

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**Entre a realidade e a ficção: *Antígona* de Sófocles,
os papéis sociais das mulheres na sociedade
ateniense e as figuras femininas no Teatro Ático**

Ana Sofia Tomás Pontes Nêu

Tese orientada pela Prof.^a Doutora Sofia Isabel Pereira Ullan Frade,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Estudos Clássicos

(2021)

«Os clássicos são livros que quanto mais se julga conhecê-los por ouvir falar, mais se descobrem como novos, inesperados e inéditos ao lê-los de facto.»

Italo Calvino

Nota de abertura

Serei sincera: o meu interesse sobre o tema da Antiguidade Clássica começou a despertar quando tão só eu era aluna do segundo ano da Licenciatura em Artes e Humanidades. No primeiro semestre desse ano, tive uma disciplina chamada Cultura Clássica e foi graças ao professor que a lecionava que nasceu o meu amor e interesse por esta cultura que é a base da nossa e da qual retirámos tantos ensinamentos importantes. Mais tarde, no segundo semestre, tive uma disciplina na qual estudámos uma peça de teatro chamada *Antígona*, que havia sido escrita por Sófocles, um dos grandes nomes da tragédia no teatro ático. Ao ler a peça, deparei com algo extraordinário: Antígona, uma jovem princesa, filha da relação incestuosa entre Édipo e a sua própria mãe Jocasta, não era uma mulher que se submetia ao poder patriarcal, muito dominante nessa época, e essa atitude de revolta é claramente visível quando Creonte, o governante da cidade de Tebas, cria um decreto que impedia o enterro daqueles que haviam atentado contra a sua cidade.

Com o intuito de saber mais mas também para esclarecer as minhas dúvidas e satisfazer a minha curiosidade, decidi, quando acabei a licenciatura, entrar no Mestrado de Estudos Clássicos. Durante o primeiro ano, a leitura desta e de outras peças de teatro escritas nesse tempo levou-me a uma conclusão clara: havia uma variedade de personagens femininas corajosas como Antígona, inteligentes como Ifigénia mas também vingativas como Electra e Medeia, um grande contraste em relação ao papel submisso tradicional que as faria quase invisíveis aos olhos da sociedade ateniense desse tempo. Esta contradição era assunto que merecia ser trabalhado e acabou por se tornar no meu tema da dissertação de mestrado, no qual tentarei deslindar a razão por detrás deste contraste tão profundo, entre o papel das mulheres na sociedade ateniense e a caracterização das personagens femininas nestas peças de teatro.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço à minha **orientadora, professora Doutora Sofia Isabel Pereira Ullan Frade**, pela leitura atenta dos meus rascunhos, por todos os conselhos e ajuda que me deu ao longo da escrita deste trabalho.

Não posso esquecer o professor **Abel Pena** por me ter iniciado e ajudado na descoberta deste meu amor pelos Estudos Clássicos.

Agradeço à encenadora **Mónica Garnel** pela sua disponibilidade em falar comigo para meu esclarecimento e à professora **Eugénia Vasques** por ter contribuído para uma maior clareza no meu pensamento sobre as questões do teatro.

Agradeço à minha **mãe, meu pai, e irmã** por toda a paciência e apoio durante este tempo de escrita.

Lembro também os **meus amigos e amigas** que comigo percorreram este longo caminho e com os quais troquei palavras de força e coragem.

Resumo

Este estudo pretende refletir sobre a existência de uma discrepância entre a realidade histórica conhecida da vida das mulheres no século V a.C. e as personagens femininas da tragédia Ática.

Escrever sobre as mulheres na Grécia Antiga revela a necessidade da análise das assimetrias que governavam as relações entre homens e mulheres na polis e da diferenciação social e sexual, no intuito de facilitar o entendimento da estrutura sobre a qual se estabelecia o poder masculino. A existência de uma escassez de vestígios no feminino resulta principalmente da visão da elite de homens que administrava a cidade, os arquivos e a memória colectiva, para a qual a vida das pessoas comuns, em particular a das mulheres, não tinha relevância no espaço público. Em contraste, nas tragédias, que são aqui foco de estudo, verifica-se com frequência que as mulheres participam ativamente no desenrolar da ação, parecendo transgredir aquilo que se considerava ser o seu comportamento adequado: ao invés de silenciosas, obedientes e passivas, estas personagens demonstram força, coragem e inteligência, atributos e ações normalmente associados aos homens.

Para além da investigação dos vários papéis desempenhados pelas mulheres nesta época, na cidade de Atenas, e da caracterização de algumas personagens femininas de peças de teatro, este trabalho analisa também a personagem Antígona que, na peça de Sófocles, se destaca pela sua coragem e, por fim, examina, em contexto contemporâneo, a encenação mais recente da *Antígona* de Sófocles em Portugal, que foi levada à cena em 2019 no Teatro Nacional D. Maria II.

Palavras-chave: Grécia Antiga, Atenas, Género, Mulheres, Teatro, Tragédia, Personagens femininas, Antígona.

Abstract

This study intends to make a case about the existence of a discrepancy between the known historical reality of women lives in the 5th century B.C. and the female characters of the Attic tragedy.

To argue about women in ancient Greece implies the necessity of an analysis on the asymmetries governing the relations between men and women in the *polis* and on the social and sexual differentiation, in order to allow an understanding of the structure upon which the male power was established. The existence of a female vestige scarcity mainly results from the vision of a male elite that administered the town, the archives and the collective memory, to whom the life of ordinary people, particularly women, had no relevance in the civic space. In contrast, in tragedies, which are the scope of this study, we often find women actively participating in the action unfolding, apparently transgressing what was believed to be their adequate behaviour: instead of silent, obedient and passive, these characters show strength, bravery and intelligence, attributes and actions normally associated to men.

Together with investigating the various roles personified by women in ancient Athens and the description of some female characters in theatre plays, this work also explores the Antigone character, which, in the Sophocles play, transcends through courage, and, finally, it examines, in a contemporaneous context, the most recent staging of Sophocles' Antigone in Portugal, which was brought to scene in 2019 at the Teatro Nacional D. Maria II.

Key-words: Ancient Greece, Athens, Gender, Women, Theatre, Tragedie, Female Characters, Antigone.

Índice

Introdução	1
1. Os primórdios da misoginia ocidental: a raça maldita das mulheres	3
1.1 Mulheres silenciosas e mulheres fortes: a diferença entre a realidade e a ficção.....	11
1.1.1 Esposas legítimas: casamentos, heranças, e funerais	16
1.1.2 A tecelagem como símbolo do universo feminino	24
1.1.3 Divórcio e adultério.....	30
1.1.4 As outras mulheres: Heteras, Concubinas, Escravas e Camponesas.....	32
2. O domínio das personagens femininas nas peças de teatro.....	38
2.1 As características do herói trágico em Ésquilo, Sófocles e Eurípides	50
3. Análise da peça <i>Antígona</i> de Sófocles	55
3.1 A importância da personagem Antígona	63
3.2 Antígona e Creonte como agentes morais.....	67
4. Breve panorama do Teatro Contemporâneo Português.....	73
4.1 Primeiro momento: antes de 1974.....	74
4.2 Segundo momento: do 25 de Abril ao virar de um novo século.	78
4.3 <i>Antígona</i> de Sófocles em 2019: o que mudou?	81
Conclusões	85
Epílogo	89
Bibliografia Primária.....	90
Bibliografia Secundária.....	90
Anexos.....	95

Introdução

A ideia para este tema partiu da minha leitura da tragédia *Antígona* de Sófocles, escrita no século V a.C. Antígona é filha de Édipo e Jocasta e irmã de Ismena, Polinices e Etéocles. Nesta peça, Creonte, rei de Tebas, promulga um édito que dita o destino dos irmãos de Antígona e Ismena, mortos em batalha pelo trono de Tebas: Etéocles será tratado com todas as honras por ter defendido a cidade, enquanto Polinices ficará insepulto por ser considerado um traidor. Por não concordar com a lei estipulada, Antígona desobedece, provocando a fúria do rei, seu tio e, conseqüentemente, a sua própria morte.

A força e bravura desta personagem contrastam com o que se sabe hoje das mulheres na sociedade ateniense, invisíveis e silenciosas, desempenhando principalmente funções domésticas e religiosas, sem grande hipótese de participar nas questões políticas e sociais de maior relevância para a sua cidade. Não sendo consideradas cidadãs, o seu estatuto era apenas o de mães, esposas, irmãs ou filhas de cidadãos, sendo ainda consideradas uma espécie diferente da dos homens. Não esquecendo, também, que as mulheres que não eram filhas de cidadãos, como veremos, seriam tratadas de um modo diferente. Assim, tendo em conta este contraste, ao longo deste trabalho, tentarei perceber por que razão o desenho das personagens femininas das peças de teatro apresenta as mulheres de uma forma que nada tem a ver com o modo como seria a sua vida na realidade.

Assim sendo, este estudo será composto por quatro capítulos.

No **primeiro**, irei sublinhar a discrepância entre a realidade histórica da vida das mulheres no século V a.C. e as personagens femininas da tragédia Ática. É desse século que nos chegaram todos os textos completos de tragédias dos três mais notáveis autores. – Ésquilo, Sófocles e Eurípides – que, nesta altura, as escreveram e fizeram representar (ROCHA PEREIRA 2006: 392). Para abordar esta discrepância, irei analisar a sociedade ateniense do século V a.C. relativamente ao feminino, ou seja, as funções que eram atribuídas às mulheres dentro da esfera religiosa e doméstica. No final, tentarei esboçar o meu entendimento relativamente a este assunto.

Ao **segundo capítulo** pertence a análise de algumas das personagens femininas de maior relevância nas tragédias como a *Electra* de Sófocles e a *Medeia* de Eurípides, sendo que, por razões que explicarei mais tarde, *Antígona* será abordada em capítulo próprio. Centrarei a minha análise na definição do papel ao nível das ações e discurso das personagens. Partindo da hipótese de que as personagens femininas das peças de teatro revelam as fantasias e ameaças mais temidas pelos homens (PICAZO 2008: 38), tentarei perceber que medo está associado a cada personagem

estudada – por exemplo, Antígona poderia representar a ameaça da insubordinação política e Medeia, a mulher que se vinga do marido ao ser traída. Tentarei ainda analisar os atributos do herói trágico e observar se essas características aparecem nas heroínas destas tragédias.

No **terceiro capítulo**, irei analisar a *Antígona* de Sófocles e de seguida, no **capítulo final**, antes das conclusões, proponho-me observar como esta peça, tendo sido adaptada aos tempos atuais, é abordada no que diz respeito à temática do feminino nas encenações contemporâneas. A minha ideia inicial era analisar como o contexto político e social tem influenciado a interpretação do texto por parte dos vários encenadores, tornando cada peça por eles apresentada numa obra única, com um ponto de vista original. No entanto, por não caber no âmbito desta dissertação refletir sobre as cinquenta e duas¹ encenações deste texto dramático feitas em Portugal, irei escolher apenas uma para uma análise mais profunda e completa. No caso, escolherei a mais recente, que esteve presente no Teatro Nacional D. Maria II de 14 de Setembro a 6 de Outubro de 2019. O motivo para escolher esta encenação é, em parte, pessoal, uma vez que assistir a este espetáculo me foi subjetivamente muito gratificante, mas também por esta encenação particular ter incluído elementos narrativos diretamente ligados à atualidade.

¹ Estes dados podem ser encontrados no Site da CETbase – Teatro em Portugal: <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/>, critério de pesquisa Título: “Antígona”

1. Os primórdios da misoginia ocidental: a raça maldita das mulheres

«Agora volta para os teus aposentos e presta atenção aos teus labores, ao tear e à roca. [...] Pois falar é aos homens que compete, a mim sobretudo: sou eu que mando nesta casa.»

Homero, *Odisseia* I vv. 356-359

De acordo com Mary Beard, o primeiro exemplo em que um homem diz a uma mulher que ela deve permanecer silenciosa, pois a sua voz não deveria ser ouvida na esfera pública, parece ter aparecido na *Odisseia* de Homero. Assim, a maneira como Telémaco se dirige à sua mãe, Penélope, ao ordenar que ficasse nos seus aposentos a fiar, é apenas o primeiro caso numa longa quantidade de tentativas que tiveram sucesso na antiguidade grega e romana, não só em excluir as mulheres do discurso público mas, também, em ostentar essa exclusão (BEARD 2017: 3-4). Ao mesmo tempo, estas palavras, ditas por Telémaco à sua mãe Penélope, demonstram claramente o que se esperava dos homens e das mulheres quanto a divisão dos papéis de género. Como diz María Pérez: «Si a la mujer conciernen el mundo bajo techo y las labores domésticas, en las que se incluye la dirección del trabajo de las esclavas, los hombres se ocupan de hablar en público, es decir, de la política.» (PÉRES 2000: 104).

Para além deste exemplo da *Odisseia*, verificamos que a comédia de Aristófanes, *Lisístrata*, dá voz à divertida fantasia de que as mulheres podiam tomar o controlo do Estado. Parte da piada está relacionada com as mulheres não conseguirem falar apropriadamente em público, ou melhor dizendo, não conseguiam transformar o seu discurso privado no idioma nobre dos políticos, ou seja, dos homens (BEARD 2017: 8-9).

Na mitologia do poeta Hesíodo, a mulher sofre também do ódio masculino, sendo vista como a origem do sofrimento dos homens e um castigo divino preparado pelos deuses. Ela é considerada um «belo mal»: “Zeus enviou-a aos homens com a aparência de uma casta virgem para deles se vingar” e os homens, tanto os imortais como os mortais, ficaram maravilhados “à vista dessa armadilha profunda e sem saída” (ZAIDMAN 1990: 412). Marina Gurina explica em detalhe a história da criação da primeira mulher, Pandora, enviada aos homens para os castigar e atormentar

eternamente. Esta narrativa, que se encontra na obra de Hesíodo *Os Trabalhos e os Dias*, pode ser resumida desta forma: Zeus, tendo sido enganado pelos homens, castigou-os com a criação da primeira mulher, Pandora, tornando-a uma armadilha bela e mortal, que fascinou os imortais e mortais com a sua beleza e linguagem sedutora. Pandora carregava consigo uma caixa que nunca deveria abrir. Porém, desobedeceu às ordens e desse cofre saíram todos os males, os quais se espalharam pela Terra, provocando morte e sofrimento à sua passagem. De acordo com a autora, o mito de Pandora pretendia explicar e justificar a origem da inferioridade da mulher face ao homem: uma criatura concebida pelos deuses após a criação do homem, sendo considerada um castigo divino para os mortais. A curiosidade de Pandora, ou talvez indiscrição, sobre o conteúdo da caixa transformou o futuro feliz da humanidade num mundo de sofrimentos com doenças e morte (PICAZO 2008: 34-35). Deste modo, a mulher parecia ser vista como uma armadilha cuja beleza e palavras sedutoras são perigosas para os homens que se deixarem enganar por elas e, conseqüentemente, pode até mesmo terminar em tragédia.

A mitologia revela-se uma fonte relevante, pois contém indícios dos valores que existiam na sociedade. Por outro lado, serve também para ajudar a esclarecer o lugar das mulheres nessa sociedade controlada pelos homens, permitindo uma reflexão sobre a complexidade do seu estatuto na cidade e no imaginário grego. No entanto, deve ser utilizada com cuidado, porque não representará com exatidão a realidade, ou seja, há limites para a sua utilização como fonte neste período. Como iremos ver, apesar de lhes estar vedado o acesso à vida política, as mulheres estão bem integradas no que toca à vida religiosa da cidade. Dentro de casa elas são relativamente autónomas, organizando parte considerável dos rituais, sobretudo aqueles relacionados com a vida e a morte (ZAIDMAN 1990: 411-412).

Não menos importante será também o poeta Simónides de Amorgos, posterior a Hesíodo, que escreveu um poema célebre que ultraja repetidamente as mulheres, associando os seus defeitos a vários tipos de animais e a elementos da natureza, como a terra e o mar, dividindo-as depois por dez categorias. E se nove delas são censuradas e de alguma forma satirizadas – por exemplo, a mulher-porca, criticada pelo seu comportamento sujo e desorganizado, a mulher-raposa, presunçosa e malvada, ou a mulher-cadela, vista como tagarela e coscuvilheira, que ninguém consegue calar, nem a bem, nem a mal – apenas uma, a mulher-abelha, é digna de louvor (BONNARD 2018: 131; BRASETE 2003: 46-47). Creio que é como diz Bonnard: trata-se de uma poesia “brutalmente antifeminina” que parece ser espelho de uma mudança profunda que desde os “tempos primitivos aos séculos históricos, se realizou na condição da mulher” (BONNARD 2018: 131).

No que diz respeito às tragédias, a identidade masculina e os conflitos continuam a ser temas centrais no enredo mas os textos também exploram estes assuntos através das personagens

femininas e das posições mais marginalizadas que ocupam na sociedade. Os enredos trágicos tomam como base os mitos gregos, muitos deles sobre cidades para além de Atenas e que se localizam no passado remoto (FOLEY 2001: 3). Por exemplo: *Medeia* de Eurípides passa-se em Corinto; as histórias de *Édipo Rei* e *Antígona* de Sófocles acontecem em Tebas e a trilogia da *Oresteia* de Ésquilo decorre em Micenas.

Helene Foley explica que de uma perspectiva mais genérica, o teatro grego não reflete direta e exatamente a vida contemporânea dos gregos do século V a.C., mas um passado remoto, de um mundo aristocrático e imaginário que, de forma frequente e deliberada, inverte ou altera as normas culturais (FOLEY 2001: 7). Deste modo, é possível observar esta inversão das normas em algumas tragédias gregas como, por exemplo, *Electra* de Eurípides. Tal como se vê no texto de Hanna M. Roisman, Electra foi obrigada a casar com um pobre lavrador, ou seja, alguém que estava a abaixo da sua condição social, mudança esta que ocorreu com frustração e infelicidade (ROISMAN 2017: 166; SILVA 2007: 197). No caso das tragédias, mesmo que ocorressem num passado remoto, estas restrições, relativamente à exclusão da mulher da vida política, eram respeitadas. Ainda assim haveria algumas exceções como o caso de Clitemnestra, na peça de Ésquilo, que teria poder para governar Argos legitimamente na ausência do marido Agamémnon e que mais tarde passa a mandar na cidade com o seu amante Egisto. Em relação à capacidade oratória, note-se que em *Medeia*, de Eurípides, esta personagem demonstra uma notável sabedoria e, assim como outras figuras femininas das tragédias, Medeia argumenta de uma forma sofisticada (FOLEY 2001: 7).

O estudo da mulher, no trágico, é ainda mais limitado e mais enganoso que o estudo do homem, porque, pelo menos a tragédia, finge saber o que são as mulheres e como deveriam agir, existindo um repertório de lugares-comuns usados para dar conta da sua personalidade através de ações concretas. Segundo Helene Foley, ainda que muitas personagens femininas na tragédia não violem as normas do comportamento feminino, aquelas que agem por conta própria e no seu próprio interesse e, especialmente, aquelas que tornam públicos os seus atos representam o maior e mais intrigante desvio das normas culturais (FOLEY 2001: 3-4). Antígona, por exemplo, queria que a sua desobediência ao édito de Creonte fosse descoberta por todos pois só assim o seu acto teria algum efeito sobre a cidade e sobre o rei e, por esse motivo, ela rejeita o conselho da irmã Ismena para esconder tal ação, ao dizer: «Ai! Denuncia-a! Ser-me-ás mais odiosa, se te calares do que se a proclamares diante de todos.» (Sófocles, *Antígona*² vv.87-88).

² A tradução da obra *Antígona* de Sófocles utilizada no âmbito deste trabalho é a de Maria Helena da Rocha Pereira

As intervenções destas mulheres seriam menos intrigantes se pudessem ser explicadas como uma simples inversão da norma, projetadas para avisar as pessoas sobre as consequências para quem não cumprisse a lei. Ainda assim, como diz a autora, este não seria sempre o caso e mesmo quando o é, as consequências das falas e ações das personagens femininas e a maneira como elas são representadas levantam uma série de questões desconcertantes. Foley e outros críticos como Zeitlin colocaram, por essa razão, a hipótese de que estas mulheres estariam a realizar um dever duplo nestas peças: por um lado, representando uma posição imaginada dentro da família e da cidade e, por outro, servindo como um lugar para explorar uma série de conflitos para os quais os homens prefeririam uma aproximação indireta, através das mulheres, e não por eles próprios (FOLEY 2001: 4).

A misoginia grega estava também ligada a determinadas ideias masculinas sobre a natureza das mulheres. Para serem vistas de forma positiva, elas deviam permanecer em casa e realizar o trabalho doméstico, para além de tomar conta dos seus filhos e de outros membros da família. Em contraste, havia também elementos negativos associados às mulheres: a sua capacidade de realizar tarefas e a sua inteligência eram consideradas inferiores à masculina. Por outro lado, também elas eram débeis e menos capazes de se controlar a si mesmas. Consideravam que, já que a inteligência feminina carecia da autoridade masculina, era necessário que ela fosse controlada por um guardião. Por isso mesmo, elas não podiam guerrear e, mesmo sendo boas para gerir uma casa, não se lhes permitia que gerissem o Estado. Consta, além disso, que elas seriam incapazes de controlar os seus desejos por sexo, comida e bebida, como aliás nos é mostrado na comédia de Aristófanes, *Lisístrata* (PICAZO 2008: 36). A falta de autodomínio das mulheres era um problema que ameaçava a manutenção da casa e, por conseguinte, da própria cidade. As suas explosões emocionais podiam resultar fatais e era por isso que elas deviam ser controladas pelos homens. Estes princípios estavam relacionados com os valores da diferença entre sexos e com a política da reputação social associada aos papéis de género, algo que era muito importante para os gregos. Já que a sobrevivência da cidade estava relacionada com a reprodução de filhos legítimos, filhos de pais cidadãos, havia uma preocupação pelos comportamentos ligados à atividade sexual das mulheres, já que estas seriam capazes de enganar os homens sobre quem era o verdadeiro progenitor dos seus filhos (PICAZO 2008: 36-37).

A literatura grega, em especial a tragédia de Eurípides, mostra que os homens estão conscientes do possível ressentimento, por parte das mulheres, pela repressão jurídica, social e cultural levada a cabo por eles. Nestas tragédias são representadas mulheres zangadas pela forma hostil como são tratadas pelos homens e estes, por sua vez, mostram-se furiosos pela sua insubordinação social e política. Medeia é uma das personagens que fala longamente sobre o tema considerando que a

espécie das mulheres é a mais miserável de todas as existentes (Eurípides *Medeia*³ vv.230-250) (PICAZO 2008: 37). Esta mulher vinda da Cólquida conseguiu manipular Creonte e Jasão, tudo em prol do seu plano para castigar este último por a ter abandonado e ter contraído novas núpcias. Electra também engana a mãe, mandando-lhe uma mensagem a dizer que havia tido um filho rapaz e que precisava dela para realizar os rituais necessários, quando, na verdade, o que ela pretendia era matar Clitemnestra juntamente com o irmão Orestes. Estes são apenas alguns exemplos que recorro de como as mulheres usaram esta capacidade de enganar para manipular os seus oponentes. Para além disso, tanto o estado de alegre delírio como o pânico eram considerados estados normais nas mulheres. Em *Sete contra Tebas* de Ésquilo, as tebanas estão num estado de pânico quando os dois irmãos fraticidas, Etéocles e Polinices, estão prestes a enfrentar-se, lançam gritos agudos de terror e, conseqüentemente, são acusadas de desmoralizar os soldados (PICAZO 2008: 39).

A tragédia grega parece, por isso mesmo, refletir as fantasias e medos dos homens sobre noivas e esposas assassinas, como é o caso de Clitemnestra e Medeia e também das suplicantes que aparecem na peça homónima escrita por Ésquilo. Havia o medo que o controlo que se impunha às mulheres em relação à sua sexualidade pudesse arrancar delas uma reação violenta e por isso elas eram hostilizadas pelos homens. A natureza incoerente das mulheres e o facto de que pudessem submeter-se às paixões propiciavam a possibilidade do adultério e, com isso, a intrusão de um filho ilegítimo que poderia arruinar a continuação correta da família. A história da mulher que, por amor a um visitante estrangeiro, trai a sua família e o reino, como faz Medeia, mostra a forma ambivalente de pensar que tinham os gregos sobre as mulheres: reconhecem-nas como reprodutoras necessárias mas temem a sua falta de lealdade.

Na tragédia existe um sem número de exemplos que relacionam a palavra feminina com a capacidade das mulheres enganarem os outros (PICAZO 2008: 38). Eis dois exemplos que estão presentes na *Oresteia* de Ésquilo e na *Medeia* de Eurípides: no primeiro caso, vemos Clitemnestra a enganar o marido, chegado da guerra, com palavras de boas-vindas, para depois lhe desferir um golpe mortal com sua própria espada e, no segundo caso, Medeia, faz uso da sua capacidade oratória para enganar Jasão, seu marido, e também Creonte, rei de Corinto. Conseqüentemente, ela mata o rei e a filha, nova esposa de seu marido, e até mesmo os seus próprios filhos, crianças inocentes, com o único objetivo de se vingar da afronta de ter sido abandonada por Jasão.

³ A tradução da obra *Medeia* de Eurípides utilizada no âmbito deste trabalho é a de Maria Helena da Rocha Pereira

A linguagem usada pelas mulheres é considerada enigmática, para além de ter como objetivo obscurecer a verdade, podendo tornar-se mortal para quem a ouve. Um exemplo disso seria a Esfinge, figura mitológica alada, com cabeça de mulher e corpo de leão, que aparece no *Rei Édipo* de Sófocles e que desafiava os visitantes a resolver um enigma caso quisessem entrar na cidade de Tebas. Todos aqueles que falhavam na resposta eram mortos por ela. Apenas Édipo conseguiu resolver o enigma e, ao dar a resposta correta, a criatura suicidou-se, atirando-se da rocha onde se encontrava sentada. Deste modo, Édipo tornou-se o herói que libertou a cidade mas ao mesmo tempo, sem saber de nada, acabava de fazer cumprir a segunda parte do oráculo que há muito tempo profetizara que ele haveria de matar o seu pai e de casar com sua própria mãe (PICAZO 2008: 41). No caso de *Antígona* de Sófocles, esta personagem tem um discurso que consegue destabilizar Creonte ao ponto de o fazer perder o controlo sobre a imagem paternalista que ele desejava passar aos cidadãos de Tebas e que no fim irá levá-lo à sua própria destruição, ao se transformar num tirano.

Encontramos, também, em autores romanos, como é o caso de Ovídio nas suas *Metamorfoses*, exemplos que mostram, repetidas vezes, esta ideia de silenciar as mulheres através da sua transformação. Io, princesa de Argos, por exemplo, foi transformada em vaca, por Júpiter, para não poder falar mas apenas mugir. Eco, uma ninfa faladora, foi punida de tal maneira que a sua voz nunca é a sua mas apenas a repetição das palavras dos outros (BEARD 2017: 9).

De acordo com Mary Beard, existe um tratado científico antigo que especifica que o tom de voz baixo é associado aos homens e simboliza a coragem, enquanto o tom de voz alto pertence às mulheres e como tal simboliza a cobardia. Outros escritores clássicos insistem que o tom e o timbre do discurso das mulheres subverte sempre não apenas a voz do orador masculino mas também a estabilidade social, política, em suma, o bem-estar de todo o Estado (BEARD 2017: 19).

Existem apenas duas exceções no mundo clássico para este ódio ao discurso público das mulheres. A primeira, é que lhes é permitido falar como vítimas e mártires, normalmente para introduzir a sua própria morte, como acontece, por exemplo, com Antígona ou, em Roma, com Lucrecia que foi brutalmente violada por um príncipe romano. Ela denuncia o violador aos seus familiares e depois suicida-se, sendo esta a versão dos acontecimentos que os escritores romanos contam mas não se sabe se realmente aconteceu desta forma. A segunda exceção é mais familiar: às vezes as mulheres podiam erguer-se legitimamente para falar e defender os seus lares, filhos e maridos ou mesmo o interesse de outras mulheres. Em Roma, por exemplo, Hortência atuava como oradora pelas outras mulheres e apenas para elas (BEARD 2017: 13-16).

Helene P. Foley faz notar que a tragédia grega foi escrita e desempenhada por homens, tendo como alvo uma maioria de audiência masculina e, talvez, alguma feminina, se é que elas estariam de facto presentes na assistência das peças de teatro, nalgum lugar ou tempo. Sobre esta questão, Foley menciona três autores que se debruçam sobre esta ideia: Podlecki, Henderson e Goldhill. A autora crê que algumas mulheres mais velhas ou não-cidadãs estariam presentes juntamente com os metecos (estrangeiros que residiam em Atenas), estrangeiros vindos de longe e escravos (FOLEY 2001: 3). David Kawalko Roseli escreve que a eventual presença das mulheres no teatro, como fazendo parte da audiência, gerou uma longa história de debate e discussão dentro dos Estudos Clássicos.

Tem havido muita polémica em redor deste tema, sendo que os debates mais recentes acabaram num impasse. A influência do pensamento Iluminista sobre o papel das mulheres na sociedade orientou os estudiosos, de forma indevida, sobre o uso disponível da evidência e formatou as ideias que foram sendo consolidadas sobre este assunto. Com frequência, o problema resulta num anacronismo em que a projeção acrítica dos modos de pensar dominantes na época moderna sobre as relações entre classe e género oculta as práticas antigas. Este autor também refere que tanto a ideia quanto a eventual presença real das mulheres no teatro levantaram problemas aos críticos, quer aos antigos, quer aos modernos. No entanto, foi só no Iluminismo que banir as mulheres do teatro antigo se tornou a solução para este problema. Para além da necessidade de desenredar evidências antigas e conceitos modernos, a questão económica deve ser adicionada a esta discussão (ROSELI 2001: 158). A presença de barreiras, por exemplo, o pagamento de uma taxa de entrada, a limitação da *Theorika*⁴ aos cidadãos masculinos e os lugares disponíveis para os espectadores tiveram certamente implicações importantes na presença das mulheres no teatro. O autor observa que esta conjuntura necessita de uma reflexão mais ampla sobre os papéis das mulheres na esfera dos rituais e do comércio e, também, de reconsiderar o valor da evidência direta de autores como Aristófanes e Platão. Tal como no caso dos estudos modernos, as discussões antigas eram influenciadas pela ideologia da sua época e faziam parte de uma tradição mais vasta, no que diz respeito ao valor controverso de uma audiência de “massas”. Segundo o autor, a politização do público que ia ao teatro influenciou o modo como os autores antigos discutiram este problema (ROSELI 2001: 158). É necessário sublinhar, no entanto, que a presença ou a ausência das mulheres no teatro é um tema sobre que parece impossível ter certezas pois é

⁴ Sobre este assunto, David Roseli escreve que uma anotação de Harpocration fornece alguns detalhes sobre a *Theorika* que, segundo este gramático grego de Alexandria: «*Theorika* were public funds collected from the revenue of the city. Earlier these revenues were kept of the needs of war and called military funds, but later they were made available for public works and distributions, which Agyrrhius the demagogue was the first to start. » (ROSELI 2001: 92)

difícil verificar a validade das fontes clássicas que nos falam deste assunto, existindo inúmeras e contraditórias interpretações. Esta questão parece ter sido abordada de maneira uniforme, de acordo com Roselli, pelo menos até aos finais do século XVIII, quando Böttiger avançou com a ideia de que as mulheres não iam ao teatro, contrariando formulações anteriores, expostas por Casaubon no século XVI e que confirmavam que as mulheres estavam presentes no teatro. Posteriormente, Böttiger esteve na origem de um debate que variou ao longo dos anos e que envolveu iluministas como Friedrich Schlegel e August Böckh, que responderam apoiando e desenvolvendo a teoria de Casaubon (ROSELI 2001: 162). Em geral, estes estudiosos, como escreve David Roseli, basearam os seus argumentos nos supostos valores morais da sociedade Ateniense e numa procura de dados para dar suporte aos seus postulados (ROSELI 2001: 162).

