e destacando o vínculo deste consigo e com a cidade. As relações familiares de viúvas (χήραι) mãe (μητέρ), e cunhada (δαέρων<sup>48</sup> ἢ γαλόων) (XXIV, v. 769) são acionadas e, assim, o conteúdo semântico das relações familiares torna-se constitutivo do gênero do discurso γόος, lamento fúnebre, como identificaremos na tragédia ática, especialmente o canto γόος em forma elegíaca na *Andrômaca* de Eurípides como verificaremos no capítulo terceiro desta pesquisa. As canções entoadas pelas viúvas, por sua vez, enfatizam a relação da mulher com sua específica alcova (θάλαμος).

A prática mortuária é temática de diversas leis em muitas cidades mediterrâneas da Antiguidade. Restritamente no mundo helênico, encontramos testemunhos jurídicos em relação às práticas funerárias não só em Atenas, como em Esparta, Alexandria, Arcádia, posteriormente na Lei de Kean (século II a.C.). Todavia, dada sua relação direta com o gênero trágico, o caso ático torna-se central em nossa investigação. Em, aproximadamente, 595 a.C., o arconte ateniense Sólon estabelece uma série de alterações nos ritos fúnebres, restringindo a participação das mulheres na κηδεία<sup>49</sup>. Citada por pseudo-Demóstenes em *Contra Macartatos* (43, 62<sup>50</sup>), a lei de Sólon, demonstra preocupação com a participação feminina nos rituais, estabelecendo que somente sexagenárias ou parentas próximas do defunto poderiam participar dos lamentos:

τὸν ἀποθάνοντα προτίθεσθαι ἔνδον, ὅπως ἂν βούληται. ἐκφέρειν δὲ τὸν ἀποθάνοντα τῇ ὑστεραίᾳ ἢ ἂν προθῶνται, πρὶν ἥλιον ἐξέχειν. βαδίζειν δὲ τοὺς ἄνδρας πρὸς θεν, ὅταν ἐκφέρωνται, τὰς δὲ γυναῖκας ὀπισθεν. γυναῖκα δὲ μὴ ἐξεῖναι εἰσιέναι εἰς τὰ τοῦ ἀποθάνοντος μηδ' ἀκολουθεῖν ἀποθάνοντι, ὅταν εἰς τὰ σήματα ἄγηται, ἐντὸς ἐξήκοντ' ἐτῶν γεγонуῖαν, πλὴν ὅσαι ἐντὸς ἀνεψιαδῶν εἰσὶ μηδ' εἰς τὰ τοῦ ἀποθάνοντος εἰσιέναι, ἐπειδὴν ἐξενεχθῆ ὄνεκός, γυναῖκα μηδεμίαν πλὴν ὅσαι ἐντὸς ἀνεψιαδῶν εἰσίν.

O defunto deve ser posto do lado de dentro<sup>51</sup>, colocado do modo que desejar. Farão isso e no dia seguinte, antes do sol nascer, colocarão-no para fora. Os homens

<sup>48</sup> LSJ (1994, p. 365) (Cf. Skt. *devár-*, Lith. gen. sg. *dieve[rtilde]s*, Slav. *děver[icaron]*, Lat. *Lēvir*).

<sup>49</sup> Compreendemos o *oikos*, primeiramente como casa e em segundo lugar como instituição familiar, conforme atesta Delfim Leão (2006, p. 5 - 6).

<sup>50</sup> Conforme o texto Grego estabelecido por ed. W. Rennie. Oxonii.e Typographeo Clarendoniano (1931).

<sup>51</sup> Segundo LSJ, p. 561, advérbio: *within*.



seguirão na frente, carregando o defunto, e as mulheres atrás. Nenhuma mulher com menos de sessenta anos poderá adentrar a câmara do defunto ou acompanhar o falecido, exceto as parentas de primeiro grau. Qualquer mulher é proibida de penetrar na câmara do falecido, exceto as parentas de primeiro grau<sup>52</sup>.

Além de demonstrar preocupação do estadista com o comportamento das mulheres, o excerto revela o controle do arconte sobre a tradição religiosa. Durante a Guerra do Peloponeso os lamentos femininos foram substituídos por honras militares. A tragédia grega, assim, assumiu este espaço do lamento feminino. Segundo Casey Dué (2006, p. 31), durante a Guerra do Peloponeso, os lamentos fúnebres, sob responsabilidade das mulheres, foram gradualmente substituídos por honras militares. De acordo com Nicole Loraux, o “prazer em lágrimas” foi deslocado:

Então, expulso do Cerâmico como da Ágora – do cemitério oficial como do espaço do que é político – o vestígio impraticável dessa perda refluí para o teatro, *intra muros* mas a boa distância do eu cívico, e a representação do luto, tanto da sua grandeza como das suas perplexidades, ocupa a tragédia porque o gênero trágico dramatiza, para uso dos cidadãos, o essencial das exclusões a que a cidade procede (LOREAUX, 1994, p. 16).

Dessa maneira, ao adotar práticas funerárias em seu enredo, a tragédia ática assume espaço de um discurso feminino que fora gradualmente banido da *pólis*. Procedimentos funerários pertencem à complexa rede que abrange os rituais primeiros de nossa civilização. Uma parte dos discursos proferidos nas práticas religiosas era reservada às mulheres, e acompanhada por seu pranto e libações. Ao menos desde o século VI<sup>53</sup> as canções de lamento – θρήνος e γόος – eram incluídas de festivais artísticos, ocasiões em que recebiam acompanhamento do aulo, instrumento duplo de sopro. Segundo Alexiou (2002, p. 102), ambas as palavras – θρήνος e γόος – possuem origem indo-europeia e caracterizam-se por referenciar choro estridente. Segundo Casey Dué (2006, p. 31) os lamentos contidos no drama clássico foram construídos a partir de uma longa tradição que remonta ao Período Arcaico e, ao mesmo tempo, fundam em si uma tradição de lamentos teatrais e literários. Segunda a autora, é possível identificar nesta série de canções uma linguagem específica de lamento caracterizada pela referência às palavras apontadas como *topoi* de nossa pesquisa.

De acordo com Loraux (1988, p. 53) o testemunho literário grego concebe ainda o sacrifício humano como forma de atender a entidades ctônicas, caracterizando, assim, uma modalidade de libações. Para estes sacrifícios é escolhida usualmente uma virgem, παρθένος,

<sup>52</sup> Tradução nossa a partir do texto Grego estabelecido por ed. W. Rennie Oxonii e Typographeo Clarendoniano (1931).

<sup>53</sup> Ver testemunho de pseudo-Plutarco acerca de Equembrotos e Pausânias a respeito de Sacadas.

para ser oferecida em núpcias simbólicas ao Hades. Segundo a autora (1988, p. 67), o sangue de virgens como Polixena e Ifigênia é derramado como forma de substituição e proteção ao sangue dos guerreiros.

## 2.2 A cidade e o marido

Segundo Alexiou (2002, p. 83) o lamento por uma cidade destruída origina-se de conteúdo histórico e possui uma origem distinta dos ritos fúnebres que destacamos até então. Comuns na forma de θρήνος, desde o período épico, encontramos a lamentação sobre cidades caídas. Andrômaca em *Ilíada* (VI, v. 413 – 18) lamenta sua cidade Tebas, destruída por Aquiles. Por ocasião do funeral de Heitor (*Ilíada*, XXIV), Hécuba, Helena e Andrômaca anteveem o infortúnio que cobrirá Tróia após a morte do herói. Alexiou sugere que as formas de lamento sobre uma cidade derrubada possuem uma base comum (2002, p. 85). De certo modo, toda a *Ilíada* celebra uma cidade derrubada. Por outro lado, a tragédia ática parece preocupar-se antes com as consequências da queda de uma cidade do que com a guerra que causou esta queda. Segundo Casey Dué (2006, p. 4) a destruição de uma cidade é a maior calamidade que a espécie humana pode experimentar. De acordo com a autora, a tradição ocidental de lamentos sobre uma cidade destruída associa a derrocada à violação sexual das mulheres. A autora destaca os *kommói* de *Os Persas* e *As Troianas*. Dué sugere que a cidade é um dos temas encontrados, especialmente, nos lamentos das tragédias do Ciclo de Tróia tornando-se caracteristicamente atribuídos às mulheres cativas (2006, p. 186).

Podemos afirmar que, de maneira geral, a cidade grega é patriarcal e construída de maneira a atender às demandas masculinas. Ainda que a misoginia grega sofra variações de intensidade em uma relação de espaço e tempo (ver, por exemplo, o caso de Lesbos), a mulher ateniense do século quinto é essencialmente dependente de um senhor (κύριος). Ainda que goze de relativa autonomia econômica devido às dimensões de seu dote, como veremos na sessão 1.4.2, a mulher ateniense depende legalmente da tutela de um homem. Na ausência do marido, um tio ou irmão responsabilizava-se pela mulher perante a cidade.

Defendemos aqui que, para a mulher grega do século V, o homem e a cidade pertenciam a uma só esfera, estranha a sua subjetividade. No trecho elegíaco de *Andrômaca* (v. 102 - 116) de Eurípides encontramos a associação entre a cidade perdida e o marido morto, como veremos em 3.2 *Lamento de Andrômaca em Eurípides*. A perda do marido

durante um período de guerra leva a mulher à vulnerabilidade e ao desamparo. Embora a mulher grega não seja considerada, efetivamente, cidadã, a proteção de um κύριος lhe concede garantias pragmáticas de alimentação e moradia, além do estabelecimento de um estatuto social de prestígio, uma vez que a sociedade grega, de modo geral não percebia com bons olhos uma mulher independente. Na ausência do κύριος, um filho, ainda que bastardo, assegura estas premissas às mulheres de Atenas.

### 2.3 ΝΟΘΟΣ – o filho bastardo

É notável a valorização da mulher enquanto parideira de varões tanto na Jônia durante o Período Arcaico quanto em Atenas e Esparta no Período Clássico. As garantias sociais obtidas pelas mulheres do século quinto estavam diretamente associadas ao tipo de prole que poderiam gerar para a cidade. As filhas dos cidadãos, quando entregues em legítimas núpcias poderiam gerar filhos legítimos a seu οἶκος e a sua cidade. Ao longo do século V, a preocupação grega com a legitimidade da filiação está relacionada à transmissão de herança (κληρος). A lei de Sólon, que no chega através de testemunhos esparsos, atesta que o filho herdeiro possui responsabilidade sobre a administração dos bens e controle do οἶκος. O processo de sucessão de bens realizava-se em Atenas a partir de lei de Sólon que permitia a um senhor (κύριος) designar em vida um herdeiro legal, no caso de não ter filhos legítimos, através de um testamento (Plutarco, 21.3-4). Dessa maneira, a manutenção do οἶκος poderia ser transferida a um parente próximo (Demóstenes, 43.51) privilegiando a linhagem masculina. Se um cidadão morresse sem ter filhos homens, a regência dos domínios do οἶκος poderia ser transferida temporariamente a uma jovem epicler, herdeira, até que esta gerasse filhos varões. Segundo Kathrin Rosenfield, o epiclerado é uma

instituição da época clássica que permite à filha de um chefe defunto sem descendência parir um herdeiro de seu pai. Nesse caso o rito matrimonial se inverte e a noiva permanece na casa do pai. Seu marido engendrará um descendente da linhagem de sua esposa, renunciando, portanto, à própria descendência” (2006, p. 65).

Os descendentes das *melissas* seriam considerados, assim, descendentes diretos do κύριος e, portanto, responsáveis pela herança. A uma filha ou filho bastardo, no entanto, nenhum direito era guardado. Há, especialmente na *pólis* ateniense, uma preocupação

recíproca entre a cidade e o οἶκος pela manutenção da propriedade e de seu sistema de governo. Embora o âmbito familiar seja uma instituição autônoma, diversas disposições da cidade regularizam os lares gregos atuando, inclusive, sobre o comportamento sexual das mulheres. Segundo Leão (2006, p. 17), “o controle do comportamento sexual das mulheres que integravam o οἶκος, estabelece uma relação direta com a necessidade de identificação dos filhos legítimos”. Percebemos, então, uma ligação entre a cidade e o tálamo, devido ao controle exercido pela *pólis* sobre sua descendência. Dessa maneira, o tálamo e, por conseguinte, a sexualidade feminina, tornam-se preocupações primeiras da *pólis* e determinam a valorização feminina diante da cidade. Escravas só poderiam conceber escravos. No entanto, cortesãs e concubinas poderiam conceber νόθοι, enquanto filhos bastardos livres.

Há, em toda a tragédia ática, discussões acerca dos direitos e responsabilidade na relação de filiação. Em *Andrômaca*, o drama decorre porque somente a escrava providenciara cria ao οἶκος, enquanto a relação do senhor (κύριος) com sua esposa (δάμαρ) revela-se estéril. O tragediógrafo parece levar ao limite a lei ateniense ao expor sua fragilidade, uma vez que a lei de Sólon legitima a prescrição de um testamento (Plutarco, 21) ao passo que impede um bastardo (νόθος) de tornar-se herdeiro (Demostenes, 43). Eurípides problematiza a relação de sucessão estabelecendo a hipótese de a escrava ou παλλακή ser mais virtuosa que a esposa legítima. Virtude essa assegurada pelo nascimento do filho. O rebento é Molosso, descendente de Aquiles e de Tróia, único fruto deixado por Neptólemo. A escrava e concubina é originária de uma nobreza distante que fora destruída pelos gregos. O garoto é uma das crianças a que o autor confere discursividade (entre os versos 504 e 546) como fez em *Alceste* (v. 393-403 e 406-415), *Suplicantes* (v. 1123 e seguintes) e *Medéia* (v. 1271 e seguintes). Apesar de crianças em cena não constituírem propriamente uma novidade, uma vez que as identificamos em *Ájax* (c. 445 a.C.) de Sófocles, a presença de suas vozes parece ser uma originalidade eurípideana. O autor foi seguido por Aristófanes em *Acarnenses* (v. 735 e seguintes), quando as pequenas filhas de Megareense, emitem algumas palavras e imitam o ruído de porcos.

Em *Paz*, a filha de Trigeu canta (v. 114 -117) e em *As Vespas* (c. 422 a.C) o filho do jurista recita (v. 248-57) e canta (v. 291 - 316 ). Segundo Parker (2007, p. 131), “não é esperado que uma criança na tragédia ática se expresse como uma criança ‘real’”<sup>54</sup>. De acordo com o autor, obviamente a dicção e o vocabulário assemelhar-se-ão aos de adultos. Todavia a presença de garotos é verificada recorrentemente na orquestra do Teatro de Dioniso

<sup>54</sup> “It is not, of course, expected that a child on Attic tragedy will express himself like a ‘real’ child” (PARKER, 2007, p. 131).

em ocasião de representação de coros femininos. Existe, portanto, uma aproximação entre a infância e o feminino como oposição ao masculino dominante.

Na *Ilíada* de Homero, encontramos em dez momentos distintos o registro da palavra νόθος (II, 727; IV, 99; V, 70; VIII, 284; XI, 102, 103, 490; XIII, 694; XV, 333; XVI, 738). De acordo com Ogden (1996, p. 22), todos os bastardos encontrados em Homero pertencem à realeza, são heróicos, ricos e, assim, não podem ser considerados representativos de bastardos reais de qualquer tempo<sup>55</sup>. Todavia, no relato fictício ao porqueiro Eumeu, no canto XIV da *Odisseia*, Ulisses, disfarçado de mendigo, persuade seu interlocutor de sua origem cretense (v. 199 - 205), afirmando que é um filho bastardo de uma mãe comprada. Nesta passagem Odisseu revela aspectos de uma sociedade pré-clássica em que uma concubina (παλλακή) poderia gerar filhos herdeiros e livres.

#### 2.4 O *thalámos* e os diferentes estatutos da mulher na Antiguidade Clássica

Em seu livro *Maneiras Trágicas de matar uma mulher* (1988), Nicole Loraux renova a perspectiva sobre o feminino grego na contemporaneidade. O texto é considerado um clássico dos estudos trágicos e está inserido no círculo de discussões promovido pela escola francesa de Vernant, Vidal-Naquet, Detienne, entre outros. O livro contém o paradigma de mortes femininas, todas elas narradas, na cena do Teatro de Dioniso. No sétimo item da primeira seção da obra, a autora sugere a aproximação entre as palavras *thánatos*, morte e *thálamos*, alcova. Defende assim, que o *thálamos* é um espaço reservado à intimidade feminina:

“O retiro recôndito onde elas se matam é também o símbolo de sua vida, vida que tira seu sentido fora de si, que só se realiza nas instituições – casamento, maternidade – que ligam as mulheres ao mundo e à vida dos homens” (1988, p. 51).

Dessa maneira, o *thálamos*<sup>56</sup>, a alcova, configura-se como elemento de ligação entre a esfera feminina e a esfera masculina da sociedade grega, e representa um espaço de potencial liberdade dada sua funcionalidade como ferramenta de empoderamento à mulher.

<sup>55</sup> “All the bastard in Homer are royal, heroic and rich, and so their lot need not be taken as representative of that of common bastard at any time” (OGDEN, 1996, p. 22).

<sup>56</sup> Para outros significados de *thálamos* entre os gregos ver, principalmente, MAGNIEN, V. *Le mariage chez le grecs anciens, L'initiation nupciale*, 1936.

Visto que o fruto da atuação da sexualidade feminina determina o estatuto social da mulher, especialmente na Atenas do século V. De acordo com o tipo de rebento que pudesse oferecer ao marido, ao οἶκος e à πόλις, determinar-se-ia um amplo leque de relações como moradia, circulação em espaços religiosos e sociais, enfim, dependência ou independência econômica. Assim o tálamo, ao mesmo tempo em que garante poder à mulher, torna legítima para ela uma série de garantias pragmáticas e cotidianas.