1.1 Mulheres silenciosas e mulheres fortes: a diferença entre a realidade e a ficção

«Grande será a vossa glória se não ficarem aquém do vosso caráter natural; e maior ainda será a daquelas que são menos faladas entre os homens, seja por bem ou seja por mal.»

Tucídides, 2, 45, 2

No ano de 431 antes da nossa era, Péricles fez um discurso que ficou famoso às famílias dos soldados que morreram durante o primeiro ano da Guerra do Peloponeso. No final, o estadista ateniense dedicou as breves palavras em epígrafe às mulheres enviuvadas, as quais parecem reforçar a ideia de que o seu silêncio e o facto de que delas se deveria falar o menos possível eram vistos como um fator positivo na cultura grega (PICAZO 2008: 11). Porém, apesar do silêncio habitual em relação às mulheres, uma das únicas vozes femininas que chegou até nós, vinda da antiguidade grega, foi a da poetisa lírica Safo. A sua obra poética, ainda que esteja fragmentada, é de extrema importância pois trata-se da primeira fonte literária que fala sobre os sentimentos das mulheres (PICAZO 2008: 12).

A história das mulheres foi, durante muito tempo, um assunto considerado desinteressante e dispensável, sendo talvez essa uma das razões pelas quais não existem muitos relatos escritos que tratem de forma direta da experiência feminina na sociedade grega. À semelhança de outras sociedades, não haveria interesse em recordar o conhecimento das pessoas comuns e muito menos das mulheres. A principal missão que lhes era atribuída era a reprodução, o cuidado e a conservação da família e, num sentido mais lato, a renovação da cidade pela descendência. O seu lugar, o das mulheres aristocratas, era em casa, cumprindo as tarefas domésticas, silenciosamente. Estas rotinas, embora fundamentais, não aparentavam ser dignas de uma narração por parte de quem registava os acontecimentos. Consideradas testemunhas pouco importantes, são mantidas afastadas. O conhecimento das sociedades nas quais elas viveram esteve, quase sempre, nas mãos das elites, políticas e militares, intelectuais e religiosas. Por outras palavras, esteve quase sempre nas mãos dos homens, donos dos seus destinos. E assim, defrontamo-nos com uma escassez de vestígios sobre elas, que resulta mais do olhar dos homens que administram a cidade, os arquivos e a memória colectiva, do que delas próprias e das suas ações. A vida privada é omitida pelos

escribas para dar espaço à vida pública, na qual não existe lugar relevante para as mulheres, que sobre si próprias não têm direito a informações detalhadas e consistentes. Mas, curiosamente, são representadas de forma abundante, nomeadamente em imagens, o que não significa que seja dada a estas fontes a devida importância (DUBY & PERROT 1990: 7-8). Estátuas, relevos, moedas, imagens pintadas e objetos antigos podem ser vistos em museus, reproduzidos em livros e manuais escolares, servindo, principalmente, para apoio ao historiador na análise das fontes escritas. Esta iconografia, por si só, não se tem constituído como documento principal. Como refere François Lissarrague, entre as fontes disponíveis para o historiador da Antiguidade, os testemunhos figurativos formam um conjunto especial. O seu estudo mostra-nos que cada sociedade, incluindo as da Antiguidade, tem uma relação própria com as imagens que a representam. No caso da cidade-estado de Atenas, por exemplo, os vasos datados entre os séculos VI e V a.C., mostram uma iconografia das mulheres relativamente extensa, retratando temas referentes à vida social, dentro dos quais se tenta também definir a relação entre o feminino e o masculino e as funções por elas desempenhadas (LISSARRAGUE 1990: 203-205).

Em comparação com o papel desempenhado nas tragédias, a realidade das mulheres na Atenas do século V a.C. é bem diferente pois são praticamente invisíveis e obrigadas ao silêncio, quase como se fossem simples figurantes de uma peça de teatro, na qual pouco ou nada participam. O seu silêncio não é apenas o reflexo de falta de poder no mundo clássico: elas não têm permissão para votar, independência legal ou económica, mas isso é apenas parte do problema. As mulheres não levantavam as suas vozes na esfera política, na qual não tinham participação formal. O discurso público e a oratória não eram atividades nas quais elas participassem, sendo práticas exclusivas e habilidades que definiam o masculino como género. Uma mulher que fala em público é, na maioria das vezes e por definição, alguém que não é uma mulher (BEARD 2017: 16-17). Se formos buscar exemplos às tragédias, encontramos personagens femininas como Antígona, Medeia, Electra e Clitemnestra que, em razão de habilidades de oratória excecionais, se apresentam com características geralmente atribuídas aos homens.

A Grécia antiga, é um mundo de cidades-estado e, para quem vivia dentro de um determinado território, a distinção fundamental era a de ser ou não cidadão, fator determinante para a participação nas questões cívicas da cidade. Na base da hierarquia social, estavam os escravos e escravas, pessoas privadas da sua liberdade individual e que pertenciam ao cidadão livre, não participando, por isso, nos assuntos da cidade. O mesmo acontecia para os estrangeiros, homens e mulheres livres que vivessem na cidade (PICAZO 2008: 12).

Escolhi a cidade de Atenas como foco de estudo sobre a vida das mulheres em virtude de haver mais documentação sobre esta cidade do que sobre outras. Contudo, no caso desta cidade-estado, em relação ao lugar concedido às mulheres, parece existir, comparando com outras, uma maior

aversão e desconfiança em relação a elas nas resoluções e nas leis. No entanto, segundo Thirzá Berquó, esta área de estudos “ é dominada por um paradigma tradicional que postula a reclusão doméstica das mulheres”. Esta autora sustenta a sua posição através dos estudos de A. W. Gomme e Camila da Silva Condilo, argumentando que esta posição radica no século XIX e baseia-se em fontes literárias que situam as mulheres no espaço doméstico como, por exemplo, as observações de Xenofonte em *Económico*, no seu capítulo VII (BERQUÓ 2015: 10).

O cidadão, como sabemos, era um homem adulto, livre, filho de cidadãos, maior de vinte anos e com o serviço militar cumprido, independentemente da condição económica ou dos seus bens, para além de que também participava “no culto da cidade, e desta participação lhe derivavam todos os seus direitos civis e políticos. Renunciando ao culto, renunciava aos direitos” (COULANGES 1971: 238). O direito de exercer a sua cidadania sustentava-se numa estrutura de valores e instituições existentes na democracia ateniense. Em primeiro lugar, todo o cidadão tinha três direitos fundamentais: Isonomia, Isegoria e Isocracia. Por outras palavras, os cidadãos eram iguais perante a lei, iguais no direito de expressão oral e, por último, participavam de maneira igualitária nas instituições políticas e na tomada de decisões políticas. Esses valores podiam ser controlados pela execução de medidas como o ostracismo, que afastava o cidadão da vida política, um tipo de exílio que podia durar uma década. Este servia para prevenir o surgimento da tirania, quando a influência de determinado indivíduo sobre os demais cidadãos se tornava perigosa (REIS 2018: 53). Por outro lado, a democracia contava, também, com várias instituições e cargos como a Assembleia (*ekklesia*), o Conselho dos Quinhentos (*boulê*), os Tribunais populares (*heliéia*), Arcontes e Estrategos. Na Assembleia, onde todos os cidadãos participavam, debatia-se e aprovava-se para a cidade propostas sobre questões políticas, económicas, militares, entre muitas outras. A *ekklesia* reunia-se na Ágora, o espaço comum da polis “no qual os cidadãos (indivíduos do sexo masculino, de pais gregos, livres e detentores de terras e escravos) exerciam os seus direitos políticos participando das decisões públicas”. A Boulê era composta por quinhentos cidadãos cuja função era a “preparação administrativa dos decretos para a Assembleia e controle de tarefas executivas” (REIS 2018: 53-54; COIRO-MORAES & FARIAS 2017: 77).

A Heliéia era composta por seiscentos cidadãos cuja função era o “poder judiciário e político” sendo que “também expressavam a soberania popular”. Os Arcontes tinham várias funções, tratando de assuntos que iam desde os relacionados com estrangeiros, a celebrações religiosas e casos de homicídios e, também, da seleção das tragédias e comédias para serem apresentadas nos festivais da cidade. Por fim, os Estrategos estavam encarregados das questões militares e da política externa e interna (REIS 2018: 54). No caso das mulheres, esposas de homens cidadãos, estas teriam alguns direitos que passavam pela participação em cultos religiosos. Do seu

casamento com o homem cidadão e livre, nasceriam filhos legítimos que poderiam, ao atingir a maioridade, participar na comunidade cívica (PICAZO 2008: 12).

A palavra cidadão era usada nos textos antigos quando se fazia referência aos homens mas, em certos casos, as mulheres estavam também incluídas, ainda que não tivessem as mesmas responsabilidades que o homem cidadão (PICAZO 2008: 12). Embora as mulheres ficassem excluídas das funções de âmbito político e militar, existe um texto em particular que apresenta uma proposta bastante original e inovadora para o seu tempo, em relação ao papel da mulher na polis. No livro V, d' *A República*, Platão coloca algumas das suas próprias ideias na boca de Sócrates e refere que as mulheres deviam ter uma participação ativa ao lado dos homens e assumir, como eles, a função de guardiãs da cidade (ALVES-JESUS 2015: 238; *A República* V 454d-e). Dentro de cada cidade-estado havia um conjunto de unidades domésticas em que o objetivo principal era a reprodução e a manutenção da cidadania através de filhos legítimos, o que permitia a continuação da linhagem familiar. Todos, dentro da unidade familiar, obedeciam ao chefe de família, um homem adulto, cidadão e livre, sendo que essa função era, para ele, política e social. Era da maior importância ser líder de uma casa limpa e cuidada, dentro da qual, mulheres, crianças, servos e servas, estavam sob o seu comando. A cidade era, por isso, uma comunidade sob domínio patriarcal, tendo como base uma ideologia que justificava o permanente controlo dos homens cidadãos e a inferioridade daqueles que não faziam parte dessa mesma comunidade, através de várias formas de representação, ideias e crenças (PICAZO 2008: 13).

A existência de uma divisão desigual de direitos e deveres entre homens e mulheres, a nível social, político e religioso, entre outros, tornava, portanto, natural que os primeiros, desde que fossem adultos e cidadãos, participassem ativamente no espaço público e que as mulheres, por outro lado, nesse mesmo espaço, fossem passivas, invisíveis e silenciosas. Esses eram os ideais que faziam parte da visão grega sobre o funcionamento normal da cidade. Se as mulheres assumissem alguma visibilidade e tentassem tomar a palavra, a cidade sofreria uma grande desordem, como é mostrado, por exemplo, na comédia *Lisístrata* de Aristófanes ou na tragédia *As Bacantes* de Eurípides (PICAZO 2008: 11-12).

Recorrer ao mito pode ajudar a repensar sobre a origem desta má fama que rodeava as mulheres. Na história da cidade, antes da deusa se tornar sua protetora, quem governava a cidade era o rei Cécrope I, governante primordial e antepassado dos Atenienses. A disputa entre Atena e Posídon pela posse da cidade ficou resolvida através de uma votação: as mulheres, cujo voto era permitido nessa altura, votaram em Atena e os homens em Posídon. O julgamento teria acabado em empate, se o número de mulheres não excedesse por um o de homens e se as mulheres não tivessem todas votado na deusa. Como resultado, Atena venceu a disputa mas infelizmente, as mulheres ficaram a perder mesmo tendo votado na vencedora. Tendo como justificação a ira de Posídon e para o

tentar apaziguar, o rei Cécropo I retirou o direito de voto às mulheres e fez mudanças dramáticas na organização social de Atenas, na qual, até então, as crianças filhas de pai desconhecido eram chamadas pelo nome da mãe (ZEITLIN 1996: 115). Sobre este mito, outro autor, Zaidman, observa que a ira de Posídon levou também a que a designação de «Atenienses» lhes fosse recusada, o que é o motivo pelo qual os seus filhos não utilizam o nome da mãe (ZAIDMAN 1990: 412). Numa outra versão deste mito, cuja votação ficou a cargo dos outros deuses, Atenas, deusa sábia e guerreira, e Posídon, deus dos mares, disputaram entre si a proteção da Ática:

Os deuses haviam sido chamados como árbitros, decidindo que o país pertenceria àquela das duas divindades que desse à região o presente mais belo. Posídon fez jorrar do solo, com um golpe de tridente, um lençol de água salgada sobre a Acrópole. Todavia, Atena fez crescer aí uma oliveira, árvore da paz e da longa paciência, e todos os deuses a julgaram preferível à fonte de água salgada, atribuindo à deusa o patrocínio da Ática (GRIMAL 2008: 76).

A idealização da Grécia Antiga terá começado na Europa no século XVIII, onde surgiu um discurso sobre a masculinidade em que os homens do mundo clássico eram vistos como um modelo a ser seguido pelos homens modernos. Ao mesmo tempo, estranhava-se como os gregos, criadores da democracia e avançados nos mais diversos campos do saber, como seja a matemática, a ciência, a política, a filosofia, entre outros, colocassem as mulheres, no caso as esposas, numa posição irrelevante em todos os sentidos (PICAZO 2008: 17). Afinal como poderiam os criadores da democracia e da cultura grega colocar as suas mulheres em reclusão e considerá-las inferiores em todos os sentidos? Esta questão contraditória – porque as mulheres, no século XVIII, não participavam na vida política e aquelas que tinham posses não trabalhavam – transformou-se durante bastante tempo no único debate sobre o estatuto feminino dentro da família e da sociedade gregas. Segundo Marina Gurina, alguns helenistas defenderam a situação das mulheres na cidade grega, fazendo uma comparação com o tratamento recebido pelas mulheres burguesas na Europa moderna, que aparentemente seria protetor e respeitador. Outros defendiam que a situação dos atenienses no século V a.C. era comparável com a reclusão das mulheres nas sociedades orientais. Esses helenistas estavam a estabelecer uma ligação entre a situação grega e a imagem do harém que era muito importante para o discurso orientalista e cuja frequente feminização constituía um traço negativo das sociedades que não eram ocidentais (PICAZO 2008: 17-18).

A literatura grega está cheia de imagens opostas entre homens e mulheres em que os primeiros se destacam pela positiva como fortes, generosos e corajosos e as segundas pela negativa pois são fracas, cobardes e vingativas. Os homens são aqueles que possuem autodomínio sobre as emoções, enquanto as mulheres falham em controlar as suas próprias paixões. Por isso mesmo, nessa literatura sobre as mulheres, os homens não só as consideravam diferentes deles como também era natureza delas serem-lhes inferiores (PICAZO 2008: 31).

Tendo estabelecido as linhas gerais do que se vai tratar neste capítulo, começarei por analisar a sociedade ateniense dando destaque ao feminino, ou seja, às funções e papéis que eram atribuídos às mulheres dentro da esfera doméstica e religiosa.

1.1.1 Esposas legítimas: casamentos, heranças, e funerais

«O casamento deu-lhe segundo nascimento. Doravante estará colocada no lugar de filha de seu marido.»

COULANGES, 1998: 42

No grego não existe uma palavra que possa ser traduzida como «família» no sentido de um grupo de pessoas que compartilha os mesmos laços de sangue e a mesma casa. No entanto, é frequente que essa palavra seja traduzida como *oikos*, que significa a casa, a família que aí reside e também as suas propriedades, onde se incluía a esposa, os filhos, os servos, e outro tipo de bens (PICAZO 2008: 52).

As casas eram normalmente privadas e pertenciam a um indivíduo ou a uma família mas, também, podiam ser espaços públicos onde aconteciam rituais e atividades como, por exemplo, banquetes, para os quais podiam até mesmo comparecer convidados estrangeiros (TRÜMPER 2012: 291). Já os espaços públicos incluía a Ágora, a assembleia, os tribunais, ginásios (PICAZO 2008: 52).

A vida de um cidadão grego consistia na articulação da esfera privada, à qual pertencia a sua família, e a esfera pública, na qual ele devia estar a maior parte do tempo. Sabe-se que a polis valorizava, antes de mais nada, o mundo masculino que estava ligado a obrigações para com a cidade. Por outro lado, o *oikos* era importante para a estrutura política grega pois funcionava como uma unidade social de primeira classe. Os cidadãos faziam parte da polis, não de forma individual mas como se a própria cidade fosse uma espécie de *oikos*. E isso era visível nas próprias leis onde se regulava as relações entre a cidadania e a pertença a um *oikos*, as questões de propriedade e transmissão da mesma entre membros da família, assim como os seus direitos e obrigações. Assim, do mesmo modo que o casamento era de suma importância, principalmente no que toca à legitimidade da cidadania, também o adultério, que era considerado uma violação das leis desta união, era considerado um perigo para a estabilidade da cidade (PICAZO 2008: 53-54). Nas tragédias, o melhor exemplo encontra-se na *Oresteia* de Ésquilo: Clitemnestra, enquanto o marido

se encontrava na guerra de Troia, não só arranjava um amante, Egisto, como também deixara que este esbanjasse os bens que pertenciam a Agamémnon.

As fontes antigas existentes que apresentam a esfera familiar vêm de cidades como Atenas, Esparta e Gortina⁵. Nesta última cidade, situada na ilha de Creta, está conservado em pedra e de forma parcial, um antigo código de leis de meados do século V antes da nossa era. Nesta legislação estão informações a respeito das relações familiares e da herança. Estas leis, sendo uma fonte de informação muito relevante para esta época, apresentam-se, por outro lado, nalguns casos, pouco claras, em razão do estado em que foram encontradas (PICAZO 2008: 54).

Em relação à cidade de Atenas, as “fontes que permitem estudar a dádiva graciosa da noiva na grande cidade marítima e democrática datam, essencialmente do século IV” (LEDUC 1990: 320). Na verdade, é graças aos discursos de oradores como Iseu e Demóstenes que a questão do casamento pôde ser tão bem estudada, sendo algumas vezes considerados como exemplo de como deve ser o casamento helénico da época clássica. Claudine Leduc explica que existem dois tipos de casamento que são comuns à totalidade das cidades gregas. O primeiro é “o casamento da rapariga que tem irmãos” e o segundo é “o casamento da rapariga que não tem irmãos”. No caso de Atenas, com ou sem relações fraternas, a noiva e os bens são entregues ao marido pelo homem que tiver autorização para esse ato, que tanto pode ser o pai e na falta deste o irmão consanguíneo, ou o avô paterno (LEDUC 1990: 320).

Os oradores da cidade de Atenas atribuem a criação e organização do casamento ao legislador Sólon, assim como a redefinição da comunidade pública, recusando deixá-la nas mãos de quem possuía terra cívica. O diálogo trocado entre o pai da noiva e o seu futuro marido é várias vezes citado por Menandro (LEDUC 1990: 321). Aqui transcrevo um excerto da comédia *A Tosquiada*⁶, da sua autoria, apresentado por Claudine Leduc:

Sogro – Dou-te a minha filha a lavar para procriar filhos legítimos.

Genro – Eu recebo-a.

Sogro – Também te dou um dote de três talentos.

Genro – Também o recebo com prazer.

Segundo a autora, estas “cortesias são demasiado vulgares para serem gratuitas. Em Atenas, no século IV, para que os filhos sejam legítimos, para que os filhos herdem os bens do seu pai e as

⁵ Para informações sobre esta cidade ver Leduc 1990: 305-320.

⁶ Menandro, *Perikeiromene*: 1012-1015. Claudine Leduc não indicou o autor da tradução nas suas notas.

filhas sejam dadas em casamento pelo seu pai, com o dote conveniente” é necessário que o pai entregue orgulhosamente a sua filha e que o noivo receba a noiva e os bens com satisfação (LEDUC 1990: 321). Dito isto, em *Antígona*, quando Creonte, na sua discussão com o filho Hémon, refere que “Há outros campos para lavrar, de outras mulheres” (Sófocles, *Antígona* v.569), ele deixa claro que não interessa com qual mulher nobre o filho possa casar, pois existem muitas e não é por Antígona deixar de ser noiva dele que este não irá encontrar outra para a substituir.

No que diz respeito à herança, um pai devia reparti-la entre os seus filhos. Quando havia filhas, embora estas não ficassem completamente fora dos sistemas de divisão da propriedade e herança que existiam na Grécia arcaica e clássica, era mais natural que estas recebessem um dote no momento em que casavam que podia incluir dinheiro. Existiam, porém, alguns casos em que as filhas podiam herdar do seu pai, tal como aconteceria, por exemplo, na cidade de Esparta (PICAZO 2008: 56).

Na legislação sobre o matrimónio, a mulher casada estava subordinada ao marido no espaço doméstico, nunca alcançando a maioridade legal por estar sempre sob a tutela de um familiar masculino, normalmente o chefe de família, que atuava como guardião. O primeiro guardião de uma mulher é o pai e, em caso da morte deste, o tio paterno até ao dia em que esta case, passando essa tarefa para as mãos do marido. Em caso de viuvez, por exemplo, podia ficar sob a tutela do filho, caso este já fosse maior de idade (PICAZO 2008: 55). Na *Antígona*, quem atua como guardião das duas irmãs é Creonte, irmão de Jocasta, rainha de Tebas. Apesar de este ser tio materno, não existe mais nenhum parente masculino disponível para o cargo, já que tanto o pai como os irmãos de ambas haviam morrido. Se recuarmos no tempo, encontramos também na *Odisseia* de Homero um exemplo relevante: na ausência de Ulisses, é Telémaco, seu filho, quem assume o papel de guardião da sua mãe Penélope, por já ser um homem adulto. Quando ela sai dos seus aposentos e se dirige ao aedo, pedindo-lhe que cantasse um tema mais alegre, Telémaco não tarda em ordenar-lhe que regressasse ao seu quarto e que se ocupe dos seus próprios afazeres junto das escravas. Já que Penélope, embora surpreendida, obedece à ordem do filho sem hesitação, podemos pensar que este se encontrava a fazer o papel de guardião de sua mãe, na ausência de Ulisses: «Penélope, espantada, regressou para a sua sala e guardou no coração as palavras prudentes do filho.» (Odisseia 1 vv.337-364).

Sabe-se que no mundo grego desta época, um dos eventos mais importantes na vida de uma jovem mulher ateniense, muitas vezes ainda adolescente, era o casamento, que para além de unir dois indivíduos com ascendência cidadã, juntava também duas casas e permitia a continuidade da linhagem da família através do nascimento de filhos legítimos. As mulheres atenienses têm, deste modo, um papel significativo na cultura Ateniense. São mães, participam em rituais públicos e

privados, e também cuidam da casa (FOLEY 2001: 4). Segundo Margarida Maria de Carvalho, a mulher precisa de um tutor, que pode ser o pai, o marido, ou na ausência destes, um parente que lhe seja mais próximo. Deste modo, o casamento é fundamental para o estatuto da mulher porque, como diz a autora, significa a entrega da filha pelo pai ao futuro marido. Deste também dependia a decisão de com quem iria casar a filha (CARVALHO 1996: 32). Outros autores como Georges Duby e Michelle Perrot observam que “O contrato de casamento faz da noiva uma mulher da comunidade cívica. Colocando-a sob a tutela de um cidadão, o dador certifica que ela nasceu de um pai e de uma mãe que pertencem ambos à comunidade cívica” (DUBY & PERROT 1990: 324). Esta lei que exige que cidadãos sejam filhos de pai e mãe ateniense só entrou em vigor em meados do século V a.C.

O casamento nas cidades gregas marcava o fim da infância e o começo da idade adulta de uma rapariga e funcionava como uma espécie de iniciação à próxima fase da sua vida. A idade do primeiro casamento nas raparigas era ao redor dos quatorze anos mas nos rapazes essa idade mais do que duplicava, podendo ser apenas aos trinta anos que contraíam o primeiro matrimónio. Isso significava que a viuvez e os segundos casamentos eram provavelmente bastante frequentes (PICAZO 2008: 56-57).

Dentro do *oikos*, a separação entre homens e mulheres, e a reclusão destas últimas ao gineceu, local da casa onde viviam, demonstrava a importância da virgindade das mesmas antes do casamento, embora essa importância se relacionasse com a garantia de que apenas nasceriam filhos legítimos. É claro que isso não impedia os segundos casamentos, em caso de divórcio ou viuvez e, algumas vezes, era até mesmo o próprio marido antes de morrer quem escolhia o esposo seguinte da sua mulher (PICAZO 2008: 66).

O matrimónio, de acordo com a autora Marina Gurina, era considerado um evento complexo que implicava grandes preparações por parte das famílias dos noivos e com regras que deviam ser obedecidas por ambas as partes. Os filhos legítimos, para além de assegurarem a linhagem familiar, também tinham acesso à herança paterna que era dividida somente entre a descendência masculina, pois as filhas estavam fora desse sistema e recebiam apenas um dote depois de casarem que podia ser dinheiro ou mesmo mobília para a casa.

A cerimónia de casamento era composta por vários momentos cruciais que iam desde o acordo entre o guardião da noiva e o seu futuro marido, à entrada da mesma no seu novo *oikos* e, por fim, o nascimento e reconhecimento dos filhos. O momento mais importante da cerimónia do casamento era a entrada da noiva na sua nova casa. Era executado na forma de uma procissão solene, realizada durante a noite e iluminada pela luz de archotes. A noiva levava consigo alguns alimentos que simbolizavam as suas tarefas futuras relativas à alimentação. Na sua nova casa,

outros rituais eram realizados como a ingestão de um bolo e a queima do eixo do carro onde a noiva fora transportada, o que evitava que ela regressasse ao *oikos* anterior. Ao entrar no quarto para a noite das núpcias, um amigo do noivo permanecia do lado de fora do quarto para evitar que a mulher pudesse ser salva pelas suas amigas. Do lado de fora do quarto, estas entoavam canções relacionadas com casamento. No dia após a primeira noite, a noiva cumprimenta os seus parentes e amigos que trazem presentes associados ao matrimónio. O presente que a esposa oferece ao seu novo marido é uma túnica manufaturada por ela própria, para mostrar as suas habilidades numa das tarefas centrais em que se iria tornar a sua vida futura (PICAZO 2008: 60-62).

O maior serviço que uma esposa legítima podia prestar ao seu esposo era dar à luz filhos legítimos: estes davam continuidade à família, permitiam aos seus pais cumprir com a função de lhes transmitir as propriedades através da herança e era considerado que desse modo as mulheres estavam a participar na política quando contribuía com o nascimento de homens. Uma das funções principais das mulheres era o cuidado dos filhos assim que eles nasciam, sendo que só se considerava que o casamento estava consumado, quando elas davam à luz o primeiro filho, altura em que passavam finalmente de jovens a adultas (PICAZO 2008: 113).

A entrega da noiva ao noivo não era, como se vê, tratada como uma cerimónia simples mas, pelo contrário, exigia a passagem por vários rituais complexos, como o banho de purificação do corpo para os noivos, sacrifícios rituais e, no final da cerimónia, um banquete com a união das duas famílias e amigos próximos. A preparação para a cerimónia de casamento exigia que a noiva passasse uns dias com a mãe e outras mulheres próximas da família, sendo um acontecimento bastante celebrado e onde elas participavam bastante. As noivas vestiam-se de púrpura, usando um véu sobre a cabeça e ombros, de cor amarelo-laranja e, à cintura colocavam um cinto com um nó duplo. Desatar esse nó simbolizava o ato sexual entre os noivos. Para além da vestimenta, elas cobriam-se de joias e o uso de uma coroa de murta nas cabeças dos noivos, conferia-lhes metaforicamente, um estatuto quase divino (PICAZO 2008: 58-60).

Mesmo assim para a legitimidade do casamento, era necessário haver uma esposa que fosse filha de um cidadão para o nascimento de filhos cidadãos. No entanto, as mulheres não eram registadas à nascença como cidadãs. A sua “cidadania”, como observa Helene Foley, era exercida não de forma política, como nos homens, mas de forma religiosa. Nos cultos mais importantes, quem oficiava eram mulheres, as sacerdotisas⁷, e a participação feminina realizada em vários cultos

⁷ Na peça *Ifigénia em Táuris* de Eurípides, Ifigénia é uma importante sacerdotisa de Artemis, a qual faz uso da sua posição na criação do plano para salvar o irmão Orestes e o primo Pílates e também para poder fugir daquela terra, Tauris.

dependeria dessa sua “cidadania”. Sobre este assunto, Helene P. Foley menciona autores como Turner e Osborne que, indiretamente suportam este tópico ⁸ (FOLEY 2001: 7).

As mulheres estavam, portanto, excluídas da vida política e militar da cidade, sendo esta exclusão relevante, dada a importância que a democracia, de certo modo austera, de Atenas colocava na participação dos seus cidadãos na vida pública. As mulheres não podiam assistir às assembleias, fazer parte do júri ou até mesmo falar no tribunal, pois também não recebiam o tipo de educação que permitisse executar estas funções (FOLEY 2001: 7).

David Roseli observa que, mesmo não partilhando as mesmas funções sociais que os homens, as mulheres cumpriam alguns papéis que eram considerados adequados ao seu género, na esfera social e política. As mulheres podiam, nestas situações, ser incluídas como membros dos demos, termo normalmente utilizado para referir os homens cidadãos que eram independentes. Para além disso, observa o autor, tal como diz Aristóteles no livro I da *Política*, as mulheres eram metade da população livre e, portanto, havia vantagem em que fossem educadas, tal como os homens, para o benefício da lei fundamental da cidade. Segundo Roseli, o desempenho de determinados papéis em certos contextos, com frequência juntando rituais e política, permitia às mulheres estar em contacto com o público, sendo, desta forma incluídas na polis. Este facto permite alimentar a discussão que leva à reflexão sobre a real presença da mulher na audiência que assistia à representação dos textos (ROSELI 2011: 167).

Em relação a iconografia, com frequência encontram-se vasos que representam algumas partes das cerimónias de casamento. Apesar da variedade e diferença entre as cenas retratadas, existem alguns elementos que se repetem nas imagens. Mesmo assim, não são suficientes para o estabelecimento de um cânon iconográfico sobre o casamento. Algumas imagens representam o momento do acordo formal entre o pai da noiva e o noivo, acordo esse no qual a jovem esposa não pode sequer expressar o seu consentimento. Outras representam o momento em que a noiva se prepara para a cerimónia, rodeada de mulheres que a vestem e a adornam, rumo à sua nova vida como mulher casada. Há ainda imagens que representam a procissão que transporta a noiva até à casa do noivo, onde será o seu novo *oikos* (LISSARRAGUE 1990: 206-207).

A tradição iconográfica das cenas de casamento começa com o mito das bodas de Tétis e Peleu, pais de Aquiles, que durante bastante tempo será exemplo para mostrar um cortejo nupcial ainda que este seja um bastante invulgar. Tétis é divina e Peleu apenas um mortal. No seu casamento,

⁸ Turner, J. A. 1983. “Hierieiai: Acquisitions of Feminine Priesthoods in Ancient Greece”. Ph.D. dissertation, University of California at Santa Barbara.

Osborne, R. 1993. “Women and Sacrifice in Classical Greece”. *Classical Quarterly* 43.2:392-405.

todos os deuses⁹ – Zeus, Hera, Posídon, Anfitrite, entre outros – estão presentes e chegam num grande cortejo de carros. Nestas bodas, os deuses tornaram-se testemunhas da união entre duas raças, uma divindade e um mortal, e ao mesmo tempo, tornam-se hóspedes na nova casa de Peleu, que deve acolhê-los de acordo com as regras de hospitalidade (LISSARRAGUE 1990: 208).

Para além do casamento, o funeral era outro dos eventos que estava a cargo das mulheres e que se desenrolava de acordo com rituais, tal como o casamento. Os corpos dos defuntos eram lavados e vestidos, sendo transportados para uma outra casa, acompanhados de música e da realização de banquetes. O ritual de purificação através da água, a lavagem dos corpos, e do fogo, a pira funerária, era muito importante. Assim como nos casamentos, os preparativos funerários estavam nas mãos das mulheres, especialmente as mães dos mortos (PICAZO 2008: 62).

Na sociedade era esperado que todas as raparigas casassem e tivessem filhos, já que esse era, fundamentalmente, o seu principal papel na sociedade ateniense. No entanto, a morte prematura de uma jovem rapariga representava um problema pois não a deixava cumprir esse mesmo dever e, em última análise, dificultava a continuação e perpetuação da família na geração seguinte (JUST 2009: 28; POMEROY 1975: 62). Já que era essencial ter filhos para a continuidade da família, não nos devemos espantar quando, em *Antígona*, a jovem princesa condenada entoou um lamento no qual inclui a sua preocupação de ser morta «sem que do himeneu ouvisse cânticos, nem me entoasse o hino nupcial.» (Sófocles, *Antígona* vv.813-815). Já que se pensava que quando uma mulher morria sem casar iria ser esposa da morte (PICAZO 2008: 62), quando Antígona afirma que «Só de Aqueronte serei esposa» (Sófocles, *Antígona* vv.816), é como se estivesse a dizer que só pode ser mulher do Hades. Na minha opinião, Sófocles faz aqui uso da figura de estilo sinédoque, na qual ele colocou Aqueronte, o rio onde navega o barqueiro Caronte que transporta as almas dos mortos, em vez de Hades, aquele que governa o submundo, para dizer que Antígona seria esposa da morte. Sófocles escreveu durante um período onde a autonomia, a autoridade e a definição tradicional da família estavam em mudança.

No século V a.C., as famílias alargadas das classes médias e altas começaram a perder importância social e política (SORUM 1982: 201-202). Se, por um lado, os núcleos familiares se integraram numa unidade maior, a polis, e a sua manutenção e perpetuação passaram a ser definidas em função do bem-estar desse corpo cívico maior, por outro, a estrutura familiar foi incorporada nas instituições do Estado, sendo o direito à cidadania determinado pela ascendência familiar. O casamento também sofreu mudanças: já não é, apenas, a aliança e a união entre casas mas

⁹ A descrição refere-se ao “*Casamento de Peleu e Tétis* (cerca de 580 a.C.). *Dinos* de figuras negras. Londres, British Museum”. Para ver a imagem consultar Lissarrague 1990:200.

significa, principalmente, a produção de filhos legítimos para assegurar a continuidade da população e a melhor economia da polis. Assim, o valor da unidade familiar tornou-se-lhe externo, a importância dos vínculos de sangue foi apropriada pelo Estado e as ligações de lealdade dentro da família foram postas em causa.

Neste contexto de mudança, as famílias mitológicas tratadas nas tragédias ganharam um novo significado quanto à questão da lealdade. Nas *Euménides* de Ésquilo, o tema da necessidade da subordinação da família à polis é tratado e constitui um exemplo das implicações que os autores do século V a.C. encontraram em fontes tradicionais para falar da época em que viviam (SORUM 1982: 202). Nas peças de Sófocles há indicações de outra alteração histórica que põe em causa a família: a solidariedade familiar foi substituída por um aumento de uma consciência de si mesmo nas personagens. Isso levou a que o coletivo, ou seja, a unidade familiar, fosse negligenciada. Encontramos esta questão, com mais frequência, nas peças em que as personagens femininas são as próprias protagonistas¹⁰, como é o caso de Antígona e Electra (SORUM 1982: 203).

¹⁰ A propósito de *Antígona*, existe a dúvida sobre quem é de facto o protagonista desta tragédia sofocliana, se é Antígona ou Creonte, sendo por isso uma tragédia acusada de falta de unidade de ação. No entanto, segundo José Serra, autor de *Pensar o Trágico*, esta peça mostra-nos uma “sólida unidade de ação” pois em *Antígona* “a imagem de protagonistas em disputa é o fiel reflexo de um conflito mais fundo que ordena toda a ação.” (SERRA 2018:104)

1.1.2 A tecelagem como símbolo do universo feminino

«Daí por diante trabalhava de dia ao grande tear, mas desfazia a trama de noite à luz das tochas. Deste modo durante três anos enganou os Aqueus.»

Odisseia II vv.103-105

Na *Odisseia* de Homero, Penélope, esposa fiel e dedicada, usa as suas habilidades no tear para enganar os pretendentes, dizendo que apenas casaria com um deles quando terminasse a mortalha que estava a fazer para o pai de Ulisses. Porém, o que ela fiava de dia, à noite desfiava, prolongando desta forma o trabalho o mais possível. Por outro lado, no caso das tragédias, relembro o exemplo da *Oresteia* de Ésquilo, onde a tecelagem é usada como uma armadilha, não apenas para enganar, mas também, para prender e matar a sua presa: Clitemnestra tece um véu e através do engano, uma das características femininas já antes mencionadas, consegue matar Agamémnon, que se encontrava desprotegido nesse mesmo momento (LESSA 2011: 150).

Um dos principais símbolos deste universo feminino é, como se irá ver, o trabalho da tecelagem, parte do conjunto de tarefas domésticas que permitiam a gestão e manutenção da casa. A tecelagem era muito importante pois não só mantinha as mulheres da classe alta ocupadas como era um trabalho que, a qualquer momento, podia ser intercalado com a realização de outras tarefas (PICAZO 2008: 95). Existem diversas histórias e mitos onde a tecelagem tem para as personagens um papel central: Aracne e Filomela são apenas alguns dos exemplos de que irei falar.

A condição da mulher, reclusa e entregue às tarefas domésticas, que lhe é imposta pela sociedade grega do século V a.C. revela uma situação aceite. No entanto, esta não se manteve estática, havendo sinais de oscilação entre maior ou menor intervenção das mulheres na sociedade de acordo com o regime vigente na altura. Fatores determinantes como um conflito bélico, instabilidade demográfica ou económica, por exemplo, podiam levar a modificações na organização do trabalho e na atribuição de tarefas a cada membro desta sociedade (SILVA 2007: 182). De acordo com esta autora, assim como no trabalho masculino, dentro da organização do trabalho feminino existia uma hierarquia. Esta hierarquia separava, com clareza, “senhoras e escravas”, algo que é muito marcado numa sociedade aristocrática. Esta situação evoluiu. Na

tradição cortesã o trabalho produzido pela senhora era visto como um passatempo, “mais como um espetáculo de requinte” do que uma “atividade útil”. Com o tempo, houve modificações na sociedade, diminuíram “distâncias e privilégios” e passou a ser-lhes exigido que contribuíssem para a sobrevivência da família e produzissem para preencher as necessidades desta (SILVA 2007: 183).

Na mitologia existem também alguns exemplos que relacionam o feminino com a arte de tecer. De entre esses exemplos, destaco o mito de Aracne e o de Filomela. No primeiro mito, Atena, deusa das atividades artesanais¹¹, em especial as femininas, conhecida como sendo protetora das fiadeiras e tecelões, entre outros, cultivava uma rivalidade com Aracne, a jovem filha do tintureiro Ídemon. A rapariga era hábil na arte de tecer mas a sua aptidão era atribuída aos ensinamentos da deusa Atena, o que a incomodava pois considerava que a sua destreza era fruto dos seus próprios esforços. Por isso mesmo, Aracne desafiou a deusa para um concurso e esta, frente ao desrespeito da jovem, aceitou o desafio. Primeiro apareceu diante dela, com as feições envelhecidas de uma mulher idosa, aconselhando-a a ser menos vaidosa e arrogante mas tal conselho não surtiu efeito. Sem outra alternativa, a deusa revelou-se e o concurso teve início. Enquanto Atena tece numa tapeçaria o momento em que vence Posídon e se torna protetora da cidade de Atenas, Aracne cria com entusiasmo uma outra onde conta a história do erotismo, dos ardis e metamorfoses que eram utilizados pelos deuses masculinos. Aracne acabou por ganhar o concurso pois a sua tapeçaria estava tão bem feita que nem mesmo a deusa encontrou razão para objetar. No final, furiosa por ter sido vencida por uma rival arrogante, Atena rasga o trabalho de Aracne e transforma-a para sempre numa aranha (GRIMAL 2008: 78; LESSA 2011: 146, Ovídio, *Metamorfoses* VI vv.1-145). No segundo mito, Filomela é uma das personagens que é mencionada nas *Metamorfoses* de Ovídio, sendo irmã de Procne e cunhada de Tereu. Apesar de estar casado com Procne, Tereu cobiçou a irmã desta, Filomela, e acaba por a violar. Para evitar que esta pudesse denunciá-lo, corta-lhe a língua mas esta, ainda assim, arranja maneira de revelar o seu violador e, tecendo num tapete esse mesmo acontecimento, conta à irmã o que se passara. Procne, para vingar a irmã e punir o seu marido, mata o filho de ambos Itís e oferece-lho como refeição, já que Tereu havia infringido uma das regras mais importantes do *oikos*, no que respeita às relações de intimidade. Ao ser descoberto esse ato, Tereu persegue as duas irmãs mas estas salvam-se ao serem transformadas em pássaros¹²: Procne numa andorinha e Filomela num rouxinol (LESSA 2011: 144-145; Ovídio, *Metamorfoses* VI vv.412-674).

¹¹ Na *Iliada* de Homero existe uma referência às grandes habilidades de Atena na arte de tecer e na qual é descrito um vestido usado por Hera, tecido por esta deusa para seduzir Zeus (Homero, *Iliada* vv. 178-180).

¹² No que diz respeito a este mito, Aristófanes faz uma referência a Tereu e Procne na comédia *As Aves*. Sobre Tereu, transformado em Poupa, fala também Sófocles numa tragédia que se perdeu de nome *Tereu*.

Como se vê por estes exemplos, a tecelagem tem um papel muito importante e exclusivo no universo feminino e, revela Fábio Lessa, uma linguagem que apenas as mulheres são capazes de decodificar.

No mito de Teseu e o Minotauro, por outro lado, a tecelagem permite a Ariadne salvar uma vida: a princesa usa um novelo de lã para guiar Teseu, por quem se apaixonara, através do labirinto onde se encontrava preso o Minotauro. É graças à astúcia dela que Teseu, depois de matar o monstro, consegue sair do labirinto.

A *Historia dos Animais*, obra de Aristóteles, associa algumas características das abelhas ao modelo de esposa ideal ateniense. Uma das características principais é a produção do alimento: assim como as abelhas produzem o mel, cabe à esposa tratar da alimentação para o seu próprio *oikos*. Uma outra semelhança é a comparação da abelha-rainha¹³ à esposa ateniense: a abelha-rainha não sai da sua colmeia a não ser que seja escoltada pelo enxame, tal como a esposa legítima permanece em casa resguardada, não saindo a não ser em certas ocasiões e sempre acompanhada por alguém (Aristóteles. *História dos Animais*. IX. 40, 624a).

Aristóteles distingue, também, vários tipos de abelhas e compara a sua aparência com a produtividade: “as abelhas pequenas são trabalhadoras mais activas do que as grandes [...] têm as asas gastas e um tom escuro, por estarem queimadas do sol”. Por outro lado, as “luzidias e com boa aparência são, tal como acontece com as mulheres, as indolentes”. Neste segundo caso, creio que a comparação se dirige às mulheres de classes mais altas que ficam em casa resguardadas (Aristóteles. *História dos Animais*. IX 40,627a; LESSA 2011: 148).

Por outro lado, algumas características da aranha podem também ser associadas às mulheres, no que diz respeito à arte da tecelagem. A aranha é considerada por Aristóteles como um animal inteligente, capaz de começar a tecer a sua teia a partir do momento em que nasce. É um animal caçador e astuto que monta uma armadilha e espera pacientemente que a sua vítima fique presa nos fios. Poderemos, por isso, associar essa mesma astúcia da aranha a personagens como Filomela, Aracne, Penélope e Ariadne que usaram a arte de tecer para os mais diversos propósitos, como aliás já aqui foi dito (Aristóteles. *História dos Animais*. IX 39 623a; LESSA 2011: 149).

No que diz respeito à comédia, é esta cujo cenário, mais do que na tragédia, melhor reproduz a rotina da mulher clássica e os trabalhos de que está encarregada (SILVA 2007: 198). Ao pensar

Sobre Procne, metamorfoseada em andorinha, existe também uma referência na *Odisseia* de Homero (19.519) (Aristófanes, *As Aves* v.100 e v.665; Silva & Jesus 2010:365 e 419).

¹³ Uma comparação semelhante é feita no tratado *Económico* de Xenofonte em que Iscómaco, uma das personagens, compara a mulher legítima com a abelha-rainha. Esta comparação é mencionada pela autora Marina Gurina no livro, *Alguien se acordará de nosotras* (2008:96-97).

na relação entre a arte de tecer e as mulheres na Grécia Antiga, não se pode deixar de mencionar o diálogo entre Lisístrata e o Comissário, presente na comédia *Lisístrata* de Aristófanes. Neste diálogo, Lisístrata usa uma metáfora para explicar que sendo as mulheres tão hábeis a desembaraçar fios quando tecem, essa mesma experiência, técnica e sabedoria na arte da tecelagem podia ser usada para travar a desordem que se instalara na cidade por causa da Guerra do Peloponeso e assim resolver todos os seus problemas (LESSA 2011: 146; Aristófanes. *Lisístrata*, vv. 566-70). O Comissário rejeitou esta comparação, considerando-a insana.

Sendo uma comédia política, *Lisístrata* faz uso do cômico para criticar a sociedade ateniense e, ao mesmo tempo, aliviar a dor de uma população cansada de uma guerra que parecia não ter fim (CARVALHO 1996: 27-28). Esta comédia de Aristófanes foi apresentada em 411 antes da nossa era e, pelo que se sabe, em pleno inverno, no festival das Leneias, festival dedicado ao deus Dioniso, onde se representavam tragédias e comédias (SOUSA & JESUS 2010: 517). Desconhece-se o sucesso que teria tido na altura da sua estreia mas, outros públicos, em particular o contemporâneo, não lhe têm poupado elogios. Contudo, as leituras mais modernas desta obra oferecem-na como modelo de mensagens que nem sempre honram o que terá sido o sentido original da peça, pois tem uma profundidade incontestável para o público moderno. Para a contemporaneidade, esta comédia integra-se facilmente nas listas da literatura erótica pois esse é um aspeto importante numa disputa de sexos, passível de um efeito cômico forte, efeito esse que é explorado em toda a peça através da linguagem e ações das personagens. Uma outra interpretação faz de Lisístrata a portadora de um estandarte pela emancipação feminina, tornando-a deste modo uma lutadora pelos direitos da mulher. Este é um elemento que não é estranho à criação grega na edificação de uma sociedade, mesmo que os objetivos de Lisístrata e suas companheiras não tenham muito a ver com a luta de igualdade de direitos. Existe sobretudo um contexto histórico e social que está implícito na luta das grevistas ao sexo mas que decorre num plano menos visível ao espectador dos dias de hoje (SOUSA & JESUS 2010: 517-518).

É precisamente esse contexto que importa definir antes de mais. Em termos históricos, em 411 a.C. cumpriam-se vinte anos da Guerra do Peloponeso, um conflito que colocava os povos irmãos das cidades-estado em lados opostos no campo de batalha, em nome de uma hegemonia que era reivindicada tanto por Atenas como por Esparta, cada qual com as suas cidades aliadas. Esta contenda, já com uma duração demasiado longa, tornava evidente que o conflito não se iria resolver favoravelmente pelas armas e que só uma diplomacia, com o objetivo de fazer a paz, poderia garantir que a guerra terminasse (SOUSA & JESUS 2010: 518). Deste modo, Aristófanes usa a sua peça para fazer passar uma mensagem de paz, na qual defende um “pan-helenismo urgente” e anuncia “com vivacidade risonha, uma fórmula possível de atingir esse máximo

propósito, depois de produzir do problema um diagnóstico competente” (SOUSA & JESUS 2010: 524-525).

Lisístrata é representada num momento em que a Guerra do Peloponeso se encontrava interrompida. Para tentar que os maridos fizessem a paz, as mulheres de várias cidades-estado, lideradas por Lisístrata, decidem tomar uma atitude um pouco fora do comum: Lisístrata propõe às suas companheiras que façam greve ao sexo, só parando quando a paz fosse decretada pelas cidades (CARVALHO 1996: 28). O objetivo das grevistas não é a igualdade de direitos ou o acesso ao “poder político” mas apenas o retorno à paz que “a gestão masculina se mostrou incapaz de conseguir” e que as mulheres, sendo gestoras habilidosas da sua própria casa, “se sentem capazes de obter pelos seus meios, os da feminilidade e condição natural” (SOUSA & JESUS 2010: 525). No final da peça, Lisístrata e as suas companheiras conseguem alcançar o seu objetivo de acabar com a guerra que mantinha os maridos longe de casa e assim obter a paz que tanto desejavam.

Como observa Maria de Fátima Silva, a greve ao sexo, como fazem Lisístrata e as suas companheiras na comédia de Aristófanes, lança o caos na vida doméstica e deixa os maridos, incompetentes neste tipo de tarefas, em aflição. Nas comédias como *Nuvens* (vv.53-55) ou *Rãs* (vv.1346-1350) de Aristófanes, uma dona de casa que seja dotada e que se impõe pelo trabalho da tecelagem à consideração do marido não o faz, apenas, por uma questão de graciosidade ou esmero, fá-lo porque necessita de satisfazer as necessidades da sua família e assim ajudar no sustento da casa. À tecelagem juntaram-se ainda outras tarefas que antes só as servas realizavam e nas quais a mulher da classe média tem agora uma intervenção direta, tais como cuidar dos próprios filhos e da lida da casa. Afinal, são elas que mantêm uma rotina constante e indispensável na normalidade familiar (SILVA 2007: 199). E, tal como se pergunta a autora, se as mulheres conseguem gerir também a lida da casa e até salvaguardar a sobrevivência da família, porque não lhes confiar, então, o governo da cidade? Se numa cidade em crise se estendesse a gestão de uma casa comum à própria cidade de Atenas, por exemplo, os dotes comprovados das mulheres de cada família, como cozinhar e tecer com regra, sentido de poupança e eficiência, poderiam salvar a sociedade em privação (SILVA 2007: 198).

Nas tragédias, uma das formas de reconhecimento dá-se através da roupa tecida pelas mulheres e destinada aos homens, seja ele um irmão como no caso de *Electra* ou *Ifigénia*, ou um filho como no caso de *Creúsa*, personagem que está presente no *Íon* de Eurípides. Em relação às servas, existem aquelas que, em tragédias como as *Troianas* de Eurípides, se viram despojadas dos seus papéis de rainhas e princesas e reduzidas a uma condição humilhante face ao seu estatuto anterior, onde são obrigadas a fazer as tarefas que lhes passaram a corresponder nos seus novos papéis. O trabalho passou a ser necessário ainda que fosse aviltante realizá-lo e, sendo algo que antes

separava os diferentes grupos sociais, passou agora a uni-los de forma trágica. Eurípides pega neste mesmo tema, onde personagens como Hécuba, Andrómaca e Políxena, mulheres da vencida cidade de Troia, são exemplos dessa escravidão insultuosa que as espera na terra dos conquistadores gregos. Hécuba lamenta ter de realizar tarefas intoleráveis como fabricar pão, ir buscar água à fonte, tecer, cuidar de crianças, dando assim voz ao sofrimento geral. Políxena escolhe voluntariamente a morte ao invés de se tornar uma serva e realizar este tipo de serviços considerados humilhantes para a sua condição anterior (SILVA 2007: 197). Segundo a autora, na versão criada por Eurípides, Electra, a princesa de Micenas também se torna uma exilada e escravizada na sua terra pela própria mãe, após o assassinio de seu pai Agamémnon. No entanto, Electra não é uma serva cativa da guerra, nem se torna, por outro lado, concubina de um homem poderoso. Ela é apenas a mulher legítima de um pobre lavrador. Não se trata de um castigo do vencedor sobre o vencido, como acontece nas Troianas de Eurípides, mas apenas a normalidade de um quotidiano de uma princesa que perdeu o seu lugar no palácio. Humilhada por tal situação, Electra deseja vingar-se da mãe assassina que com Egisto matou o seu pai, chegando ao extremo de cometer o matricídio juntamente com o seu irmão Orestes. Para além da fúria contra a sua própria situação, Electra sente solidariedade com o marido humilde, dedicado e trabalhador, que a dispensou dos trabalhos servis, algo que ela recusou, realizando tarefas como ir buscar água à fonte. O seu lar é o retrato de uma casa comum dentro da classe popular, no qual o marido está fora a trabalhar nos campos e a mulher permanece em casa, tentando assegurar algum conforto ao marido exausto quando este regressar ao lar. Segundo a autora, Electra parece ser, talvez, neste meio, a figura que mais se aproxima da realidade da Atenas clássica (SILVA 2007: 197-198). Na Electra de Eurípides, esta foi obrigada a casar com um homem de baixa condição pois o casal real temia que se Electra casasse com alguém nobre, os filhos por ela gerados podiam um dia vingar o assassinio de Agamémnon às mãos da esposa e do amante. Com o aparecimento do seu irmão Orestes, porém, o papel de vingador passa para as suas mãos, pois é dever de um filho vingar a morte do pai.

1.1.3 Divórcio e adultério

«Aliás, cheia de medo é a mulher, e vil perante a força e à vista do ferro. Mas quando no leito a ofensa sentir, não há aí outro espírito que penda mais para o sangue.»

Eurípides, *Medeia* vv.263-266

Tal como o casamento, o divórcio pertence à esfera da vida privada. Segundo Marina Gurina, a maior parte dos processos de divórcio acontecia por iniciativa do marido que podia separar-se da esposa quando quisesse. No entanto, esse processo implicava o regresso da mulher para a casa do pai e a devolução do dote. Apesar de tudo, a não ser em casos de adultério, onde a separação era imediata, o divórcio parece ter sido pouco frequente, pois não se tratava apenas da separação entre duas pessoas mas também do corte de relações entre duas famílias. No caso do homem bastava-lhe enviar a esposa de volta para a casa paterna, juntamente com o dote, para que o casamento ficasse desfeito. Existem alguns relatos de casos de divórcio conservados até hoje, em que o processo foi iniciado pela esposa. No entanto, ela precisava de apoio dos parentes masculinos para conseguir levar a público o seu caso. Podia pedir ajuda ao seu pai ou irmãos, caso sofresse de maus-tratos ou houvesse má gestão do seu dote. Esse tipo de situações podia resolver-se com a ameaça do divórcio ou com a concretização do mesmo. No caso de haver adultério por parte da esposa, o marido ofendido exigia, imediatamente, o divórcio. Apesar de um homem poder separar-se da sua esposa por qualquer que fosse o motivo, devido às pressões e costumes o número de divórcios parece ter sido reduzido até porque o casamento era a união entre duas casas para além de ser entre dois indivíduos. De acordo com a autora, “el matrimonio griego parece haber sido una institución estable” (PICAZO 2008: 66).

Para os atenienses do século V a.C., a violação das regras do casamento não era um assunto privado. O adultério era um crime complexo que significava a traição da esposa em relação ao marido, a contaminação do *oikos* e a perturbação da ordem pública. Era um problema que destruía o bom funcionamento da casa e alterava as relações familiares (PICAZO 2008: 67).

A palavra *moicheias* pode ser traduzida como adultério e *moichos* era usada para falar do homem que cometia este crime, não havendo, no entanto, uma palavra para a mulher adúltera. Neste tipo

de relação proibida, o homem é sempre o agente ativo e a mulher o agente passivo. Segundo Xenofonte, havia muitas cidades onde os homens eram condenados à morte por causa do adultério, pois este crime destruía a relação de amizade, confiança e amor entre aqueles que estão casados, ou seja, a *philia*¹⁴ (PICAZO 2008: 67).

Vejamos o que diz a lei sobre o adultério:

Todas as vezes que se apanha em flagrante o adúltero, não seja permitido ao que flagrou conviver com a mulher; caso, porém, conviva, seja privado da cidadania. E também à mulher, em relação à qual haja flagrante de adultério, não lhe seja permitido entrar nos santuários públicos; mas, caso ela entre, sofra aquilo que se deve sofrer, exceto a morte, sem punibilidade para quem a castigar.¹⁵ (ONELLEY 2013: 113-114)

O castigo podia recair sobre o homem apanhado em flagrante, que podia ser morto sem a punição para o seu homicida, mas a mulher era devolvida à casa paterna, estando proibida de entrar em santuários ou continuar com atividades religiosas, podendo ser severamente castigada caso tentasse continuar com essas mesmas atividades. Ficava totalmente privada dos seus direitos cívicos, ou seja, do seu papel na família e na religião. Deste modo, ela seria vista como uma hetera, prostituta, ou estrangeira e os seus filhos já não seriam considerados cidadãos. A exceção para não ser considerado adultério recaía nos homens que tivessem relações com mulheres que praticassem a prostituição, sendo que, nestes casos, elas estavam fora da proteção do *oikos* (PICAZO 2008: 69).

¹⁴Para os gregos da Antiguidade, a *philia* é um sentimento de afeição que existia nas relações sociais, mesmo entre aqueles que não se conheciam de forma direta mas que de algum modo estão ligados entre si. Mais concretamente, é uma relação que une as pessoas de uma comunidade, de uma nação ou até mesmo de uma organização e que começa por um simples afeto entre amigos (PHILLIPS 2007:199).

¹⁵ Esta lei terá sido criada por Sólon (ONELLEY 2013: 113).

1.1.4 As outras mulheres: Heteras, Concubinas, Escravas e Camponesas

«Com efeito, nós temos as heteras para o prazer, as concubinas para cuidado diário do corpo, e as esposas para gerar filhos legitimamente e ter uma fiel guardiã da nossa casa.»

Apolodoro *Contra Neera* [Demóstenes] 59.122

Na vida de um homem ateniense não existe apenas a esposa legítima, mas muitas outras fora do casamento são necessárias para satisfazer as suas necessidades amorosas e para o seu próprio bem-estar e felicidade. A mulher legítima tornava legal a vida política e social de um homem mas não desempenhava outro tipo de “papéis femininos importantes como o de parceira amorosa, amiga, confidente e companheira de festas e banquetes” (CURADO 2013: 14).

A liberdade destas mulheres era limitada mas, aparentemente, seria maior que a das esposas legítimas, as quais estavam, a maior parte do tempo, confinadas dentro de casa. As heteras e as concubinas eram quase um requisito para a integração de um homem na vida social. As citaristas, mulheres que tocavam cítara, e as heteras estão associadas à vida exterior e ao prazer. Nos banquetes e festas era necessário requisitá-las pois nem todas seriam tão famosas como Aspásia, a mais célebre das concubinas atenienses e companheira de Péricles. Ao fazer companhia aos homens em banquetes e festas, estas mulheres tinham contacto com “políticos, filósofos, homens de negócios, artistas e intelectuais de Atenas. Desta forma, este contato enriquecia a sua formação humana, cultural e social. A presença feminina neste tipo de acontecimentos sociais também contribuía com um toque particular de brilho e de elegância” (CURADO 2013: 15; PICAZO 2008: 65).

De acordo com a autora Ana Lúcia Curado, estes são os traços que caracterizam a hetera (*hetaira*) como uma cortesã de um alto nível social que conseguia proporcionar “sedução, paixão, encanto e erotismo” aos homens que acompanhava. As concubinas (*pallake*) detinham um estatuto intermédio que não se encaixava nem na categoria das cortesãs, nem na de esposas mas que possuíam características destes dois tipos de mulheres, ou seja, não sendo a esposa legítima podia, no entanto, fazer companhia a um homem, na sua casa, durante um período prolongado de tempo (CURADO 2013: 17).

A união de um cidadão com uma concubina, escrava ou estrangeira, não tinha os elementos necessários que davam legitimidade ao casamento, cujo propósito era conseguir filhos legítimos. Neste tipo de união, não havia compromisso nem dote e os filhos nascidos da situação eram considerados ilegítimos, não podendo tornar-se cidadãos no caso de rapazes, nem mães dos mesmos, no caso de raparigas. Apesar de serem livres não tinham direito à herança a não ser que o pai fizesse alguma doação voluntária nesse sentido. Mesmo nestes casos, as raparigas não pareciam ter voz ativa neste tipo união e podiam chegar a ser vendidas por causa dos problemas monetários dos próprios pais. O concubinato, sendo uma forma de união matrimonial secundária, era algo bem comum no mundo grego. A concubina era de estatuto inferior ao da esposa legítima e podia ser uma escrava ou estrangeira (PICAZO 2008: 64). Um bom exemplo é o que acontece com as troianas que aparecem na tragédia de Eurípides com esse mesmo nome. Elas perderam o seu nobre estatuto e foram transformadas pelos gregos em suas escravas, após a destruição da cidade de Troia. É o que acontece com Cassandra, a sacerdotisa de Apolo, que foi levada por Agamémnon para ser sua concubina.

A esposa legítima (*gyne*) “é a esposa e a mãe dos filhos legítimos e é também a guardiã fiel do lar” (CURADO 2013: 15). A mulher casada legitimamente é a responsável pela continuidade da família através do nascimento de filhos legítimos. Como diz a autora, apenas “o estatuto conferido pelo casamento permite o desempenho dessas responsabilidades” (CURADO 2013: 18).

Segundo Bonnard, a mulher legítima é menor de idade desde o momento que nasce até à data da sua morte; muda de tutor ao casar-se e fica sob os cuidados do filho mais velho em caso de viuvez. Se tiver de sair será sempre na companhia de uma escrava e por vezes do seu próprio marido. A sua principal função é a gestão de filhos: os rapazes são criados por ela até aos sete anos de idade e as filhas educadas no gineceu para a mesma função reprodutora da sua mãe. Para o autor, a “mulher ateniense não é mais que um *oikurema*, um «objecto (a palavra é neutra) feito para os cuidados da casa». Para o ateniense, é a primeira das suas servas” (BONNARD 2018: 132)

As leis do casamento tinham uma relação estreita com a própria noção de cidadania. A proposta de Péricles, votada na assembleia dos cidadãos atenienses no ano de 451-450 a.C., foi uma lei que restringiu os direitos dos cidadãos: um rapaz só teria direito à cidadania se os seus pais fossem ambos cidadãos, sendo que, no caso das mulheres, estamos a falar da sua capacidade de conceber os futuros cidadãos da polis e do facto de terem nascido de um pai que também fosse cidadão. Como consequência desta lei, os filhos nascidos entre um cidadão e uma mulher estrangeira deixaram de ser legítimos tal como os nascidos de uma concubina (PICAZO 2008: 63-64). Dito isto, não posso deixar de mencionar o caso de Medeia e Jasão, na tragédia *Medeia* de Eurípides (431 a.C.), precisamente porque Medeia era uma estrangeira vinda da Cólquida que se casara com Jasão, um grego. É necessário, no entanto, explicar que esta era uma lei de Atenas e que Jasão e

Medeia se encontravam em Corinto. No entanto, não creio que se deva descartar a hipótese de que, pelo menos para a audiência deste tempo, seria aceitável pensar que uma das razões que levaram Jasão a separar-se de Medeia poderia muito bem ser a questão da ilegitimidade dos filhos que ambos haviam tido. Penso, por isso, ser essa a razão pela qual Jasão diz a Medeia estas palavras: «Não foi por amor de uma mulher que eu fiz esta aliança com o leito real que agora tenho mas, como já te disse, com o desejo de te salvar e de gerar filhos régios, da mesma origem que os demais, que sejam o sustentáculo da casa.» (Eurípides, *Medeia* vv.592-595). Por outro lado, poderia ser que Jasão não quisesse deixar escapar a hipótese de casar com uma princesa, assumindo depois o reino de Corinto que pertencia a Creonte, ao mesmo tempo que mantinha Medeia como amante.