Nicole Loreaux refere-se à Eurídice, Dejanira, Jocasta, Alceste, Evadne, Fedra, Clitemnestra e Helena, todas elas com falecimento associados a seu tálamo. Dessa associação resulta uma relação entre casamento e maternidade, por um lado, e morte e religiosidade, por outro, no imaginário grego. Curiosamente, a autora dirige ligeira atenção à Andrômaca, heroína da peça homônima de Eurípides e ainda de *As Troianas* (c. 415 a.C.). No drama que recebe o nome da esposa de Heitor, encontramos uma cena nodal em que o tálamo representa um ponto de cruzamento entre o feminino e o mundo masculino. É nesse espaço que o feminino estabelece sua relação com a maternidade e, por consequência, seu estatuto social na cidade ateniense do século V. O espaço do tálamo resguarda ainda uma importante conexão com o âmbito religioso, como nos aponta Loreaux, dada sua ligação com a morte, e através da tradição de lamentos fúnebres como veremos a seguir.

A cena a que nos referimos é uma canção funerária em estrutura elegíaca (*Andrômaca*, v. 102 - 116<sup>57</sup>), localizada no final do Prólogo (v. 1 - 116). Trata-se do único trecho elegíaco que nos restou em todo o *corpus* trágico do século V, como veremos no capítulo 3. Nessa canção, composta por sete dísticos dactílicos, a personagem canta em forma de lamento θρήνος e γόος (v. 92), duas formas de lamento ritualístico de origem indoeuropeia (ALEXIOU, 2002, p. 31), sua dependência em relação ao tálamo. Por três vezes ao longo do poema, o eu lírico aciona a palavra tálamo, referindo-se a três espaços distintos. O primeiro (v. 103) é o tálamo de Paris e Helena, signo dos casamentos malfadados, da união terrena desastrosa. Segundo Casey Dué (2006, p. 157), o tema é recorrentemente encontrado nas lamentações das mulheres troianas na tragédia. Nesses discursos, a união entre Helena e o filho de Príamo é responsabilizada pela destruição de diversos outros tálamos e casamentos. Além disso, de acordo com a autora o tálamo:

“é uma forma mais específica do tema geral do casamento, que desempenha um importante papel nas lamentações das mulheres gregas. Nos lamentos para o defunto o casamento que é lamentado usualmente é o da própria mulher, ou outro se o

<sup>57</sup> Segundo texto grego estabelecido por Stevens, 1971.

defunto tem idade pré-nupcial, a enlutada especula acerca dos casamentos que ele deveria ter tido”<sup>58</sup>.

Assim, a lamentação de Andrômaca no excerto inicia recuperando o tálamo que destruiu uma cidade. A cidade caída, como vimos acima, é um dos *topoi* constitutivos da linguagem de lamento. A união insurgente entre Paris e Helena é tema do canto VI da *Ilíada*, quando é contrastada com o tálamo de Heitor e Andrômaca. Dessa maneira, as duas relações compõem um duplo de possibilidades de organização das núpcias. Segundo Muich (2010, p. 99), neste trecho da *Ilíada* (VI, 440-489) “a bondade ou inocência de Andrômaca é implicitamente contrastada com o comportamento transgressor de Helena”<sup>59</sup>. De modo semelhante, na canção, as duas mulheres são justapostas. Enquanto a primeira foi legitimamente uma noiva a outra foi ἄτη, personificação da loucura, espécie de véu que encobre os olhos do herói<sup>60</sup>. A segunda referência à alcova neste lamento de Andrômaca está em seu quarto dístico (v. 108 - 109). Nele, a personagem aponta sua atual condição de escrava (δούλη), como consequência direta da perda de seu espaço nupcial. Dessa maneira, o estatuto social feminino é determinado aqui a partir da relação da mulher com seu tálamo. A terceira referência ao conceito grego de câmara nupcial no poema (v. 113) aproxima-a dos *topoi* cidade e marido, estabelecendo um alinhamento e relação de interdependência entre os três temas. Esta unidade de significação é construída aqui dado o destino comum aos três elementos, ou seja, sua destruição (ἐν κονίαις, em poeira, reduzidos a pó). Dessa maneira, podemos inferir que os três *topoi*, alinhados em um único verso (ἄστυ τε καὶ θαλάμους καὶ πόσιν ἐν κονίαις, v. 113) constituem uma unidade de significação em que a existência de um dos elementos exige a existência dos demais. Além disso, os temas constituem a linguagem específica do gênero lamento γόος.

Esse lamento fúnebre da personagem na abertura da peça funciona como um espelho da exposição do cadáver de Neoptólemo no Êxodo da peça. Andrômaca é uma heroína que não morreu sobre o leito (λέχος), porque o ciclo trágico não encerrou sua trajetória. Pelo contrário, como estratégia dramática do autor, seu destino é deixado em aberto ao término da peça. Sabemos somente através de Tétis, no Epílogo (v. 1231 - 1289) que habitará o terceiro tálamo de sua vida, junto ao irmão gêmeo de Cassandra, Heleno, senhor da

<sup>58</sup> “[The talamos] is a more specific form of the general theme of marriage, which plays such an important role in Greek women’s laments. In laments for the dead the marriage that is mourned is usually that of the lamenting woman herself, or else if the dead person is of premarital age, the mourner speculates about the marriage the dead person should have had” (DUE, 2006, p.157).

<sup>59</sup> “Andromache’s goodness or blamelessness is implicitly compared with Helen’s transgressive behavior” (MUICH, 2010, p. 99).

<sup>60</sup> Ver Sófocles, *Aias*. Apresentação e tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira (2008).

Molóssia. No canto VI da *Ilíada*, Heleno é quem instrui Heitor quanto a hecatombes que deveriam ser consagradas para a proteção da cidade. Ao encerramento do drama, Tétis determina:

γυναῖκα δ' αἰχμάλωτον, Ἀνδρομάχην λέγω,  
 Μολοσσίαν γῆν χρῆ κατοικῆσαι, γέρον,  
 Ἑλένω συναλλαχθεῖσαν εὐναίοις γάμοις, 1245  
 καὶ παῖδα τόνδε, τῶν ἀπ' Αἰακοῦ μόνον  
 λελειμμένον δῆ. βασιλέα δ' ἐκ τοῦδε χρῆ  
 ἄλλον δι' ἄλλου διαπερᾶν Μολοσσίας  
 εὐδαιμονοῦντας οὐ γὰρ ὧδ' ἀνάστατον  
 γένος γενέσθαι δεῖ τὸ σὸν κάμὸν, γέρον, 1250  
 Τροίας τῆ καὶ γὰρ θεοῖσι κάκείνης μέλει,  
 καίπερ πεσοῦσης Παλλάδος προθυμία.

Em relação à prisioneira, refiro-me a Andrômaca, ela deverá habitar a terra da Molóssia, ó ancião, e manter relações com Heleno e contrair legítimas núpcias. 1245  
 E ter um filho, único da linhagem de Eaco. Seus descendentes serão basileos, e deverão , um após o outro viver na terra da Molóssia em prosperidade. Pois desse modo não deveria a sua e a minha linhagem ser assim devastada, ó ancião, 1250  
 nem a de Tróia, pois os deuses a protegem apesar de sua destruição ser desejada por Palas Atena.

Em seu artigo *Andromache Aichmalotos: concubine or wife* (2005), Isabelle Torrance destaca a condição problemática da personagem que é esposa e ao mesmo tempo, αἰχμάλωτος – mulher espólio de guerra – , concubina e escrava. Segundo a autora (2005, p. 64), Andrômaca “tecnicamente é uma escrava e concubina, mas ela é uma princesa e esposa por natureza. Assim, na peça de Eurípidés ela encontra-se em uma impossível posição de tentar se conformar com um estatuto que é contrário a sua natureza”<sup>61</sup>. A condição de αἰχμάλωτος<sup>62</sup> é empregada pela deusa para referir-se à personagem no verso 1243 da peça. Em *As Troianas*, o futuro estatuto de Andrômaca é referido como δοριθήρατος (v. 575)<sup>63</sup>, isto é, tomada como espólio. Dessa maneira o estatuto αἰχμάλωτος inclui a mulher como um item da pilhagem pós-guerra de Tróia. Torrance ainda destaca (2005, p. 41) que Andrômaca dirige-se a Menelau (Segundo Episódio, v. 310 - 462) em um tom pouco provável de execução tanto por parte de uma αἰχμάλωτος, quanto παλλακίη ou δούλη. Assim o

<sup>61</sup> “Technically Andromache is a slave and a concubine, but she is a princess and wife *by nature*. Thus, in Euripides’ play she find herself in a impossible position of tryingto conform to a status that is contrary to her nature” (TORRANCE, 2005, p. 64).

<sup>62</sup> Segundo LSJ (p. 45) αἰχμάλωτος: Adj., taken by spear, captive, prisoner.

<sup>63</sup> Segundo LSJ (p. 445) δοριθήρατος, ov: hunted and taken by the spear.



tragediógrafo estabelece uma situação limite para a identidade social da mulher ao passo que a personagem debate-se entre os estatutos de senhora, escrava, espólio, concubina.

Entre os versos 153 e 356 do canto XIV da *Iliada*, Hera utiliza-se de sortilégios de alcova para inverter a vantagem estabelecida pelos troianos durante a guerra. Tal inversão só é possível se Zeus desprender sua atenção do conflito militar, uma vez que o soberano apoia os homens de Príamo. Assim, Hera conduz Zeus para seu tálamo e, com o apoio de Afrodite e Hipnos, seduz o senhor do Olimpo e o faz adormecer após se deitarem juntos. Em uma cena pintada de erotismo, Hera perfuma-se e veste seu corpo divino de maneira sugestiva, com o objetivo de atrair seu cônjuge para o leito (λέχος). Com os lindos cabelos atados em trança, a deusa unge seu corpo com ambrosia, vestindo um peplo leve e um cinto com franjas, sandálias aos pés, brincos e broches (*Iliada*, XIV, v. 171 – 186).

Nesse contexto o tálamo funciona como instrumento para obtenção dos desejos de Hera. Mais do que isso, o tálamo é estabelecido pelo narrador homérico como uma das instituições primeiras do imaginário ocidental. Nessa situação, o triunfo dos desígnios femininos junto ao tálamo é associado à presença de desejo, "Ἰμερος"<sup>64</sup>. Na *Iliada*, o aedo refere-se a personificação através da forma nominal, ἴμερος (XIV, v. 198, 328), isto é, desejo. Esse elemento é inserido no ambiente do οἶκος, precisamente, no tálamo, câmara nupcial ricamente ornada. Dentro dessa alcova está o leito e nele a deusa desperta o desejo de Zeus. Segundo destaca Loraux (1988, p. 52), o leito constitui o espaço privado. Como recurso persuasivo para alcançar os préstimos de Afrodite e Hipnos, Hera utiliza o subterfúgio da reconciliação amorosa de um tálamo anterior ao seu e, portanto, mais primitivo, a relação entre Tétis<sup>65</sup> e Oceano. Segundo a deusa, o casal de titãs encontra-se afastado das práticas de alcova. A cama (λέχος) é referida em outras passagens da epopeia, como no canto III, diálogo entre Paris e Helena. Nessa ocasião a filha de Leda censura o consorte por voltar covardemente do campo de batalha. Novamente o tálamo representa um espaço de âmbito privado fortemente associado ao desejo. Páris dirige-se à consorte: "Vamos gozar, agora, do amor, dos prazeres da cama, que Eros nunca, tanto me enublou de paixão os sentidos"<sup>66</sup> (*Iliada*, III, 446-448, tradução de Haroldo de Campos).

O leito nessa ocasião novamente é apontado como um recurso de conciliação entre o masculino e feminino. Nesse caso, com uma relativa inversão dos papéis devido ao

<sup>64</sup> Na *Teogonia* de Hesíodo, a personificação de Ἰμερος é presente no verso 64 (Segundo texto estabelecido por WEST que acompanha a tradução de Christian Werner, 2013). Segundo LSJ (1992, p. 830), seu significado primeiro é: longing and yearning after; em Hesíodo, a entidade é personificada.

<sup>65</sup> A *Tétis titanida* é filha de Urano, mãe de Nereu e, portanto, avó da Tétis marinha, companheira de Peleu.

<sup>66</sup> ὧς σεο νῦν ἔραμαι καί με γλυκὺς ἴμερος αἰρεῖ. ἦ ῥα, καὶ ἄρχε λέχος δὲ κιῶν ἅμα δ' εἶπετ' ἄκοιτις.

comportamento viril de Helena contraposta à languidez de Páris. Dessa maneira, o tálamo e o leito configuram-se como espaços de atuação feminina e instrumento para obtenção de seus desígnios. Claramente identificamos, a partir do estabelecimento da atuação feminina junto ao tálamo, o elemento constitutivo de sua virtude; na teia mitológica da Era do Bronze e, provavelmente, na sociedade aristocrática do século VII a.C. Como consequência da centralização do tálamo – alcova, câmara nupcial – na cultura helênica, a sociedade grega do século V irá estabelecer uma série de papéis sociais positivamente regulamentados a partir da relação entre mulher e tálamo.

A partir de sua relação com o tálamo, a mulher grega poderia desempenhar diferentes estatutos sociais diante da *pólis*. Muito mais complexa que a binariedade entre mulheres livres e escravas, a cidade grega concebia um amplo leque de papéis sociais atribuídos às fêmeas humanas. Esta série de estatutos está relacionada à sexualidade da mulher. De acordo com a terceira unidade de *Female acts in greek tragedy*, de Helene Foley, as mulheres trágicas, visto se tratarem, sobretudo, de aristocratas, podem ser enquadradas em três situações quanto ao seu ciclo reprodutivo: virgens, esposas, ou mães (2001, p. 3). Esta denominação é aplicável para todas as mulheres cidadãs de Atenas.

## 2.5 O lamento da virgem

Segundo Pomeroy (1995, p. 4), Atena é o arquétipo da mulher masculina, no que constitui essencialmente o mundo dos homens, por negar sua própria sexualidade<sup>67</sup>. A deusa fora engendrada por Métis, astúcia, inteligência, primeira esposa de Zeus, que foi engolida por ele (*Teogonia*, v. 886 - 894). Assim, Atena finalizou sua gestação dentro do cérebro de Zeus. Em Hesíodo destaca-se sua inteligência e sua qualidade de guerreira imbatível. Portanto, a inteligência e a intempestividade associam-se aqui à castidade da deusa, sua atuação beligerante e, por conseguinte, a circulação em espaços masculinos.

Por outro lado, Helene Foley (2002, 144) destaca a partir do *corpus* Hipocrático a conexão entre a saúde física e mental da mulher: “uma mulher adulta sadia é grávida, menstruada ou lactante. Mulheres com cólicas menstruais, virgens e viúvas, eram vítimas de

---

<sup>67</sup> “Athena is the archetype of the masculine woman, who finds success in what is essentially a man’s world by denying her own femininity and sexuality (POMEROY, 1995, p. 4).

uma porção de problemas físicos e mentais”<sup>68</sup>. A virgindade configura-se então como uma *patologia*. Segundo Hesíodo, a idade de casamento recomendada às mulheres era em torno dos quinze anos e de aproximadamente trinta anos em relação aos rapazes (*O trabalho e os dias*, v. 695 - 699). Essas medidas não podem ser rigorosamente consideradas absolutas. No entanto, os testemunhos levam-nos a crer na constituição de um casamento ateniense hipotético considerando a polaridade, típica ao gosto grego, entre um homem mais velho e uma mulher mais jovem. Esta união contém por um lado o varão, com algum treinamento militar e já experimentado na arte erótica com seus pederastas; por outro lado, as melissas da *pólis* ateniense – jovens casaduras recatadas e recolhidas ao ambiente interno do oïkos, sem acesso a uma educação formal, inexperientes e, provavelmente, com uma grande carga de ingenuidade.

A lei de Sólon no século VI revolucionou a sociedade ateniense em diversos aspectos, como temos visto. Um de seus grandes triunfos é ter abolido a escravização por dívidas. Todavia, um aspecto peculiar do código legal aborda justamente a escravização das virgens, ou antes, das que deixaram de sê-lo: “Ninguém deve vender as filhas ou irmãs, a menos que se descubra que perderam a virgindade e tiveram relações com um homem”<sup>69</sup> (PLUTARCO. Lei de Sólon, 23. 2. 2005, p. 34). Além de identificar uma interferência do Estado sobre o âmbito privado, destacamos aqui a interferência do mesmo sobre a sexualidade feminina. O direito positivo, referido aqui por Plutarco, exerce controle sobre o comportamento e o corpo da mulher.

Nicole Loraux, em *Maneiras trágicas*, destaca a utilização de elementos adjetivos que aproximam as virgens trágicas a animais selvagens ainda não domados. Os casos de Ifigênia e Polixena são mobilizados pela autora para demonstrar a aproximação entre a castidade e o incontrolável<sup>70</sup>. Dessa maneira, a autora sugere o anseio grego em domesticar estas donzelas através do tálamo e do casamento. Foley (2002, p. 123 e seguintes) debruça-se sobre as virgens trágicas – Antígona e Electra – ambas inseridas em situações familiares em desequilíbrio. A ação violenta de iniciação sexual demonstra diferentes preocupações sociais e responsabilidades em relação às mulheres casadas, mães e viúvas. Portanto, identificamos que o sangue das virgens deveria ser derramado em prol da proteção da vida dos rapazes.

<sup>68</sup> “The healthy adult woman is pregnant, menstruating, or lactating. Dysmenorrhoeah women, virgins, and widow are subject to a variety of mental and physical disorders” (FOLEY, 2002, p. 144).

<sup>69</sup> Texto grego Plut. Sol. 23.2.

<sup>70</sup> “A espera dessa domesticação que é o casamento, a moça assimila-se naturalmente a uma égua indomada, a uma novilha ainda desconhecadora do jugo” (1988, p. 71).