As leis de Atenas não condenavam nem defendiam o concubinato mas a *pallake* de um ateniense estava devidamente protegida por lei, ao ponto de que, se este apanhasse em flagrante um homem a ter relações com a sua concubina, podia matá-lo como o faria, na mesma situação, caso fosse apanhado com a esposa legítima (CURADO 2013: 19).

A *pallake* era, essencialmente, uma mulher livre e pobre, ou uma escrava, cujo baixo estatuto acabava por comprometer o seu futuro. Era uma concubina que vivia com um homem mas sem ser a sua esposa legítima, com uma relação que se focava mais na aceitação social que no seu estatuto legal. Mesmo que um homem fosse casado, ainda podia possuir uma concubina para além da esposa legítima. Em suma, a *pallake* mantinha com um homem uma relação de maior duração que uma hetera, que, como já foi dito, é uma cortesã com um alto estatuto social. Se uma hetera passava a viver com um homem, tornava-se uma concubina mas não deixava de ser uma hetera (CURADO 2013: 18).

O melhor exemplo seria o caso de Neera, acusada de usurpar “um direito cívico limitado aos cidadãos atenienses que era contrair um casamento com um cidadão ateniense” (CURADO 2013: 69). Neste processo jurídico¹⁶, a acusação afirma que Neera não é uma cidadã mas uma estrangeira. Segundo a argumentação de Libânio, a lei ditava que se uma mulher com esse estatuto casasse com um Ateniense, ela seria vendida como escrava. Segundo Libânio, Teomnesto, que faz parte da acusação, afirma que Neera casou com Estéfano conforme a lei e que tinha filhos

¹⁶ É preciso lembrar que neste processo apenas está disponível o lado correspondente à acusação e que, como diz Ana Lúcia Curado, alguns “ fatos podem ter sido materialmente diferentes e divergir da forma como aparecem descritos e mencionados no discurso” (CURADO 2013: 71). Como diz a autora, existia facilidade em conseguir testemunhos falsos para “confirmar as falsas declarações do orador” e interpretar as leis da forma mais conveniente para o acusador ou mesmo citar leis inexistentes como suporte jurídico durante o discurso. Deste modo a possibilidade de que pudesse haver modificação dos fatos, quer da defesa, quer da acusação, deve pelo menos permitir uma leitura cuidada e atenta deste processo, pois nem tudo o que foi dito poderá ser verdade (CURADO 2013: 71-72).

dele, quando não só tinha sido escrava de Nicareta como anteriormente havia sido uma hetera. Estéfano, o acusado, nega as acusações e afirma viver com Neera apenas como hetera e que não tem filhos dela. Conforme as palavras de Libânio, Teomnesto confronta essas declarações, facultando diversas provas em como Neera vive com Estéfano na qualidade de esposa legítima (Libânio *Contra Neera* [Demóstenes] 59.1-2). A partir daqui, quem pronuncia o discurso é Teomnesto para mais tarde passar a palavra ao seu cunhado Apolodoro. Na sua argumentação, Teomnesto diz que ele e a sua família foram vítimas de inúmeras ofensas por parte de Estéfano, o que os deixou numa situação de grande miséria, mesmo nunca tendo feito qualquer mal contra o acusado (Teomnesto *Contra Neera* [Demóstenes] 59.4-10). Por essa razão, ele decide denunciar Estéfano, acusando-o de estar a violar as leis: “casou com uma mulher estrangeira, introduziu crianças entre os membros de sua fratria e de seu demo, deu em matrimónio, como se fossem suas, as filhas de heteras, cometeu uma impiedade para com os deuses e, ainda, despojou o povo de seus direitos, de tornar cidadão qualquer um que ele desejasse” (Teomnesto *Contra Neera* [Demóstenes] 59.13).

Apolodoro dá seguimento ao caso e pronuncia o seu discurso em auxílio de Teomnesto, no qual apresenta testemunhos que provam o que foi dito antes e também que Neera, não era uma cidadã mas que casara com Estéfano como se tivesse tal estatuto, mesmo sendo uma hetera (Apolodoro *Contra Neera* [Demóstenes] 59.16-126)

Em meados do século V a.C., uma parte da população total de Atenas era constituída por pessoas escravizadas, sendo a maioria, homens que trabalhavam nas propriedades agrícolas dos seus senhores, os cidadãos, ou então em oficinas de artesanato. As escravas realizavam todo o tipo de trabalhos domésticos desde serem lavadeiras, cozinheiras e amas-de-leite até porteiras, mensageiras e companheiras dos seus senhores. A servidão era considerada algo natural e necessário, mas nas fontes gregas raramente se fala diretamente sobre este tema, existindo referências indiretas em maior quantidade (PICAZO 2008: 115-116).

Em Atenas, como em outras cidades-estado, os servos eram a força de trabalho dominante em quase todas as esferas de produção. A aquisição de um adulto saudável no comércio de escravos, muito ativo no mar Egeu, custava metade de um salário anual de um trabalhador. Isso significava que nas famílias ricas havia uma maior quantidade de escravos, entre quatorze e dezasseis, do que nas famílias camponesas com um orçamento mediano, onde o número de escravos variava entre dois a cinco elementos. No caso jurídico contra Neera, fala-se das suas servas como sendo parte das posses que pertencem a uma cortesã (PICAZO 2008: 115-116).

Para concluir este capítulo, resta-me, apenas, falar das mulheres camponesas, as menos estudadas e, também, as mais desconhecidas, sendo a principal causa a falta de fontes textuais, o que

certamente revela desinteresse. A maior parte da população vivia da agricultura, sendo esta a atividade que alimentava e sustentava a polis. O campesinato grego, que também faz parte da polis, desejava ser independente e, por isso, reduzia os riscos de produção ao diversificar, plantando diferentes colheitas em diferentes locais, rodando-as. Deste modo não existia propriedade mais segura do que possuir terra. Em Atenas, as mulheres não podiam ser proprietárias de terrenos mas essa situação seria diferente noutras cidades-estado como Gortina, onde algumas mulheres, em certas circunstâncias podiam ser proprietárias de terrenos. Ainda assim, uma casa que sobrevivesse inteiramente pela produção agrícola vivia uma existência instável, pois bastava que houvesse qualquer problema, ainda que pequeno, para que este se transformasse numa crise que podia levar o proprietário endividado a perder as suas terras. Em situações mais complicadas¹⁷, todos os membros da família, incluindo as mulheres, deviam prestar auxílio na realização das tarefas agrícolas. Já que as condições económicas do pequeno campesinato tornavam difícil manter as mulheres à margem de tais tarefas, elas realizavam trabalhos tais como alimentar e ordenhar o gado e recolher lenha e forragem (PICAZO 2008: 111-112).

Na *Electra* de Eurípides, podemos observar que Electra, após ser casada contra a sua vontade com um pobre agricultor, desempenha funções que não faziam parte da sua condição anterior, como ir recolher água a um poço enquanto o marido estava nos campos. E quando questionada sobre as razões pelas quais ela realiza tais tarefas, Electra responde:

«Um amigo como tu, considero-o semelhante aos deuses, pois nunca me ultrajaste nos meus males. [...] É por isso que eu, sem ter recebido ordens e até onde me for possível, quero aliviar o teu trabalho para que mais facilmente o suportes, partilhando contigo os sofrimentos.» (Eurípides, *Electra* vv.70-72)¹⁸.

Sou de opinião que, apesar de não se esquecer do seu estatuto anterior, Electra está perfeitamente ciente dos deveres que deve realizar como esposa do pobre agricultor, enquanto espera continuamente pela volta de Orestes e pela possibilidade de que ambos possam cumprir a sua vingança.

¹⁷ O trabalho feminino, especialmente o da agricultura, podia ser usado como resposta para resolver os problemas que fossem causados, por exemplo, por uma guerra, como aliás parece ter sido o caso da Guerra do Peloponeso (Brock 1994:344). Note-se ainda que este tipo de situações onde as mulheres ocupam o trabalho que antes era predominantemente feito pelos homens, enquanto estes estão na guerra, é algo que se repete ao longo dos séculos.

¹⁸ A tradução da *Electra* de Eurípides para língua portuguesa, utilizada no âmbito deste trabalho, é a de F. Brasete.

Por fim, escrever sobre as mulheres na Grécia Antiga deixa claro que será necessária uma análise das assimetrias que governavam as relações entre indivíduos dentro da polis, para facilitar o entendimento acerca da estrutura sobre a qual se estabelecia o poder masculino e o processo de construção baseado na diferenciação sexual que aparece nas fontes escritas primárias e nas representações. Sabe-se que a cidade grega estava organizada tendo como base uma hierarquia de privilégios masculinos, também relativos a lugares, tempos e formas de estar. O homem camponês adulto era visto como o ideal cultural e, por isso, desde cedo, a sociedade exigia que rapazes fossem guerreiros para além de pais e camponeses, enquanto às meninas se impunha que permanecessem em casa a cuidar da sua gestão para além de tomar conta da prole, quando se tornassem mães. As mulheres, como vimos, tinham um papel ativo nos vários momentos de transição do ciclo de vida dos membros da família, desde dar à luz, cuidar dos filhos, participar em cerimónias relacionadas com o casamento e também dar um último tratamento aos defuntos. Para além disso, ainda eram responsáveis pelo lamento fúnebre, uma manifestação de tristeza em honra dos seus mortos e também pelo controlo e gestão do trabalho doméstico (PICAZO 2008: 13). Era por realizarem estas tarefas que elas demonstravam o seu valor como mulheres (PICAZO 2008: 14). No entanto, não realizar essas tarefas, significava que não estavam a cumprir o seu papel como mulheres, nem a contribuir para continuidade e bem-estar dos membros que viviam no *oikos*, o que, em última análise, se poderia depois refletir negativamente na própria polis.

2. O domínio das personagens femininas nas peças de teatro

Vimos no capítulo anterior como era a vida e quais os papéis que as mulheres desempenhavam na sociedade, em particular na da cidade de Atenas. Neste capítulo irei caracterizar as personagens femininas seguindo a narrativa que cada tragédia apresenta. O meu ponto de partida são as peças, fontes primárias e, em seguida, os textos que as analisam de acordo com várias perspetivas, ou seja, as fontes secundárias. Partindo da ideia de que as tragédias representam as fantasias que os homens mais temem, irei também analisar que tipo de medo é que se pode associar a cada personagem.

Electra é o único mito cujo tratamento dramático feito pelos três tragediógrafos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, chegou até nós. Ésquilo conta a história desta personagem nas *Coéforas*, a segunda peça da trilogia que compõe a *Oresteia*; Sófocles foca-se na personalidade da sua *Electra* e Eurípides apresenta duas versões desta história através das peças de teatro *Electra* e *Orestes*.

Ésquilo, Sófocles e Eurípides, criaram versões distintas da personagem Electra, tendo cada um deles trabalhado um aspecto diferente desta figura. Enquanto Ésquilo parece enfatizar o seu papel como filha e irmã, Sófocles aparenta examinar de perto as suas motivações para ajudar o irmão, Orestes, e Eurípides parece por a descoberto certos aspetos negativos da motivação dos dois irmãos (Chapter One. The Three Electras: The Heroine in Fifth-Century BC Athenian Tragedy. 2015: 13-14).

A *Oresteia* de Ésquilo, cujas três peças sobreviveram até aos dias de hoje, está dividida deste modo: *Agamémnon*, na qual este é assassinado, *Coéforas*, na qual se cria e se executa o plano de vingança de Orestes e Electra para matar os autores do crime de seu pai e *Euménides*, que mostra Orestes a ser perseguido pelas fúrias, deusas protetoras da maternidade, por causa do matricídio (ROISMAN 2017: 170). No entanto, ao contrário das outras duas versões, em que é Electra quem convence o irmão a matar a mãe, na versão de Ésquilo, a princesa desaparece do palco antes que o matricídio seja executado, e Orestes, que chega a duvidar da validade desse acto (*Coéforas* v.899¹⁹), acaba por ser convencido por Pílates a obedecer ao oráculo de Apolo, pois como ele próprio diz a Orestes: “é melhor ter contra ti todos os homens do que todos os deuses” (*Coéforas* v.901-902).

¹⁹ A tradução da trilogia da *Oresteia* de Ésquilo, utilizada no âmbito deste trabalho, é a de Manuel de Oliveira Pulquério.

A questão da vingança é tratada de forma semelhante nas versões deste mito, quer em Ésquilo quer em Eurípidas, em razão do resultado sombrio e, de certa forma, inevitável dos crimes cometidos pelos antepassados, ligando aquilo que Manuel de Oliveira Pulquério chama a culpa pessoal e a culpa hereditária, surgindo as personagens centrais das peças a uma luz trágica, que é uma antevisão do futuro sombrio (PULQUÉRIO 1998: 19).

Sabemos que Agamémnon é culpado pela morte da filha Ifigénia, pela destruição de templos sagrados em Troia e também pela morte daqueles que partiram para a guerra e nunca mais puderam regressar. A esses crimes junta-se mais um, completando assim o “quadro da sua culpa pessoal”: o rei Atrida, convencido pela esposa Clitemnestra, pisa os tapetes púrpuras, tapeçarias apenas destinada aos deuses e assim provocando a ira divina. No entanto, para além da culpa pessoal do rei Atrida, Cassandra, sacerdotisa trazida de Troia, fala de um outro tipo de culpa, a chamada culpa hereditária, da qual é responsável o pai de Agamémnon: Atreu, fingindo-se reconciliar com o irmão matou os filhos de Tiestes e deu-os de comer ao próprio pai, num festim hediondo. É por causa desta ação que Agamémnon ficará marcado não apenas pela culpa pessoal mas também pela culpa hereditária e com ele se iniciará o processo de expiação destes crimes: Clitemnestra justificará a sua ação de matar o marido, evocando “um daimon sangrento, que habita o palácio dos Atridas” (PULQUÉRIO 1998: 19-21). Este processo de expiação e vingança termina com a morte de Clitemnestra e Egisto às mãos de Orestes, cumprindo assim o seu papel de vingador pela morte do pai, que, no julgamento, acaba por ser salvo da morte pela deusa Atena.

Na *Electra*²⁰ de Sófocles, Orestes, Crisótemis e Electra sabem da importância da justiça e da necessidade de vingar o seu pai Agamémnon, morto pela própria esposa, Clitemnestra. Mas cada um deles reage de maneira diferente a esta situação complicada em que se encontram no início da peça. Por um lado, temos Orestes que passou a vida a preparar o seu retorno do exílio e, por outro, temos Electra e Crisótemis que são mulheres solteiras e esperam em casa que Orestes realize a vingança pelo interesse dos três. Crisótemis escolhe a acomodação aos seus opressores enquanto Electra prefere rebelar-se contra eles e se lamenta continuamente pela morte do pai (FOLEY 2001: 145). Electra é uma jovem rebelde que se recusa a parar as lamentações sobre a morte do seu pai, mesmo depois de algum tempo passado sobre o ato (Sófocles, *Electra*. vv.115-162). O Coro, composto por mulheres de Micenas, é o primeiro a expressar a sua preocupação para com Electra, afirmando que ela está a desperdiçar a sua vida em lamentos sem sentido e que não é a

²⁰ A tradução da *Electra* de Sófocles para língua inglesa, utilizada no âmbito deste trabalho, é a de Anne Carson.

única naquela situação. Crisótemis, sua irmã, também está a sofrer mas continua a viver a sua vida (Sófocles, *Electra* vv. 206-217).

Uma das personagens que mais se parece preocupar com as lamentações contínuas de Electra é a sua irmã Crisótemis. Esta considera que os seus lamentos são inúteis e excessivos e que não vão mudar a situação delas para melhor. Mesmo acreditando que a irmã está certa, diz que não há nada que possam fazer, pois não possuem o poder necessário para se vingarem dos assassínios de seu pai. Note-se a semelhança desta cena com a conversa que Ismena tem com Antígona, quando diz que elas não nasceram para desafiar os homens mas para lhes obedecer e que é por essa razão que Antígona não deve desobedecer a Creonte. Crisótemis considera que para ser uma mulher livre, tem de obedecer aos donos da casa. Electra acusa a irmã de ser covarde e de estar a trair o próprio pai: Crisótemis vive uma vida de luxo apesar de afirmar que odeia o casal real pelo assassinato de Agamémnon, enquanto Electra, firme aos seus ideais e por se recusar a ceder, vive uma vida de servidão dentro da própria casa (Sófocles, *Electra* vv.462-504). A discussão é interrompida pelo Coro que tenta apaziguar as duas irmãs, mas Crisótemis revela não estar surpresa pelas palavras duras de Electra. Além disso, afirma trazer uma notícia que cessará as suas lamentações: o casal real planeia encerrá-la numa cave de pedra se ela não parar com os lamentos pela morte do pai. No entanto, Electra continua a não querer ceder, sendo por isso chamada de louca, e afirma que dará a sua vida se for preciso, só para poder vingar a morte do seu amado pai.

O idealismo apaixonado de Electra suscita admiração em quem a ouve, apesar do poder destruidor que tem sobre ela e outros, após o assassinato da sua mãe, Clitemnestra, e do amante, Egisto (ROISMAN 2017: 167). Esta peça sugere mais ambiguidade no tratamento do conceito de parrésia ligado a Electra do que o que se pode observar no discurso de Antígona. Como se verá mais adiante, há uma diferença entre os discursos das duas personagens. Electra, tal como Antígona, é retratada como uma mulher que fala de maneira sincera, que utiliza o direito à lamentação, usualmente reservado às mulheres, para expressar a sua oposição a um governante tirano. Electra aparece publicamente, lamentando o assassinato do seu pai, os maus-tratos às mãos da mãe e do amante, condenando de forma veemente o casal real por ter assassinado Agamémnon e ainda viverem em conjunto aquilo que ela considera ser uma vida indecente. Tal como Antígona, Electra também recusa ficar confinada ao espaço destinado às mulheres, e assim, mesmo que Egisto a tenha proibido de sair do palácio, ela aparece ao pé dos portões e atrai a atenção do Coro, composto pelas mulheres da cidade. Tal como Antígona, a coragem e a franqueza de Electra são destacadas em contraste com as da irmã Crisótemis que se comporta como Ismena, a irmã de Antígona. Crisótemis apresenta-se como a mulher prudente que se recusa a desafiar o poder do

casal real e ainda censura o plano de Electra como sendo algo inadequado ao género a que pertencem (ROISMAN 2004: 105-106).

Orestes, tal como Hémon, noivo de Antígona, é cauteloso e ponderado. Apesar de levar a cabo a sua vingança, evita agir de forma aberta contra o casal real, como Electra o faz, e, ao invés disso, segue as instruções de Apolo, espalhando um falso rumor de que havia morrido, conseguindo, dessa forma, enganar as suas vítimas. Electra, em contraste com estas duas personagens masculinas, é vista como nobre e heroica e o Coro faz-lhe grandes elogios quando ela revela a sua determinação em vingar o pai mesmo que isso lhe possa custar a vida (ROISMAN 2004: 106).

De acordo com Roisman, o Coro apresenta Electra como uma figura nobre mas implacável na sua oposição e que se recusa de forma clara a curvar-se perante Clitemnestra e o amante Egisto, que se tornou o seu novo marido. Ainda assim, a peça coloca questões acerca do seu comportamento. No confronto entre as duas personagens, Electra não aceita a explicação da mãe de que matou Agamémnon para vingar o sacrifício de Ifigénia, irmã de Electra, e argumenta que o pai fora forçado a matar a filha por causa da deusa Ártemis. Para além disso, acusa a mãe de que o seu verdadeiro motivo para o assassinato seria a sua paixão ilícita por Egisto, com quem casou quase imediatamente, e que mesmo que o verdadeiro motivo fosse vingar a morte da filha, ainda assim, este seria um motivo imperdoável que apenas acabaria por a levar à morte (ROISMAN 2004: 107). Ainda segundo esta autora, a posição moral de Electra não é tão convincente como a de Antígona. O próprio Coro ressalta que o seu lamento pela morte do pai é autodestrutivo, excessivo, porque dura há dez anos, e até mesmo egocêntrico e também a lembra de que ela não é a única a sofrer por causa daquela situação. Em contraste com a determinação de Antígona, que firme às suas convicções, desobedece ao édito de Creonte, as ações de Electra não modificam a sua situação, pois ela deixa o acto de vingança nas mãos do irmão Orestes. Por outro lado, a recusa da filha de se pôr no lugar da mãe em relação aos seus sentimentos pelo sacrifício de Ifigénia, demonstram, como diz a autora, uma certa cegueira emocional e uma total falta de compaixão pela sua própria irmã. É de notar que, apesar de desprezar o acto de vingança executado pela mãe e o amante contra o marido anterior, seu pai, ela própria acaba por entrar nesse ciclo vicioso de vingança e morte, não só por querer matar Egisto como também por querer matar a própria mãe (ROISMAN 2004: 107). Com a vingança concluída, o Coro declara que a liberdade foi finalmente atingida, não devido às palavras recriminatórias e acusadoras de Electra, o que nos mostra que o seu discurso, franco e sem restrições, não é, necessariamente, bom. Sê-lo-á graças ao prudente Orestes, aquele que realmente executou a vingança, seguindo as instruções de Apolo.

Na *Electra* de Eurípides, esta é uma personagem cheia de ressentimento, rejeitada pela mãe, expulsa da casa de seu pai e obrigada a casar com um homem de baixa condição (ROISMAN 2017: 167). Como se observa através das suas lamentações, Electra tem muitos motivos para se

vingar mas só o faz quando o seu irmão Orestes aparece em casa dela e lhe fala sobre a execução do castigo contra os assassinos de Agamémnon. O ódio e a humilhação dominam esta personagem e é o aparecimento de Orestes que lhe permite executar o seu plano de vingança. A *Parrhésia* parece a que mais espaço ocupa dentro desta peça, de entre todas as outras que a autora menciona. Hanna Roisman acredita que o motivo possa ser porque esta peça não tem a dimensão política que é possível encontrar nas peças dos outros dois autores. Esta é a única, das que foram analisadas pela autora – *Antígona* de Sófocles, *Electra* de Eurípides, *Sete contra Tebas e Agamémnon* de Ésquilo - no capítulo *Women's Free Speech in Greek Tragedy*, em que a heroína não se opõe a um édito promulgado por um governante tirano que proíbe a liberdade do discurso, dela e de outros, liberdade essa que é, justamente, a marca da democracia Ateniese (ROISMAN 2004: 108).

Nesta versão do mito, Clitemnestra é caracterizada como uma esposa infiel e uma mãe que rejeitou os filhos, deixando que o amante Egisto os pusesse fora do palácio. Egisto, por outro lado, não é caracterizado como um tirano que ameaça a população com a morte caso questionem o seu governo, como acontece na peça de Ésquilo, nem alguém que adverte Electra que a colocará dentro de uma cave, caso ela não pare com as lamentações, como aliás é o que faz Creonte na *Antígona* de Sófocles (ROISMAN 2004: 108). O pior que Egisto faz é casar Electra com um homem abaixo da sua condição social (ROISMAN 2004: 108).

Na abertura da peça de Eurípides, ficamos a saber como o destino de Electra e o do agricultor acabaram entrelaçados. O agricultor, personagem que tem um monólogo longo na abertura da peça, é um homem bastante íntegro e consciente de que a própria posição social e económica é inferior à de Electra, sendo essa a razão por que não ousou manchar a sua pureza:

«Jamais o atual esposo — Cípris é minha testemunha — lhe desonrou o leito; ela é ainda virgem. Cobrir-me-ia de vergonha se ultrajasse a filha de ricos senhores, eu que, pelo nascimento, não sou digno dela. (Eurípides *Electra* vv.43-45)²¹

Por outro lado, o agricultor tentou dispensá-la dos trabalhos domésticos, os quais Electra não estava habituada a realizar:

«Porque é que, ó infeliz, suportas os sofrimentos que tens por minha causa, tu a quem nada faltou na sua infância, e não te absténs destes trabalhos, como eu te digo?» (Eurípides *Electra* vv.64-66).

²¹ A tradução da *Electra* de Eurípides para língua portuguesa, utilizada no âmbito deste trabalho é a de F. Brasete

No confronto entre Clitemnestra e Electra, o discurso honesto da princesa não retrata um problema político, nem expressa uma oposição ao poder do tirano. Ela também não é impedida de falar o que pensa e, mais à frente na peça, – do verso 1060 ao 1099 - a sua mãe Clitemnestra autoriza-a a que seja honesta e que lhe diga de que maneira a morte de Agamémnon não foi justa. Não se tratando de um discurso político, a sua parrésia serve apenas os seus próprios interesses, sem considerar qualquer função política ou pública (ROISMAN 2004: 109). De acordo com Hanna Roisman, Eurípides apresenta a parrésia de Electra como o discurso de uma mulher sanguinária e cruel que participa no assassinato do casal real por motivos pessoais de vingança e não por razões políticas. Além disso, ela é descrita como uma mulher que apoia as restrições impostas ao seu género e não como uma rebelde que luta pela justiça, como acontece na *Electra* de Sófocles. A Electra euripídiana está ciente de que o seu lugar é dentro de casa, a realizar certas tarefas domésticas, enquanto o marido está fora nos campos. A ferocidade que lhe é atribuída por Eurípides é sugerida como sendo uma característica da mulher comum e pode ser vista, por exemplo, na criação do plano de vingança por parte de Electra e Orestes para matar o casal real. Deste modo, ao ser retratada desta forma e ao despojar o seu discurso de uma justificação política, associando-o à sua vingança pessoal, Eurípides apresenta a parrésia das mulheres como sendo egoísta e perigosa para o bem-estar da sociedade. Electra é, também, a única das heroínas que não profere um discurso com motivações que não sejam as suas próprias, enfatizando deste modo a sua natureza egoísta e retirando-lhe crédito ao que diz (ROISMAN 2004: 111).

A peça euripídiana mostra dois atos de vingança, os assassinatos de Egisto e o de Clitemnestra, cada um realizado através de atos desprezíveis e pouco heroicos. O assassinato de Egisto parece, de certo modo, mais ambivalente que o de Clitemnestra. Por um lado, é apoiado pelo Coro e também pelo Velho, uma das personagens, cuja idade avançada e o facto de ter sido tutor de Agamémnon no passado, lhe dá autoridade moral. Por outro, é realizado numa situação em que Egisto está envolvido num sacrifício ritual. A ação violenta de Orestes surge, nesta situação, como bastante inapropriada. Apesar de Egisto ser retratado, nas outras duas peças, como uma personagem terrível, no caso em análise, ele trata Orestes e Pílates com bondade e até oferece a Orestes a sua faca sagrada. Em troca, porém, Egisto acaba apunhalado nas costas enquanto inspecionava o animal sacrificado. Apesar de nenhuma voz se ter erguido contra este acto de vingança, a forma como foi realizado e as suas circunstâncias podem ser vistas como ímpias e sem heroísmo (ROISMAN 2017: 177).

No caso do assassinato de Clitemnestra, a história é bem diferente. Este é visto como um acto inequivocamente cruel. Em primeiro lugar, existe uma certa dúvida em relação aos motivos e aos meios que Electra invoca quanto à necessidade de matar a própria mãe. No confronto entre estas duas personagens, Clitemnestra defende, no início, que o assassinato de Agamémnon foi uma

forma de vingar o sacrifício da filha Ifigénia às mãos do marido, por um motivo que ela não considerava aceitável: «Por causa de uma Helena dissoluta, cujo esposo não soube punir a sua traição, ele matou a minha filha. (Eurípides *Electra* vv. 1026-1027). Ainda assim, ela acaba por admitir que os motivos decisivos que a levaram a cometer o assassinato foram o desejo que sentia por Egisto e o ciúme por Agamémnon ter trazido Cassandra como sua nova amante: «Mas, então, ele chega com uma jovem possessa, uma bacante, e leva-a para o seu leito [...]. As mulheres são insensatas — não o nego; mas sendo assim, quando o marido procede mal, desprezando o leito conjugal, a mulher quer imitar o homem e procura um amante (Eurípides. *Electra* vv. 1033-1037).

Clitemnestra, na peça de Eurípides, nunca nega ter morto o marido, mas não se regozija por ter cometido tal acto, como acontece nas peças dos outros dois autores. Pelo contrário, está assustada e com receio que haja desaprovação das outras pessoas e, também, tem medo da vingança de Orestes. Egisto também não é pretensioso como na peça de Ésquilo, nem um tirano cruel como em Sófocles. Ele é descrito com alguma simpatia, apesar das suas más ações. Mesmo o mensageiro, aliado de Orestes, recorda o tratamento hospitaleiro que Egisto deu aos dois jovens que se faziam passar por estrangeiros, convidando Orestes e Píades para o sacrifício que este se encontrava a preparar. Conta, também, como Orestes, em retaliação, o apunhalou pelas costas durante a cerimónia. Este desprezo mais compreensivo em relação a Clitemnestra e Egisto leva, talvez, a audiência a perguntar-se se eles ainda mereciam ser mortos ou se, tendo-se arrependido ou mudado a sua atitude, dever-lhes-ia ser concedida uma segunda oportunidade de vida. Alguns autores modernos, como Jean Giraudoux, Marguerite Yourcenar e Danilo Kis, tratam esta questão (ROISMAN 2017: 177-179).

De acordo ainda com a mesma autora, ao fazer de uma mulher a força primária por detrás da vingança, Eurípides problematiza o acto. Destaca-se a inversão dos papéis de género socialmente aceites pela representação de Orestes como um jovem indeciso, que faz muitas perguntas ao Velho sobre a forma de executar a vingança, e Electra que se comporta de uma maneira que seria aceitável num homem mas que não o é numa mulher. A forma cruel como ela planeia matar a mãe recebe até críticas do Coro. Ao mesmo tempo, ela expressa pontos de vista que demonstram a crença da sociedade a que pertence em que uma mulher deve permanecer na sombra do marido, escondida dentro de casa e longe do mundo exterior que pertence aos homens (ROISMAN 2017: p.178). Nesta questão em particular, note-se que, nos primeiros versos da peça, Antígona, ao invés de permanecer no palácio, como seria o seu lugar por definição, encontra-se no exterior e é a primeira das duas irmãs a receber a notícia do édito de Creonte que daria um tratamento fúnebre diferente aos irmãos de ambas, mortos em batalha.

Reforço a ideia de que apesar de ter traços masculinos, como a intenção de vingar a morte de seu pai, a Electra euripídiana tem um traço predominantemente feminino: ela faz uso do amor materno

que Clitemnestra tem por ela para a enganar, manipular e, em conjunto com o irmão, a matar. Esta ação é certamente algo que só uma mulher com a personalidade vingativa de Electra poderia fazer.