## 2.6 Os dotes da Viúva

Semelhante às virgens em sua situação de privação sexual, as viúvas cumprem o papel decisivo junto aos ritos fúnebres do Período Arcaico ao Clássico. Diferem-se das donzelas por carregarem o *páthos* do luto por seus maridos mortos. Responsáveis pela execução dos lamentos *thrênos* e *goos*, as viúvas (χήραι), mantinham estatuto social de relativo prestígio na sociedade ateniense. Segundo Cheryl Cox, em *Household interest* (1998, p. 143), em alguns casos, as viúvas poderiam exercer grande influência sobre o οἶκος realizando até mesmo empréstimos de seu dote<sup>71</sup>. Nesse livro, a autora revela acirrada disputa pelo controle das propriedades e tesouro do οἶκος. Diversos testemunhos dos vinte e oito oradores de Atenas mostram a relação nada harmoniosa entre familiares em decorrência da disputa pelos bens de determinado finado, sobretudo em Demóstenes<sup>72</sup> (39, 40, 41, 51).

Na oração fúnebre de Péricles, pronunciada para homenagear os combatentes mortos no primeiro ano da Guerra do Peloponeso, o tirano ateniense tece uma recomendação às mulheres gregas que assumem então o estatuto de viúvas, presentes por ocasião dos ritos fúnebres:

εἰ δέ με δεῖ καὶ γυναικείας τι ἀρετῆς, ὅσαι νῦν ἐν χηρείᾳ ἔσονται, μνησθῆναι, βραχεία παραινέσει ἅπαν σημανῶ. τῆς τε γὰρ ὑπαρχούσης φύσεως μὴ χεῖροσι γενέσθαι ὑμῖν μεγάλη ἢ δόξα καὶ ἧς ἂν ἐπ' ἐλάχιστον ἀρετῆς πέρι ἢ ψόγου ἐν τοῖς ἄρσεσι κλέος ἦ<sup>73</sup>.

E se eu devo falar, da virtude das mulheres, aquelas que agora tornam-se viúvas, dirijo brevemente estas palavras: será grande a vossa glória se vos mantiverdes fiéis à vossa própria natureza, e grande também será a glória daquelas de quem menos se falar, seja pelas virtudes, seja pelos defeitos” (Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*, 2.45.2, Tradução nossa).

O tirano aborda aqui a questão da virtude (ἀρετή) feminina, especificamente, a ἀρετή de uma viúva. Se, por um lado, a ἀρετή masculina repousa na *kalokagathia*, na manutenção da honra e virilidade, como definiu Werner Jaeger (2001, p. 23 - 60); a excelência feminina, segundo o governante ateniense, repousa na discrição e no recolhimento. Virginia Hunter no artigo *The Athenian Widow and Her Kin* (1989, p. 291), destaca através de

<sup>71</sup> “In some this cases the widow could exert a great deal of influence in the household, making private loans from her dowry and even managing the financial affairs of the oikos as a whole” (COX, 1999, p. 143).

<sup>72</sup> A respeito de Demóstenes e os estatutos da mulher ateniense ver Virginia Hunter, *Policing Athens* (1994, p. 45 - 48).

<sup>73</sup> *Historiae in two volumes*. Oxford, 1942.

uma série de ações judiciais, o prestígio gozado por viúvas dentro das famílias atenienses. Segundo a autora, a lei de Péricles, aferida durante a Guerra do Peloponeso, concedeu às viúvas dos soldados atenienses o direito de administração sobre os bens do οἶκος. Entretanto, segundo Hunter, a condição de viúva era normalmente transitória, pois a enlutada era comumente concedida em novas núpcias, estabelecendo assim nova aliança a partir de seu dote:

“Peculiar a sua posição [de viúvas] era o fato de elas permanecerem membros de suas famílias natais. Assim, embora legalmente sem direito de herança, às viúvas era assegurada a proteção de um pai ou irmão e, assim, um lugar em sua família de origem. Filhos gerados na tradição de parentescos maternos apoiam e protegem a mãe viúva. As viúvas tardias e maduras, muitas vezes eram respeitadas como figuras de autoridade (HUNTER 1989, p. 291)<sup>74</sup>.

Dessa maneira, o estatuto de viúva e a condição de geradora de um filho do οἶκος asseguravam à mulher grega do século V, além da segurança pragmática de habitação, uma condição legal e econômica. Ademais, o direito de administração de seu próprio dote estabelece um empoderamento feminino dentro do sistema matrimonial ateniense. O dote (προίξ) de uma viúva poderia representar relativa autonomia econômica a uma mulher do século V<sup>75</sup>. As relações entre casamento, dote e herança na Antiguidade é tema amplo e complexo. Segundo Foley (2001, p. 61), a condição feminina é ambígua pois vincula a mulher a duas famílias. Nós entendemos que, além disso, a condição feminina é ambígua pois afere à mulher relativa autonomia econômica ao passo que a transfere à dependência de outro κύριος, senhor. Helene Foley (2001, p. 62) recupera o antropólogo Jack Goody (1981), que reconhece o sistema de transmissão de herança como inerente às sociedades da Eurásia. Nessas sociedades, a que denominamos indo-europeias, a base econômica é a agricultura e, por conseguinte, a riqueza das famílias está diretamente relacionada à posse de propriedade rurais. Dessa maneira, o sistema de herança possibilita a transmissão vertical de propriedade e a manutenção de sua riqueza, honra e estatuto, incluindo crianças de ambos os sexos (herança

---

<sup>74</sup> Peculiar to their position was the fact that their remainder members of their natal family. Hence, though legally without right of inheritance, widows were assured of the protection of a father or a brother and of a place in their Family of origin. Sons carried on in the tradition of natal kin is supporting and protecting widowed mother. The later, mature widows, often exercised power within the Family, where respected as figures of authority” (HUNTER, 1989, p. 291).

<sup>75</sup> Ver DEMOSTENES, 40.

bilateral)<sup>76</sup>. Assim, o dote feminino configura-se como elemento de ligação econômica entre duas famílias.

Na tragédia grega, essa preocupação é visivelmente anacrônica em relação aos mitos que mobiliza da Era do Bronze. Nas sociedades aristocráticas retratadas em Homero, as noivas são entregues com presentes, geralmente bens móveis, e não uma quantia de dinheiro, como ocorrerá no século V. Observemos, por exemplo, a disputa dos predentes de Penélope sobre sua riqueza no canto XI da *Odisseia*. Segundo Westbrook (2009, p. 1), os poemas homéricos contêm inúmeras referências a normas e práticas legais, mas em formas fragmentárias e em alusões não conectadas. Os poemas criam um universo jurídico imaginário, onde o *topos* literário do dote é identificado como regra legal, e instituições legais são construções artificiais<sup>77</sup>.

A disputa pela administração do dote de uma viúva será tema de variadas peças da Comédia Nova de Menandro. Porém antes dele, Eurípides já problematizara o estatuto feminino em sua relação com o dote. Na abertura do Primeiro Episódio (v. 147 - 273) de *Andrômaca* (c. 425 a.C.), Hermíone expõe publicamente que seu pai pagou a Neoptólemo uma enorme quantia de dinheiro para que pudesse falar livremente. Diz Hermíone:

κόσμον μὲν ἀμφὶ κρατὶ χρυσέας χλιδῆς  
στολμόν τε χρωτὸς τόνδε ποικίλων πέπλων  
οὐ τῶν Ἀχιλλέως οὐδὲ Πηλέως ἄπο  
δόμων ἀπαρχὰς δεῦρ' ἔχουσ' ἀφικόμην, 150  
ἀλλ' ἐκ Λακαίνης Σπαρτιάτιδος χθονὸς  
Μενέλαος ἡμῖν ταῦτα δωρεῖται πατὴρ  
πολλοῖς σὺν ἔδνοις, ὅστ' ἔλευθεροστομεῖν  
(STEVENS, 1971, p. 39).

Esta linda coroa de ouro sobre minha cabeça,  
E este vestido de tecido glamoroso,  
não os trouxe como caução para a casa  
de Aquiles ou Peleu, quando aqui cheguei. 150  
Trouxe da Lacedemonia, terra espartana,  
foi Menelau, meu pai, quem presenteou  
com volumoso dote, para que a voz eu tivesse livre<sup>78</sup>.

<sup>76</sup> “Such societies generally practice a system of inheritance that Godoy calls “diverging devolution” a vertical transmission of property that permits a Family to maintain its wealth, honor, and status by including children of both sexes (bilateral inheritance)” (FOLEY, 2001, p. 62).

<sup>77</sup> “The Homeric poems contain numerous references to legal rules and practice, but in the form of fragmentary, unconnected allusions. Attempts to recreate a system from these references alone are doomed to failure. They will inevitably create an imaginary legal universe, where literary *topos* is identified with legal rule and legal institutions are artificial constructs” (WESTBROOK, 2009, p. 1).

<sup>78</sup> Tradução nossa, segundo texto grego estabelecido por Stevens (1971, p. 39).

Alguns conceitos utilizados aqui pelo tragediógrafo chamam-nos a atenção. Primeiramente, a associação que a personagem estabelece entre seus ornamentos e o estatuto de senhora (δέσποινα) do palácio. O diadema de ouro (χρυσέας γλιδῆς) assegura-lhe uma superioridade hierárquica em relação aos interlocutores internos da peça— Andrômaca e o Coro. As vestes de tecidos multicoloridos estabelecem contraste visual na ocasião da performance através da justaposição dos figurinos dos atores no palco; pois enquanto Hermíone é ricamente adornada, Andrômaca cobre-se com trapos e tecidos rasgados. Em segundo lugar, a personagem afirma que seu pai (κύριος) entregou-a com seus ornatos, juntamente com um volumosa quantia em dinheiro. O termo utilizado por Hermíone para referir-se ao dote é ἔδνοις, plural de ἔδνον<sup>79</sup>, termo utilizado também por Andrômaca no verso 2 da peça para referir-se ao conjunto de bens móveis que a acompanharam de Tebas a Tróia. Por fim, destacamos a associação que a filha de Menelau estabelece entre sua fortuna e a liberdade de sua fala. A jovem utiliza o vocábulo ἐλευθεροστομεῖν, flexão de ἐλευθεροστομέω, verbo utilizado anteriormente por Ésquilo em *Prometeu Acorrentado* (v. 182<sup>80</sup>), com o sentido falar em excesso e livremente, e em *As Suplicantes* (v. 948), com o sentido de ouvir com clareza aquilo que os lábios dizem livremente. Segundo Lidell and Scott (1992, p. 532) o vocábulo é composto pela associação entre as bases ἐλεύθερο, *livre*, e στόμα, boca. A palavra sugere que a mulher trágica aqui é dotada de livre discursividade, equivalente aos cidadãos atenienses do século V que podiam representar a si mesmos em assembleias ou tribunais. O vocábulo também será empregado pelo historiador Dioniso de Helicarnaso, no livro VI, 72, de *Antiguidades Romanas* (*Roman Antiquities*, 1943, p. 68), por ocasião da disputa entre o ditador Valerio e Sicínio.

Em resposta à filha de Menelau, Andrômaca, por sua vez, discursa como viúva de Heitor e escrava de Hermíone. Notavelmente, desde a *Ilíada* de Homero (VI, XXII e XIV), a personagem é a grande viúva do imaginário grego. É ela quem derrama lágrimas e profere lamentos fúnebres em honra ao marido morto, prática observada desde o Ciclo Épico até o Período Clássico. Entre os versos 222 e 225 da peça de Eurípidés, a personagem regata sua condição de enlutada e relembra a sua relação com o marido morto:

ὦ φίλαθ' Ἔκτορ, ἀλλ' ἐγὼ τὴν σὴν χάριν  
σοὶ καὶ ξυνήρων, εἴ τί σε σφάλλοι Κύπρις,  
καὶ μαστὸν ἤδη πολλάκις νόθοισι σοῖς  
ἐπέσχον, ἵνα σοὶ μηδὲν ἐνδοίην πικρόν.

225

<sup>79</sup> Segundo LSJ (1992, p. 478): ἔδνον, τό, bride-price or wedding-gifts.

<sup>80</sup> Texto estabelecido por Herbert Weir Smyth (1926).

Ó amado Heitor, compartilhei contigo a mais sublime  
alegria, se alguma vez a Cípria te arrebatou,  
e se também muitas vezes o peito a teus bastardos  
ofereci, era para que nada te aflingisse.

225

A viúva Andrômaca encontra-se desprovida de dote, mas provida de ἀρετή. Esta excelência feminina é construída, como transparece em sua fala, a partir da submissão e da aceitação por parte da esposa dos eventuais rebentos engendrados fora das núpcias legítimas. Reconhecemos aqui em Eurípidas um ideal cívico da ἀρετή feminina. Nesse ideal, a mulher grega não apenas conforma-se com a presença dos bastardos, como os alimenta com o próprio seio. Segundo Stevens (1971, p. 122), não há na *Ilíada* referência a filhos que Heitor tenha tido fora de seu casamento; no entanto, como aponta o autor, o *Fragmento 31* de Helânico de Lesbos, autor do século sexto, refere-se aos filhos de Heitor (Ἐκτορίδαι), portanto, Heitor teria mais de um filho, versão de que possivelmente Eurípidas tenha tomado conhecimento. A experiente Andrômaca, parideira voluntariosa, contrapõe-se à jovem Hermíone. Quando acusada de aplicar filtros que impedem a jovem de conceber um herdeiro legítimo a Neoptólemo, a viúva de Heitor sentencia: “Não é a beleza, mulher, mas a virtude que atrai um companheiro na cama” (v. 208)<sup>81</sup>. Dessa forma reconhecemos a associação entre a virtude feminina e sua atividade no leito. Além disso, Eurípidas parece propagar um ideal cívico de feminilidade que reconhece a importância para a *pólis* do desempenho feminino junto ao tálamo; além disso, esse ideal é composto por valores como fidelidade e a dedicação ao bem estar do consorte.

## 2.7 Os estatutos sociais femininos marginalizados pela *pólis*

As esposas legítimas e as melissas dedicavam seu cotidiano ao οἶκος, isto é, à administração da governança e das práticas religiosas tradicionais. Segundo Helene Foley, na Introdução de *Female acts in greek tragedy* (2001, p. 3), “as mulheres desempenham um papel significativo na cultura ateniense como reprodutoras de crianças, participantes em rituais religiosos públicos e privados, festivais, e como cuidadoras dentro de casa”<sup>82</sup>. Como

<sup>81</sup> “οὐ τὸ κάλλος, ὃ γύναι, ἀλλ’ ἀρεταὶ τέρπουσι τοὺς ζυνευνέτας” (STEVENS, 1971, p. 41).

<sup>82</sup> “Women play a significant role at Athenian culture as reproducers of children, as participant at public and private religious rituals and festival, and as caretakers within households” (FOLEY, 2001, p. 3).



procuramos mostrar anteriormente, a posição de prestígio da mulher ateniense do século V depende de sua tutela por um κύριος. Na ausência do esposo, um irmão ou familiar próximo assumiria a responsabilidade sobre a mulher. Todavia, algumas mulheres gregas não gozavam do mesmo privilégio, não eram consideradas cidadãs e, assim, tinham de trabalhar nas ruas para garantir seu sustento. Cabe ressaltar que além da esposa (δάμαρ), também compartilhavam seu tálamo com o κύριος as escravas (δοῦλαι), as concubinas (παλλακαί) as cortesãs (ἑταῖραι) ou ainda as prostitutas (πόρναι). Conforme atesta-nos pseudo-Demóstenes no parágrafo 122 de *Contra Neera*, a sociedade grega concebia o convívio íntimo dos senhores com diferentes estatutos de mulheres:

τὰς μὲν γὰρ ἑταίρας ἡδονῆς ἕνεκ' ἔχομεν, τὰς δὲ παλλακὰς τῆςκαθ' ἡμέραν  
θεραπείας τοῦ σώματος, τὰς δὲ γυναῖκας τοῦ παιδοποιεῖσθαιγνησίως καὶ τῶν ἔνδ  
ον φύλακα πιστὴν ἔχειν.

Com efeito, as etairas (sic.) nós as temos para o prazer, as concubinas para o cuidado do corpo, as esposas para que tenham filhos legítimos e para que mantenham a guarda dentro de casa<sup>83</sup>.

Encontramos aqui um importante testemunho acerca da convivência entre diferentes estatutos femininos no âmbito primado do οἶκος grego. Segundo Pomeroy (1995, p. 71), o trabalho doméstico é consequência do processo de urbanização em Atenas. Ainda segundo a autora, as mulheres das classes mais elevadas poderiam realizar o trabalho doméstico de tecelagem juntamente com suas escravas, passando assim um longo tempo juntas. Em relação ao trabalho desempenhado no ambiente externo ao οἶκος, é notório o caso das *hetairas*, as “bad girls” de Atenas, como as denomina Glazebrook (2006, p. 125). Algumas dessas cortesãs tornaram-se canônicas como a Aspásia, a escolhida de Péricles. Além, é claro, de sua inconfundível presença em curiosas cenas da cerâmica clássica<sup>84</sup>. As *hetairas* eram mulheres livres que trabalhavam na maioria das vezes por conta própria (COHEN, 2006, p. 108). Todavia essa autonomia – que inclui o direito de livre circulação dentro da cidade – dependia de sua prática sexual remunerada. As *hetairai* poderiam ser proprietárias de escravas ou πόρναι que trabalhassem para si. Eram as únicas mulheres com reais possibilidade de ascensão social na cidade grega. Recebiam ensino formal e abrilhantavam os simpósios com sua presença iluminada. Há especulações de que essas cortesãs poderiam até mesmo recusar o programa quando o cliente não lhe interessasse, bem como poderiam acordar exclusividade com determinado amante (COHEN, 2006, p. 110).

<sup>83</sup> Traduzido para a Língua Portuguesa por Glória Onelley (2013, p. 128).

<sup>84</sup> A respeito do erotismo na potaria clássica ver, principalmente, Paul Mathieu (2003).

Essas mulheres possuíam residência própria na periferia da cidade ou eram proprietárias de bordéis no Bairro do Cerâmico, próximo ao porto do Pireu. Nesses bordéis, πορνεία, trabalhavam as πόρναι. Essas possuem o estatuto equivalente a escravas e, assim, representavam fonte de renda a seus proprietários. As πόρναι assemelham-se ao que podemos denominar de baixo meretrício. Além de trabalharem nos bordéis, poderiam trabalhar nas ruas do bairro oferecendo seus préstimos de alcova. No Bairro do Cerâmico, os bordéis localizavam-se normalmente em prédios de piso duplo e compartilhavam a fachada com outros comerciantes da zona portuária. Cabe ressaltar que além da prostituição feminina, área central de nosso interesse, a prostituição masculina também era comum na sociedade ateniense, portanto aferimos a existência, ainda que em menor porcentagem em comparação com o número de garotas, de *hetairói* e *pornói*. A distinção legal e social entre *εταῖραι* e *πόρναι* constitui uma binaridade típica ao gosto grego, essencial para sua constituição enquanto sujeitos sociais.

Conforme identificamos em *Contra Neera*, o οἶκος grego era também composto por *παλλακαί*. Stephanie Budin em seu artigo *Sacred Prostitution in the First Person* (2006, p. 77 - 92) desenvolve investigação acerca da função social da *pallakê*. A autora desconstrói o paradigma de prostituição sagrada construído pelo testemunho bíblico que encontra na acusação da realização da prostituição religiosa uma forma de estigmatizar povos rivais. Com base na autora, compreendemos prostituição sagrada como a venda do próprio corpo para fins sexuais e a oferta de uma parte deste dinheiro, senão todo, a determinada entidade religiosa. O artigo de Budin denota (2006, p. 88) a falibilidade da associação entre o termo *παλλακή* e a prostituição sagrada através de dois registros arqueológicos do Período Romano, século I a.C., encontrados na região de Caria, Turquia. Ambos os registros encontram-se em recipiente de cerâmica próprios para oferendas religiosas e são assinados em primeira pessoa por duas *παλλακαί*, daí o título do artigo. Todavia, como defende a autora (2006, p. 90) o fato de as peças representarem função religiosa não estabelece a dependência entre a atuação sexual das mulheres e o âmbito religioso. A autora ainda recusa a associação sugerida pelo geógrafo antigo Estrabão (séc. I a.C., Ásia Menor) (17.1.46)<sup>85</sup> entre o termo grego *παλλακή* e o termo egípcio *palladê*. Segundo a autora (2006, p. 88), é o geógrafo responsável pela associação entre o concubinato, *pallakeía*, e uma suposta purificação do corpo feminino através dessa relação.

---

<sup>85</sup> Loeb Classical Library edition, 1932.

Apesar de desempenharem um papel marginalizado pela *pólis*, as concubinas desempenham importante papel no *corpus* trágico. Segundo Helene Foley, embora a *pólis* ateniense tenha gradualmente limitado a habilidade das concubinas em produzir herdeiros legítimos a seus consortes masculinos, as concubinas trágicas parecem consistentemente adotar o papel de esposas fiéis da epopeia e tendem a deslocar, diretamente ou por implicação, suas concorrentes legítimas (2001, p. 87)<sup>86</sup>. É notável o prestígio de personagens como Criseida e Briseida em *Ilíada*, I, escravas sexuais capazes de alterar o andamento de uma guerra envolvendo milhares de homens. Cassandra de *Agamêmnon*, Iole em *Traquíncias*, Tecmessa de *Aias* e Andrômaca na peça homônima de Eurípidés são as *παλλακαί* do *corpus* trágico. A autora destaca que, enquanto as concubinas homéricas poderiam gerar filhos portadores de herança<sup>87</sup>, o direito dos *vóθοι* atenienses à herança foi sendo gradualmente reduzido até que foi completamente eliminado (FOLEY, 2001, p. 88). Segundo a autora até o início do século V, a fronteira entre esposa legítima e concubina permanecera tênue. Aparentemente, foi Sólon o primeiro a desabilitar aos *vóθοι* o direito de herança sobre os bens do *οἶκος*. Dessa maneira, a problematização acerca do direito de herança é antes um anacronismo dos tragediógrafos que uma referência histórica a Era do Bronze.

Em *Agamêmnon* de Ésquilo temos poucas evidências a respeito do funcionamento da relação entre a personagem título e Cassandra, sua escrava sexual (*παλλακή*). Todavia, ao longo da peça, a filha de Príamo acaba por substituir o espaço de esposa fiel e submissa, abandonado por Clitemnestra. Em *As Troianas* (c. 415 a.C.) de Eurípidés, Cassandra antevê sua futura relação com o chefe argivo como uma espécie de casamento. O concubinato, *pallakeía*, revela-se então como um estatuto concorrente ao de esposa. Igualmente, Tecmessa em *Aias* nasceu livre e tornou-se cativa por ocasião da guerra (v. 487 - 488). O estatuto de Tecmessa responsabiliza-lhe sobre a preparação do cadáver (v. 915 - 919) após o suicídio de seu senhor (*κύριος*), bem como a enunciação do lamento ritualístico no funeral de Aias. No verso 924 de *Aias*, é Tecmessa, a *παλλακή*, quem convoca a enunciação dos *θηῆνοι* em honras ao seu consorte, o maior guerreiro grego após Aquiles. A *παλλακή* esclarece o seu zelo pelo *κύριος* através de sua relação com o tálamo:

<sup>86</sup> “Although the Attic polis gradually limited the ability of concubines to produce legitimate heirs for their male consorts, tragic concubines seem quite consistently to adopt the roles played by the faithful wives and concubines of epic and threaten to displace, directly or by implication, their legitimately married but problematic sisters” (FOLEY, 2001, p. 87).

<sup>87</sup> Ver em *Ilíada* VIII, 286, Teucro, o filho bastardo de Telemon; Megapentes, bastardo de Agamêmnon (*Odisséia*, IV, 10-14), e o próprio Odisseu em um de seus falsos relatos (*Odisséia*, XIV, 210 - 214). Todos eles são homens livres, reconhecidos por seus pais e portadores de seu nome.

ἐγὼ δ' ἐλευθέρου μὲν ἐξέφυν πατρός,  
 εἴπερ τινὸς σθένοντος ἐν πλούτῳ Φρυγῶν  
 νῦν δ' εἰμι δούλῃ θεοῖς γὰρ ᾧδ' ἔδοξε που  
 καὶ σῆ μάλιστα χειρὶ. τοιγαροῦν, ἐπεὶ 490  
 τὸ σὸν λέχος ξυνῆλθον, εὖ φρονῶ τὰ σά,  
 καὶ σ' ἀντιάζω πρὸς τ' ἐφεστίου Διὸς  
 εὐνῆς τε τῆς σῆς, ἧ συνηλλάχθης ἐμοί,  
 μή μ' ἀξιώσης βάξιν ἀλγεινὴν λαβεῖν  
 τῶν σῶν ὑπ' ἐχθρῶν, χειρίαν ἐφείς τι 495

Eu nasci de pai livre, poderoso pela riqueza,  
 se é verdade que algum dos frígios o seja,  
 agora sou escrava: decerto os deuses assim decidiram  
 e sobretudo seu braço. Por isso, então, depois que 490  
 no leito me juntei a ti, zelo por tuas coisas.  
 E suplico-te, por Zeus que guarda o Lar  
 e por teu tálamos, pelo qual estás unido a mim,  
 não consintas que eu receba a invectiva dolorosa  
 de teus inimigos, deixando-me submissa a outro<sup>88</sup>. 495

Primeiramente, a personagem condiciona sua liberdade original à riqueza do pai, de maneira semelhante ao discurso de Hermíone (*Andrômaca*, v. 147 e seguintes). Como contraste temporal entre uma situação passada e outra presente a personagem destaca sua condição de escrava (δούλη). As escravas, *doulai*, poderiam desempenhar diferentes atividades na sociedade ateniense do século V. Além de realizar atividades domésticas como limpeza do ambiente e preparação de alimento, as escravas gregas poderiam ter seu aprisionamento vinculado a sua prática sexual. É o caso, como vimos, das πόρναι, garotas de programa. Além delas, as concubinas configuravam-se como um tipo específico de escrava. No excerto acima, Tecmessa vincula à cama (λέχος) sua dedicação e zelo pelo seu senhor em ações que nos aproximam dos “cuidados cotidianos com o corpo” prescritos por pseudo-Demóstenes. Percebemos que em Sófocles a união entre o κύριος e a παλλακή é tutelada por Zeus protetor dos Lares, e inclui, portanto, um estatuto religioso semelhante às núpcias legítimas (γάμος). A personagem menciona o vocábulo συνηλλάχθης<sup>89</sup>, isto é, amante, parceira sexual, para caracterizar sua relação como Aias. Tecmessa utiliza ainda sua própria cama, εὐνῆς, como recurso persuasivo para o consorte não desampará-la. Eurisaces, o filho νόθος engendrado pela personagem, diferentemente dos bastardos atenienses do século V, é acolhido como descendente de seu senhor. Portanto, a relação de *pallakeía*, bem como o sistema de transferência de bens por herança, em Sófocles aproxima-se das relações entre escrava e senhor do Período Arcaico. Cabe ressaltar que, assim como encontraremos em

<sup>88</sup> A tradução é de Flávio Ribeiro de Oliveira (2008). Original grego estabelecido por F. Storr (1913).

<sup>89</sup> Segundo LSJ (1992, p.): συναλλ-άσωω: bring into intercourse with, associate with.

*Andrômaca*, em *Aias* o κύριος é o responsável pelo assassinato do pai e demais familiares masculinos da escrava. Ademais, foi esse ato de seu braço que lhe possibilitou a posse da παλλακή, sua submissão sexual e seus demais préstimos.

Todavia, conforme destaca Helene Foley (2001, p. 97) a relação de *pallakeía* em *Andrômaca* é caso mais complexo de concubinato em todo o *corpus* trágico. Embora a personagem título esteja ligada *a priori* ao período Arcaico e suas relações aristocráticas, no drama de Eurípides, ela revela estreita ligação com o século V e as preocupações femininas deste tempo. Segundo Foley (2001, p. 98), a peça parece levar ao limite a lei de Péricles que impede a concessão da manutenção do οἶκος ao bastardo. O filho νόθος de Neoptólemo, Molosso, é em parte bárbaro e em parte grego, e por essa razão torna-se impossibilitado de obter por herança o direito sobre a administração do οἶκος e seus bens. Ao longo do drama, a escrava revela em diversos aspectos ser superior em virtude e sabedoria quando comparada com a esposa oficial. Semelhante à Clitemnestra, Hermíone será coautora do assassinato de seu marido. Novamente quem executa o assassinato é o amante, neste caso Orestes, o primo da filha de Menelau.

Ao longo da peça, Andrômaca recupera em seu discurso o casamento ideal com Heitor, seu “melhor marido” (v. 108). Identifica-se o retorno ao passado glorioso como um traço arquetípico do mito de Andrômaca (ALLAN, 2001, p. 3). No drama, Andrômaca autocaracteriza-se como uma escrava (δούλη), não apenas de Neoptólemo, mas também de Hermíone. Essa será classificada como senhora (δέσποινα) do οἶκος pelo coro no verso 804. Curiosamente, a serva de Andrômaca por sua vez se dirige à viúva de Heitor com a mesma denominação no verso 56, o que confere um caráter ambíguo tanto ao conceito quanto à posição social ocupada pela personagem dentro do drama. O estatuto de senhora do palácio é aqui matizado pelo dramaturgo, uma vez que duas mulheres recebem o mesmo tratamento. O verso 29 da peça sugere que as núpcias oficiais entre Hermíone e Neoptólemo foram posteriores à captura e união terrena com a viúva de Heitor. Em algumas passagens da peça são enunciados discursos que estabelecem uma relação de controle entre as duas mulheres.

O risco de vida iminente de si e de seu filho demonstra a periculosidade da habitação conjunta entre as duas mulheres. Primeiramente, no trecho elegíaco do drama (v. 102 - 116), Andrômaca canta em lamento fúnebre sua condição de escrava de Hermíone. Em segundo lugar, no Primeiro Episódio, o discurso de Hermíone (v. 155 - 180) estabelece uma relação hierárquica entre as personagens confirmando que sua interlocutora é uma escrava αιχμάλωτος, espólio de guerra e, portanto, lhe deve submissão e subserviência. Em terceiro lugar, no mesmo primeiro Episódio, a viúva de Heitor denomina a si mesma novamente como

δοῦλη (v. 186). A filha de Menelau acusa Andrômaca de produzir filtros (φαρμάκοισι, v. 157), poções que a impedem de gerar um filho e de agradar seu consorte no tálamo. Hermíone transmite certa frustração em relação a assuntos eróticos (v. 209, 240). Aparentemente, Neoptólemo abandonou o tálamo de Andrômaca quando contraiu núpcias legítimas com a filha de Helena. Essa a acusa de tentar o uso de poções mágicas para impedir a gravidez e de atrair para si a atenção do marido.

Ambas as acusações serão rechaçadas por Andrômaca (v. 155 - 157). Foley aponta que as concubinas em Homero tornam-se notáveis apenas na ausência da mulher oficial em uma situação de guerra. A tragédia faz do casamento uma metáfora do conflito entre o público e o privado, trazendo à cena a mulher que influencia social e economicamente o οἶκος. Assim, a ausência do marido da cena permite que a mulher fale e desenvolva ampla discursividade.

Assim como na música em que as pausas são tão importantes quanto as notas, no teatro o silêncio é amplamente significativo, tanto quanto as palavras. Na σκηνή do teatro de Dioniso, o silêncio de uma personagem é uma unidade constitutiva de sentido e caracteriza-se como discurso na ocasião da performance com papel estético fundamental. Vimos destacando ao longo deste trabalho os elementos constitutivos de uma linguagem dos lamentos (DUÉ, 2006, p. 13). Dessa forma, o calar-se (σιγή), torna-se um elemento chave para a compreensão do estatuto feminino na sociedade ateniense. Aristóteles, em *Política* (1, 1260a, 20), prescreve às mulheres ateniense o recolhimento e o silêncio como caminhos para obtenção da ἀρετή.

Segundo Chong Gossard (2008, p. 151) o silêncio de personagens na tragédia, especialmente em Eurípides, está associado à manutenção de algum segredo. O autor demonstra essa premissa através da análise do silêncio cênico de Fedra e Creusa. Como vimos, Alceste, quando retorna do Hades, deve permanecer três dias em silêncio. Relacionamos este silêncio de três dias ao âmbito religioso e à concepção grega de *eidolon*. No terceiro Episódio de *Andrômaca*, Peleu aponta para a personagem amarrada em cena. Enquanto é conduzida e libertada, Andrômaca permanece em silêncio. Mais do que uma questão prática de revezamento de atores,<sup>90</sup> compreendemos o silêncio ou a pausa da fala como uma espécie de didascália deliberadamente elaborada pelo autor e, por conseguinte, como uma unidade constitutiva de sentido. O silêncio é parte da ἀρετή da mulher trágica. A ação de calar-se constitui uma autocaracterização da mulher enquanto personagem no palco.

---

<sup>90</sup> Ver Oliver Taplin, *Greek tragedy in action* (2003).

O silêncio é também um recurso de convencimento à plateia do ideal grego de submissão e subserviência inerentes aos diversos estatutos femininos da sociedade clássica.

### **Considerações parciais**

As tragédias gregas têm representado importante espaço de discussão sobre os direitos da mulher ao longo da História. Preocupar-se com o οἶκος é atribuição tanto do homem quanto da mulher grega. Fato é que, tanto homens quanto mulheres tinham amplo interesse e dependência em relação ao οἶκος. Devido ao estreito vínculo com a reprodução humana, as heroínas trágicas podem ser enquadradas de acordo seus posicionamentos em relação às diferentes fases da sua vida reprodutiva – virgens, esposas ou mães. Pois, como afirmou Foley (2001, p. 3)<sup>91</sup>, as mulheres gregas eram valorizadas, sobretudo, como reprodutoras. Além disso, procuramos mostrar a imprescindibilidade da mulher junto aos ritos fúnebres e enunciação de lamentos ritualísticos como maneira de inserção da voz feminina na literatura antiga, ainda que sob uma perspectiva masculina.

Os estatutos sociais – δέσποινα, δούλη, παλλακή ou πόρναι – desempenhados pelas mulheres clássicas estão estreitamente vinculados a sua relação com o tálamo. Esse espaço do οἶκος representa, assim, um empoderamento feminino. Os discursos e as ações das mulheres trágicas reivindicam o tálamo como um espaço de controle do feminino.

A tragédia grega, especialmente Eurípides, leva questões íntimas da família grega ao coletivo, tornando matizada a fronteira entre os âmbitos público e privado. A tragédia configura-se como um espaço de fronteira. Em Eurípides, as mulheres trágicas possuem muito mais aspectos das mulheres do século V que das mulheres da aristocracia do período mitológico a que se referem.

Os papéis sociais desempenhados pela mulher sofreram alterações ao longo do tempo e, principalmente, entre o Período Arcaico e Clássico. Ao longo da História, sua relação com o tálamo representou além de orgulho e sobrevivência, a manutenção de um estatuto social seja ele prestigiado ou marginal.

---

Até aqui, nossa pesquisa procurou identificar através dos *topoi* abordados, uma linguagem específica dos lamentos. Aparentemente, Eurípides privilegia os estatutos sociais em geral excluídos da democracia ateniense. Para compreender esse diferentes estatutos sociais desempenhados pelas mulheres no século V a.C., foi necessário incorrer nos domínios do ciclo histórico anterior ao Clássico, o Período Arcaico, entre o século VIII e VI a.C.