No caso da *Medeia* de Eurípides, Laura Swift escreve que esta peça de teatro retrata temas como o amor, o ciúme, a vingança e infanticídio e continua a ser até hoje uma das mais poderosas de todas as tragédias gregas. As ações desta personagem, como se vê ao longo da peça, são as mais terríveis da tragédia e terminam na morte dos seus próprios filhos, crianças inocentes (SWIFT 2017: 80), para além de Creonte e da sua filha, tudo com o propósito de se vingar da traição de Jasão, seu marido. Medeia domina totalmente esta peça, aparecendo em todas as cenas que se seguem ao prólogo e engana cada uma das personagens masculinas que vão aparecendo em cena, com exceção de Egeu, o único que ela poderia considerar como um amigo. Para além disso, ela tem uma série de cinco monólogos onde revela ao Coro e à própria audiência que a escuta os seus pensamentos e a explicação para o seu ponto de vista. A ama e o Coro das Mulheres de Corinto simpatizam com as suas desgraças e isso, por sua vez, ajuda a criar simpatia na audiência em relação a ela.

A peça retrata a história da vingança de uma mulher, Medeia, apaixonada por Jasão, que deixou a sua terra contra a vontade do pai e matou o seu irmão, atirando o seu corpo ao mar, para assim atrasar aqueles que a perseguiram. Ao chegar a Corinto, terra que era governada por Creonte, não tarda a ser traída por Jasão, seu marido, que, convencido pelo rei, escolhe casar-se com a sua filha e abandona Medeia e os filhos de ambos à sua sorte. No início do prólogo, a fiel Ama de Medeia expõe uma longa analepse na qual evoca a expedição dos argonautas, liderada por Jasão (Eurípides *Medeia* vv.1-15). A sua preocupação sobre o sofrimento de Medeia é realçada nos versos seguintes do seu monólogo. Neles estão esboçados alguns dos motivos e perigos que envolvem Jasão e Medeia como “a discórdia conjugal, a perversão do sentimento materno, a quebra dos juramentos e a vingança” (ROCHA PEREIRA 2016: 15).

A Ama lembra a audiência, com as suas palavras, da possibilidade de Medeia estar a planear fazer algo terrível contra os filhos: “Abomina os filhos e nem se alegra em vê-los. Temo que ela medite nalguma nova solução” (Eurípides *Medeia* vv.35-37). Com estas palavras, a audiência fica preparada para o choque que virá no clímax da peça, quando Medeia finalmente realizar o seu plano de vingança contra Jasão (BALDOCK 1989: 70).

Durante o confronto entre Medeia e o rei, no primeiro episódio, Creonte decide expulsá-la a ela e aos seus filhos da sua terra: “A ti, ó Medeia de olhar turvo, com o teu esposo irada, eu digo que saias como exilada deste país, levando contigo os teus dois filhos” (Eurípides. *Medeia* vv.273-275). A razão que Creonte dá para a exilar da sua terra é o seu temor pela vida dos novos

esponsais, a sua filha e Jasão: “Oíço dizer – e anunciam-mo – que algo ameaças fazer ao que dá em casamento, ao esposo e à desposada” (Eurípides *Medeia* vv.287-289). No final, porém, acaba por ceder às súplicas de Medeia e concede-lhe mais um dia antes que esta seja obrigada a partir para longe daquela terra (Eurípides *Medeia* vv.350-351). No segundo episódio, dá-se uma violenta discussão entre Jasão e Medeia. O primeiro afirma um aparente desejo de ajudar a mulher e tenta provar com vergonhosos argumentos a bondade da sua ação de abandonar Medeia e casar com a filha de Creonte: “Não foi por amor de uma mulher que eu fiz esta aliança com o leito real que agora tenho, mas, como já disse, com o desejo de te salvar e gerar filhos régios, da mesma origem dos mais, que sejam o sustentáculo da casa” (*Medeia* vv.592-596). Medeia recorda então todos os riscos a que se expusera por causa do seu amor por Jasão e expõe os seus sentimentos de ciúme e indignação, terminando numa ameaça que acabará por cumprir (ROCHA PEREIRA 2016: 17-18).

Logo depois de uma reflexão do Coro, no segundo estásimo, sobre os perigos em que se encontra Medeia, por causa de um amor que se transformou num ódio insuperável, tem lugar o terceiro episódio em que aparece Egeu. Enquanto se encontrava sozinha no palácio, numa terra que lhe é estranha, sem a proteção paterna ou de qualquer irmão ou amigo, a chegada do rei de Atenas é o porto seguro pelo qual ela tanto esperou para realizar o seu plano de vingança: Medeia conta-lhe a sua história e de como fora traída pelo marido e exilada por Creonte. Este compadecido com a sua situação e considerando Jasão como um «malvado» (Eurípides *Medeia* vv.699), oferece-lhe proteção na sua terra, em troca de que esta lhe dê filhos. Por ter um lugar seguro para onde fugir, Medeia dá início ao seu plano de vingança: começa por manipular o rei para que este lhe dê mais um dia na sua terra, antes de ser exiliada (Eurípides *Medeia* vv.340-347) e usa a mesma artimanha com Jasão (Eurípides *Medeia* vv.869-892) dizendo-lhe que havia mudado de ideias e que aceitava agora que ele a deixasse para casar com a filha de Creonte. Como prova, manda os seus filhos entregar presentes à princesa (Eurípides *Medeia* vv.956-958), prendas essas que estavam envenenadas (Eurípides *Medeia* vv.784-790) e que matam não só o seu alvo mas também o rei de Corinto, como nos é dito pelo Mensageiro (Eurípides *Medeia* v.1125). Medeia regozija-se pelo que aconteceu com o rei e a sua filha e o mensageiro reage, chamando-a de louca (Eurípides *Medeia* v.1130). A seguir Medeia persegue e mata os seus próprios filhos, revelando tal ato a Jasão, que procurava os corpos dos seus filhos de forma desesperada, enquanto se encontrava em cima do carro do Sol, seu avô. No final da peça Medeia revela o porquê de ter matado os seus filhos, dizendo claramente a Jasão que fora para o castigar de a ter abandonado.

Existem ainda dois aspetos importantes que são referidos por Laura Swift e que estão incorporados nesta única e bastante complexa personagem: por um lado, o seu estatuto como estrangeira e, por outro, o de mulher (SWIFT 2017: 80). Logo no início da peça, ficamos a saber

pela voz da Ama que Medeia veio de uma terra distante, a Cólquida, e que, juntamente com Jasão, por quem se apaixonara, chegara a Corinto, terra do rei Creonte (Eurípides *Medeia* vv.1-15.). Para além da Ama, o coro ressalta o facto de que ela fez uma longa viagem de barco, atravessando o Mar Negro, para chegar àquela pátria com o marido (Eurípides *Medeia* vv.210-212). Por sua vez, Jasão enfatiza Medeia como uma estranha naquela terra de uma maneira mais direta, usando-a para sugerir a superioridade dos gregos relativamente aos bárbaros. Jasão também enfatiza a sorte de Medeia de estar numa terra de helenos, de conhecer a justiça e as leis, sem necessitar de usar a força e de ser vista como uma sábia por todos os gregos e assim se ter tornado famosa, pois “Se habitasses nos confins da terra, não se falaria de ti” (Eurípides *Medeia* vv.535-540). Relativamente ao seu estatuto como mulher, Medeia é uma personagem que combina atributos femininos e masculinos. A sua habilidade para enganar outras personagens é vista como algo tipicamente feminino. Já a sua personalidade forte e ousada, a sua inteligência e poder argumentativo, assim como o seu desejo de agir por conta própria para realizar a sua vingança, são características masculinas (SWIFT 2017: 82-83).

Alguns autores escreveram que a personagem Medeia possui uma divisão interna entre atributos masculinos e femininos. Enquanto as qualidades masculinas a ajudam a fazer uma escolha crítica - realizar a vingança o que implica matar os filhos – a parte feminina – os estereótipos femininos e a magia – fazem-na atingir os seus objetivos. Assim sendo, existe um debate entre vários autores que falam sobre essa divisão interna que existe nesta mesma personagem num dos seus monólogos da peça em que ela discute consigo própria se devia ou não matar os filhos (Eurípides, *Medeia* vv.1021-80). Sobre as interpretações existentes, um dos autores, Bruno Smell, revive a ideia de Galen, que dizia que a personagem estava a ter uma luta psicológica entre a razão e a paixão, isto é, as emoções. W. M. Fortenbaugh escreveu que esta passagem antecipa, de certa maneira, o conceito de uma alma bipartida criado por Aristóteles, que dividia a alma entre o racional e o irracional. Christopher Gill defendeu a interpretação estoica de Crisipo, nas linhas 1078-80 desse monólogo, que revelava uma divisão que não era tanto interna e entre elementos psicológicos, como os autores anteriormente mencionados defendiam, mas mais entre o que Medeia era “agora” e aquilo que ela será se usar o potencial total da racionalidade humana. Apesar de existirem várias interpretações, é preciso não esquecer que o conhecimento desta temática sobre debates que falem de decisões éticas e que sejam contemporâneos à *Medeia* (431 a.C.) é limitado e que por isso é importante ser cauteloso sobre as tentativas dos antigos e dos modernos de impor nesta passagem uma leitura anacrónica filosófica (FOLEY 2001: 243-245).

Por outro lado, as interpretações de Anne Burnett e Albrecht Dihle dizem-nos que as forças em debate dentro de Medeia são entre géneros, isto é, entre o masculino e heroico e o feminino e materno. Dihel (1977) aceita a interpretação de Burnett para reforçar o seu próprio argumento: o

amor maternal de Medeia derrotou temporariamente o código de honra masculino. Para além destes autores, Rickert (1987), McDermott (1989) e Seidensticker (1990) adotaram também posições similares sobre esta temática. A interpretação de Burnett sofreu uma mudança e em 1998 a autora viu o conflito como sendo um debate entre um cobarde desejo materno de poupar as crianças e um corajoso plano de vingança. Na interpretação de Burnett, a parte masculina heroica necessita da morte dos filhos e a parte feminina e maternal é aquela que protege as crianças. Foi a parte masculina de Medeia que venceu este conflito psicológico, entre a honra que implicava matar os filhos para se vingar de Jasão e o coração que desejava poupar as suas crianças da morte. Para além destes autores, Bernard Knox, Elizabeth Bongie e Christian Wolff e Dihle também oferecem leituras que suportam de forma direta ou indireta a perspetiva de Burnett (FOLEY 2001: 245)

Helene Foley refere que os autores que leram o monólogo como sendo uma luta entre a razão e as emoções veem a história de Medeia como sendo uma tragédia de ciúme sexual, ou seja, uma guerra entre a paixão irracional por vingança, provocada pela traição sexual de Jasão, com os seus planos ou deliberações racionais (Eurípides, *Medeia* vv.1078-80). Porém, na visão de Foley, esta seria a *Medeia* escrita por Séneca e não a de Eurípides. Na peça de Séneca, a Medeia deixa que as suas emoções se sobreponham à razão enquanto na peça de Eurípides, está orgulhosa da sua inteligência e não se envergonha das emoções complexas e dos motivos racionais com que explica as suas ações. Por outras palavras, podemos dizer que quando ela está a planear a vingança, as duas partes – a razão e as emoções – trabalham em conjunto ao invés de estarem em conflito. A autora acrescenta a sua discordância, neste ponto, em relação a Forthenbaugh (1970), quem argumenta que Medeia usa frequentemente um raciocínio, ainda que não esteja claramente formulado, que é ético Aristotélico, na deliberação de um meio para atingir um fim, contrapondo que não se trata de um simples caso em que se controla as emoções através da razão pois Medeia também é motivada, desde o início, nos seus planos de vingança, pela justiça e pelo intelecto. Ela não raciocina contra o sentimento de querer poupar as crianças ou contra as emoções, no monólogo. E, como escreve Dihle, não se pode distinguir na Medeia as duas formas de raciocínio ético de Aristóteles: o planeamento prático e o controlo moral da razão sobre as emoções (FOLEY 2001: 246).

Segundo Foley, Medeia reconhece que as emoções podem levá-la a cometer erros críticos. Na peça, ela confessa que o seu amor por Jasão a levou a cometer crimes contra a sua família, a fugir da sua pátria e que agiu «com mais paixão do que sensatez» (Eurípides, *Medeia* v.485). Ao confrontar o marido, nas linhas 598-99, Medeia rejeita o raciocínio prático de Jasão para o seu casamento com a filha de Creonte, porque ela não quer nenhuma felicidade ganha com dor. No

entanto, quando ela decide matar os seus filhos a fim de concretizar a sua vingança, ela deliberadamente acaba por infligir dor a si mesma (FOLEY 2001: 246).

Tendo em conta todas estas interpretações, inclinar-me-ia a pensar que, neste monólogo, talvez Medeia estivesse preocupada com o seu futuro, que será passado sem os filhos, os quais ela lamenta não ver crescer e tornarem-se adultos, pois, como ela diz, terão «passado a outro género de vida» (Eurípides, *Medeia* v.1039), uma clara alusão ao terrível destino da morte que os espera às mãos da sua própria mãe. A sua decisão de matar os filhos como um meio para atingir o fim, ou seja a vingança contra Jasão, parece provocar um grande conflito em Medeia que chega a duvidar da validade dessa resolução: a sua parte feminina diz-lhe que os seus filhos são inocentes e que ela não deveria ter que sofrer do mesmo mal duas vezes, como quando ela matou o irmão e abandonou o seu pai e a sua pátria (Eurípides, *Medeia* v.1046.). No entanto, o seu desejo de vingança, pertencente à parte masculina, acabou por se sobrepor ao amor pelos filhos: não executar a vingança significava sofrer escárnio dos inimigos, e ela não podia permitir-se a deixá-los sem castigo (Eurípides, *Medeia* vv.1049-1052).

Por fim, parece-me válido salientar as palavras de Marina Picazo Gurina, a propósito dos atributos femininos e masculinos, os quais, como vimos, marcam fortemente esta personagem:

La literatura griega está llena de imágenes contrapuestas de hombres y mujeres. Mientras los primeros son fuertes, valientes, generosos, reservados, racionales, las mujeres son asustadizas, vengativas, habladoras e irracionales; el autodomínio sobre las pasiones caracteriza a los hombres, mientras las mujeres son incapaces de controlarse ellas mismas (PICAZO 2008: 31).

Por outro lado, numa comparação entre Medeia e Antígona, na minha opinião, se é de facto possível observar algum tipo de semelhança, essa estaria, talvez, relacionada unicamente com o facto de que ambas as personagens levantaram a sua voz para se opor a uma injustiça e, deste modo, tomam parte em ações que, apesar de acreditarem ser justas, acabam por provocar sofrimento e tragédia, não apenas nelas mesmas, mas também noutras personagens que têm com elas um relacionamento próximo.

2.1 As características do herói trágico em Ésquilo, Sófocles e Eurípides

«Carácter bom pode existir em todos os tipos de personagem: uma mulher pode ser boa, bem assim um escravo, embora aquela seja talvez um ser inferior e este inteiramente vil.»

Aristóteles, *Poética* 15.1454a19-22

Se começarmos por ler uma certa passagem que escreveu Aristóteles na sua *Poética*, sobre o carácter das personagens femininas, e daí passarmos à sua comparação nas tragédias que são aqui foco de estudo, verificaremos a frequência com que elas parecem violar aquilo que o autor considera ser o seu comportamento adequado. Assim ele escreve no capítulo 15: «O segundo aspecto a tomar em conta é que os caracteres sejam apropriados: um carácter pode ter valentia mas não é próprio de uma mulher ser valente e esperta.» (Poética 15.1454a22-24).

Tendo em conta estas palavras de Aristóteles, o herói que aparece nas tragédias é uma figura trágica que, de acordo com Aristóteles, não se distingue tanto em termos de justiça ou de virtude e, ao cair em desgraça, não é porque seja mau mas porque cometeu um erro, *Harmartía*, e, por isso, desperta temor e piedade naqueles que o assistem. Para além disso, pertence a uma família ilustre, que tenha boa reputação pelos seus feitos heroicos, como sejam aquelas a que pertencem, por exemplo, Édipo ou Orestes (Poética 1453a7-12).

Nas tragédias de Ésquilo, um dos tópicos discutidos é a questão da justiça, sendo este um tema absolutamente central nas *Euménides*, peça que faz parte da trilogia da Oresteia, deste tragediógrafo: ordenado pelo deus Apolo, Orestes mata Clitemnestra, assassina de Agamémnon e torna-se alvo de perseguição das Erínias, divindades protetoras da maternidade, que exigem vingança e justiça na sua causa. O caso é levado à discussão dos deuses no tribunal do Areópago, ao qual preside a deusa Atena e cujos juízes, escolhidos por ela, são mortais. Nele discute-se qual crime é mais grave, se o matricídio ou se a morte de Agamémnon às mãos da esposa. De um lado, temos Apolo que defende Orestes e a justificação do matricídio e, do outro, as Erínias que exigem a sua condenação por ter derramado o sangue da sua própria mãe. Apolo usa como argumento que a geradora de um filho não é uma mãe mas sim o pai, o semeador. Uma mãe apenas conserva o rebento dentro do seu corpo (Ésquilo, *Euménides* vv.657-601). As Erínias defendem a sua

posição ao argumentar que Orestes derramou o seu próprio sangue quando cometeu o matricídio (Ésquilo, *Euménides* vv.652-654). A votação acaba num impasse e é o voto de Atena – a deusa não conhece a maternidade pois nasceu da cabeça de Zeus, seu pai – que o absolve do crime e assim o salva da morte (Ésquilo, *Euménides* vv.734-742.). A decisão só é aceite porque a deusa oferece um acordo às Erínias, permitindo que estas habitem Atenas para sempre com todas as honras que lhe são devidas (PULQUÉRIO 1998 176-178; Ésquilo, *Euménides* vv.892-900).

O tratamento que Sófocles dá ao herói trágico tem sido muito discutido, havendo, como nos diz Baldock, uma conclusão comum entre os estudiosos: “his human characters, unlike those of Aeschylus, stand apart from the gods, ‘naked and defenseless’ and that they have to learn for themselves humility and the limits of man’s situation” (BALDOCK 1989: 48).

Na tragédia sofocliana, ao contrário do drama Esquiliano, não estamos conscientes da natureza complexa das ações do herói, a sua relação com a esfera divina da qual resulta a sequência de eventos sobre o passado e o futuro das gerações. O herói criado por Sófocles atua numa realidade terrível onde não existe futuro reconfortante, nem um passado que lhe sirva de guia. A ele é imposta a absoluta responsabilidade pelas suas ações e consequências que daí possam resultar. Este é o facto que faz a superioridade dos heróis sofoclianos. Sófocles apresenta o herói trágico como sendo alguém que não tem o apoio divino, para além de enfrentar a oposição dos humanos. A decisão que toma provém da parte mais profunda do seu ser e é mantida de forma feroz, cega, heroica até quase ao ponto de se destruir a si mesmo (KNOX 1964: 5). Apesar disso, esse fator, isto é, a responsabilidade total pelas suas próprias ações, não se verifica no *Ájax* de Sófocles. Na peça, *Ájax*, que seria considerado o segundo melhor guerreiro grego, deseja ficar com a armadura de Aquiles, que havia sido morto em batalha. No entanto, os chefes gregos decidem que a armadura ficará para Ulisses. Revoltado com esta decisão, *Ájax* decide matar os chefes gregos e dirige-se às suas tendas. Porém, a deusa Atena intervém, enlouquecendo-o e fazendo-o matar um rebanho de ovelhas, as quais ele pensou serem os chefes do exército. Ao recuperar a lucidez, *Ájax* percebe o seu erro e, achando estar condenado, suicida-se. Inicia-se então uma discussão em que os chefes gregos devem decidir se o corpo de *Ájax* deve ou não ser enterrado com honras fúnebres devido às suas ações. No final, é Ulisses quem convence Agamémnon e Menelau a realizar o funeral.

O herói trágico deve manter-se firme, não importa por quanto sofrimento possa passar, e deve mostrar nobreza e dignidade mesmo na sua queda (SANTOS 2005: 58). Porém, se observarmos, por exemplo, o comportamento de Creonte na *Antígona* de Sófocles, essa situação não se verifica. Deste modo, não creio que Creonte possa ser considerado como um herói trágico, sendo levada a concordar com a posição de Hermann Rohdich, cuja observação, apresentada por Helena da Rocha Pereira, nos mostra que Creonte, como governante da cidade, está só e “politicamente

desqualificado e privado da sua representatividade social.” (ROCHA PEREIRA 2012: 19). Na peça, este momento dá-se durante o confronto entre Creonte e Hémon (Sófocles, *Antígona* vv.734-739). O outro autor, com quem partilho da mesma opinião, é Muller, o qual escreve que ele não demonstra grandeza, nem mesmo no erro e na queda. Esta observação, como diz a autora, parece estar de acordo com o comportamento de Creonte depois de ouvir as ameaças de Tirésias sobre o que será o seu futuro. Tomado pelo terror, ele questiona que direção as suas ações devem tomar e o Coro aconselha a que liberte Antígona e enterre Polínicos o mais rapidamente possível (ROCHA PEREIRA 2012: 19).

No caso de Antígona, é possível observar que ela se mantém firme e fiel a si mesma durante quase toda a peça. Porém, ao ser levada para a sua prisão de pedra, ela entoia um lamento perguntando aos deuses porque é que não a protegem sendo que ela apenas cumpriu o seu dever para com os deuses. Ela justifica o seu ato de desafio quando fala do seu nobre nascimento, do desejo por glória que lhe poderá trazer o ato de sepultar o irmão e dos seus sentimentos religiosos quando clama pelos deuses, aos quais pede que lhe digam se transgrediu alguma lei divina (KNOX 1964: 28).

A Electra sofocliana tem um ponto de vista semelhante ao de Antígona e, na peça, ela usa as mesmas palavras, relativas ao seu nascimento nobre e a glória. Mesmo que os seus motivos sejam diferentes, estas personagens ainda são levadas pelas paixões da alma e recusam ouvir a voz da razão, ou seja, nem Antígona ouve a sua irmã Ismena, nem Electra ouve Crisótemis (KNOX 1964: 28-29). Podemos portanto assumir que, para aqueles que o enfrentam, sejam amigos ou inimigos, o herói sofocliano parece ser corajoso mas intransigente, irrazoável, quase como um louco, alguém com quem é impossível argumentar. Apesar disso, para o herói, as opiniões dos outros não lhe interessam porque a sua lealdade para consigo mesmo e consequente necessidade de realizar uma ação são mais importantes do que as considerações dos outros (KNOX 1964: 28).

Um dos erros que o herói trágico pode cometer é a *hybris* ou *hubris*, entidade que personifica a insolência, o orgulho e outros comportamentos semelhantes. O conceito tradicional exprime a quebra das regras da ordem natural que foram criadas pelos deuses e essa ordem não deve nunca ser rompida (SANTOS 2005: 58). No entanto, creio que o que se verifica na peça de Sófocles que dá pelo nome de *Antígona*, não é o conceito com o significado tradicional pois Antígona não desobedeceu aos deuses, algo necessário para ser considerado *hybris*. Neste caso específico, não creio que se trate da *hybris* mas simplesmente de um caso de rebelião e insolência contra o poder vigente, algo que parece chocar e sobretudo enfurecer Creonte que não pensava que alguém pudesse desobedecer ao seu édito, sabendo das consequências. Para alguns autores, como Murray Jooste, o conceito de *hybris* existe nesta peça, para quem não parece ser apenas um conceito religioso e pode ser usado para exprimir insolência (JOOSTE 1977: 66). De facto, quando

Antígona admite que realizou o acto de sepultura, Creonte acusa-a de ser insolente por duas vezes. A primeira, em relação ao facto de ter desrespeitado o édito que ele havia promulgado e a segunda, ao se vangloriar do que havia feito, sem parecer temer as consequências que daí iriam resultar (*Antígona* vv.495-496). No entanto, de acordo com o “Oxford Classical Dictionary”, o uso comum deste conceito em inglês, para sugerir orgulho ou excesso de confiança e também qualquer comportamento que seja ofensivo para os deuses, parece ser visto atualmente como o resultado da incompreensão dos textos antigos e de visões simplificadas do pensamento grego. Assim sendo, a melhor discussão sobre este conceito está presente na *Retórica* de Aristóteles que nos diz que a *hubris* é fazer ou dizer coisas que tornam a vítima vergonhosa, não porque ela deseja alcançar algum objetivo mas porque tira prazer ao realizar esse tipo de ação (FISHER, *Hubris*, 2015). Deste modo, creio que é possível verificar que o conceito que está descrito no texto de Aristóteles não se enquadra na peça da *Antígona*, uma vez que esta personagem, não incorre em nenhuma ação vergonhosa, pelo menos na perspectiva das leis divinas, e deseja alcançar um certo objetivo que é enterrar o seu irmão Polinices. Penso também que o melhor exemplo onde este crime é cometido esteja presente na trilogia de Ésquilo, na primeira peça da *Oresteia*, de nome *Agamémnon*: ao chegar a casa, vindo da Guerra de Troia, o rei Atrida entra em casa e pisa as tapeçarias púrpuras, apenas destinadas aos deuses. Apesar de estar consciente de que estaria a cometer o crime da *hubris*, algo que está presente nas suas palavras, Agamémnon acaba por fazer exatamente o contrário do que se esperaria dele, caindo deste modo na cilada que Clitemnestra lhe preparara, ao deixar-se tratar como um deus (PULQUÉRIO 1998: 18).

No caso de Eurípides, este virou costas ao isolamento do herói trágico de Sófocles e nas suas tragédias vemos os deuses caminharem pelo palco novamente, tal como já acontecia com as personagens de Ésquilo. Só que diferente deste, os deuses em Eurípides intervêm de forma brutal na vida dos mortais e já não são benfeitores como acontece, por exemplo, nas *Euménides* de Ésquilo, última peça da *Oresteia*, em que a intervenção de Atenas salva a vida de Orestes (KNOX 1964: 6).

Na peça *Hércules* de Eurípides, Hércules, depois de salvar a família do tirano Lico, enlouquece, por culpa da deusa Hera que lhe enviara Lissa, a loucura personificada, e mata a esposa e os filhos que salvara momentos antes. A responsabilidade dos seus atos é divina e, deste modo, algo que ele não conseguiu evitar. No final da peça, Hércules horrorizado pelo que fizera, planeia suicidar-se mas a intervenção de Teseu, a quem ele ajudara anteriormente, convence-o a ir com ele para Atenas ao invés de escolher a morte (SILVA 2008: 5-6). Neste caso específico, verifica-se que o desastre trágico tem origem divina ao invés de humana (KNOX 1964: 5).

No caso da Medeia euripidiana, a princesa estrangeira que tudo abandonou por amor a Jasão sofre pelo abandono do marido, unido em novas núpcias com a filha de Creonte, pela consequente

destruição do oíkos a que ela pertencia assim como pela quebra das normas de fidelidade, amizade e amor perpetradas por Jasão. Para além disso, sofre a ameaça de um exílio forçado por Creonte, para além da constante lembrança do marido desleal, como nos diz a Ama, quando coloca os olhos nos seus filhos. O Coro, formado por mulheres de Corinto, toma também o partido de Medeia, amaldiçoando o traidor e exigindo a vingança pela quebra dos juramentos sagrados que pertencem ao casamento (FIALHO 2006: 20-21). Independentemente da situação desesperada em que se encontrava a princesa estrangeira, Jasão e Creonte desvalorizam o seu sofrimento e “acusam Medeia de agir por despeito de um leito vazio, sinónimo de frustração pela necessidade sexual não satisfeita” (FIALHO 2006: 22). Para Jasão, o novo casamento representa simplesmente “uma aliança por interesse para prover às necessidades da antiga família” (FIALHO 2006: 24).

3. Análise da peça *Antígona* de Sófocles

No capítulo anterior foi feita uma análise de algumas personagens que poderão ajudar à leitura da *Antígona* de Sófocles, assim como a caracterização do herói trágico que pode ser encontrada nas peças dos três tragediógrafos. Cabe agora, neste capítulo, a análise da *Antígona* sofocliana, peça central deste trabalho.

Antígona é uma tragédia escrita por Sófocles, na qual a jovem princesa que dá o nome a esta peça ousa desrespeitar a lei de Creonte, rei de Tebas, que proibia o enterro do traidor Polinices, seu irmão, sendo então condenada à morte. No prólogo, Antígona conta à sua irmã, Ismena, o que acabava de saber sobre o édito de Creonte, novo governante da cidade por morte dos dois irmãos de Antígona e Ismena: Etéocles fora enterrado com todas as honras, tratado “de acordo com a justiça e a lei” e ocultado “sob a terra, de uma maneira honrosa aos olhos dos mortos do além” (Sófocles *Antígona* vv.24-26)²². Polinices, por outro lado, tendo “perecido miseravelmente”, havia sido deixado insepulto, “tesouro bem-vindo para as aves de rapina”. Ninguém o poderia chorar ou enterrar sob pena de ser condenado à morte (Sófocles *Antígona* vv.26-29) Antígona revela à irmã a sua intenção de dar sepultura ao cadáver, proibida pelo édito, e pergunta-lhe se quer cooperar e “se junto com esta mão vais levantar o cadáver” (Sófocles *Antígona* v.43). Ismena recusa pois teme as consequências que poderiam vir daquele ato de desobediência. Apesar dos avisos de Ismena sobre as consequências que tal desobediência irá suscitar, Antígona está disposta a correr o risco só para cumprir algo que considerava ser o seu próprio dever para com o irmão morto em combate. Ela própria diz à irmã que a Creonte “não lhe é dado separar-me dos meus” (Sófocles *Antígona* v.47). A ausência de reflexão que leve ao entendimento e consciência dos seus limites, “lack of nous” como lhe chama Baldock, é um recurso recorrente de Sófocles utilizado na peça, com o propósito de caracterizar Antígona como alguém que se recusa a ouvir a voz da razão. Ela irá realizar sozinha o ato de sepultar o irmão, morrendo por aquilo que acredita ser correto, não atraíndo o seu amado irmão e, deste modo, tendo levado a cabo o que Baldock apresenta como crime sagrado. Ou seja, cumprindo o ato sagrado de dar sepultura aos mortos e, simultaneamente, desobedecendo à lei e, por isso, praticando um crime (BALDOCK 1989: 49).

É preciso salientar que Antígona e Ismena tornam-se herdeiras epicleras, pois os seus irmãos que eram os herdeiros do trono morreram na guerra, um contra o outro. Já que elas são a última

²² A tradução da *Antígona* de Sófocles, utilizada no âmbito deste trabalho, é a de Maria Helena da Rocha Pereira.

linhagem de Édipo, é necessário o casamento e descendentes para a continuidade dessa família. Creonte como homem e guardião de ambas era quem devia executar o enterro de Polinices, se este não fosse um traidor (SOURVINOU-INWOOD 1989: 140). Já que Creonte coloca a sua função como governante acima do cumprimento desse dever familiar e também por considerar que Polinices traiu a cidade, é Antígona quem assume, como representante da descendência deixada por Édipo, o dever de sepultar o irmão com as honras que lhe eram devidas (BERQUÓ 2015: 39). Deste modo, ela ignora por completo o facto de que o irmão é um traidor e coloca o seu dever filial, assim respeitando os deuses, acima do decreto que Creonte promulgou.

A primeira vez que se sabe que alguém mexeu no cadáver acontece no primeiro episódio e é o guarda, o infeliz tirado à sorte entre os outros que estavam de vigília, que parte para o palácio a fim de contar a notícia a Creonte (Sófocles *Antígona* vv.245-247 e vv.250-277). Temendo ameaças que o acusavam de um crime que não havia cometido, o guarda apressa-se a descobrir quem é o culpado de ter espalhado pó e de realizar as libações em cima do cadáver. Quando regressa ao palácio, no segundo episódio, trazendo a autora do crime que é ninguém menos que a infeliz Antígona (Sófocles *Antígona* v.385), Creonte começa por duvidar mas acaba por aceitá-la como culpada após ela admitir ter desobedecido ao édito: “Afirmo que o pratiquei, e não nego que o fizesse” (Sófocles. *Antígona* v.444). Neste episódio dá-se um dos confrontos mais importantes da peça: a discussão entre o valor superior das leis divinas, apresentado por Antígona, e o maior valor das leis humanas, defendido por Creonte. Antígona argumenta que as leis humanas «não foi Zeus que as promulgou, nem a Justiça, que coabita com os deuses infernais, estabeleceu tais leis para os homens», acrescentando ainda que os éditos de Creonte «não tinham tal poder que um mortal pudesse sobrelevar os preceitos, não escritos, mas imutáveis dos deuses.» (Sófocles *Antígona* vv.450-454).

Estas palavras de Antígona, como salienta Baldock, são o ponto-chave do seu argumento: “the gods declare that all men should have funeral rites, an idea found in Homer, *Odyssey* XI, 73 and in many other sources” (BALDOCK 1989: 48). Na peça, o Coro comenta que Antígona é como Édipo, seu pai, uma comparação feita diversas vezes, tal como mostra o seguinte exemplo: “Indómita é a descendência, de indómito pai nascida. Não aprendeu a curvar-se perante a desgraça” (Sófocles *Antígona* vv.471-472).

Creonte, por outro lado, critica a obstinação de Antígona usando palavras plenas de uma ironia que diríamos involuntária e até inconsciente que podem, também, ser usadas contra ele. Creonte argumenta que “os espíritos demasiado obstinados são os que mais depressa sucumbem” (Sófocles *Antígona* vv. 473-474). No entanto, o que parece ser o motivo da sua fúria e obsessão é o orgulho insolente de Antígona e o facto de que ela, sendo mulher, se atreveu a desafiá-lo, a ele, um homem (BALDOCK 1989: 49).

A seguir, Antígona realça o facto de que se trata da morte de um príncipe e, sobretudo, alguém do mesmo sangue que ela, filho dos mesmos pais. Defende, desse modo, que a morte de um membro da família tem outro valor e importância se a compararmos com a morte de um escravo: “Não foi um escravo que morreu; foi um irmão” (Sófocles *Antígona* v.517). Por fim, ela invoca que Hades, o deus dos mortos, iria querer que o ritual fosse o mesmo para os dois irmãos, não importando que um fosse traidor e o outro defensor da cidade. Nas suas palavras, “Hades deseja, contudo, que o ritual seja o mesmo” (Sófocles *Antígona* v.519). Neste confronto, Antígona enfrenta de forma honesta o rei Creonte, dizendo-lhe de maneira franca e direta o que pensa. Aparece aqui o conceito de parrésia²³, neste caso permitindo que Antígona exponha o que pensa do édito e quais as razões que a levaram a desobedecer. Nesta peça, de acordo com Roisman, o conceito de parrésia é utilizado durante o tratamento que é dado por Sófocles ao tema do lugar, cujas regras são repetidamente transgredidas. Na abertura da peça, quando as duas irmãs saem do palácio, lugar destinado às mulheres, e vão até aos portões da cidade, um lugar que pertence aos homens, já estão a transgredir essas regras. Por outro lado, o acto de rebelião de Antígona que a leva a desobedecer ao édito de Creonte e o desafio verbal entre as duas personagens também demonstram ser uma transgressão das regras do lugar que está destinado às mulheres dentro da hierarquia do género (ROISMAN 2004: 98). Para a autora, a maior transgressão de Antígona é revelada no contraste entre esta e a sua irmã Ismena, que representa a mulher obediente, convencional e que sabe qual o seu lugar dentro desta hierarquia. Ao contrário de Ismena, que não sabia do édito até Antígona lhe contar, a irmã está ao corrente da situação política da cidade, tal como estaria um homem nesta mesma situação. Por outro lado, ela não só rejeita a proposta de Ismena, tipicamente feminina, de enterrar o irmão às escondidas, «Mas ao menos não reveles a ninguém esta acção; guarda-a em segredo, que outro tanto farei eu» (Sófocles *Antígona* v.85), como também desafia verbalmente Creonte sobre o direito de proibir o enterro de Polinices (ROISMAN 2004: 99). Ismena considera a atitude da irmã muito pouco feminina mas falha em demovê-la do seu plano, pois Antígona considera ser «belo morrer por executar esse acto» (Sófocles *Antígona* v.72) e também «um dever sagrado» que ela deve cumprir (Sófocles *Antígona* v.74).

No segundo episódio, quando questionada sobre os seus atos por Creonte, Antígona culpa o édito que ele promulgou como um dos motivos para não deixar o irmão traidor insepulto enquanto o outro é tratado com todas as honras. O outro motivo seria por considerar que essa lei humana vai

²³ Parrésia caracteriza-se por ser a expressão livre e franca do discurso cujo conteúdo incluía o direito de criticar, censurar e repreender os cidadãos e líderes da polis. Na segunda metade do século V a.C., este conceito passou a fazer parte da *Iségora*, referindo-se ao igual acesso dos cidadãos ao discurso público perante as instituições políticas da cidade (ROISMAN 2004: 91).

contra as leis divinas, leis essas às quais ela não queria desobedecer e ser castigada só «por ter temido a decisão de um homem.» (Sófocles *Antígona* v.458). Antígona está consciente da fragilidade humana e do facto de que não iria viver para sempre, mesmo que não houvesse édito promulgado (Sófocles *Antígona* vv.459-461). Além do mais, considera terrível viver no meio de tantas desgraças e que a morte apenas terminará com os seus infortúnios.

Creonte, pelas suas palavras, demonstra que não gostou de ver a sua lei ser desobedecida mas o que mais parece deixá-lo furioso é o facto de que Antígona, que é mulher e sua sobrinha, para além de ter praticado essa ação proibida, mostra ainda não estar arrependida, cometendo assim um duplo crime aos olhos do rei de Tebas (Sófocles *Antígona* vv.480-484).

Creonte enfatiza esta transgressão das regras quando diz que Antígona se comporta mais como um homem do que como uma mulher e que se não a castigar haverá uma inversão dos papéis naturais ao género (ROISMAN 2004: 99). É preciso notar que, neste caso, as mulheres eram vistas como seres fracos por comparação com os homens, os seres fortes. Logo, para Creonte, se ele não castigar Antígona por ter desobedecido ao seu decreto, será ele a ser considerado como mulher e ela como um homem (Sófocles *Antígona* vv.485-486). Para além do mais, enquanto a atitude desafiadora de Antígona lhe confere características masculinas, inapropriadas para o seu género, ser mulher também contribui para a sua habilidade em desafiar a tirania de Creonte. De acordo com a mesma autora, tal como no Coro das Virgens, que encontramos na peça de Ésquilo *Os Sete Contra Tebas*, que expressa o medo da população inteira, Antígona dá voz ao que a maioria pensa mas que está impedida de dizer por medo (Sófocles *Antígona* v.505) (ROISMAN 2004: 100).

Logo que termina o confronto entre Antígona e Creonte, as duas irmãs são levadas pelos escravos. Após uma pequena intervenção do Coro sobre as maldições que rondam a casa dos Labdácidas, surge Hémon. Inicialmente, ele dá razão ao pai pela condenação mas depois tenta convencê-lo de que existem outras maneiras de resolver a situação e, por isso, discursa a favor da noiva. No confronto entre estas duas personagens, por defender Antígona, Hémon é acusado pelo pai de ser «um aliado da mulher» (Sófocles *Antígona* v.740), de valer menos que uma mulher (*Antígona* v.746) e de ser «escravo de uma mulher» (Sófocles *Antígona* v.756) (ROISMAN 2004: 99). O confronto entre o pai e o filho ocupa o terceiro episódio e termina com a saída deste último bastante exaltado, sem ter conseguido convencer o pai a libertar Antígona (Sófocles *Antígona* v.691-700). Após um diálogo entre o Coro e Creonte, o rei sai e Antígona, sua sobrinha, aparece novamente em cena. Ela entoia um lamento com o Coro, *kommós*, enquanto é escoltada pelos guardas para fora do palácio, a caminho da gruta onde irá morrer. Antígona interpreta as palavras do Coro como sendo de escárnio e enche-se de autopiedade. Isto faz com que o Coro decida chamá-la de audaciosa e ponderam se existe alguma ligação entre o seu destino e o de Édipo, seu pai, outrora rei de Tebas. A simples menção do seu pai deixa Antígona num grande desespero e

é então que o Coro declara “A piedade é digna de respeito, mas o poder, p’ra quem o detêm, não deve jamais ser transgredido. Do teu ânimo a teimosia te perdeu” (Sófocles *Antígona* vv.873-875). É neste momento que Antígona regressa ao seu tema de abertura afirmando que não tem amigos nem ninguém que a vá chorar quando morrer, ignorando por completo tanto a existência da sua irmã Ismena como a do outrora seu noivo, Hémon, que tentou salvá-la indo contra as palavras do seu pai (BALDOCK 1989: 50).

Outra figura importante que aparece na peça é Tirésias, o adivinho, que em nome dos deuses vem avisar o rei que está a proceder de forma inadequada e que “errar é comum a todos os homens” (*Antígona* vv.1024-1025). Apesar dos seus conselhos e avisos, Creonte acusa o adivinho de ser ganancioso e falso: “Gananciosa é toda a raça dos adivinhos” (Sófocles, *Antígona* v.1055). No final, são as palavras ameaçadoras de Tirésias sobre o seu destino e o da sua família, presentes nos versos 1064 a 1077, que, finalmente, convencem o rei a ceder porque, como ele mesmo diz, “não se deve combater contra o destino” (Sófocles, *Antígona* v.1106-1107).

Por fim, no êxodo, sabemos o que aconteceu através do relato do Mensageiro: aterrorizado com as palavras de Tirésias, Creonte acaba por ceder e apressa-se a enterrar Polinices com os rituais fúnebres necessários. Pelas palavras do Mensageiro, ficamos a saber as desgraças que se abateram, em vagas sucessivas, sobre Creonte que, agora, não é mais do que um homem infeliz que se enganou nas decisões que escolheu tomar e, conseqüentemente, provocou a morte da sua família: a infeliz Antígona enforcou-se na sua prisão de pedra, o filho, Hémon volta-se contra o pai, mas em seguida crava a espada no seu próprio corpo e morre nos braços de Antígona. Ao saber da sua morte, a rainha Eurídice também se suicida. Creonte lamenta o que aconteceu com a sua família e pede pela sua própria morte, mas o seu castigo será continuar a viver com o peso de ter sido responsável pela morte daqueles que amava (BONNARD 2018: 212). Segundo o autor André Bonnard “é neste momento em que, posto diante de nós, o mundo não é mais que sangue e lágrimas, [...] não é mais que um círculo de fantasmas feridos. [...] é neste instante de horror acumulado que uma inconcebível alegria nos inunda”. Afinal Antígona continua viva dentro de nós e representa “uma deslumbrante e ardente verdade” (BONNARD 2018: 213).

Antígona coloca em cena um dilema de valores e por causa disso existe a tentação de “a reduzir a uma peça de tese e ver as personagens apenas como sinais algébricos dos valores que representam”. Segundo Bonnard, nada parece estar mais errado do que ver nesta peça um conflito de princípios. O que parece existir, segundo este autor, é um conflito entre seres humanos “fortemente diferenciados e caracterizados, um conflito de indivíduos” (BONNARD 2018: 213).

O centro da ação dramática de *Antígona* é, como se viu, a existência de uma heroína obstinada que, indo contra o édito de Creonte e ignorando os conselhos e avisos de sua irmã Ismena, decide

“conceder honras fúnebres ao irmão Polinices”. A atitude da personagem e o seu confronto com Creonte trazem, deste modo, para dentro da peça “ como questão fundamental o limite entre a autoridade do Estado e a consciência individual, isto é, o conflito entre o Direito Positivo e as leis da consciência, não escritas” (BATISTA 2015: 213). Entendo aqui que, o Direito Positivo se aplica, neste caso, ao édito promulgado por Creonte e que as normas da consciência, não escritas, se referem às leis divinas evocadas por Antígona para defender o seu ponto de vista e a sua desobediência ao rei. Mas afinal porque se batem Antígona e Creonte com tanta violência e obstinação? Segundo Bonnard, é porque “sem dúvida jamais existiram dois seres ao mesmo tempo tão diferentes e tão semelhantes”. Possuem certamente “carateres idênticos” mas “almas inversas”, umas “vontades inflexíveis”, “armadas dessa intolerância necessária a todas as almas ébrias de eficácia” (BONNARD 2018: 214).

O Coro fala do caráter inflexível de Antígona e reconhece-a como sendo filha de um pai, Édipo, igualmente inflexível e que ambos são duros e cruéis para os outros e para consigo mesmos. Édipo escolheu cegar-se ao descobrir que ele mesmo era o criminoso que procurava. Antígona enforcou-se na prisão de pedra. Mas se Antígona é filha de seu pai, ela é também sobrinha de Creonte: “Nas alturas de grandeza em que cada um pretende instalar-se, o mesmo enrijamento do ser os fixa em arestas vivas” (BONNARD 2018: 214).

Para Creonte, Antígona era sobretudo uma mulher desobediente que não só o desafiou como ainda não se mostra arrependida do seu ato. Sobre este assunto, é a sua irmã Ismena quem, na peça, relembra Antígona da sua própria condição: «nascemos para ser mulheres, e não para combater com os homens; e, em seguida, que somos governadas pelos mais poderosos» e que a eles se devem submeter (Sófocles, *Antígona* vv.61-64). Ismena considera, além disso, que é mais importante obedecer aos vivos do que aos mortos e por isso mesmo pede piedade “aos que estão debaixo da terra” por não poder desobedecer à lei de Creonte (Sófocles, *Antígona* vv.65-66.). Penso também que, para a audiência do século V a.C., seria natural esperar que as duas irmãs, sendo mulheres, obedecessem a Creonte, pois esse era o seu dever para com o homem que era tio, guardião e também o rei de Tebas.

Relativamente à maneira sincera como Antígona se expressa, Hanna Roisman acrescenta dois pontos que devem ser destacados. Em primeiro lugar, a autora enfatiza o carácter normativo, moral da intervenção: tal como no Coro das Virgens na peça *As suplicantes* de Ésquilo, em que este expressa o medo que a população inteira tem de um ataque inimigo, no caso de Antígona, ela dá voz ao desagrado que a população sente em relação ao édito promulgado por Creonte. Em segundo lugar, Antígona desafia de forma direta, através das suas palavras e ações, os limites da conduta feminina e mostra também uma coragem que nenhuma das outras personagens masculinas parece conseguir igualar. Mesmo Hémon, o seu noivo, começa por fazer um elogio

ao pai (Sófocles, *Antígona* vv.635-638.) e só depois escolhe criticar a sua escolha de condenar Antígona, afirmando que todos na cidade elogiavam o seu acto de querer enterrar o irmão (Sófocles, *Antígona* vv.686-700) (ROISMAN 2004: 100-101).

Parece-me certo concordar com Bonnard, para quem aqueles que querem o bem de Antígona e Creonte parecem, ao invés disso, despertar neles “o mesmo reflexo de defesa, a mesma recusa brutal de afeição que pretende salvá-los”. Antígona na sua discussão com a irmã Ismena e Creonte com o seu filho, Hémon. É impossível vergá-los, fazê-los ouvir a razão. Antígona e Creonte seguem cada qual o seu caminho, sem desvios. Aqui o que parece ser importante não é que eles tenham razão mas sim a fidelidade que “cada um deles guarda em si mesmo”. Tal como Antígona, Creonte também é fiel a si próprio. “Se ele cedesse a quem o ama e o aconselha, trairia o compromisso que assumiu consigo mesmo de ir até termo do seu destino, seja o que for que aconteça”. No final, ele cede mas apenas porque as terríveis e proféticas palavras de Tirésias, sobre a ira dos deuses que cairia sobre a sua cabeça, o atemorizam. “Quando ele verga, desmornar-se-á com ele a estabilidade do universo que ele nos prometera” (BONNARD 2018: 214-215).

Como leitores modernos, seríamos levados a considerar a ação de Antígona como nobre e corajosa e provavelmente veríamos esta personagem como uma figura heroica por se rebelar contra um tirano, como Creonte, e ir contra o édito que considerava absurdo, pelo direito de enterrar o seu próprio irmão morto em combate (SOURVINOU-INWOOD 2005: 7-8).

No seu livro *Antígonas*, George Steiner refere, entre muitos exemplos, o romance de Alfred Döblin, *Novembro de 1918*, redigido entre 1937 e 1943. Neste livro, uma personagem, o jovem doutor Friedrich Becker, professor de estudos clássicos que se irá dedicar ao estudo de *Antígona* de Sófocles, dá voz a essa mesma ideia, escandalizando os seus alunos ao considerar que Antígona tem coragem mas que é exatamente o oposto de uma revolucionária. Pelo contrário, ela mostra-se reverente perante as leis divinas, as quais elas se esforça por fazer cumprir, pois considera estarem acima das leis humanas. Desta perspetiva, o verdadeiro rebelde é Creonte, um rei cego pelo seu orgulho e vontade de estar acima dessas mesmas leis não-escritas e imutáveis dos deuses, gravadas “ao mesmo tempo nos corações dos homens e nos usos da humanidade civilizada” (STEINER 2008: 213).

Efetivamente podemos considerar que a predominância das leis divinas sobre as leis humanas, presente como conceito em tantas sociedades humanas, tem a utilidade social de matizar o poder absoluto dos monarcas, em sociedades autocratas, obrigando-os a uma ordem moral pré-estabelecida que se presume virtuosa.

No entanto, como leitores, penso que devemos ter o cuidado de não transferir as nossas interpretações para um texto escrito há mais de 2400 anos, uma vez que para a audiência do tempo em que a peça foi escrita, Antígona estaria possivelmente a atuar fora do seu papel e, deste modo, a sua desobediência ao édito não seria considerada uma ação digna de elogios. Como diz Sourvinou-Inwood, não havia, possivelmente, nenhuma lei divina que justificasse a necessidade de Antígona agir fora do seu papel como mulher, trair a cidade e realizar um ritual que não fazia parte das suas funções, as quais como vimos anteriormente, seriam sobretudo entoar lamentos fúnebres e lavar e vestir o corpo do morto (SOURVINOU-INWOOD 2005: 8).

3.1 A importância da personagem Antígona

«Mas a *Antígona* de Sófocles não é um “texto qualquer”. É um dos actos duradouros e canónicos no interior da história da nossa consciência filosófica, literária e política.»

George Steiner, *Antígonas*

Em relação à importância desta peça, a leitura do livro de George Steiner, *Antígonas*, que acima foi mencionado, é muito importante para compreender melhor a *Antígona* de Sófocles. No primeiro capítulo, Steiner escreve que entre “1790 e 1905, em números redondos, foram muitos os poetas, filósofos e eruditos europeus que sustentaram que este texto dramático era não apenas a maior das tragédias gregas, como também uma obra de arte mais próxima da perfeição do que qualquer outra produzida pelo espírito humano” (STEINER 2008: 15). Afinal, a Atenas do século V a.C. foi a morada da grandeza do homem e conferiu-lhe expressão, demonstrando uma enorme genialidade numa variedade de trabalhos filosóficos, poéticos e políticos. Esta ideia de supremacia era algo comum para filósofos como Kant e Nietzsche e poetas como Shelley e Matthew Arnold, quase não sendo necessário dizer, como escreve Steiner, que “ a história do pensamento e da sensibilidade ao longo do século XIX extrai uma força essencial da reflexão sobre o Helenismo [...]” (STEINER 2008: 15).

Verifiquei na leitura deste livro de George Steiner que a multiplicidade de elogios tecidos a esta tragédia sofocliana é longa e diversa, estando presente em muitos textos de poetas, pensadores, escritores e outros eruditos europeus. Na filosofia, Hegel, pensador alemão do século XVIII e um dos muitos exemplos mencionados por Steiner, fala desta peça, nas suas lições sobre estética (1820-1829), como de “uma das mais sublimes e, sob todos os aspetos, mais consumadas obras de arte criadas pelo espírito humano” (STEINER 2008: 18). Na literatura, George Elliot, pseudónimo de Mary Ann Evans, escreveu em 1856 um ensaio chamado “Antígona e a Sua Moral” na qual coloca Sófocles num nível em que pode ser comparado ao de Shakespeare. Das sete tragédias de Sófocles que sobreviveram à passagem do tempo, *Antígona* foi considerada a melhor, ou, como diz Steiner, uma “estrela de primeira grandeza” (STEINER 2008: 17-18).

A meu ver, poucos parecem discordar do facto de que *Antígona* de Sófocles atingira, como nenhuma outra, nas palavras de Thomas de Quincey, uma “tão comovente grandeza”. No entanto, Matthew Arnold, que parecia opor-se a essa ideia, escreveu, no prefácio de 1853 da primeira

edição dos seus poemas, que “Uma ação como a da Antígona de Sófocles, que se desenrola em torno do conflito entre o dever da heroína para com o cadáver do irmão e as leis do seu país, já não é de molde a poder interessar-nos profundamente”. A estas palavras, respondeu George Elliot, autora do ensaio antes mencionado, referindo que Arnold interpretara mal o sentido da peça. Afinal “o conflito interpretado por Sófocles era de uma acuidade intemporal” e “o confronto que dramatizava, entre a consciência individual e o bem-estar público, era de uma natureza e de uma gravidade inseparáveis da condição social do ser humano” (STEINER2008: 18-19). Segundo explica Steiner, George Elliot vê no texto de Sófocles uma relação com “as suas próprias preocupações mais profundas”. A peça grega representa “essa luta entre as tendências elementares e as leis estabelecidas através da qual a vida exterior do homem gradual e dolorosamente se aproxima da harmonia com as suas exigências interiores” (STEINER 2008: 19). Como escreve Steiner, sabe-se que esta peça de Sófocles ocupou “o lugar de honra do juízo poético e filosófico durante mais de um século”.

Porém, creio que uma pergunta fica por responder: afinal a que se deve tal predileção e fascínio por esta peça? Na verdade não existe uma resposta imediata e certa. Steiner escreve que “ Se as adaptações e traduções da peça remontam à década de 1530, o mesmo é verdade para as outras tragédias”. Lessing, na sua biografia sobre Sófocles, datada de 1760, não atribui nenhum destaque particular à peça e o seu livro “Dramaturgia de Hamburgo”, escrito entre 1767 e 1769 (“Hangurgische Dramaturgie” na língua original) não faz qualquer referência a Sófocles (STEINER 2008: 20-21).

Segundo Steiner, existem mais de trinta óperas que tratam o tema da Antígona, compostas entre *Creonte* de Alessandro Scarlatti (1699) e *Antígona* de Francesco Basili, cem anos depois da primeira. Porém, como escreve Steiner, as óperas que tratam de temas trágicos são muitas e não há, segundo o autor, “Antígonas” “nos teatros da Europa Ocidental seguramente entre o início do século XVIII até à época da Revolução Francesa”. Em relação à pintura, não existe qualquer trabalho sobre a lenda de Antígona que tenha estado em exibição nos famosos salões de Paris entre 1753 e 1789. No entanto, não tardou a que esta personagem e o texto de Sófocles se tornassem “uma espécie de talismã para o espírito europeu” (STEINER 2008: 21).

Segundo Steiner, esta mudança pode ser resultado de fatores incertos ou até do acaso, apresentando-nos três exemplos para reflexão. O primeiro é uma obra datada de 1788, escrita pelo abade Jean-Jacques Barthelemy, “Le Voyage du jeune Anacharsis”, que terá uma importância determinante no helenismo romântico do século XIX. Aqui se retrata o itinerário de um jovem viajante pela Grécia. No capítulo XI do livro, Anacharsis vê a sua primeira tragédia ática que, por acaso, é *Antígona* de Sófocles. Sente-se fascinado: “Que maravilhosa provisão de ilusões e de realidades! Eu voava em socorro dos dois amantes... Trinta mil espectadores, desfeitos em pranto,

redobram as minhas emoções e o meu êxtase”. Segundo Steiner, é nesta passagem que “ a voga de Antígona tem o seu momento seminal” e que durante cem anos “ouviremos os seus ecos” (STEINER 2008: 21).

O segundo acaso determinante, segundo o autor, foi o da presença de Hegel, Hölderlin e Schelling no seminário teológico de Tubinga. Os três eram amigos íntimos por via da “cumplicidade de ideais” e da “reciprocidade de estímulos de pesquisa”. Esta tríade de génios, como lhes chama Steiner, era entusiasta da Revolução Francesa, que ainda estava nos seus inícios, “acólitos do idealismo kantiano visto pelos olhos da poesia e dos ensaios estéticos de Schiller” e decididos a reparar a alma brilhante daquilo a que Hölderlin chamou “essa idade de ouro da verdade e da beleza que foi a Grécia”. Em relação à peça de Sófocles, *Antígona* foi o elo de ligação entre os três homens, mesmo considerando polémicas e silêncios posteriores entre eles (STEINER 2008: 21-22).

O terceiro acaso que torna esta peça privilegiada, deve-se, talvez, à esfera da história do teatro. Entre 1808 e 1809, a peça apresentada por Goethe da versão “deficiente e truncada” de Johann Friedrich Rochlitz não teve um grande êxito mas a encenação de 28 de Outubro de 1841 acabaria por se revelar um sucesso e constituir um marco histórico. A peça de Sófocles, cuja tradução foi feita por J. J. Chr. Donner, teve como encenador Ludwig Tieck e Mendelssohn por autor da música dos coros, seria “aclamada como a primeira recriação autêntica da tragédia grega clássica na Europa moderna” (STEINER 2008: 22).

Em relação a França, *Antígona* de Sófocles terá sido apropriada pela Revolução de 1789 como um texto simbólico que levanta as questões relativas à liberdade. Como afirma Steiner, “as mulheres têm o dever de observar os encargos sagrados da presença cívica, as obrigações e liberdades da expressão pública, de que o ancien régime as apartara” (STEINER 2008: 23). Este autor coloca como hipótese que o programa da “emancipação feminina e da igualdade política entre os sexos professado pela Revolução Francesa e pelos seus simpatizantes utópicos ou pragmáticos da restante Europa” terá contribuído para esta apropriação (STEINER 2008: 24).

Entre os séculos XIX e XX, Yeats, poeta irlandês, fica interessado na *Antígona* de Sófocles porque, segundo Steiner, “sobre a sua própria pessoa, a sua poesia, a sua vida pública pesa a mesma mortal interação”, referida atrás (STEINER 2008: 26). O interesse de Yeats por *Antígona* resultou na escrita de um poema chamado “From the ‘Antigone’”.²⁴

²⁴ Sobre este poema, ver Yasuko Suzuki, no seu artigo “Yeats’s ‘From the ‘Antigone’ ”: Desire and Loss”.

Para Steiner, “o tema desafia de tão vasto, qualquer resumo. Cobre a psicologia, as letras (belles-lettres), a retórica do indivíduo, características dos finais do século XVIII e do século XIX” (STEINER 2008: 26).

Segundo o autor, há um quarto motivo, talvez de menor importância, para a relevância desta peça de Sófocles. Trata-se do tema do “enterrado vivo”, castigo dado por Creonte a Antígona por desobedecer ao seu édito, que “obsidia e fascina o imaginário de finais do século XVIII e dos começos do século XIX”. É um tema que pode ser encontrado com regularidade, “no romance e nos teatros negros; é frequente no desenho e na pintura bem como no que a poesia e a prosa têm de pior ou de melhor a oferecer-nos”. Neste caso, Poe seria a figura representativa na convergência de todas estas correntes tão diferentes (STEINER 2008: 32). Por outro lado, se pode ser encontrado na literatura e nas artes em geral, este tema aparece também às vezes “de modo obsessivo, na especulação científica e filosófica” (STEINER 2008: 32). A *Antígona* seria o reconhecimento clássico das preocupações do presente. Também será esse eco que se espera dos textos a que chamamos clássicos, como muito bem refere Italo Calvino no seu livro “Porquê ler os Clássicos?”

3.2 Antígona e Creonte como agentes morais

«O inimigo jamais se tornará amigo, nem mesmo depois de morto.»

(Sófocles, *Antígona* v.522.)

Desde o início desta peça fica claro que Antígona e Creonte são agentes morais que falam de maneira distinta. Assim, para Antígona e Creonte palavras como bom e mau, justo e injusto, amigo e inimigo têm significados diferentes para cada um deles (FOLEY 2001: 173). Para Creonte os bons e os maus são aqueles que causam bem ou mal à cidade, sendo o pior tipo de homem aquele que provoca dano em nome dos seus próprios interesses. Ele considera Antígona como uma má mulher cuja maldade é também uma maldade cívica. Entre os deuses também existem bons e maus, sendo que os melhores são aqueles que dão as boas vindas aos mortos que em vida fizeram bem à cidade, como seria o caso de Etéocles, visto como salvador de Tebas. Creonte argumenta que dar sepultura ao inimigo da cidade, ou seja, Polinices, daria importância equivalente aos maus e aos bons. O rei de Tebas insiste que os deuses não honrariam os maus, isto é, os inimigos da cidade (NUSSBAUM 2001: 55).

Para Antígona, amigo e inimigo são expressões associadas às relações familiares. Quando ela diz «Não nasci para odiar mas sim para amar» (Sófocles, *Antígona* v.523), o que Antígona está a expressar é um ato de devoção familiar e não um simples ato de amor filial, como bem explica Martha Nussbaum. Este tipo de amor não é algo sobre o qual alguém possa tomar uma decisão, tendo pouco a ver com gostar ou acarinhar um indivíduo. O que Antígona sente pelo irmão que morreu é a obrigação de não o deixar insepulto, independentemente daquilo que possa sentir por ele. Mesmo quando ela menciona Polinices como sendo um irmão querido, não existe, segundo a autora, proximidade entre as duas personagens. Antígona comporta-se de maneira fria para com Ismena, a pessoa que seria a mais próxima dela nesta história, e a Hémon, seu noivo, não dirige qualquer palavra durante toda a peça.

Apesar de Antígona dirigir a sua total devoção para com o morto e de tratar Ismena quase como se ela fosse sua inimiga, esta demonstra sentir amor pela irmã e, em desespero, tenta defendê-la perante Creonte e ainda mostra o desejo de ter para si o mesmo destino mortal que a infratora (Sófocles, *Antígona* v.538; NUSSBAUM 2001: 64).

Na família, o dever para com os mortos faz parte da lei suprema e Antígona estrutura toda a sua vida de acordo com este sistema de deveres. Enquanto é encaminhada para a tumba subterrânea

onde será encerrada, Antígona lamenta a decisão de Creonte e dá voz a um discurso²⁵ que diferencia os deveres para com o irmão, os quais ela coloca acima dos destinados a um marido ou filho (NUSSBAUM 2001: 64). Ela admite que nunca iria contra o poder da cidade por um marido ou filho, que segundo ela podem ser substituídos facilmente por outros. «Mas estando pai e mãe ocultos no Hades, não poderá germinar outro irmão» (Sófocles, *Antígona* vv.911). Com estas palavras dirigidas ao seu defunto irmão, ela reforça a sua justificação para ter desobedecido ao édito de Creonte e pergunta «Qual foi a lei divina que eu transgredi? [...] Quem invocarei para me valer, já que por usar de piedade, fiquei possuída de impiedade» (Sófocles, *Antígona* v.921 e v.923-924).