### 3 ANDRÔMACA ENTRE HOMERO E EURÍPIDES

O mito de Andrômaca foi utilizado por autores da Antiguidade para abordar uma série de *topoi* relativos ao universo feminino. Casar-se e enviuvar; ter um filho e perdê-lo; a alcova e a violência sexual, características contrastantes são acionados por Homero e Eurípides, através da personagem. Andrômaca nasceu em Tebas Hipoplacia na Ásia Menor, casou-se com Heitor em Tróia, e foi submetida à escravidão por Neoptólemo na Grécia. Tanto na *Ilíada* quanto na *Andrômaca* (c. 425 a.C.) de Eurípides (c. 480 - 406 a.C.) a personagem é viúva, enlutada e guardiã de duas linhagens familiares patriarcais distintas. Na *Ilíada* de Homero ela está diretamente presente nos cantos VI, XXII e XXVI<sup>92</sup>. Além da peça de Eurípides que carrega o seu nome, a personagem também contracena com Hécuba no Segundo Episódio de *As Troianas* (c. 415 a.C.). O objetivo central da presente análise é identificar o que é permanente e o que é transitório no processo de caracterização da personagem entre os dois autores. A condição de viúva (χήρα) e enlutada (πενθήρης) permite aos poetas desenvolver um conjunto de temas geradores a partir do mito.

Tanto na obra do aedo quanto do tragediógrafo, a personagem cumpre papel de excelente consorte (συναλλαχθεῖσαν, v. 1245, *Andrômaca*). Em ambos os autores a personagem apresenta uma relação estreita com sua alcova (θάλαμος). Além disso, tanto na epopeia quanto na tragédia profere lamentos fúnebres ritualísticos (θρήνος e γόος) e desenvolve uma autocaracterização através destes lamentos. Esta autocaracterização é construída a partir de alguns *topoi* do discurso essencialmente femininos: a viuvez; a maternidade; a responsabilidade mortuária; e uma ligação com a cidade que perpassa o âmbito da sexualidade, através de sua relação com o θάλαμος. Como vimos no capítulo 2, de acordo com sua relação com o θάλαμος era estabelecido o estatuto social da mulher ateniense no século quinto. Andrômaca, entre Homero e Eurípides, frequenta os *topoi* supracitados como recursos para definição do feminino. Além disso, como veremos na segunda sessão deste capítulo, a forma de abordagem destes temas pela personagem altera-se diacronicamente, acompanhando evoluções dos gêneros do discurso θρήνος e γόος.

A presente pesquisa possui um caráter investigativo mimético, isto é, considera a personagem como pessoa ficcional individual, semelhante a uma pessoa real, e reconhecido

<sup>92</sup> Utilizamos para consulta e tradução o texto estabelecido por Monro (1920); também consultamos a excelente edição de Haroldo de Campos (2010). Além disso, como vimos na Introdução, sua presença é diretamente sugerida no Fragmento 14 de *Iliás Micra*, um dos oito poemas que compõem o Ciclo Épico da Jônia.

por seu público como tal. No estudo das questões que envolvem a problemática da representação, utilizamos “Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental”, de Erich Auerbach (2013). Para além do conceito aristotélico (*Poética*, 6, 28), o autor reconhece a mimese como representação histórica da realidade. O caráter da investigação será uma pesquisa básica na busca de conhecimentos que se apresentem úteis para a sociedade em que vivemos e possam ser tomados como saberes universais.

O presente capítulo é organizado em duas seções amplas. A primeira procura identificar os elementos que constituem a autocaracterização da personagem na *Ilíada* de Homero. A unidade é dividida em três subseções de acordo com os cantos da *Ilíada* em que o discurso da personagem se faz presente. Primeiramente no canto VI, quando se despede de Heitor e executa seu lamento devido ao presságio da morte do marido. No canto XXII, o filho de Príamo é morto por Aquiles e cruelmente arrastado em torno da sepultura de Pátroclo, Andrômaca chora copiosamente ao ver o marido morto, grita e lamenta-se. No canto XXIV, Andrômaca tem papel importante nas honras fúnebres do herói e assume então sua condição de viúva (χήρα), novamente se lamenta, dessa vez amparada por Hécuba e Helena.

Na segunda unidade, debruçamo-nos com vagar sobre o lamento de Andrômaca na tragédia que carrega seu nome. Este excerto (v. 102 - 116), trata-se do único trecho elegíaco que chegou a nós de todo o *corpus* trágico do século quinto. Defendemos que nesta passagem, a personagem canta sua autocaracterização e define a essência do feminino, na perspectiva eurípideana. No lamento de Andrômaca, localizado ao final do Prólogo da peça, dois gêneros do discurso, as formas de lamento θρήνος e γόος, encontram-se na canção elegíaca de Eurípides.

Ao longo de nosso estudo, verificaremos a presença de Andrômaca entre o Período Arcaico e o Clássico, procurando acompanhar as modificações formais desses gêneros do discurso entre os dois momentos históricos através da representação do discurso feminino em torno da personagem nos textos dos dois autores.

### **3.1 Autocaracterização na *Ilíada***

Consideramos, através de Auerbach (2013, p. 18), que na epopeia homérica “a vida só se desenvolve na classe senhorial”. Desse modo destacamos que o público ao qual se dirigia os poemas na ocasião de performance da épica, a circulação dos poemas homéricos era

restrita a uma sociedade aristocrática e patriarcal. Isso trará consequências formais para o discurso do poeta, e a distinção entre o par *feminino – masculino* terá contornos instrutivos para a construção de uma excelência quanto aos gêneros. Assim, Andrômaca na *Ilíada* representa a personificação da excelência feminina.

Segundo a tese de Rebecca Muich (2010, p. 41), quando uma personagem fala de si própria, essas definições diretas se tornam autocaracterização. Segundo a autora, a autocaracterização revela a maneira como a personagem define seu papel em sua sociedade, e como ela avalia suas próprias ações ou inações<sup>93</sup>. Na *Ilíada*, os momentos de autocaracterização de Andrômaca são limitados. Pois na epopeia homérica, embora as deusas sejam tão poderosas quanto seus pares, as mulheres representadas possuem um círculo de atuação limitado ao âmbito privado tanto da cidade troiana, quanto do acampamento grego, o que restringe *a priori* o espaço de circulação de seus discursos.

No canto I da *Ilíada* temos uma primeira referência à cidade a qual é atribuída o nascimento de nossa personagem e de Criseida, a virgem sacerdotisa. Nessa passagem, Aquiles queixoso por ter sua concubina (παλλακή) Briseida abduzida por Agamêmnon, relembra sua mãe, a deusa Tétis, em Tebas Hipoplacia. A cidade, localizada à encosta da montanha Placos, atual região de Edremit na Turquia, foi vítima do expansionismo militar grego. Com a derrubada da cidade, aos helenos foi merecido o espólio (αἰχμάλωτος), entre ele algumas cativas que se tornaram caras aos generais gregos. Aquiles se dirige a Tétis:

οἴσθα τί ἢ τοι ταῦτα ἰδυίη πάντ' ἀγορεύω; 365  
 ᾠχόμεθ' ἐς Θήβην ἱερὴν πόλιν Ἥετίωνος,  
 τὴν δὲ διεπράθομέν τε καὶ ἤγομεν ἐνθάδε πάντα  
 καὶ τὰ μὲν εὖ δάσσαντο μετὰ σφίσιν υἱεὺς Ἀχαιῶν,

Sabes; por que devo falar com alguém que já sabe de tudo? 365  
 Fomos para Tebas, cidade sagrada de Etíonos,  
 nós saqueamos e destruímos tudo, então trouxemos tudo para cá.  
 Dividiram-no entre si os filhos dos Aqueus.<sup>94</sup>

Neste excerto do canto I da *Ilíada* temos primeiramente uma indicação de ordem militar e expansionista. Isto é, os gregos não limitaram sua ação bélica à cidadela de Tróia, mas levaram os saques, os sequestros, os assassinatos, a toda Ásia Menor. Em segundo lugar temos a vinculação da cidade asiática de Tebas ao *topos* “mulheres raptadas como espólio de

<sup>93</sup> “When a character speaks about herself, direct definition becomes self-definition. Selfdefinition reveals the way the character defines her role in society, and how she evaluates her own actions or inactions” (MUICH, 2010, p. 41).

<sup>94</sup> Tradução nossa com base no texto grego estabelecido por Monro (1920, p. 30).

guerra”<sup>95</sup>. Apesar desta menção à cidade de origem da heroína na abertura do poema homérico, teremos sua autocaracterização através de discurso indireto nos cantos VI, XXII e XXIV.

### 3.1.1 Andrômaca no canto VI

O canto VI da *Ilíada* inicia com uma sequência de sangrentas cenas de batalha culminando no inusitado encontro amigável entre os antigos aliados Glauco e Diomedes (v. 120 - 238). A seguir, o foco da narrativa desloca-se para o âmbito privado da cidadela troiana onde, após um encontro com Alexandre, Heitor procura sua esposa sem encontrá-la. A audiência apenas “escuta” o pranto de Andrômaca através das palavras do aedo narrador. Esse desencontro inicial entre as personagens não é furtivo, mas sintomático da separação definitiva reservada a elas nos últimos cantos do poema homérico (XXII e XXIV). A primeira notícia que temos da personagem é carregando seu filho no colo e vertendo copioso pranto entre os versos 369 e 373:

ὥς ἄρα φωνήσας ἀπέβη κορυθαίολος Ἴκτωρ  
αἶψα δ' ἔπειθ' ἵκανε δόμους εὖ ναιετάοντας, 370  
οὐδ' εὖρ' Ἀνδρομάχην λευκώλενον ἐν μεγάροισιν,  
ἀλλ' ἦ γε ζῆν παιδί καὶ ἀμφιπόλῳ ἐϋπέπλῳ  
πύργῳ ἐφεστήκει γοόωσά τε μυρομένη τε.

Assim dizendo, Heitor de elmo reluzente  
partiu depressa para sua morada bem habitada 370  
e não viu Andrômaca de braços brancos em suas salas.  
Ela subiu com o filho e uma serva de belo manto  
ao alto de uma das torres, derramando copioso pranto<sup>96</sup>.

Nesta primeira aparição da heroína no poema homérico, temos contato com som de seu pranto, motivado pela partida de seu marido à guerra. Trata-se de um efeito narrativo através do qual a audiência interna do poema pode escutar o pranto de Andrômaca. O termo grego utilizado para referir-se ao som do pranto da personagem é γοόωσα, particípio plural de γόος (LSJ, 1994, p. 325). Segundo Margaret Alexiou (2002, p. 102) trata-se de uma palavra de origem indo-europeia e refere-se a um lamento espontâneo e informal; dessa maneira

<sup>95</sup> Heródoto, por exemplo, na abertura de suas *Histórias* (I, 1), apresenta o rapto de mulheres como o mais longínquo motivo de desavenças entre gregos e bárbaros.

<sup>96</sup> Tradução a partir de Monro (1920, p. 290).

optamos pela utilização do termo murmúrio, também pode ser traduzido como gemido ou lamento<sup>97</sup>. Conforme Muich (2010, p. 44), o γόος é uma canção de lamento entoada por não profissionais; de acordo com a autora a autocaracterização de Andrômaca pronunciada na sequência do poema homérico é um lamento ritualístico tipicamente feminino. Segundo Alexiou (2002, p. 133), o γόος é organizado em três partes: a primeira é dirigida ao marido morto; a segunda é narrativa e recompõe o passado da personagem; a terceira parte é de lamento sobre si mesma e, novamente, invocação do nome do marido, configurando uma estrutura circular. Assim é organizado o γόος de Andrômaca no canto VI, pronunciado entre os versos 406 e 439.

Algumas palavras chamam a atenção do ouvinte de Homero dada sua recorrência. Notavelmente a palavra viúva (χήρα), é utilizada pela personagem nos versos 409 e 432 do canto VI; bem como também a utiliza nos versos 484 e 499 do canto XXII e verso 725 do canto XXIV, como veremos adiante. No verso 409 a personagem intui que ficará viúva e em 432, percebe que juntamente com isso seu filho ficará órfão (ὀρφανικός) e terá sua condição social modificada. Porém, ela ainda é incapaz de prever o que sucederá a ambos após este momento traumático. Andrômaca torna-se viúva ao longo da ação da *Ilíada* e a recorrência do termo para sua autocaracterização é também mecanismo para sua delimitação enquanto figura representativa no poema. Além disso, ao referir-se a si mesma como viúva, enfatiza as modificações nos estatutos sociais seu e do filho após a morte de Heitor. Isso torna clara a função temática da personagem como a grande viúva, emblema da mulher enlutada pela morte do esposo.

O ato de chorar copiosamente e lamentar-se de modo ritualístico é um mecanismo de caracterização da personagem presente em Homero e Eurípides e estabelece uma continuidade entre os autores. Quanto à estrutura de seu lamento, ela sofre modificações entre a épica e a tragédia. Enquanto na épica o lamento é disposto ao longo de trinta e três versos hexâmetros, na tragédia temos sete dísticos elegíacos recitados pela protagonista, aproximadamente a metade do número de versos utilizados por Homero. Esses dísticos – par hexâmetro, pentâmetro – são o único trecho elegíaco encontrado em todo o *corpus* trágico do século V, como veremos adiante.

Cabe ressaltar que a noção de gênero do discurso concernente à Antiguidade perpassa uma questão rítmica e não temática. Dessa maneira, mesmo quando retrata um gênero como o γόος, distinto de sua narrativa em hexâmetros, Homero mantém a métrica dos versos e insere

---

<sup>97</sup> Segundo LSJ (1994, p. 325), γόος: weeping, wailin; also of louder signs of grief.

uma temática de lamento mantendo a métrica épica e, por conseguinte, a uniformidade do gênero do discurso. Diferentemente da tragédia em que, como veremos, o autor se utiliza de métricas alternativas dentro da peça, alcançando maior dinamicidade.

### 3.1.2 Andrômaca no canto XXII

O discurso de nossa heroína no canto XXII é o terceiro em uma série de três lamentos; precedido por Príamo (v. 414 - 427) e Hécuba (v. 430 - 435). Aqui o enunciado de Andrômaca apresenta estrutura semelhante ao do canto VI, com invocação ao marido, recuperação de um passado, contraste com o momento presente, e o futuro do filho. Há aqui uma problematização da condição das personagens uma vez que agora Heitor está morto:

Ἔκτορ ἐγὼ δύστηνος ἰῆ ἄρα γεινόμεθ' αἴση  
 ἀμφοτέροι, σὺ μὲν ἐν Τροίῃ Πριάμου κατὰ δῶμα,  
 αὐτὰρ ἐγὼ Θήβησιν ὑπὸ Πλάκῳ ὑλήεσση  
 ἐν δόμῳ Ἡετίωνος, ὃ μ' ἔτρεφε τυτθὸν εὐῶσαν 480  
 δύσμορος αἰνόμορον ὡς μὴ ὄφελλε τεκέσθαι.  
 νῦν δὲ σὺ μὲν Αἴδαο δόμους ὑπὸ κεύθεσι γαίης  
 ἔρχεαι, αὐτὰρ ἐμὲ στρυγερῶ ἐνὶ πένθει λείπεις  
 χήρην ἐν μεγάροισι πάϊς δ' ἔτι νήπιος αὐτως,  
 ὃν τέκομεν σὺ τ' ἐγὼ τε δυσάμμοροί οὔτε σὺ τούτῳ 485  
 ἔσσειαι Ἔκτορ ὄνειαρ ἐπεὶ θάνες, οὔτε σοὶ οὔτος.

Heitor, eu sou infeliz! Sob o mesmo jugo nascemos  
 nós dois; tu, em Tróia na casa de Príamo,  
 enquanto eu, em Tebas, ao pé de Placo arborizada,  
 na casa de Etíono, ele me fez um bebê, 480  
 um amaldiçoado e uma maldita, antes não houvéssemos nascido.  
 E agora tu descas à morada de Hades subterrâneo  
 enquanto eu caio na dor da maldição  
 de ser viúva no palácio, com um filho pequeno  
 gerado por ti e por mim, malditos, ele não contará 485  
 com o glorioso Heitor pois está morto, nem tu com ele.

Percebemos no excerto uma ênfase na utilização de pronomes pessoais no caso Nominativo. Segundo Muich (2010, p. 62), os pronomes eu (ἐγὼ) e tu (σύ) destacam a individualidade entre os componentes do casal, enquanto “nós dois” (ἀμφοτέροι) e malditos (δύσμορος), estabelecem conexão entre o casal. Essa sincronia entre as personagens é estabelecida também através da correspondência entre seus locais de nascimento (v. 478 - 481). O fato de Andrômaca ter perdido sua família é novamente destacado como ocorreu no Canto VI (v. 413 - 430), o que enfatiza sua dependência em relação ao marido.

Esse lamento de Andrômaca inicia com a invocação do nome do marido, recupera eventos passados e contrasta-os como uma situação atual. No verso 481, o poeta utiliza a expressão “e agora” (νῦν δὲ) para estabelecer o contraponto entre passado e presente e problematiza a situação futura de seu filho. Esses deslocamentos temporais ocorrem fluentemente através do lamento da personagem e possibilita o exame contrastivo entre dois momentos da vida da personagem. A figura de Astíanax é novamente acionada e vincula Andrômaca ao caráter de mãe, um de seus principais atributos. Na continuidade de seu lamento (v. 484 - 486) a heroína desloca a relação de dependência entre ela e o marido para a relação entre o esposo e o filho problematizando a condição futura da criança.