Se para Martha Nussbaum, o amor que Antígona sente pelo irmão morto, Polinices, pelo qual não poderia nem chorar, nem enterrar, expressa apenas um ato de devoção familiar, para Bonnard, a alma de Antígona está cheia de amor. “Antígona, áspera de aparência, tem a doçura íntima duma natureza de amante, como de amante tem o ardor”. E esse amor profundo e quase absurdo que ela tem pelo irmão morto leva-a a odiar Ismena, meiga como ela, por se recusar a “seguir-la lá onde a leva o profundo impulso do seu amor” (BONNARD 2018: 218). Deste modo, Antígona parece amar os mortos como se estivessem vivos, sobretudo “esse irmão negado à paz na terra”. No seu coração cheio de amor, ela não tem espaço para Ismena ou para Hémon, e nem mesmo para os seus pais já falecidos, porque o amor ao irmão perdido ocupa todo o espaço da sua alma. Todos esses amores, ela tenta votar ao esquecimento, mesmo quando afirma dolorosamente entre lágrimas que a ternura deles é indispensável ao seu coração (BONNARD 2018: 218).

Em Creonte, a questão do amor é diferente. Trata-se do “amor-próprio, entendido no sentido clássico: amor de si mesmo”. De certa maneira, o orgulhoso rei de Tebas ama a sua família e os seus súbditos mas apenas se eles forem capazes de o servir, de serem a sua própria força, o que significa que talvez não os ame de verdade. O desespero de Ismena e de Hémon, em ambas as tentativas de salvar Antígona, demonstra ser-lhe indiferente. Só quando ele perde o seu filho e esposa é que parece ficar ferido no seu íntimo (BONNARD 2018: 221).

²⁵ Segundo Carlos Morais, um raciocínio semelhante ao de Antígona já poderia ser encontrado em Heródoto 3.119. Reza a história que depois “de condenar à morte Intafernes, seus filhos e os demais varões da casa, por conspiração, Dario concedeu à mulher daquele o favor de salvar um dos familiares sentenciados.” A mulher escolhe o irmão, argumentando como o faz Antígona de um modo semelhante, que já não poderá ter mais um irmão, uma vez que “os seus pais já estavam mortos, ao passo que marido e filhos era ainda possível tê-los”. (MORAIS 2019, p.303). No entanto, ainda segundo este autor, para alguns críticos os argumentos utilizados pela da mulher de Intafernes, “não fazem sentido na boca de Antígona. De facto, e alegar a impossibilidade de ter um novo irmão para o poupar à morte era minimamente racional, fazê-lo para justificar o seu enterro já não o é.” (MORAIS 2019, p.303).

Creonte sente desprezo e ódio pelo amor, talvez até medo por essa coisa que ele considera como uma “desrazão” quando fora do casamento. Penso ser por isso que ele não entende o amor de Antígona pelo seu irmão Polinices ou o de Ismena por Antígona, nem mesmo percebe porque é que Hémon defende a sua noiva infratora, considerando tal ato como um insulto e quase como uma espécie de traição. Na sua luta pela manutenção da ordem dentro da cidade e também contra aqueles aos quais ele chama de anarquistas, incluindo o seu próprio filho, o soberano parece ter ao seu dispor todos os argumentos necessários para nos convencer, nós, os seus ouvintes ou leitores. “Nós sabemos que a comunidade precisa, num perigo extremo, de ser defendida contra as Antígonas. Sabemos que não há, na profissão de fé política que Creonte faz perante o seu povo, a menor hipocrisia. Mas também não há amor” (BONNARD 2018: 221).

Escreve André Bonnard que quando Creonte “treme de cólera pela cidade posta em perigo”, na verdade, poderá antes ser um medo que ele tem de si mesmo, um “medo sempre ligado a impotência”. À sua volta, Creonte já não vê aliados, mas “inimigos e conspirações”. Esse medo entrincheirado na sua alma fá-lo cometer terríveis blasfêmias contra os deuses de Tirésias, os quais ele desconfia terem-se tornado seus inimigos (BONNARD 2018: 221-222). Assim é como ele acusa o adivinho de estar a tentar enganá-lo, de proferir falsidades com a mira no lucro (Sófocles, *Antígona* v.1054 e v.1060).

No final da peça, Creonte ficou sozinho. Ele perdeu não apenas a sua sobrinha Antígona mas também Eurídice, sua esposa, e Hémon, seu filho. Além disso ele não pode mais governar e está “reduzido a esse pobre invólucro de si mesmo, que em vão inchara de falsa autoridade”. Antígona também está só mas apenas por um breve momento, aquele em que ela caminha lentamente para a sua nova morada, “o túmulo onde ia ser enterrada viva”. A sua solidão é apenas a necessária “a toda a criatura humana no seu último combate”. Mas a sua alma não está sozinha pois ela tem consigo a do seu irmão querido, pelo qual ela se sacrificou tentando dar um enterro digno. Creonte, por seu lado, “ficou reduzido à mais desértica solidão”: ferido pelos deuses, abandonado pela cidade e com “os seus mortos – esse filho e essa mulher monstruosamente sacrificados à hipertrofia do seu Eu”, orgulhoso e arrogante, – que agora não são mais do que cadáveres (BONNARD 2018: 222).

No que diz respeito à ação de Antígona vale a pena referir a autora Helene Foley. Assim, as três explicações que Antígona dá na peça para defender a sua escolha de enterrar simbolicamente o irmão Polinices, ainda que digam fundamentalmente o mesmo, têm como alvo diferentes personagens. Primeiro, ela fala com Ismena, a quem pede ajuda invocando laços familiares e um passado comum, que Ismena relativiza descrevendo as vergonhosas e desonrosas lembranças desse passado: um pai, Édipo, que se cegou a si mesmo e que depois partiu para o exílio autoimposto; uma mãe, Jocasta, que ao descobrir a verdade sobre o marido que na verdade

também era o seu próprio filho, se suicida a golpe de espada e dois irmãos, Etéocles e Polinices, que deviam partilhar o poder de Tebas mas que acabaram por lutar um contra o outro e assim morrer em batalha. Creonte é o próximo a quem esta personagem fala mas, desta vez, em defesa própria: Antígona revela sua submissão a Zeus mas não reconhece o papel do deus como guardião da cidade e protetor de Etéocles. Mesmo quando ela argumenta que as leis de Creonte não são válidas porque não foram promulgadas por Zeus, Antígona parece estar a colocar-se no papel de juíza no que respeita às leis que teriam ou não sido decretadas pelo deus (FOLEY 2001: 173-174; NUSSBAUM 2001: 65). Antígona discursa também sobre a Justiça, sendo que para ela, esta entidade refere-se àquela que «coabita com os deuses infernais» (Sófocles, *Antígona* v.451). Ela invoca Zeus e as leis não escritas, assim como os rituais que são devidos aos mortos para defender o seu ato de desobediência. Tal como na sua discussão com Ismena, que observamos na primeira cena, aqui também a honra, a responsabilidade para com os deuses e a família e uma dor muito pessoal têm valor igual na sua defesa. O que ela realmente teme não é o castigo que Creonte lhe possa dar mas o dos deuses se ela não atuar (FOLEY 2001: 174).

Por fim, Antígona discursa também para o Coro que, ao contrário de Creonte, ela parece respeitar. Dirige-se a eles de forma respeitosa, pensando que não só lhe dariam razão, vendo a sua ação como justa, como a elogiariam pela sua coragem. Esta suposição não parece ser impossível já que Hémon, na sua discussão com o pai, faz referência a esta questão, revelando como todos na cidade lamentavam a condenação de Antígona (Sófocles, *Antígona* vv.692-695.). No entanto, o Coro parece reconhecer um outro tipo de justiça que existe tanto na cidade como no mundo subterrâneo. Para eles, Antígona é alguém que inventou a sua própria piedade, tomou decisões sobre quem deveria ser honrado por ela e fez a sua própria lei. Para o Coro, a compreensão de Antígona sobre o conceito de piedade foi mal-interpretada por causa da execução de apenas parte dos seus deveres (NUSSBAUM 2001: 65). Em relação a esta questão, esta personagem foi muito criticada, dentro e fora da peça por várias gerações de críticos.

Por um lado temos Bearnd Knox para quem Antígona ignorou os interesses da cidade ao desobedecer ao édito de Creonte. A discussão entre estas duas personagens, como comenta o autor, é muito mais do que uma simples confrontação entre o verdadeiro e o falso herói, já que levanta questões políticas e religiosas muito importantes, que podem ser observadas desde a primeira cena da peça. Neste caso, a visão mais simplificada é o contraste entre Antígona que apresenta um ponto de vista religioso para defender a sua ação e Creonte que usa uma visão política para expor os seus argumentos. No entanto, tanto a desobediência de Antígona em relação à cidade, como a decisão de Creonte de deixar o corpo de Polinices insepulto são tanto ações e crenças religiosas como políticas e os seus motivos são bem complexos. Algumas frases no início da peça, durante a sua discussão com a irmã Ismena, demonstram a ação de Antígona como sendo

política (KNOX 1964: 75-76). Por outro lado, autores como Blundell veem esta personagem como a cidadã ideal e outros ainda, Tyrrell, consideram as ações e palavras de Antígona como um reflexo de temas comuns na retórica pública (FOLEY 2001: 176-177).

Na *Antígona* de Sófocles forma-se, deste modo, uma associação entre o ultraje a um cadáver, o de Polinices, e a afirmação do poder político, neste caso referente a Creonte, passível de ser observada também em *Ájax*²⁶, peça de teatro do mesmo autor. Creonte honra aqueles que combateram pela cidade como Etéocles mas determina que os corpos dos inimigos da cidade, incluindo Polinices, permaneçam insepultos, ameaçando com a morte a todos aqueles que desobedecerem ao seu édito. A justificação para tal decisão é baseada nas suas convicções políticas, segundo as quais ele tinha como objetivo «a prosperidade deste Estado», no caso a cidade de Tebas, que ele governava (QUEIROZ 2012: 79; Sófocles, *Antígona* v.192).

Creio, deste modo, que o Direito Positivo e o Direito Natural sejam dois conceitos importantes para a discussão da peça, em particular no conhecido confronto entre Creonte e Antígona que coloca em lados opostos o privado contra o público, a família, *oikos*, contra o Estado, polis, as leis divinas contra as leis humanas. De acordo com o que escreve o filósofo Thomas Hobbes no seu livro *Leviatã*, o Direito Natural transcreve-se na liberdade de um homem poder fazer uso do seu próprio poder da maneira que lhe apetece, para preservar a sua vida e conseqüentemente de fazer aquilo que a sua razão lhe ditar como sendo adequado para atingir esse fim. No entanto, enquanto cada indivíduo usar esse direito de fazer tudo o que quiser, entrará em conflito com outros que escolham essa mesma opção. Para resolver essa questão, a existência do Direito Positivo é fundamental e é através de um conjunto de normas e regras estabelecidas pelo Estado que se mantém a ordem e o controlo dos indivíduos (HOBBS s.d: XIV). Creonte, como governante de Tebas, defende o Direito Positivo que está ligado a um conjunto de leis que pertencem ao Estado, leis essas que, segundo ele mesmo diz, mantêm a ordem e impedem o caos, pois “não há calamidade maior do que a anarquia” (Sófocles, *Antígona* v.673). Por outro lado, Antígona justifica a sua ação de cobrir Polinices com uma camada de pó, baseando-se no Direito Natural, que aqui parece ligado às leis dos deuses, algo universal, imutável e intemporal, para além de independente do Estado e das leis humanas. Assim ela vê-se no direito de dar enterro a Polinices, mesmo que ele seja um traidor, pois na sua perspectiva, assim o ditavam os preceitos

²⁶ Relembre-se aqui que Ajax se achava no direito de ficar com as armas de Aquiles mas que quando elas foram entregues a Ulisses, essa decisão provocou a sua fúria, levando-o a tentar matar os comandantes dos exércitos gregos, mas falha por causa da intervenção de Atena que o confunde e o faz matar um rebanho ao invés dos alvos da sua fúria. A sua revolta contra os chefes do exército levou-os a discutir se Ajax, que cometera entretanto o suicídio, haveria de ser ou não sepultado com honras fúnebres, uma vez que se tornara inimigo dos gregos.

divinos porque “esses não são de agora, nem de ontem, mas vigoram sempre, e ninguém sabe quando surgiram” (Sófocles, *Antígona* vv.454-456.).

4. Breve panorama do Teatro Contemporâneo Português

Ao longo dos capítulos anteriores pudemos verificar as diferenças entre os diversos papéis desempenhados pelas mulheres na sociedade ateniense do século V a.C. e aqueles que aparecem nas peças de teatro desse mesmo tempo – papéis esses que, embora femininos, eram desempenhados por atores masculinos. Vimos também como a peça da *Antígona* de Sófocles, apesar dos mais de 2400 anos que nos separam dela, foi não só objeto de análise nas mais diversas áreas de estudos ao longo do tempo, como deu origem a vários textos dramáticos com o mesmo nome da peça sofocliana. Podemos dizer que ainda hoje este texto dramático possui temas que, com o devido cuidado, podem ser considerados como sendo extraordinariamente atuais. Neste último capítulo farei uma breve apresentação do teatro contemporâneo português e a análise de uma encenação da *Antígona* de Sófocles, a mais recente, pois não cabe no âmbito desta dissertação, como já referido acima, analisar individualmente todas as cinquenta e duas encenações desta peça de teatro em Portugal.

A primeira parte deste capítulo estará focada sobre dois momentos: em primeiro lugar, sobre as condições de representação dos textos dramáticos durante o Estado Novo, os quais eram controlados, cortados e modificados pelo lápis azul da censura, mecanismo existente no governo de Salazar – ao qual, mais tarde, sucedeu Marcello Caetano – com o objetivo de evitar quaisquer pensamentos ou ações que pusessem em causa os fundamentos desse regime. Em segundo lugar, vamos refletir sobre o teatro pós-revolução, em regime democrático, livre da coação do Estado, num contexto de aproximação à Europa e aos Estados Unidos, aberto a novas práticas teatrais e com “mais espaço e liberdade para constituir uma cena avidamente permeável a formas novas e a processos de cariz mais experimental” (PINA COELHO 2017: 8).

Por último, observarei a encenação portuguesa da *Antígona* de Sófocles, que esteve presente no Teatro Nacional D. Maria II de 14 de Setembro a 6 de Outubro de 2019, na forma como esta foi influenciada e respondeu na sua interpretação, como outras anteriores, ao contexto político e social do tempo em que se representaram.

4.1 Primeiro momento: antes de 1974

Em termos históricos, o golpe militar de 28 de Maio de 1926 pôs termo à Primeira República, dando origem a um período de ditadura militar. Mais tarde, após a aprovação da Constituição de 1933, transformou-se no regime político conhecido como Estado Novo, sob a direção de Oliveira Salazar. Este regime haveria de perdurar até ao movimento militar que ficou conhecido como a Revolução dos Cravos, ocorrido no dia 25 de Abril de 1974. Durante este regime, Portugal viveu em ditadura, sob a vigilância permanente de uma polícia política, a comunicação social trabalhava sob censura e não havia eleições livres. As representações teatrais, assim como as restantes liberdades individuais, eram controladas e, com frequência, reprimidas. A existência dessa censura prévia dificultava a apresentação de peças de teatro que não estivessem de acordo com os interesses do regime ditatorial (PINA COELHO 2017: 11). Acresce ainda que se as companhias de teatro não apresentassem uma peça que fosse um sucesso de bilheteira ou “aproveitada pela propaganda do regime tornando-se um estandarte ideológico” dificilmente garantiam a sua sobrevivência. Aos possíveis problemas financeiros acrescentava-se o facto de que a censura “escolhia o seu próprio repertório, reescrevia textos, deturpava-lhes o sentido, mascarando-os de certa forma” (OLIVEIRA 2010: 58). Com poucas opções para além da gestão feita pelo Estado e daquela que era simplesmente comercial, algumas companhias procuraram uma terceira via que resultou em “severas dificuldades nas várias tentativas de profissionalização, com os magros subsídios então distribuídos pelo Estado através do Fundo de Teatro”. A alternativa de subsidiação, a partir do final dos anos 50, segundo Micael de Oliveira, era através do “financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian que dava apoio a jovens companhias com projectos inovadores como, por exemplo, o Teatro da Cornucópia” (OLIVEIRA 2010: 58).

Uma das companhias que empreendeu por essa terceira via foi o Teatro Experimental do Porto, fundado em 1950 e percussor de uma maneira de pensar que, liderada pelo encenador António Pedro, “forjou o teatro independente, tanto na procura de um novo repertório, como na pesquisa cénica”. Este encenador “encontrou as suas raízes numa ideia de modernidade teatral (de pesquisa estética) que começava timidamente a moldar o tecido da cena portuguesa, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, não obstante os constantes constrangimentos políticos e financeiros que o país atravessou” (OLIVEIRA 2010: 58-59). Com fim da guerra em 1945, a vitória dos Aliados e a derrota dos regimes nazi e fascista da Alemanha e da Itália, houve em Portugal, de 1946 até 1950, um “abrandar na censura salazarista, que permitirá o advento de um período que se poderá caracterizar por uma ânsia de renovação e aproximação às mais modernas correntes e propostas teatrais europeias” (PINA COELHO 2017: 11).

A história do teatro experimental, após o fim da guerra, marcará assim, “um novo capítulo para o teatro português. Este «experimentalismo», porém, não corresponderia exatamente às mesmas práticas cénicas que se designariam como «experimentais» na maior parte da Europa teatral do seu tempo”. Significava sobretudo, a “rejeição de interesses comerciais e das convenções obsoletas da profissão,” cujo exemplo concreto encontramos em Jacques Copeau, ou seja, estamos a falar de um teatro que se centra na “expressividade física do ator”, com uma “dimensão humanista e de valores estéticos elevados” e que despreza as “concessões artísticas em função de razões comerciais” (PINA COELHO 2017: 11-12).

Esse “teatro experimental, de pesquisa, estúdio, ou académico” tinha, por definição, condições que passavam pela presença de “poucos meios técnicos em salas pequenas, períodos prolongados de pesquisa/ensaios, introdução de um novo repertório”. Tratava-se de um género teatral que existia “fora de uma lógica teatral mercantil e estatal” (OLIVEIRA 2010: 59), ou seja, a terceira via já referida.

A este respeito, Pina Coelho diz que a questão experimental para Portugal tem mais foco na “divulgação de textos e autores, na defesa do rigor no trabalho e na contestação à convenção, do que em propostas estéticas arrojadas (PINA COELHO 2009: 62 apud OLIVEIRA 2010: 59).

Segundo Micael de Oliveira, poderíamos considerar este teatro como sendo “semi-profissional, a meio caminho entre a lógica de um teatro académico, amador, e entre as tentativas de profissionalização de grupos nascentes que apostavam num teatro, como referimos, de pesquisa, experimental”. Por outras palavras, um “Teatro de Arte”, conceito do século XIX para distinguir um teatro mais intelectual de um teatro mais “ligeiro e comercial” (OLIVEIRA 2010: 59).

Segundo Pina Coelho e Oliveira, o “Grupo de Teatro Experimental (1951-1960)”, o “Teatro Experimental do Porto (1953)” e o “Teatro d’Arte (1955)”, são alguns exemplos de estruturas teatrais²⁷ que deram início e continuidade “a uma proposta de teatro semi-profissional” e que “darão corpo a uma espécie de «movimento experimental»” (OLIVEIRA 2010: 60; PINA COELHO 2017: 12). Segundo Rui Pina Coelho, essas companhias buscavam ideais como a “simplicidade formal”, a “moralização da classe profissional”, a “não subjugação a interesses comerciais”, a “reivindicação da figura do encenador” e a “subordinação ao texto” (PINA COELHO, 2009: 87-88 apud OLIVEIRA 2010: 60).

²⁷ Outros exemplos são: o Teatro-Estúdio do Salitre (1946), o Pátio das Comédias (1948-49), o Grupo Dramático Lisbonense (1948-1950) (OLIVEIRA 2010:60; PINA COELHO 2017:12).

Sobre a Companhia do Teatro Experimental do Porto, vale a pena referir como exemplo, a representação da *Antígona* de Sófocles, numa adaptação feita por António Pedro²⁸ que estreou, como nos diz um jornal da época, no dia 15 de Março de 1954. A peça, segundo a notícia do Diário de Lisboa, foi recebida de forma positiva e obteve grande sucesso entre o público. Segundo Ramos de Almeida, autor do artigo nesse jornal, os dois motivos para tal acontecimento são fáceis de perceber: em primeiro lugar, “pela sua beleza cénica, resultando de uma montagem de bom gosto e de uma marcação impecável e, em segundo, “pela correção igual e correta de todos os personagens, tanto dos que vieram de Sófocles, como aqueles outros que António Pedro criou para modernizar a tragédia ou dar-lhe um outro sentido humanístico” (ALMEIDA, 1954: 2).

Uma outra *Antígona*, desta vez criação do francês Jean Anouilh, haveria de estreiar dois anos mais tarde, em 1957, no Teatro Experimental de Lisboa. Este texto dramático, estreado originalmente em 1944, numa França que se encontrava ocupada pela Alemanha Nazi, foi depois traduzido para português por Manuel Breda Simões, um dos criadores do Teatro Experimental do Porto (SILVA, 1998: 47). Segundo notícia do Diário de Lisboa dessa altura, a peça teve grande impacto, não só no país de origem, como símbolo de uma luta contra os invasores alemães, como também em Portugal, onde *Antígona* “não é apenas o símbolo de uma frágil França que resiste ao ocupante, é também o protesto contra as forças gregárias de sociedades mal construídas, fundamentalmente desprovidas de nobreza, porque os homens são incapazes, desintegrados de si próprios” (s.a.,1957: 3). Este comentário, a meu ver, poderá ser interpretado como uma crítica ao regime que se vivia em Portugal nessa altura, apelando a uma leitura entrelinhas, talvez à semelhança da peça *Felizmente há Luar!* (1961) de Luís de Stau Monteiro e outras que utilizaram acontecimentos de épocas diferentes para criticar o Estado Novo.

Segundo Carlos Morais na encenação da versão portuguesa desta peça, uma das personagens principais, a obstinada e irreverente Antígona, foi “transformada em símbolo de resistência a todo o poder despótico, que sabe dizer «não», quando é preciso dizer «não», mesmo que o faça, como chega a proclamar, só por si” (MORAIS 1998: 47). Este impacto no público português terá sido possível porque, com frequência, os censores não pareciam entender totalmente o subtexto presente nas representações, ignorando metáforas e outras comparações que permitiam uma dupla leitura do texto: uma mais óbvia, outra mais escondida.

Assim, um dos principais resultados da Revolução de Abril, na esfera artística, “foi o de ter permitido a expansão do incipiente teatro de pesquisa, que se desenvolveu a ferro e fogo a partir

²⁸ Durante o período da ditadura de Salazar, para além de António Pedro, outros encenadores como António Sérgio e Júlio Dantas fizeram releituras do mito de Antígona e escreveram em forma de peças de teatro “textos alegóricos de intervenção política contra as ditaduras militar e salazarista.” (MORAIS 2019 p.306)

da política Salazarista”, origem de um “teatro independente” que reivindicava para si, no período após a revolução, alguns desses ideais acima mencionados por Pina Coelho. Portanto, o 25 de Abril permitiu “a consolidação de estruturas anteriormente existentes e o nascimento posterior de outras”, num esforço de tentar retomar o tempo em que “o teatro de experimentação se movia numa esfera semi-profissional” (OLIVEIRA 2010: 60).

4.2 Segundo momento: do 25 de Abril ao virar de um novo século.

A revolta militar ocorrida no dia 25 de Abril de 1974, também conhecida como a Revolução dos Cravos, trazendo consigo uma “crença renovada nos ideais políticos e nas instituições”, motivou os portugueses para reconstruir um país pobre, analfabeto e saído da Guerra Colonial. Deste modo, os anos seguintes foram marcados por grandes mudanças, entre elas “as iniciativas de reforma social e de afinação do sistema democrático” que possibilitaram a Portugal cooperar de forma livre com o mundo das democracias ocidentais (VICENTE 2017: 24).

No seu texto, Micael Oliveira menciona a autora Vera Borges, que explica que a segunda metade dos anos 70 se caracterizou por seis ideias principais: Em primeiro lugar, levou à “formação de novos grupos de teatro, fundados sob a forma jurídica de cooperativas de atores”; em segundo, causou alterações relevantes “ao nível da escrita e da produção teatral, em tempo de liberdade”; em terceiro, produziu uma modificação “da relação do teatro com o público; das salas cheias, nos primeiros anos de liberdade, à redução drástica de público, nos anos seguintes²⁹”; em quarto, nomeadamente em Lisboa, “dá-se a abertura de novos espaços cedidos para a apresentação de espetáculos”; em quinto, assiste-se à decadência “do teatro empresarial e ao aumento do teatro independente; e, por último, deu-se uma maior importância à “acção sindical e associativa, às discussões à volta do estatuto profissional dos atores e à montagem de textos até então proibidos, como os textos de Bertolt Brecht” (BORGES 2007: 76-77).

Os anos da década de 80, ainda muito próximos da Revolução, prepararam de certo modo o “sistema financeiro e estético teatral que conhecemos hoje, através das medidas pós-revolucionárias” que possibilitaram uma variedade de fatores, entre eles, “a criação de um mercado artístico dominado pelas companhias independentes” que estavam reunidas em torno da “figura do seu encenador, que relegou para segundo plano outros géneros artísticos, prósperos durante a ditadura, mas considerados em democracia como géneros menores, como a revista ou o teatro de boulevard” (OLIVEIRA 2010: 61).

Chegados à década de 80 o entusiasmo pós-revolucionário, vindo da segunda metade dos anos 70, refreou-se e acabou por desaparecer. De acordo com Gustavo Vicente, a “crise ideológica que acompanhava a cultura mercantilista que vigorava nas democracias ocidentais” pôs em questão

²⁹ Foi também a presença da televisão, como divertimento alternativo ao teatro, durante a década de 70 e 80 que acabou por contribuir para esta significativa redução do público nas salas de espetáculos (OLIVEIRA 2010:62).

as “ilusões de autoderminação dos portugueses”, os quais começavam a perceber que não haviam previsto nem conseguiam controlar o rumo que o país estava a seguir (VICENTE 2017: 24).

Nas artes cénicas, as companhias de teatro independente que, desde o 25 de Abril de 1974, dominavam “a oferta teatral com espetáculos de carater vincadamente ideológico”, perdiam, agora, “alguma da sua capacidade de atrair novos públicos” em virtude desta “nova condição sociopolítica” que implicava um progressivo distanciamento dos ideais criados durante a Revolução dos Cravos (VICENTE, 2017: 25; DIONÍSIO,1994: 473).

Em 1986, Portugal entra para a CEE, Comunidade Económica Europeia e, no ano seguinte, Cavaco Silva obtém a primeira maioria absoluta pelo partido social-democrata. Estes dois acontecimentos irão marcar, de forma determinante, a história do teatro em Portugal. Contudo, a menor dada à educação e à cultura devido à existência de um discurso centrado na economia e nos mercados financeiros, privilegiando a formação de profissionais ligados a estas áreas ou, como diz Pina Coelho, “uma política autoritária que dava primazia ao betão”, mostrou uma forte necessidade de “intervenção política aos palcos nacionais – com uma retórica mais distante, elaborada e complexa, mas igualmente presente e atuante” (PINA COELHO, 2017: 8).

Com a entrada na década de 90, o contexto teatral português, com “menos público” e “pouco dinheiro”, permitiu a introdução de “novas experiências capazes de desafiar a dominância estética e financeira do teatro independente, que arrecadava a maior parte dos subsídios estatais para a área do teatro” (VICENTE, 2017: 25). Estes anos permitiram, então, um reajustar significativo do “panorama das artes performativas em Portugal”. Foi um processo de mudança liderado por “jovens criadores”, impulsionados pela existência de “novas possibilidades estéticas”, que se posicionaram de uma forma diferente face às “opções artísticas que dominavam a cena teatral desde a Revolução de 25 de Abril de 1974” (VICENTE 2017: 24). Deste modo e aproveitando a abertura ao exterior proporcionada pela adesão a Comunidade Económica Europeia (CEE), assistiu-se a uma grande circulação, pela Europa e também Estados Unidos, por parte de jovens artistas que procuravam “expandir as suas competências técnicas” e contactar com “novas abordagens artísticas”. Esta realidade, segundo o autor, foi “especialmente evidente na dança contemporânea, campo sem tradição em Portugal e cuja prática estava ainda por se desenvolver” (VICENTE, 2017: 25).

A geração de 1990 estava ciente da “instabilidade de valores, das aporias sociais e políticas” que existiam nesta altura e que por isso acabaria por “romper definitivamente com os métodos vigentes de produção teatral, dando inicio a uma nova época pautada pela ideia de um «teatro alternativo»”. Uma das companhias que saiu do “boom artístico” dos anos 90 foi o OLHO, um

grupo fundado por João Garcia Miguel, localizado na margem sul do Rio Tejo, em Almada, um dos que mais significado deram à ideia deste movimento (VICENTE, 2017: 27).

Com a entrada no novo milénio, o país beneficiou, durante os primeiros seis anos de um grande investimento na cultura graças ao POC ou Programa Operacional de Cultura que, no entanto, não lhe dará nunca a margem financeira necessária ao setor artístico e, em particular, ao setor teatral que lhe permita desenvolver a sua atividade com o amadurecimento necessário e sem estar refém de numerosas contingências. Durante o governo de Passos Coelho, de 2011 a 2015, a fortíssima crise económica e financeira, que levou à intervenção externa da troika e à aplicação de uma enorme austeridade, levou as artes cénicas portuguesas a ver “a dimensão política ganhar extrema vitalidade” (PINA COELHO 2017: 9).

4.3 *Antígona* de Sófocles em 2019: o que mudou?

Em 2019, a *Antígona* sofocliana foi trazida ao palco do Teatro Nacional D. Maria II para abrir a sua temporada de espetáculos. A encenação ficou a cargo da atriz e encenadora Mónica Garnel, que, como diz o Jornal *Observador*, apresentou uma *Antígona* “atualizada, com cheiro a anos 90, grunge, rock and roll, uma rapariga que tem muitos rostos e muitos corpos, que podia ser qualquer mulher que, em qualquer lugar do mundo, pague com a vida a sua desobediência ao poder” (MARQUES 2019).

No dia 30 de Agosto de 2019, numa conversa conjunta com Maria João Guardão e Inês Vaz, a encenadora Mónica Garnel explica como criou a encenação da *Antígona* de Sófocles e qual a sua relação com a peça. Segundo a encenadora, tratou-se da resposta a um desafio feito por Tiago Rodrigues, diretor do Teatro Nacional D. Maria II. É de relevar que Mónica Garnel cresceu com a presença da *Antígona* pois a sua bisavó, Amélia Rey Colaço, também encenou essa peça de teatro em 1946 para a estreia da sua filha, Mariana Rey Monteiro, avó de Garnel.

No âmbito desta dissertação, para complementar a informação presente em entrevistas anteriores, realizei uma entrevista à encenadora Mónica Garnel para esclarecer alguns pontos importantes como seja, por exemplo, a questão da atualização desta peça para os dias de hoje, a questão do não-lugar e a presença de Maurice, um bailarino de *street dance* cuja dança faz parte da multiplicidade de linguagens incluídas nesta versão da peça mas que não existem na original.