Andrômaca utiliza no canto XXII o conceito de destino, *moira*, para estabelecer seu vínculo com Heitor e para justificar os males previstos para seu filho. E como ocorreu no canto VI, recupera sua origem e a morte de sua família no momento de apresentação de sua condição atual. Dessa maneira, nos dois cantos a personagem abrange a totalidade de uma sucessão de fatos funestos em um todo amplo e universal.

### 3.1.3 Andrômaca no canto XXIV

No canto XXIV da *Ilíada* a personagem pronuncia seu lamento (v. 725 - 738) em meio ao ambiente do funeral de Heitor. Sua relação com a morte é mais latente, uma vez que o cadáver de seu esposo está exposto diante da audiência interna do poema. Diferentemente do canto XXII, quando o lamento de Andrômaca é o terceiro em uma série de três lamentos, aqui a personagem é a primeira e será sucedida por Hécuba (v. 448 - 459); Helena (v. 762 - 774); e Príamo (v. 777 - 781) no encerramento do poema. Trata-se de um lamento fúnebre:

ἄνερ ἀπ' αἰῶνος νέος ὄλεο, καὶ δέ με χήρην	725
λείπεις ἐν μεγάροισι πάϊς δ' ἔτι νήπιος αὐτως	
ὄν τέκομεν σύ τ' ἐγὼ τε δυσάμμοροι, οὐδέ μιν οἶω	
ἦβην ἴξεσθαῖ πρὶν γὰρ πόλις ἦδε κατ' ἄκρης	
πέρσεταῖ ἧ γὰρ ὄλωλας ἐπίσκοπος, ὅς τέ μιν αὐτὴν	
ρύσκει, ἔχεις δ' ἀλόχους κεδνάς καὶ νήπια τέκνα,	730
αἱ δὴ τοι τάχα νηυσὶν ὀχθήσονται γλαφυρῆσι,	
καὶ μὲν ἐγὼ μετὰ τῆσιν σὺ δ' αὖ τέκος ἧ ἔμοι αὐτῆ	
ἔψαι, ἔνθα κεν ἔργα ἀεικέα ἐργάζοιο	
ἀθλεύων πρὸ ἄνακτος ἀμειλίχου, ἧ τις Ἀχαιῶν	
ρίψει χειρὸς ἐλὼν ἀπὸ πύργου λυγρὸν ὄλεθρον	735
χωόμενος, ᾧ δὴ που ἀδελφεὸν ἔκτανεν Ἴκτωρ	
ἧ πατέρ' ἠὲ καὶ υἱόν, ἐπεὶ μάλα πολλοὶ Ἀχαιῶν	

Ἴκτορος ἐν παλάμησιν ὀδᾶξ ἔλον ἄσπετον οὐδᾶς.

Homem, morreste jovem, e me deixaste viúva no palácio com um filho nosso ainda pequeno, eu e tu amaldiçoados, não creio que ele alcançará a juventude, pois a cidade cairá e ele será lançado do alto, pois foi destruído o guardião que sustentava e protegia esposas e crianças novas, elas serão em breve conduzidas para as ocas naus.	725
E tu meu filho, me seguirás até onde servirás penosamente premiado com um senhor irredutível, ou algum Aqueu te conduzirá para a morte levando-te pela mão ao alto da torre. Com ódio porque Heitor matou um irmão seu, ou pai, ou filho, pois certamente muitos Aqueus morderam a terra vasta devido às mãos de Heitor.	730  735

Nesse episódio de fechamento da *Ilíada*, Andrômaca lamenta-se pelo marido, filho e cidade, *topoi* que encontraremos, também, na tragédia euripideana. Mesmo tratando-se aqui mais uma vez de um lamento (MUICH, 2010, p. 71) o excerto é cantado em quatorze versos hexâmetros, mantendo o ritmo e, portanto, o gênero do discurso da epopeia. Ao utilizar o termo *oío* (v. 727), creio, prevejo, Homero inicia uma lacuna de enredo que possibilitará atualizações do mito por autores futuros. Como vimos em nossa Introdução, a cena de lançamento de Astíanax é referida no fragmento 14 de *Iliás Mikrá*. Além disso, em Eurípidés é referido no Prólogo (v. 1 - 116) de *Andrômaca* (v. 15) e no momento em que Taltíbio apanha o menino em *As Troianas* (v. 784 - 789).

Aqui Andrômaca consegue prever uma série de eventos exteriores ao poema. A evolução desse presságio em relação à previsão da condição de viúva e órfão, em relação a si mesma e ao filho, no verso 432 do canto VI, demonstra que a personagem apresenta uma intuição acentuada e uma subjetividade bastante delimitada já no período épico. Alguns de seus presságios foram confirmados por autores posteriores na tradição da Antiguidade. A queda de Astíanax, a escravidão em território grego foram explorados não só em Eurípidés em *Andrômaca* e *As Troianas* (c. 415 a.C.) como no segundo Episódio de *As Troianas* (c. 54 d.C.) de Sêneca. Porém, o auspício de que o menino seria pesadamente escravizado (v. 732), (ἔργα ἀεικέα ἐργάζοιο), com um senhor irredutível (ἀμειλίχου) não se cumpriu. No verso 734 o uso da conjunção “ou” (ἢ), estabelece a possibilidade de duas continuidades de enredo diferentes, dois futuros distintos a Astíanax.

Segundo Muich (2010, p. 81), o conjunto dos três lamentos pronunciados pela personagem na *Ilíada* transmite um senso de intimidade que não está presente entre outros



casais da *Ilíada*<sup>98</sup>. Em nossa análise, a série de *topoi* acionada pela protagonista do poema contribui para a caracterização simbólica da mulher prejudicada em um estado de guerra. Além disso, destacamos que o enunciado em estrutura de um lamento dentro da poesia épica não altera o seu ritmo, mas integra-se a um todo amplo e abrangente que abarca todos os discursos da *Ilíada*, materializado na regularidade do metro hexâmetro.

Esperamos ter demonstrado que, através da construção de variadas hipóteses em relação a seu futuro e ao de seu filho, a personagem, apesar de estar diluída em uma totalidade uniforme na epopeia, possui consciência de si para além deste todo abrangente. Queremos dizer que, tanto para Homero quanto para Eurípides, a personagem Andrômaca é fundamental para a continuidade da saga de Tróia.

### 3.2 Lamento de Andrômaca em Eurípides

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

ἄς ἔνεκ', ὦ Τροία, δορὶ καὶ πυρὶ δηιάλωτον  
εἴλέ σ' ὁ χιλίοναυς Ἑλλάδος ὄξυς Ἄρης

καὶ τὸν ἐμὸν μελέας πόσιν Ἔκτορα, τὸν περὶ τείχη  
εἴλκυσε διφρεύων παῖς ἁλίας Θετίδοϋ

αὐτὰ δ' ἐκ θαλάμων ἀγόμαν ἐπὶ θίνα θαλάσσης,  
δουλοσύναν στυγεράν ἀμφιβαλοῦσα κάρῃ.

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

ὦ μοι ἐγὼ μελέα, τί μ' ἐχρῆν ἔτι φέγγος ὀρᾶσθαι  
Ἑρμιόνας δούλᾶν ἄς ὑπο τειρομένα

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

Para Tróia altíssima Páris não uma noiva, mas cegueira,  
levou, ao conduzir Helena para a alcova.

Aí então, ó Tróia, foste forjada a ferro e brasa,  
capturada por Ares guerreiro da Hélade de mil naus,

<sup>98</sup> “The nickname she uses in Book 6, the connection emphasized in Book 22 and the regret of not being there for Hector’s last breath in Book 24 all convey a sense of intimacy which is not present among the other couples of the Iliad, save for Achilles and Patroclus” (MUICH, 2010, p. 81).

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

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

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

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

Junto à gloriosa deusa, suplicante, de braços envoltos,  
dissolvo-me como uma fonte que jorra da pedra.

Eurípides, *Andrômaca*, v. 103-116<sup>99</sup>.

A canção acima, excerto de *Andrômaca* (c. 426 a.C.) de Eurípides (c.480-405 a.C.), é o único trecho elegíaco que chegou a nós de todo o *corpus* trágico do século quinto. Além disso, apresenta a particularidade de pertencer ao gênero *thrênos* (θρήνος), isto é, um lamento fúnebre (PAGE, 1936, p. 206). Nele, a personagem canta em sete dísticos uma série de temas que a definem enquanto figura de representação simbólica do universo feminino. Procuraremos demonstrar nesta seção que a forma da canção e os *topoi* – o tálamo, a cidade destruída, o marido morto – acionados pela protagonista são recursos cênicos que autor e ator utilizam para reconhecimento junto à plateia da personagem enquanto mulher no palco. O fato de os papéis, tanto masculinos quanto femininos, serem desempenhados exclusivamente por atores no Teatro de Dioniso em Atenas, indica que elementos discursivos proporcionavam a identificação de gênero da personagem.

Discutiremos também os desdobramentos de sentido decorrentes da escolha do autor pela inserção de um θρήνος dentro de uma tragédia. A canção apresenta-se como um ponto de intersecção entre o gênero lírico e o dramático. Além disso, enquanto cena nodal que define o feminino, a canção parece-nos expressar uma relação entre gênero e gênero do discurso (CHONG-GOSSARD, 2008, p. 112<sup>100</sup>). Para identificarmos esta relação, estabelecer seus limites e possibilidades, partiremos de uma revisão bibliográfica acerca da forma elegíaca, a reconstituição das características do θρήνος, visando fundamentar reflexões acerca da performance desses gêneros, além da própria tragédia na Antiguidade.

<sup>99</sup> Todas as traduções de *Andrômaca* são nossas a partir do texto original grego estabelecido por Stevens, 1971.

<sup>100</sup> Chong Gossard (2008, p. 13) identifica esta relação no *epirrematic amoibaion* (v. 1468-1488) de *Íon* (c. 413 a.C) de Eurípides que contém uma relação entre a forma do gênero do discurso e o gênero feminino.

O momento de ação dramática que contém a canção, encerramento do Prólogo (v. 1-116), apresenta a personagem Andrômaca junto ao altar da deusa marinha Tétis, suplicando sua proteção ante a iminência de seu assassinato pela senhora (δάμαρ) do palácio, Hermíone. Esta imagem religiosa é símbolo das núpcias (νυμφευμάτων, v. 20) entre a deusa e Peleu. Assim, a peça inteira transcorrerá sob o signo de Tétis, como vimos na seção 1.4 de nossa Introdução. A cena de abertura em altares é recorrente em Eurípidés, e também em peças de Ésquilo e Sófocles. Andrômaca é uma escrava (δούλη), na Grécia e, obviamente, não é uma escrava comum. Sua antiga posição de soberana em Tróia lhe concede um estatuto diferenciado dentro do palácio de Neoptólemo, filho de Aquiles. Além disso, sua posição de geradora de um filho bastardo (νόθος), único herdeiro de seu senhor, incita a fúria de Hermíone, a esposa grega de Neoptólemo.

A partir do estudo de Helene Foley (2001, p. 88 - 105) e da análise da peça, procuraremos apontar para uma nova compreensão da função social deste grupo de mulheres bastante marginalizado na *pólis* ateniense, as concubinas (παλλακαί). Buscaremos subsídios para mostrar que a παλλακή não é apenas uma escrava sexual do senhor, mas uma escrava da família (δóμος), e de sua senhora.

De acordo com nosso arco teórico, a origem precisa da forma de poesia elegíaca não pode ser localizada, uma vez que essa gênese não é una, tampouco uniforme. Segundo Nagy (2010, p. 13), a definição de *elegíaco* origina-se a partir de três termos gregos concorrentes: *hō élegos* e seus derivativos *tō elegeíon*, *hē elegeía*. De acordo com o autor, essas palavras eram utilizadas em três sentidos que possuem momentos históricos de origem distintos na Antiguidade. O primeiro sentido, provavelmente do século VI, designa um canto de lamento acompanhado pelo som do aulo – instrumento de sopro constituído por dois cilindros de espessuras diversas. O sentido segundo, posterior, diz respeito ao ritmo decorrente da associação entre um verso hexâmetro seguido de outro pentâmetro: os dísticos elegíacos canônicos. Estes versos são compostos em metro dactílico, caracterizado pelo encadeamento de seis e cinco grupos de três sílabas – em hexâmetros e pentâmetros, respectivamente – formados por uma sílaba longa e duas breves. Estes grupos de três sílabas recebem o nome de dactílicos, dada sua semelhança, metaforicamente, às falanges de um dedo humano. Há ainda a possibilidade de um pé dactílico ser substituído por um espondeu; ou seja, a substituição das duas sílabas breves por uma longa, como encontramos nos hexâmetros de nosso excerto em análise. O terceiro termo, *hē elegía*, a elegia, isto é, um poema na forma elegíaca, é tardio, sendo localizado pela primeira vez na aristotélica *Athenaíon Politeía*, *Constituição de Atenas*

(c. 332 a.C.), 5.2 (BRUNHARA, 2012, p. 33). De acordo com West (1974, p. 3), é a partir daqui que o termo “elegia”, no singular, passa a referir-se, especificamente, a um gênero do discurso.

Segundo Antonio Aloni (2009, p. 169), a origem da elegia está vinculada a dois suportes distintos: à performance oral e aos epigramas. Esses epigramas são inscrições em objetos ou monumentos. Danys L. Page (1936, p. 210) destaca diversos autores da Antiguidade, tanto gregos quanto romanos, que relacionam as elegias a epigramas sepulcrais. O autor ressalta, no entanto, que esses epigramas carecem do tom de lamúria, característica dos elegíacos *θηῖνοι*, nos quais se enquadra nosso poema. Seriam antes informativos, espécie de recomendação aos viajantes (PAGE, 1936, p. 212). De acordo com Aloni (2009, p. 169), os períodos Arcaico e Clássico conservaram diversos epigramas funerários, não necessariamente escritos em dísticos elegíacos. Sua maioria é em hexâmetros, seguido de pentâmetros, metro jônico ou ‘lírico’. A partir do século VI, entretanto, os dísticos elegíacos passam a prevalecer. A razão dessa popularização é especulativa. Segundo Aloni (2009, p. 170), um enunciado breve de dois versos é conveniente para estabelecer uma unidade de sentido. Além disso, em um ambiente onde o domínio da leitura era bastante limitado, a brevidade do enunciado era fundamental para sua leitura, como destaca Page:

“Os epitáfios gregos eram breves porque brevidade era uma coisa boa, e porque um epitáfio longo era menos provável de ser lido; leitura era algo difícil, e o viajante estava presumivelmente sempre cansado” (PAGE, 1936, p. 212)<sup>101</sup>.

No entanto, a tradição a que se filia esse poema de Eurípides são os elegíacos *trenóicos*, cantados e acompanhados pelo som do aulo. Page destaca, inclusive, que o tom lamentoso da elegia originar-se-ia, justamente, do acompanhamento pelo instrumento de sopro: “De fato, foi o acompanhamento da flauta que concedeu à elegia seu caráter de lamúria” (PAGE, 1936, p. 211)<sup>102</sup>. Para endossar a afirmação do autor, apontamos o testemunho de Pausânias a respeito de Equêmbrotos da Arcádia. Em sua *Descrição da Grécia*, 10.7.4-6 (Campbell, 1991, p. 200-201), do século II a.C., o autor afirma que o compositor teria participado dos jogos olímpicos de 586 a.C., e conquistado vitórias na categoria de aulodia. Sua *meléa* e *élegos* eram poemas cantados acompanhados pelo aulo.

---

<sup>101</sup> Todas as traduções do Inglês são nossas: “Greek epitaphs was brief because brevity was a good thing, and because a long epitaph was less likely to be read; reading was difficult, and the traveller was always presumed to be weary” (PAGE, 1936, p. 212).

<sup>102</sup> “Indeed, it was the flute-accompaniment which was reputed to have given to the elegy its mournful character” (PAGE 1936, p. 211).

Pausânias destaca ainda que, posteriormente, essas categorias foram extintas dos jogos por não serem consideradas de bom agouro.

Page (1936, p. 216) apoia-se ainda na nota de pseudo-Plutarco, em seu *De musica* (Campbell, 1991, p. 202 - 203) a respeito de Sacadas de Argos, contemporâneo de Equêmbrotos, para demonstração da existência de uma escola elegíaca dórica, em atividade no início do século VI. Esses poetas compunham elegias, acompanhadas por instrumento de sopro, em tom melancólico. Page, na conclusão de seu ensaio (1936, p. 226), formula a hipótese de que – em referência à nota do escoliasta ao verso 445 – a peça teria sido então apresentada em Argos e o poema seria uma espécie de homenagem a uma tradição da região que acolheu a primeira montagem da peça. Page chega a sugerir, na página 228 de seu ensaio, que o lamento de Andrômaca teria sido composto por Demócrates, um amigo de Eurípides, a quem a peça é dedicada, segundo, também, o comentário ao verso 445 (STEVENS, 1971, p. 15). Tanto essa possibilidade de coautoria em um drama euripideano quanto à inserção do poema em uma escola dórica ainda são hipóteses, pois nenhum fragmento destes outros autores chegou até nós. Resta, como evidência de sua ligação com a cultura dórica, a recorrente substituição no poema da vogal “ε” por “α”, típicas do dialeto dórico, enquanto no restante da elegia grega em geral, encontramos majoritariamente o dialeto jônico, como afirma Stevens (1971, p. 108).

A partir de Nagy (2010, p. 14) e Aloni (2009, p. 168) apresentamos a seguir um mapa do metro dactílico, em que “–” simboliza uma sílaba longa, “~” uma sílaba breve, “|” separação obrigatória entre as palavras. No terceiro dáctilo do hexâmetro a sílaba longa é suprimida e no último dáctilo do hexâmetro, as duas sílabas breves são substituídas por uma longa, processo denominado *espondé* (σπονδή). No hexâmetro, os cinco primeiros pés dactílicos podem também ser substituídos por espondeos, como veremos nos terceiros e quinto dísticos de nosso poema em análise.

Hexâmetro:

– ~ ~ – ~ ~ – ~ ~ – ~ ~ – –

Pentâmetro:

– ~ ~ – ~ ~ – | – ~ ~ – ~ ~ –

O pentâmetro é formado por cinco pés dactílicos; quatro deles são evidentes no modelo acima e o quinto é constituído, segundo Nagy (2010, p. 15), pela sílaba longa após os dois primeiros pés dactílicos, somada à última sílaba do verso, à maneira do espondeo, totalizando o ritmo necessário para os cinco pés dactílicos, a que sua própria nomenclatura se

refere. Ainda no pentâmetro, os dois primeiros dáctilos podem ser substituídos por espondeos e a separação central de palavras divide simetricamente o número de sílabas do verso.

No poema analisado, temos uma estrutura de catorze versos, compostos por sete dísticos. Nos hexâmetros há dois espondeos, no primeiro e quinto dísticos, ambos na primeira metade da linha. Quanto aos pentâmetros, por três vezes a primeira metade do verso termina com espondeo, no segundo e quarto dísticos, também na primeira metade da linha, como veremos adiante. Quatro dos sete pentâmetros iniciam com um verbo. Em todos os hexâmetros, a pausa é *panthemimeral*, ou seja, ocorre na primeira sílaba do terceiro pé.

O verso hexâmetro combinado com outro pentâmetro é o que constitui o dístico elegíaco. Todavia, a complementação do hexâmetro com outro hexâmetro é o que constitui a épica enquanto gênero do discurso (NAGY, 2010, p. 16). Existe, portanto, um contraponto entre a função épica do discurso e a função elegíaca, delimitada pelo acompanhamento do primeiro hexâmetro. Para a definição de gênero do discurso, seguimos Bahktin (1997, p. 279) em *Estética da criação verbal*, “tipos relativamente estáveis de enunciado” reconhecidos por uma coletividade. Desde a Antiguidade, ao menos desde a *Ars Poética* (73 - 75)<sup>103</sup> de Horácio as definições de gênero do discurso ocorrem a partir de critérios métricos e não temáticos.

Nos versos que precedem imediatamente o lamento de Andrômaca (v. 91-102), a personagem marca a saída de sua serva e sozinha no palco aponta a subsequente enunciação de lamentos *thrênos* e *goos*, além do derramamento de lágrimas, *dakrýomai*:

Ανδρομαχε

χώρει νῦν ἡμεῖς δ', οἷσπερ ἐγκείμεσθ' αἰεὶ  
**θρήνοισι** καὶ **γόοισι** καὶ δακρύμασι,  
 πρὸς αἰθέρ' ἐκτενοῦμεν ἔμπέφυκε γὰρ  
 γυναιξὶ τέρψις τῶν παρεστώτων κακῶν  
 ἀνὰ στόμ' αἰεὶ καὶ διὰ γλώσσης ἔχειν.  
 πάρεστι δ' οὐχ ἓν ἀλλὰ πολλὰ μοι στένειν,  
 πόλιν πατρώαν τὸν θανόντα θ' Ἔκτορα  
 στερρόν τε τὸν ἐμὸν δαίμον' ᾧ συνεζύγην  
 δούλειον ἡμαρ εἰσπεσοῦσ' ἀναξίως.  
 χρὴ δ' οὔποτ' εἰπεῖν οὐδέν' ὄλβιον βροτῶν,  
 πρὶν ἂν θανόντος τὴν τελευταίαν ἴδης  
 ὅπως περάσας ἡμέραν ἤξει κάτω.

95

100

Andrômaca

Vai agora; e nós, sempre envoltas  
 em **lamentos**, **murmúrios** e lágrimas,  
 os lançaremos ao céu, pois às mulheres  
 é dado o prazer de carregar o mal presente  
 sobre sua boca e através da língua.  
 Não tenho um, mas muitos motivos para chorar:  
 Minha terra pátria, meu marido morto Heitor,

<sup>103</sup> Utilizamos para consulta o texto latino acompanhada pela tradução de R. M. Rosado Fernandes (1984).

e o pesado fado que me foi imposto  
 desde o dia em que caí envolta pela escravidão.  
 Não deveis nunca chamar um mortal de afortunado  
 antes que ele seja morto e alguém assista o seu último dia  
 e veja como ele é levado para baixo.

Esses versos são pronunciados em versos trímeros jâmbicos, e contrapõem-se ritmicamente ao poema que será cantando a seguir. Observa-se aqui que, primeiramente, a personagem generaliza seu lamento, não o restringindo a si mesma ou às mulheres da nobreza. O pronunciamento em nome de uma coletividade é característico do lamento ritualístico. Andrômaca fala dos infortúnios das mulheres que sofrem as consequências da guerra; possivelmente fale em nome de todas as mulheres, em todas as guerras. Quanto aos termos destacados, Margaret Alexiou (2002, p. 102) enfatiza que ambas as palavras, *θρήνος* e *γόος*, possuem origem indo-europeia. O primeiro termo refere-se a um lamento realizado de maneira ritualística por uma espécie de carpideiras profissionais, enquanto *γόος* refere-se a um lamento espontâneo e informal, por isso optamos em traduzir aqui por “murmúrio”. Alexiou aponta ainda uma continuidade da tradição de lamento da épica até a tragédia (Alexiou, 2002, p. 102).

Nagy (2010, p. 13) oferece ao termo “lamento” a seguinte definição: “lamento é o ato de cantar em resposta a perda de alguém ou algo próximo e querido, sendo esta perda real ou figurada”<sup>104</sup>. Por conseguinte, a canção de lamento é relacionada ao sentimento de perda. Adotamos também essa definição uma vez que a protagonista do drama de Eurípidés, como também apontaram Allan (2000, Int. p. 1), e Muich (2010, p. 133) sintetiza na obra do tragediógrafo o trauma por um passado glorioso perdido.

Gregory Nagy (2010, p. 30) destaca que ambos os conceitos, *θρήνος* e *γόος*, estão presentes na poesia épica, especificamente no canto XXIV da *Ilíada*. Todavia, em Homero, enquanto o primeiro termo refere-se a uma forma de lamento ritualística enunciada por homens, o segundo conceito refere-se a lamúrias espontâneas emitidas por mulheres. Neste último canto do poema homérico, momento dos ritos fúnebres de Heitor, a palavra *θρήνος* marca as canções enunciadas pelo aedo; enquanto *γόος* refere-se ao discurso de Andrômaca e posteriormente de Hécuba (*Ilíada*, XXIV, v. 747) e por fim o lamento de Helena (*Ilíada*, XXIV, v. 761). Ao contrário da épica, onde é possível identificarmos uma diferenciação entre os conceitos *θρήνος* e *γόος*, em nossa tragédia em análise essa diferenciação aparenta ser

<sup>104</sup> “Lament is an act of singing in response to the loss of someone or something near and dear, whether that loss is real or only figurative” (NAGY, 2010, p. 13).

inexistente, e os dois termos são tratados como concorrentes, conforme observamos no verso 92 acima.

De acordo com Nagy (2010, p. 31) a ausência de distinção entre os dois termos é devido a uma capacidade inerente à tragédia. Enquanto a épica representa outros gêneros do discurso indiretamente, sempre em hexâmetros, a tragédia o faz de maneira direta e mais realista, adequando a métrica de acordo com a exigência do subgênero. À ausência de marca distintiva relativa ao gênero do enunciador, Nagy denomina de “masculinização do lamento feminino” (2010, p. 32), uma vez que todos os personagens eram representados por homens. Como conclusão de sua análise sobre a elegia de Andrômaca, Nagy afirma que o excerto pode ser considerado realista, no que concerne à enunciação por uma mulher. Segundo o autor (NAGY, 2010, p. 33), a elegia trenóica como aparece em Andrômaca, pode ser considerada um pré-gênero do que viria se tornar a elegia como conhecemos, por exemplo, através de Calímaco no século III a.C. Característica dessa forma primeira seria a possibilidade de ser entoado tanto por homens quanto por mulheres.

Casey Dué, no primoroso livro *The captive woman's lament in Greek tragedy* (2006), reconstitui a trajetória do gênero lamento desde a épica até a tragédia. O argumento central de sua obra é que as canções de lamento na tragédia grega se desenvolvem sobre uma série de tradições de canções e, fazendo isto, estabelecem uma nova tradição: “Defendo que o lamento da mulher cativa na tragédia grega baseia-se em uma série de tradições de canção, e fazendo isto inicia uma tradição em si mesma” (DUÉ, 2006, p. 31)<sup>105</sup>. A autora também identifica uma série de lamentos ritualísticos presentes no *corpus* trágico: em *Persas*; *Hécuba*; *Troianas*; além de *Andrômaca* (v. 102 – 116). Devido à justaposição entre o elemento musical e o poético, a autora denomina esta série de lamentos como canções, *songs*, a que se deve nossa escolha por esta denominação de gênero do discurso. Essa série de canções possui uma linguagem específica (2006, p. 38), identificada em nosso excerto, por exemplo, no *oimoi* presente no sexto dístico e pelos *topoi* acionados ao longo do poema.

A autora dedica um capítulo ao lamento de Andrômaca, intitulado *The captive woman in the house: Euripide's Andromache* (DUÉ, 2006, p. 151 - 162). A autora insere o poema em uma nova tradição devido aos elementos supracitados e aos temas ou *topoi* a que a personagem se refere. A seguir, apresentaremos nossa tradução e análise dos sete dísticos elegíacos que compõem o poema de Eurípides.

---

<sup>105</sup> “I argue that the captive woman's lament in Greek tragedy draws on a number of song traditions, and in doing so becomes a song tradition in its own right” (DUÉ, 2006, p. 31).



“Para Tróia altíssima Páris não uma noiva, mas cegueira,/ levou, ao conduzir Helena para a alcova) (v. 102 - 103). Nesse primeiro dístico (v. 103 e 104), o tema da união terrena entre Páris e Helena é acionado e o será posteriormente na peça, especialmente no primeiro Estásimo (v. 151 - 273). Segundo Casey Dué (2006, p. 157), este tema permeia os lamentos de mulheres troianas na tragédia grega e geralmente esta união é apontada como responsável pela destruição de outros casamentos, como no caso da personagem. Assim, a união entre Paris e Helena representa uma espécie de maldição que acomete o povo troiano. Segundo Dué (2006, p. 157), a escravidão de Andrômaca torna-se uma inversão de seu próprio casamento com Heitor, bem como a união entre Helena e Páris.

Optamos pela tradução do termo grego θάλαμος<sup>106</sup>, neste dístico e nos seguintes, por “alcova”, devido à proximidade ao conceito grego referente à câmara nupcial. A recorrente referência ao tema do casamento, especificamente ao leito nupcial, estabelece o vínculo entre a sobrevivência da personagem e a manutenção de seu θάλαμος. A explicitação da relação de interdependência entre personagem e leito constitui o modo de comunicação feminino e funciona como recurso cênico para identificação junto à plateia de que aquele ator representa uma mulher no palco.

Acreditamos que os tragediógrafos buscavam uma sonoridade específica para a representação feminina, diferente daquela utilizada para a representação de personagens masculinos. Assim, referir-se reiteradas vezes a seu θάλαμος, torna-se um recurso persuasivo quanto à feminilidade daquela personagem.

“Aí então, ó Tróia, foste forjada a ferro e brasa,/ capturada por Ares guerreiro da Hélade de mil naus”. Nesse segundo dístico, o eixo temático desloca-se para a cidade de Tróia. Semelhantemente aos lamentos encontrados em *Hécuba*, apesar da distância geográfica e temporal, a queda da cidade representa fator crucial para a lastimável situação presente das mulheres.

A autora Margaret Alexiou, em *Ritual Lament in Greek Tradition* (2002, p. 102), estabelece três categorias de lamento ritualístico: lamento pelos deuses e heróis, pela queda de uma cidade, e pela morte. A canção de Andrômaca apresenta a idiossincrasia de conter todos esses elementos. Segundo a autora, os lamentos do gênero θρήνος dedicados a uma determinada cidade destruída possui uma inspiração inicial em acontecimentos históricos (2002, p. 83). Para Alexiou (2002, p. 85) os lamentos direcionados à queda de uma cidade

---

<sup>106</sup> Segundo Liddell and Scot, 1994, p. 781, o termo θάλαμος é abundante em Homero podendo significar: 1: generally, women's apartment, inner part of the house; 2: a special chamber in this part of the house.

teriam origem distinta dos lamentos dirigidos aos mortos. Esta afirmação evidencia a simbiose estabelecida por Eurípides no excerto de uma pluralidade de estruturas de lamentos.

Casey Dué destaca que o deslocamento temático para a queda de Tróia apresentase como consequência lógica da união entre Paris e Helena. Segundo a autora (2006, p. 157), a associação entre a fuga de Helena e a queda da cidade estabelece uma relação de causa e consequência na tradição literária grega desde a *Ilíada*. Desse modo, destacamos que o comportamento sexual feminino pode representar a destruição de toda uma população segundo o imaginário grego. Identificamos, portanto, uma associação entre o espaço privado do *θάλαμος* e a esfera pública grega.

No terceiro par de versos a personagem refere-se ao seu próprio casamento com Heitor, vinculando a morte deste à queda da cidade cantada anteriormente: “E o meu melhor marido, Heitor, ao redor das muralhas/ foi perseguido pelo carro do filho de Tétis Marinha” (v. 104 - 105). Aqui a personagem aponta implicitamente que possui dois maridos. Portanto, o seu estatuto de concubina confunde-se com o papel social de esposa. A referência ao arrastamento do cadáver de Heitor por Aquiles em torno das muralhas de Tróia, ao que tudo indica, é uma invenção de Eurípides. Em Homero, *Ilíada* 22, 465<sup>107</sup>, consta que este arrastamento ocorreu até os navios gregos e depois em torno do túmulo de Pátroclo, *Ilíada* 24, 16. Em decorrência da morte de Heitor, Andrômaca é retirada de sua alcova (*θάλαμος*) e escravizada, como todas as mulheres troianas: “Fui levada de minha alcova para as areias da praia,/ meu rosto foi coberto com a maldita escravidão” (v. 106 - 107). Segundo Casey Dué (2006, p. 157) esse dístico mais uma vez estabelece o contraste entre o passado glorioso e a atual condição de escrava da heroína o que, como vimos anteriormente, trata-se de um traço característico da personagem.

No quinto dístico a personagem abrange em um só verso três grandes temas do lamento feminino na tragédia grega: “Muitas lágrimas correram sobre minha pele, ao deixar/ minha cidade, alcova e marido reduzidos a pó” (v. 108 - 109). Cidade, alcova e marido são alinhados e compõem uma fórmula de lamento generalizada que abrange o discurso da coletividade de mulheres cativas durante o pós-guerra. Nesses versos apontamos a associação de dependência mútua entre as três esferas: marido, cidade e alcova. A mulher grega relaciona-se não somente com o marido, mas também com a cidade, através do *θάλαμος*. A perda das três esferas é simultânea e sua destruição conduz a mulher ao abandono e à

---

<sup>107</sup> Utilizamos para consulta a tradução *Ilíada de Homero*, de Haroldo de Campos (2010).

desolação. A alcova configura-se como um espaço regido essencialmente pelo feminino e elemento de conexão entre a mulher, o marido e a cidade.

“Ai de mim, maldita! Por que ainda tenho de ver a luz/ como escrava de Hermíone e controlada por ela”? No verso 113 acima, é presente a expressão “Ai de mim”, *oimoi*, formular para a linguagem de lamento. Gostaríamos de enfatizar a condição de escrava apontada por Andrômaca no verso 114. A personagem afirma que é escrava não somente de Neoptólemo, como também de Hermíone, a senhora (δάμαρ) do palácio. Segundo Helene Foley, em *Female Acts in Greek Tragedy* (2001, p. 97) o estatuto social de Andrômaca é de uma concubina e escrava sexual (παλλακή). Segundo a autora (FOLEY, 2001, p. 98), o drama testa os limites da lei de Péricles (199 - 202) no que concerne às diferentes atribuições relativas às esposas, *hetaírai* e *pallakáí*. Gostaríamos de acrescentar a esta discussão os versos 163 a 168 do Primeiro Episódio (151 - 273) do drama, momento de disputa entre as duas esposas, quando Hermíone afirma: “Mesmo que um deus ou mortal queira salvar a tua vida, debes engolir o teu orgulho, encolher-te em humildade e curvar-te ao meu joelho, varrer o chão de minha casa, e secar as gotas de orvalho sobre os vasos de ouro, reconhecendo em que terra tu vives”<sup>108</sup>.

Nesse ato de humilhação entre as personagens, repousa nossa contribuição central para a pesquisa acerca do papel social da concubina (παλλακή), no século V. A partir da leitura dos versos 163 e seguintes, apontamos que a concubina não desempenhava apenas uma escravidão sexual. Era antes uma escrava do palácio, de seu senhor e de sua senhora; com isso era-lhe atribuída uma série de funções domésticas além de seus préstimos de alcova. Conforme vimos na sessão 2.7, a condição de παλλακή é uma das funções marginalizadas da *pólis* ateniense. Como vimos através da leitura do parágrafo 122 de *Contra Neera* de pseudo-Demóstenes: “As hetairas nós as temos para o prazer, as concubinas (παλλακή) para o cuidado do corpo, mas as esposas para que tenham filhos legítimos e mantenham a guarda dentro de casa”.

Nos últimos versos da canção temos um dêitico da ação do ator no palco. O autor indica ao ator seu posicionamento corporal em cena: “Junto à gloriosa deusa, suplicante, de braços envoltos, / dissolvo-me como fonte que jorra da pedra” (v. 115 - 116). Destaca-se a obsessiva permanência de Andrômaca junto ao altar. Conforme destacamos em 1.3 *Sob o signo de Tétis*, ela só abandonará o Θετίδειον quando seu filho for exposto e ameaçado diante

<sup>108</sup> *Andrômaca*, versos 163-168: ἦν δ' οὖν βροτῶν τίς σ' ἢ θεῶν σῶσαι θέλη./ δεῖ σ' ἀντὶ τῶν πρὶν ὀλβίων φρονημάτων/ πτήξαι ταπεινὴν προπεσεῖν τ' ἐμὸν γόνυ./ σαίρειν τε δῶμα τοῦμὸν ἐκ χρυσηλάτων/ τευχέων χερὶ σπείρουσαν Ἀχελῷου δρόσον./ γνῶναί θ' ἴν' εἶ γῆς.

de seus olhos. Há ainda a referência ao mito de Níobe, também citado na *Ilíada*, 24 (v. 614 – 617), personagem da mitologia que se transformou em fonte de tanto chorar, lamentando seus filhos.

Na *Antígona* (c. 441 a.C.) de Sofócles (c. 496 - 406 a.C.), v. 828, a personagem título também é comparada a Níobe. Segundo Dué (2006, p. 160): “Esse tema é destacável na medida em que é suscetível de ter evocado em sua antiga audiência uma série de cenas arquetípicas de lamento tanto na épica grega quanto na tragédia”<sup>109</sup>. A imagem construída aqui pela heroína além de remeter ao mito de Níobe, remete também ao discurso de Antígona.

Gostaríamos de finalizar a presente discussão com a premissa de Chong-Gossard (2008, p. 2 - 3) que afirma serem os papéis masculinos e femininos desempenhados exclusivamente por atores, e que alguns recursos cênicos funcionavam para o reconhecimento junto à audiência da Antiguidade de que ali havia uma mulher no palco. O lamento de Andrômaca contém uma série desses elementos que explicitam a feminilidade da personagem. Chong-Gossard (2008, p. 57) destaca que o próprio elemento musical contribui para isto:

Canção é o meio através do qual mulheres podem compartilhar seu conhecimento privado baseado na experiência – conhecimento que é intimamente ligado ao corpo da mulher e ao tratamento físico que sofreu no passado (CHONG-GOSSARD, 2008, p. 57)<sup>110</sup>.

Além disso, procuramos mostrar que a referência ao marido morto, à cidade caída e, especialmente, o vínculo entre a personagem e sua alcova (θάλαμος) são elementos constituintes do feminino no palco. A inserção de um poema elegíaco trenóico dentro de tragédia é uma inovação do autor. O ponto de intersecção entre gêneros do discurso produz na plateia o reconhecimento do feminino. O poema, ou canção, delimita as características de uma viúva em uma situação de pós-guerra, explicita suas angústias, e problematiza a relação entre senhora (δάμαρ) e concubina (παλλακή).

<sup>109</sup> “This simile is remarkable in that it is likely to have evoked for its ancient audience several archetypal scenes of lamentation in Greek epic and tragedy at the same time” (DUÉ, 2006, p. 160).

<sup>110</sup> “Song is the means for women to reveal their private knowledge based on that experience—knowledge that is intimately connected with the woman’s body and the physical treatment it endured in the past” (CHONG-GOSSARD, 2008, p. 57).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inquestionavelmente, os antigos gregos legaram a nós uma tradição que opõe o par feminino e masculino. Através de uma leitura da tragédia *Andrômaca* de Eurípides, pudemos identificar na personagem título a caracterização de um ἥθος feminino amplo e complexo. Essa essência está associada tanto à participação feminina em rituais funerários, quanto a sua capacidade de reproduzir varões, herdeiros das propriedades do οἶκος. A excelência (ἀρετή) da mulher grega perpassa a enunciação ritualística de dois gêneros do discurso semelhantes, porém distintos: θρήνος e γόος. Ambas as formas de lamento, talvez tão antigas quanto à própria personagem, espelham a caracterização da mulher enquanto viúva (χήρα) e sua relação com o marido e a cidade, através de seu tálamo. Encontramos nos enunciados atribuídos à personagem Andrômaca, tanto em Homero quanto em Eurípides, testemunhos dos *topoi* – cidade, marido, filho, tálamo – abordados nos lamentos, além de modificações formais na materialização dos discursos. Defendemos que há nos lamentos o constructo de uma essência do que constitui o feminino para os autores.

Notavelmente, encontramos na obra do tragediógrafo a representação de tipos marginalizados perante a *pólis* e essenciais para a literatura. A tragédia selecionada constitui-se como um drama de fronteira, pois encerra em uma personagem elementos discursivos característicos de diversos estatutos sociais femininos: senhora (δάμαρ), escrava (δούλη) e concubina (παλλακή). Além disso, a profusão de temas e a forma idiossincrática com que emergem da peça tornam atônito tanto o espectador antigo quanto o leitor contemporâneo.

Desse modo, ao longo do primeiro capítulo, buscamos identificar os caracteres de representação da personagem. Tais características são construídas essencialmente a partir da relação entre a mulher e a geração de filhos varões, fundamentais para a sobrevivência das linhagens patriarcais tanto no Período Clássico quanto no Período Arcaico. Sugerimos uma estrutura cíclica da peça devido, sobretudo, à presença da imagem de Tétis bem como a retomada de seu mito na cena de abertura e a intervenção direta da deusa sobre o destino de Peleu, Andrômaca e Molosso no encerramento do drama.

No segundo capítulo, procuramos reconhecer a relação entre a mulher real ateniense e as denominadas mulheres trágicas. Para tanto foi necessário o esclarecimento acerca dos diversos estatutos sociais femininos vigentes na *pólis* ateniense, além da identificação do vínculo estreito entre a mulher grega e a religiosidade, sobretudo, devido a sua participação imprescindível na ocasião dos ritos fúnebres e cultos aos mortos.

Na terceira unidade reconhecemos Andrômaca como personagem menor em Homero. Como sugerimos, a posição secundária reservada à heroína, bem como a outras mulheres da *Ilíada*, deve-se a prerrogativa de que a poesia épica era direcionada a uma sociedade patriarcal e, assim buscava atender às demandas estéticas centrada em figuras masculinas. Diferentemente de Eurípides, em cuja obra podemos identificar as vozes de diversos estratos historicamente marginalizados pela *pólis*, como é o caso, destacavelmente, da concubina (παλλακή).

Ao analisar o lamento da personagem Andrômaca em Eurípides, identificamos nessa cena nodal uma delimitação abrangente do feminino sob a perspectiva euripideana. Ao cantar sua autocaracterização, a personagem engloba marido e cidade em uma esfera distinta de si mesma. Defendemos, também, que a relação da mulher com essas esferas se dá através da alcova (θάλαμος), vinculando o comportamento sexual feminino à responsabilidade pela produção de varões para a *pólis*.

Procuramos destacar ao longo de nossa pesquisa o vínculo entre a concepção grega da essência do feminino, sua religiosidade e sexualidade. A vinculação transparece-nos através de recorrente enunciação de lamentos ritualísticos – θρήνος e γόος. Essas duas maneiras de lamentação, que identificamos como gêneros do discurso, modificam-se entre o Período Arcaico e o Clássico, alcançando uma simbiose no lamento da heroína, onde adquirem a forma elegíaca.

A partir de nossa problematização inicial – um teatro feito por homens e para homens – procuramos demonstrar que o feminino assume o papel do outro, semelhante ao bárbaro, através do qual o patriarcado democrático ateniense é levado a analisar e dispor considerações sobre si mesmo. Identificamos também através dos discursos atribuídos a personagem uma espécie de liturgia ritualística relativamente estável que tem por objetivo central a prática funerária e o culto aos mortos.

## REFERÊNCIAS

- ALEXIOU, Margaret. **The Ritual Lament in Greek Tradition**. Cambridge University Press, 2002.
- ALLAN, William. **The Andromache and Euripidean Tragedy**. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- ALONI, Antonio. **Elegy - Forms, functions and communication**. In: BUDELLMANN, F. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. New York; Cambridge University Press, 2009.
- ARISTOTELES. **Aristotle's Politica**. Edição de W. D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1957.
- \_\_\_\_\_. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro Nacional - Casa da Moeda (2005).
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAHKTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BISOL, Luciano Heidrich. **Binariedades na estrutura de *Alceste***. Trabalho de Conclusão de Curso, Letras UFRGS, Porto Alegre, 2012. Disponível em Lume UFRGS.
- BRUNA, Jaime. **Aristóteles, Horácio, Longino - A Poética Clássica**, São Paulo, Cultrix, 1992.
- BRUNHARA, Rafael C. M. **Elegia Grega Arcaica, Ocasão de performance e tradição épica - O caso de Tirteu**. 291 f. Monografia. São Paulo: USP, FFLCH, 2012.
- BUDIN, Stephanie. **Sacred Prostitution in First Person**. Madison: Wisconsin University Press, 2006

BURNETT, Anne Pippin. **Catastrophe Survived – Euripides plays of mixed reversal.** Oxford: Clarendon Press, 1971.

CALVERT, Watkins. **How to kill a dragon – aspects of a indo-european poetics.** New York: Oxford University Press, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. **Ilíada de Homero:** vol. I e II. São Paulo: Benvirá, 2010.

CAMPBELL, D. A. **Greek Lyric I – Sappho and Alcaeus.** Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1990

\_\_\_\_\_. **Greek Lyric III – Stesicorus, Ibycus, Simonides, and others.** Loeb Classical Library . London: Harvard University Press, 2001.

CHONG-GOSSARD, J. H. Kim On. **Gender and Communication in Euripides' Plays, Between Sound and Silence.** Boston: Brill, 2008.

COX, Cheryl Anne. **Household Interests. Property, Marriage Strategies, and Family Dynamics in Ancient Athens.** Mnemosyne, v. 53. Leiden: Brill, 2000.

DEMÓSTENES. **Contra Neera.** Tradução de Gloria Onelley, Introdução e notas de Ana Lucia Curado. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

\_\_\_\_\_. **Orationes.** Texto grego de W. Rennie. Oxonii: Typographo Clarendoniano, 1931.

DUÉ, Casey. **The captive's woman lament in Greek tragedy.** Austin: University of Texas Press, 2006.

EVELYN-WHITE, Hugh. **Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle and Homeric.** Loeb Classical Library. v. 57. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

EURIPIDES. **Alceste, Andrômaca, Íon, As Bacantes.** Tradução de José Ribeiro Ferreira. Lisboa, São Paulo: Editora Verbo, 1973.



\_\_\_\_\_. **Euripidis Fabulae, vol. 2.** Gilbert Murray. Oxford: Clarendon Press, 1913.

FOLEY, Helene. **Female Acts in Greek Tragedy.** Princeton: Princeton University Press, 2001.

GLAZEBROOK, Alisson. **The bad girls of Athens.** Madison: University of Wisconsin Press, 2006.

HENDERSON, Jeffrey. **Women and the Athenian Dramatic Festivals.** Transactions of the American Philological Association 121. 1991. P. 133-147.

\_\_\_\_\_. **Greek Lyric II – Anacreon, Anacreontea, Choral Lyric from Olympus to Alcman.** London: Harvard University Press, 2001

HERÓDOTO. **História.** Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: UNB, 1988.

\_\_\_\_\_. **Herodotus.** Com tradução para o Inglês de A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920.

HESÍODO. **Teogonia.** Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HOMER. **The Iliad.** With an English translation of D.B. Monro. London, New York: Loeb Classic Library, 1920.

HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** Tradução de Celina Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUNTER, Virginia. **The Athenian Widow and Her Kin.** Journal of Family History, Ottawa: Carleton University, 1989.

\_\_\_\_\_. **Policing Athens – Social Control in the Attic Lawsuits, 420 320 B.C.** Princeton: Princeton University Press, 1994.

JAEGER, Werner. **Paidéia – A formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEÃO, Delfim F. **Sólon e a legislação em matéria de direito familiar**. Dike, revista de storia del diritto greco ed ellenistico. Milano: Edizione Univeritarie de Lettere Economia Diritto, 2006.

LIDDEL, H.G.; SCOTT, R., JONES, S. **Greek-English Lexicon with a revised supplement**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher – Imaginário da Grécia Antiga**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

\_\_\_\_\_. **As mães de luto**. Tradução de Cristina Pimentel. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

MAGNIEN, V. **Le mariage chez le grecs anciens, L'initiation nuptiale**. Paris: L' Antiquité Classique, 1936.

MATHIEAU, Paul. **Sex pots – Eroticism in Ceramics**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.

MACDOWELL. **The law in classical Athens**. New York: Cornell University Press, 1986

MUICH, Rebecca. **Pouring out tears: “Andromache” in Homer and Euripides**. Dissertation. University of Illinois, 2010.

NAGY, G. **Ancient Greek Elegy**. In: WEISMAN, K. The Oxford Handbook of the Elegy. Oxford: Oxford University Press, 2010.

NORTH, Helen. **Sophrosyne - Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature**. Ithaca: Cornell University Press, 1966.

OGDEN, Daniel. **Greek Bastardy – In the Classical and Hellenistic Periods**. New York: Oxford University Press, 1996.

PAGE, D. L. **The Elegiacs in Euripides. In: Greek Poetry and Life.** Oxford: Clarendon Press, 1936.

PARKER, L. P. E. **Euripides Alcestis.** New York: Oxford University Press, 2007.

PATON, W. R. **The Greek Anthology. Vol. IV.** New York: Loeb Classical Library, 1918.

PLUTARCH. **Plutarch's Lives.** With an English Translation by Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

ROSENFELD, Kathrin. **Antígona de Sófocles a Hölderling.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SCHRENK, Lawrence. **Sappho Fragment 44 and the Iliad.** *Hermes*, vol. 122, n. 2. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1994.

SENECA. **Tragoediae.** Com tradução de Rudolf Peiper e Gustav Richter. Leipzig: Teubner. 1921.

\_\_\_\_\_. **As Troianas.** Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2005.

SOFOCLES. **Aias.** Tradução de Flavio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iuminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ajax. Electra. Trachiniae.** Francis Storr. London, New York: Loeb Classical Library, 1913.

\_\_\_\_\_. **Prometheus Bound.** Texto estabelecido por Herbert Weir Smyth. Cambridge: Oxford University Press, 1926.

STESICHORUS, IBYCUS, SIMONIDES and others. **Greek Lyric.** Editado e traduzido por David Campbell, 1991.

STEVENS, P. T. **Euripides: Andromache.** Edited with introduction and commentary. Oxford: Clarendon, 1971.

STRABO. **Geography**, Volume VI: Books 13-14. Translated by Horace Leonard Jones. Cambridge. Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1929.

TAPLIN, Oliver. **Greek Tragedy in action**. London, New York: Routledge, 2003.

TOCUCHEFEAU-MEYNER, Odette. *Andromache. Lexicon Iconographicon* Mythologiae Classicae 1. Zürich: Artemis, 1981.

VEYNE, Paul. **Acreditavam os gregos em seus mitos? Ensaio sobre a imaginação contituinte**. Tradução de Horácio Gonzalez e Milton Meira Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIDAL-NAQUET, P. **Le miroir brisé: tragédie athénienne et politique**. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

VIRGILIO. **Eneida**. Tradução de Odorico Mendes. São Paulo: Clássicos Jacson. 2005.

\_\_\_\_\_. **Aeneid**. J. B. Greenough. Boston: Ginn & Co. 1900.

WARMINGTON, E. H. **Remains of old Latin – Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius, Accius**. Vol. II. Loeb Classical Library, 1936.

WEST, M. L. **Studies in Greek Elegy and Iambus**. Berlin: Walter de Gruyter, 1974.

#### **Web-sites:**

Anônimo. **Cratera de Dipilon**. New York, Metropolitan Museum. Disponível em <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/14.130.14> (2016).

WESTBROOK, Raymond. **Penelope's dowry and Odysseus Kindship**. Disponível em: [http://chs.harvard.edu/chs/women\\_property\\_westbrook.pdf](http://chs.harvard.edu/chs/women_property_westbrook.pdf), acessado em 2016.

## GLOSSÁRIO

- **αἰχμάλωτος**, *aikmálotos*: espólio de guerra.
- **ἄλοχος**, *álokos*: amante, parceiro sexual.
- **ἀρετή**, *aretê*: excelência, virtude.
- **γόος**, *goos*: lamento fúnebre espontâneo, murmúrio, pranto.
- **δάμαρ**, *dámar*: senhora do palácio, esposa legítima.
- **δέσποινα**, *déspoina*: senhora, soberana.
- **δοῦλη**, *doúle*: escrava doméstica.
- **ἔδνον**, *hédnon*: dote.
- **ἐκφορά**, *ékfora*: procissão funerária.
- **ἐταῖραι**, *etaírai*: cortesãs, acompanhantes sexuais.
- **ἦθος**, *éthos*: caráter, essência.
- **θάλαμος**, *thálamos*, quarto de núpcias, alcova, união terrena, casamento.
- **θάπτω**, *thápto*: enterrar.
- **Θετίδειον**, *Tetídeion*: altar de Tétis, seu templo ou ainda a região em que esses eram localizados.
- **θρῆνος**, *thrênos*: lamento fúnebre ritualístico.
- **κηδεία**, *kedéia*: funeral.
- **κλῆρος**, *kléros*: herança.
- **κύριος**, *kýrios*: senhor, patriarca.
- **οἶκος**, *óikos*: domicílio, residência, família, conjunto de propriedades familiares.
- **νόθος**, *nóthos*: filho bastardo.
- **παλλακή**, *pallakê*: concubina, escrava sexual.
- **πόρναι**, *pórnai*: prostitutas, baixo meretrício.
- **πρόθεσις**, *próthesis*: vigília funerária.
- **σωφροσύνη**, *sophrosýne*: prudência, temperança, equilíbrio, moderação, controle sobre os desejos sexuais.
- **χήρα**, *kéra*: viúva.