Sendo um texto dramático com mais de 2400 anos e que foi, ao longo do tempo, encenado e representado por uma diversidade de pessoas, Garnel procurou, como ela própria disse, aquilo que não era assim tão visível: “trabalhar a partir das pessoas, conhecê-las e perceber o que me trazem para construir e atualizar estas figuras”. Acredita que a encenação da *Antígona* que criou é única e que “mais ninguém a fará desta maneira.” Num primeiro momento, a ação da peça que originalmente era passada no exterior, desenrola-se num interior, “um não-lugar onde tudo pode acontecer, inclusive um não-realismo.” (GARNEL e VAZ 2019). Este não-lugar é tomado pela encenadora como um espaço interior, um espaço “sonoro de uma ideia de guerra”, uma possibilidade que “abre portas para outras linguagens, deixa o espectador escolher, intuir e perceber o que lá está.” (GARNEL 2021).

Segundo a encenadora, houve também uma tentativa de dessacralização do texto dramático, de modo a torná-lo mais compreensível para o público. Mónica Garnel queria falar “desta tragédia e desta história no tempo de hoje e com uma linguagem mais acessível” (GARNEL e VAZ 2019).

A tradução utilizada foi a de Marta Várzeas, cujo texto foi usado sem alterações, fora alguns “pequenos cortes apenas, e uma zona com uma intervenção mais clara e fora da proposta original” (GARNEL e VAZ 2019). A história de Antígona, a filha rebelde de Édipo e irmã de Polinices, Etéocles e Ismena, é a mesma que Sófocles escreveu há cerca de 2400 anos com a diferença de ter sido atualizada para os nossos dias: ao invés das trágicas personagens míticas mencionadas pelo Coro na versão original, como por exemplo Dânae³⁰, ouvimos nesta representação nomes de mulheres recentes, como os de Catarina Eufémia, morta pela GNR em 1954 na sequência de uma greve por melhores condições de trabalho; Malala Yousafzai, baleada em 2012, por exigir educação para as raparigas; Marielle Franco, assassinada em 2018, por denunciar abusos de autoridade; entre outras, que, ao revoltarem-se contra a tirania e ao exigir justiça, pagaram em alguns casos com a sua própria vida. É, de certa forma, um grito assumido pelo Coro, que nos revela uma variedade de nomes de mulheres reais que sofreram um destino trágico semelhante ao de Antígona apenas pelo desejo de ser ouvidas, por exigirem direitos, liberdade e equidade na relação com os homens e, em razão disso, violentamente silenciadas (MARQUES 2019; FROTA 2019). E é preciso acrescentar que a encenadora Mónica Garnel não invoca apenas, nesta atualização do texto, nomes de mulheres que deixaram a sua marca na História mas também nomes de mulheres comuns, que nos são desconhecidas, pessoas reais vítimas de vários tipos de violência, e que tiveram uma sorte parecida com a de Antígona: “ (...) quando o Sófocles na *Antígona* evoca aquelas mulheres, eram histórias de mulheres que toda a gente conhecia...então nesse sentido eu quis transpor porque se dissesse nomes [de mulheres] que as pessoas conheçam, o efeito seria o mesmo e era isso que me interessava.” (GARNEL 2021).

A encenadora, em entrevista ao Observador, revela que existem muitas camadas de leitura neste texto dramático, entre elas “o papel da mulher, a relação dos homens com o poder, a coragem, a desobediência, o medo, o amor” e que pretendeu que todas elas fossem visíveis na sua encenação (MARQUES 2019). O elenco escolhido por esta encenadora incluiu jovens estagiários do Conservatório e atores seniores do Teatro Nacional, tendo ainda sido convidado Maurice, um bailarino de *street dance*, para fazer parte do Coro. Deste modo, ao invés de apenas comentar de forma verbal a ação da história, o Coro usa múltiplas formas de expressão que incluem o canto e a dança urbana, muito relevantes nos dias de hoje (MARQUES 2019). Como diz a encenadora: “ (...) não temos assim grandes registos de como eram feitas as tragédias. O Maurice vem nesse

³⁰ Dânae, filha do rei Acrísio de Argos, foi encerrada por este numa prisão para evitar que tivesse descendência pois a profecia havia previsto que o filho que dela nascesse mataria o rei. Porém, Zeus visitou-a na prisão metamorfoseado numa chuva de ouro e engravidou-a, gerando com ela um filho chamado Perseu. Como consequência Acrísio colocou os dois numa arca que lançou ao mar que mais tarde acabou por dar à costa na Ilha de Serifo, onde ambos encontraram refúgio (ROCHA PEREIRA 2012: 129). Mais tarde, a profecia haveria de cumprir-se e Perseu atingiu mortalmente Acrísio com um dardo envenenado.

sentido de complementar, é um lastro que vem de poder dar essa linguagem ao coro e esse não-lugar permitiu-me fazer isso ao coro" (GARNEL 2021).

Em relação às personagens Antígona e Ismena, a encenadora Mónica Garnel escolheu três atrizes – Diana Lara, Joana Pialgata e Carolina Passos-Sousa – para desempenhar estes papéis, onde várias combinações diferentes foram possíveis em cada representação (GARNEL e VAZ 2019). A forma como cada atriz entendeu o seu papel levou-as a uma interpretação necessariamente única que pode ajudar-nos a refletir se Antígona, a jovem sobrinha de Creonte, rei de Tebas, é, por feitio, uma rapariga rebelde, corajosa, franca e, até mesmo, arrogante na forma de se expressar ou se, ao invés, amedrontada e perante a situação em que se encontrava, se vê obrigada a tomar uma decisão que mais tarde lhe custará a vida (MARQUES 2019). Esta opção da encenadora teve a ver com o facto de “gostar de trabalhar de uma forma onde o teatro seja vivo, no sentido de potenciar ao máximo que os atores estejam todas as noites a ter que lidar com alguma dose de imprevisto... Todas as noites o espetáculo era novo.” (GARNEL 2021). Fica a pergunta: quem é Antígona?

Mas não é apenas Antígona que podia, de certo modo, representar uma mulher dos dias de hoje. Se focarmos a nossa atenção em Creonte, representado por Manuel Coelho, observamos um soberano “vaidoso” e “déspota” que, tal como nos diz Hémon, parece governar apenas para si próprio ao invés de para o povo, uma situação que na nossa atualidade, nos poderia, talvez, lembrar alguns dos líderes mundiais mais conhecidos (MARQUES 2019). Para Mónica Garnel “isto é a tragédia do Creonte, a tragédia daquela família...ele tomou as decisões arbitrariamente...ele não consultou os anciãos...não quis ouvir.” (GARNEL 2021).

A meu ver, a peça é marcada pela incapacidade de escutar o outro: Antígona não ouve a sua irmã, Ismena, Creonte não ouve Antígona, Ismena, Hémon, o Coro ou Tirésias, e quando o faz, o mal já não pode ser desfeito. “Só o adivinho que é cego, que não vê mas vê – e daí a metáfora – é que consegue fazer-se ouvir, e já a vertigem vai muito longe” (GARNEL e VAZ 2019). “Quando o Coro diz ao Creonte para ir salvar a Antígona e depois dar sepultura ao corpo (Polinices) ele faz ao contrário e se ele tivesse feito como o Coro disse, se calhar tinha encontrado a Antígona viva.” (GARNEL 2021)

Por outro lado, Antígona, Hémon, seu noivo, os guardas e os mensageiros, podiam talvez representar os jovens ou os adultos que desobedecem ao poder em nome da justiça, do amor e da moral e que, como consequência, correm o risco de ser excluídos pelos seus familiares e amigos e pela sociedade em geral. Essa é, talvez, uma das originalidades da peça: Antígona não luta por um amor erótico mas para proteger um amor fraterno, o do seu irmão Polinices, que não pode ser sepultado, nem chorado e que foi deixado à mercê de animais selvagens por causa do édito

promulgado por Creonte. Em todo o caso, a decisão da heroína acaba por ser também de índole moral, uma vez que sepultar os mortos era um modo de mostrar respeito pelos seus ancestrais e aos deuses (MARQUES 2019). Para ela, as leis divinas não escritas têm mais peso do que as leis humanas, pois mantêm-se inalteradas no tempo. Assim, Antígona faz esta escolha sabendo que irá morrer e tendo consciência de que a sua decisão despertará incompreensão, medo e indignação nas restantes personagens (MARQUES 2019).

Percebemos, através da leitura do texto dramático, que Ismena teme pela vida da irmã e tenta chamá-la à razão mas sem sucesso e que Creonte fica furioso ao saber pelo Guarda que alguém se atrevera a desobedecer ao édito e, deste modo, sente o seu poder posto em causa. Logo, ele ameaça condenar o Guarda se este não lhe trouxer o culpado, uma ação digna de um tirano que certamente não nos é estranha na história da Humanidade. Não desejando ser visto como um fraco pelo seu povo, Creonte não vê outra alternativa senão condenar Antígona à morte por ter desobedecido ao seu édito (FROTA 2019). Penso que reside aqui o paradoxo do trágico. Face à situação, Creonte pode tomar uma de duas decisões: ou condena Antígona, fazendo cumprir o castigo a quem desobedeça à lei do Estado que ele representa ou, se a deixar livre, dará espaço para que outras desobediências possam ocorrer e, como consequência, haveria o caos. O conflito entre Antígona e Creonte “mostra-nos duas forças legítimas e moralmente justificadas que se enfrentam, cerne da estrutura dramática grega” (DAVILA DE OLIVEIRA 2013: 86). Para Mónica Garnel, este espetáculo não pretende encontrar respostas mas é, ao invés disso, uma oportunidade de pensar em todas as questões que podem, de certo modo, ser colocadas aos espectadores que assistem ao espetáculo e assim ganhar lugar para a sua discussão (GARNEL e VAZ 2019). Podemos ser levados a pensar que “ele [Sófocles] está a espelhar a sociedade e a dar espaço para que se pense sobre a condição feminina e sobretudo sobre a condição humana mais do que feminina.” (GARNEL 2021)

Conclusões

A ideia para o tema desta dissertação de mestrado, como inicialmente foi dito na introdução, partiu da minha leitura da tragédia *Antígona* de Sófocles, durante a qual fiquei a conhecer a força e a bravura desta personagem, que desafiou o rei Creonte ao tentar dar ao seu irmão Polinices, visto como traidor por ter atacado a cidade, um enterro digno. Esta força e coragem contrastam com o que pensava saber das mulheres da sociedade ateniense, invisíveis e silenciosas, desempenhando principalmente funções religiosas e domésticas mas sem qualquer hipótese de participar nas questões políticas e sociais de maior relevância para a sua cidade. A discrepância entre a realidade histórica da vida das mulheres no século V a.C. e as personagens femininas da tragédia Ática acabou por se transformar na minha questão de partida.

Sabe-se que a informação que nos é dada a conhecer sobre as mulheres desta época, representadas e faladas de forma abundante em imagens, esculturas e livros, trata, de facto, da visão que os homens tinham sobre elas porque, desde sempre, foram eles que falaram delas. Curiosamente, apesar do tanto que se dizia sobre elas, não lhes era dada importância e voz, havendo, talvez por essa razão, uma escassez de relatos que realmente nos permita perceber, de forma clara, o ponto de vista feminino e a vida que levaram. E, se antes pensava nas mulheres como um conjunto uniforme de seres passivos, dedicados à realização de tarefas domésticas e com um papel pouco ativo na sociedade, rapidamente verifiquei que nada podia estar mais longe da verdade: estas ideias não eram mais do que preconceitos afastados da realidade, existente na época, uma vez que não se pode falar das mulheres como um todo. A diversidade de papéis sociais existentes, desempenhados pelas mulheres, acaba por diferenciá-las de acordo com seu próprio estatuto. Deste modo, quando se fala das mulheres reclusas em casa, esta realidade aplicava-se apenas à aristocracia. Em contraste, as heteras eram mulheres que participavam de forma ativa na esfera pública e que acompanhavam os homens em discussões políticas e filosóficas, servindo até mesmo de companheiras amorosas e amigas confidentes. A sua existência dava algum requinte à vida social e política dos homens, sendo fundamental para o seu bem-estar, físico e emocional. Das outras mulheres, escravas ou simplesmente pobres, sabe-se que faziam a sua parte no trabalho, onde ele houvesse, em vidas de servidão, sendo a sua marca na narrativa histórica ainda muito mais ténue.

Escrever sobre as mulheres na Grécia Antiga torna clara a necessidade de uma análise das assimetrias que governavam as relações entre indivíduos dentro da polis, para facilitar o entendimento acerca da estrutura sobre a qual se construía e estabelecia o poder masculino, baseado na diferenciação social e sexual. É isto que vamos encontrar nas fontes escritas primárias e nas representações iconográficas. O conhecimento das sociedades nas quais estas mulheres

viveram esteve, quase sempre, nas mãos das elites, políticas e militares, intelectuais e religiosas. Por outras palavras, esteve, quase sempre nas mãos dos homens, donos dos seus destinos. E assim, defrontamo-nos com uma escassez de vestígios sobre elas, que resulta mais do olhar dos homens que administram a cidade, os arquivos e a memória coletiva, do que delas próprias e das suas ações. A vida privada é ocultada pelos escribas para dar espaço à vida pública, onde não existe lugar relevante para as mulheres, que sobre si próprias não têm direito a informações detalhadas e consistentes.

As personagens femininas das peças de teatro, o ponto central da minha investigação, possuem, em contraste, diferenças no seu modo de agir se comparadas com o comportamento visto como habitual de uma mulher da aristocracia daquele tempo. Elas tomam parte em ações normalmente reservadas a figuras masculinas e dizem o que pensam, apesar do que outras personagens possam pensar delas. Para além disso, são corajosas, inteligentes e possuem um discurso que é, algumas vezes, capaz de rivalizar com o que é dito pelas personagens masculinas. No entanto, como se trata de um tempo sobre o qual nos separam muitos séculos de distância, é arriscado tirar conclusões sobre o que os autores desse tempo queriam dizer ao colocar certos tipos de conflito na boca das suas personagens. Uma hipótese seria que as personagens, em particular as femininas, estivessem a realizar um duplo papel nestas peças: o de representar uma posição imaginada dentro da família e da cidade e o de lugar próprio para expor e explorar problemas relativamente aos quais os homens preferiam uma aproximação indireta. Ou seja, talvez em virtude da impossibilidade de discutir determinados assuntos abertamente, eles eram tratados através das mulheres nas peças de teatro.

Outra hipótese, em que eu gostaria de acreditar, mas para a qual não é fácil encontrar sustentação documentada, é que os homens ou pelo menos alguns, na sua consciência mais profunda e na observação dos factos de todos os dias, reconhecessem, afinal, humanidade às mulheres.

Antígona é uma tragédia que foi largamente utilizada e discutida em campos do saber tão diversificados como a psicologia, a literatura, a poesia e a filosofia. A personagem que dá o nome à peça foi também usada diversas vezes como um símbolo de liberdade e luta contra a opressão. Tanto Antígona como Creonte se comportam como agentes morais, que falam de maneira diferente no conhecido confronto relativo à solução para o problema que os separa, o destino a dar ao cadáver de Polinices, o que acontece logo após Antígona ser apanhada em flagrante delito e ser trazida pelo Guarda à presença do rei. Neste confronto é possível verificar que estas personagens atribuem sentidos diferentes a conceitos como amizade e justiça, assim como diferenciam os que consideram ser os bons e os maus. Sabemos, desde logo, que para Creonte, Antígona é uma má mulher cuja maldade afeta também a cidade que ele governa. Para o soberano, mesmo os deuses que Antígona tanto invoca, não dariam tratamento equivalente a defensores e

traidores da cidade. Antígona, pelo contrário, argumenta que os deuses não fazem essa distinção pois são todos iguais os que vão para o Hades. Para esta personagem, como se viu anteriormente, palavras como amigo e inimigo parecem ser expressões que se relacionam com as ligações familiares. Assim podemos observar que, na peça, o que Antígona exprime quando decide enterrar o irmão é um ato de devoção familiar e não apenas um ato de amor fraternal. Ao mesmo tempo, podemos dizer que a alma de Antígona está totalmente ocupada pelo amor que ela sente por Polinices. Não existe espaço no seu coração para o amor de Ismena ou de Hémon, e nem mesmo para os seus pais já falecidos. Creonte, pelo contrário, despreza o amor, teme-o e odeia-o, considerando-o um sentimento irracional. Penso ser, por essa razão, que ele é incapaz de compreender o amor de Antígona por Polinices, o de Ismena por Antígona e o de Hémon por Antígona. Ele próprio parece ser incapaz de amar Eurídice, sua esposa, e Hémon, seu filho, e apenas o suicídio de ambos no final da peça parece fazê-lo sofrer e compreender os seus próprios erros. Aqui observamos que Creonte compreende, finalmente, que está reduzido à mais pensosa das solidões, ferido pelos deuses e abandonado pela cidade que clamava proteger, tendo como única companhia a sua esposa e filho que agora não são mais do que cadáveres, cruelmente sacrificados perante o seu “Eu” orgulhoso e arrogante.

Existe também nesta peça, uma associação entre o ultraje a um cadáver, o de Polinices, e a afirmação do poder político, neste caso referente a Creonte, passível de ser observada também em *Ajax*, peça de teatro do mesmo autor. O soberano honrou aqueles que combateram pela cidade mas determinou que os corpos dos inimigos permanecessem insepultos, ameaçando com a morte todos aqueles que desobedecessem ao seu édito.

O Direito Positivo e o Direito Natural são dois conceitos importantes para a discussão da peça, em particular o confronto entre Creonte e Antígona, personagens situadas em lados opostos: o privado contra o público, a *família-oikos* contra o *Estado-polis*, as leis divinas contra as leis humanas. O Direito Natural, defendido por Antígona e que aqui aparece ligado às leis dos deuses, trata dos preceitos universais, imutáveis e intemporais, para além de serem independentes do Estado e das leis humanas. O Direito Positivo, defendido por Creonte, está ligado a um conjunto de leis que regulam o Estado, leis essas que mantêm a ordem, o controlo dos indivíduos e impedem o caos.

Uma leitura moderna da *Antígona*, na encenação de Mónica Garnel, fez-me pensar que talvez Sófocles não quisesse discutir o lugar da mulher, como hoje se quer pensar, mas estivesse simplesmente a colocar em cena a problemática do respeito das leis instituídas por aqueles que estão no poder, no quadro de um dilema moral. Sófocles espelha a sociedade do seu tempo e levamos a refletir mais sobre a condição humana, do indivíduo em si, seja homem ou mulher. Contudo a intenção original do autor torna-se irrelevante para a receção atual do texto, uma vez que o

espetador contemporâneo desconhece aquele contexto primordial e as tensões sociais de então e tende a relevar, isso sim, o modo como a problemática desvelada no texto se encaixa e contribui para as polémicas do seu tempo. Deste modo, as sucessivas versões da peça, no tempo, designadamente aquelas aqui mencionadas – a de Mónica Garnel e a de Sófocles – são apropriadas de modo distinto pelos sucessivos públicos que as receberam e esse facto confere aos respetivos encenadores a oportunidade de as perspetivarem no quadro da sua contemporaneidade e explica, finalmente, a razão de ser da perenidade da própria peça.

Epílogo

No último dia da representação de *Antígona*, encenada por Mónica Garnel, quando a peça terminou, realizou-se um debate entre a plateia, a encenadora e o elenco, moderados pela jornalista Maria João Guardão. Parecia haver no público um sentimento comum de identificação com a personagem Antígona e os seus motivos e uma comoção com o seu trágico destino. A dada altura, pediu a palavra um professor jubilado de Estudos clássicos, que questionou a unanimidade das opiniões em relação ao que acabáramos de assistir. E pediu-nos para nos colocarmos no lugar de Creonte, refletindo sobre a necessidade de um governante fazer cumprir a lei em benefício da cidade, sob pena de se instalar o caos, a desordem e, eventualmente, a guerra. A pergunta ficou sem resposta, deixando lugar à reflexão individual.

A meu ver, esta peça estará inevitavelmente ligada aos contextos específicos dos tempos em que é representada. E se, na atualidade, podemos entender esta peça como um grito de uma mulher que não foi ouvida à semelhança de tantas outras, no meu entender, o mais interessante será o questionamento que o texto de Sófocles nos permite nas potenciais leituras que dele podemos fazer, seja sobre o papel da mulher, da família, do Estado, da sabedoria dos governantes, da justiça e da moral. Essa é a sua força principal e essa força atravessa o tempo e permanece.

Bibliografia Primária

- Apolodoro. *Contra Neera [Demóstenes] 59*. Traduzido por Glória Onelley. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- Aristófanes. *Comédias. Vol. II*. Traduzido por Maria de Fátima Sousa e Silva e Carlos Martins de Jesus. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2010.
- . *Nuvens*. Traduzido por Raphael Zillig, et al. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Instituto de Letras, 2013.
- . *Rãs*. Traduzido por Maria de Fátima Silva. Coimbra: Annablume editora, 2014.
- Aristóteles. *História dos Animais*. Traduzido por Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2016.
- . *Poética*. Traduzido por Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- Ésquilo. *Oresteia*. Traduzido por Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 1998.
- Eurípides. *As Bacantes*. Traduzido por Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 2019.
- Eurípides. “Electra.” Em *Tragédias III*, de Maria Fátima Silva (coord.), traduzido por F. Brasete. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2017.
- . *Medeia*. 6ª edição. Traduzido por Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.
- Homero. *Iliada*. Traduzido por Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.
- . *Odisseia*. Traduzido por Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.
- Ovídio. *Metamorfoses*. Traduzido por Paulo Farmhouse Aberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.
- Platão. *A República*. Lisboa: Europa-América, 1975.
- Sófocles. *Ájax*. Traduzido por Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- . *Antígona*. 10ª edição. Traduzido por Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- Sophocles. *Electra*. Traduzido por Anne Carson. Oxford University Press, 2001.

Bibliografia Secundária

- “«Antígona» no Teatro Experimental de Lisboa.” *Diário de Lisboa*, 1957: 3 e 5.
- Almeida, Ramos de. “O Teatro Experimental e a sua lição de bom gosto.” *Diário de Lisboa*, Março 1954: 2.
- Alves-Jesus, Susana Mourato. “O papel das mulheres em A República de Platão (livro V): utopia no feminino ou tópicos para uma reflexão propedêutica.” *Brotéria*, 2015: 237-250.
- Baldock, M. *Greek Tragedy: An Introduction*. London: Bristol Classical Press, 1989.
- Barker, E. “Orestes.” Em *A Companion to Euripides*, de Laura K. McClure, 270-283. John Wiley & Sons, Inc., 2017.

- Batista, Walquiria Pereira. “O Trágico na ação em Antígona, a partir de Hannah Arendt .” *Revista Contemplação*, 2015 : 211-222.
- Beard, M. *Women & Power. A Manifesto*. Londres: Profile Books, 2017.
- Berquó, T. A. “Mulheres Indômitas: As Heroínas da Tragedia Grega.” Bachelarato, Porto Alegre, 2015.
- Bonnard, André. *A Civilização Grega*. Traduzido por José Saramago. Lisboa: Edições 70, 2018.
- Borges, Vera. *O Mundo do Teatro em Portugal: profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2007.
- Brasete, Maria Fernanda. “A crítica às mulheres no fr. 7 de Semónides de Amorgos.” Em *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, de Carlos de Miguel Mora (coord.), 39-56. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2003.
- Brock, R. “The labour of women in classical Athens.” *The Classical Quarterly* 44 (1994): 336-346.
- Bulletin of the Institute of Classical Studies*. “Chapter One: The Three Electras: The Heroine in Fifth-Century BC Athenian Tragedy.” 24 de Março de 2015: 13-72.
- Calvino, Italo. *Porquê ler os clássicos?* Traduzido por José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema, 1991.
- Coelho, Rui Pina. *Casa da Comédia (1946-1975) – Um Palco Para uma Ideia de Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2009.
- Coelho, Rui Pina. “Experimentalismo, Política e Utopia: Um teatro português do início do século XX ao dealbar no novo milénio [Introdução].” Em *Teatro Português Contemporâneo: Experimentalismo, Política, Utopia [Título Provisório]*, de Rui Pina Coelho, 9-21. Lisboa: Bicho do Mato, 2017.
- Coiro-Moraes, Ana Luiza, e Victor Varcelly Medeiros Farias. “O Exercício da Cidadania: Da Ágora Grega ao Site de Rede Social Digital.” *Revista Extraprensa*, 2017: 74-91.
- Coulanges, F. *A Cidade Antiga*. 10ª edição. Traduzido por Fernando de Aguiar. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1971.
- Coulanges, Fustel de. *A cidade Antiga*. Traduzido por Fernando de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Curado, Ana Lúcia. “Introdução.” Em *Contra Neera [Demóstenes] 59*, de Apolodoro, 9-72. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- Duby, G., e M. Perrot. *Historia das Mulheres: A Antiguidade*. Vol. 1. Porto: Edições Afrontamentos, 1990.
- Fialho, Maria do Céu. “A Medeia de Eurípides e o espaço trágico de Corinto.” Em *Bajo el signo de Medea. Sob o signo de Medéia*, de Emilio Suárez de la Torre e Maria do Céu Fialho, 13-29. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.
- Fisher, N. R. E. “Hubris.” *Oxford Classical Dictionary*. 30 de Julho de 2015. <https://oxfordre.com/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.0001/acrefore-9780199381135-e-3172>. (acedido em 7 de Dezembro de 2020).

- Foley, Helene. P. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton University Press, 2001.
- Fortenbaugh, William W. "'On the Antecedents of Aristotle's Bipartite Psychology.'" *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 1969: 1-18.
- Frota, Gonçalo. "Nas mãos de Mónica Garnel, Antígona é uma vertigem." *Público*, 2019.
- Garnel, Mónica, entrevista de Ana Sofia Nêu. *A Antígona em 2019* (02 de Fevereiro de 2021).
- Garnel, Mónica, e Inês Vaz, entrevista de Maria João Guardão. *Estes heróis são pessoas que erram, são seres imperfeitos como nós* (30 de Agosto de 2019).
- Grimal, Pierre. *Mitologia Clássica: mitos, deuses e heróis*. Lisboa: Texto e grafia, 2008.
- Heródoto. *The Persian Wars*. Cambridge: Harvard University, 1998.
- Hobbes, Thomas. *Leviã: Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil*. Traduzido por Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. s.d.
- Jooste, Christoffel Murray. *Hybris in Greek Tragedy*. Tese de Mestrado, University of Stellenbosch, 1977.
- Just, Roger. *Women in Athenian law and life*. Londres: Routledge, 2009.
- Knox, Bernard MacGregor Walker. *The heroic temper : studies in Sophoclean tragedy*. . University of California Press., 1964. .
- Kosak, J. C. "Iphigenia in Tauris." Em *A Companion to Euripides*, de Laura K. McClure, 214-227. John Wiley & Sons, Inc., 2017.
- Leduc, Claudine. "Como dá-la em casamento?" Em *História das Mulheres. A Antiguidade*, de Georges Duby e Michelle Perrot, 275-350. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- Lessa, Fábio de Souza. "Expressões do Feminino e a Arte de Tecer Tramas na Atenas Clássica." *Humanitas*, 2011: 143-156.
- Lissarrague, François. "A Figuração das Mulheres." Em *História das Mulheres - A Antiguidade*, de Georges Duby e Michelle Perrot, 203-271. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- Marques, Joana Emídio. "Antígona estreia-se no Nacional e "smells like teen spirit"." *Observador*, 2019.
- Morais, Carlos. "Jean Anouilh, Antigone." Em *Representações de teatro clássico no Portugal contemporâneo*, de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Colibri, 1998.
- Morais, Carlos. "Nómos e phýsis em Antígonas portuguesas do período da ditadura." Em *Casas, património, civilização. Nomos versus physis no Pensamento Grego*, de Maria de Fátima Silva, Maria das Graças de Moraes Augusto e Maria do Céu Zambujo Fialho. (coord.), 301-314. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.
- Mota, Marcus. "Sete contra Tebas de Ésquilo." *revista archai: as origens do pensamento ocidental*, 10 de Janeiro de 2013: 145-167.
- Muller, M. "Gender." Em *A Companion to Euripides*, de Laura K. McClure, 500-514. John Wiley & Sons, Inc., 2017.
- Murnaghan, S. "The Euripidean Chorus." Em *A Companion to Euripides*, de Laura K. McClure, 412-427. John Wiley & Sons, Inc., 2017.

- Nussbaum, M. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- Oliveira, Janio Davila de. “O Discurso de Creonte na Antígona de Sófocles.” *fragmentum*, Julho/Setembro de 2013.
- Oliveira, Micael de. *Para uma Cartografia da Criação Dramática Portuguesa Contemporânea (1974-2004). Os Autores Portugueses do Teatro Independente: Repertórios e Cânones*. Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.
- Pereira, Maria Helena Da Rocha. *Estudos de História de Cultura Clássica, I Volume. Cultura Grega*. 10º. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian., 2006.
- Pereira, Maria Helena Da Rocha. “Prefácio.” Em *Poética*, de Aristotles, 5-31. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- Péres, Maria Mirón Dolores. “El Gobierno de la casa en Atenas Clásica: Género y Poder en el Oikos.” *Studia Historica: Historia Antigua*, 2000: 103-117.
- Phillips, Christopher. *Sócrates Enamorado. Filosofía para un corazón apisionado*. Traduzido por Miguel Martínez-Lage. Madrid: Taurus, 2007.
- Picazo Gurina, Marina. *Alguien se acordará de nosotras. Mujeres en la ciudad griega antigua*. Múrcia: bellaterra arqueología, 2008.
- Pomeroy, Sarah. *Goddesses, Whores, Wives and Slaves*. New York: Schocken Press., 1975.
- Queiroz, Jacquelyne Tais Farias. *Os direitos do cadáver: ritos fúnebres na poesia Épica e Trágica na Grécia Antiga*. Tese de Mestrado, Vitória da Conquista: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia , 2012.
- Reis, Maria Dulce. “Democracia Grega: A Antiga Atenas (séc. V a. C.).” *Sapere Aude*, 13 de Julho de 2018: 45-66.
- Roisman, Hanna. M. “Electra.” Em *A Companion to Euripides*, de Laura K. McClure, 166-181. John Wiley & Sons, Inc., 2017.
- Roisman, Hanna. “Woman's Free Speech in Greek Tragedy.” Em *Woman's Free Speech in Classical Antiquity*, de Ineke Sluiter e Ralph M. Rosen, 91-114. Leiden: Brill, 2004.
- Roselli, David K. *The Theater of the People: Spectators and Society in Ancient Athens*. University of Texas Press, 2011.
- Rosenfield, Kathrin H. “Representações da inteligência feminina na Grécia clássica: Clitemnestra, Jocasta e Antígona.” *Linguagem & Ensino*, Janeiro/Abril de 2014: 187-214.
- Santos, Adilson dos. ““A tragédia grega: um estudo teórico.”” *Revista Investigações*, 2005: 41-67.
- Serra, José Pedro. *Pensar o trágico*. Lisboa: Abysmo, 2018.
- Sheppard, J. T. “The Tragedy of Electra, According to Sophocles.” *The Classical Quarterly* Vol. 12, No. 2 (1918): 80-88.
- Silva, Maria de Fátima. “O trabalho feminino na Grécia Antiga: lenda e realidade.” *Classica*, 2007: 182-201.

- Sorum, Christina Elliott. "The Family in Sophocles' "Antigone" and "Electra"." *The Classical World* Vol. 75, No. 4 (1982): 201-211.
- Sourvinou-Inwood., C. "Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' Antigone." 1989: 134-148.
- Sourviou-Inwood, Christiane. "Greek Tragedy and Ritual." Em *A Companion to Tragedy*, de Rebecca Bushnell, 7-24. Blackwell Publishing Ltd, 2005.
- Steiner, George. *Antígonas*. 2ª edição. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.
- Steiner, George. "Prefácio." Em *Antígonas*, de George Steiner, 13-14. Genebra, 1983.
- Suzuki, Yasuko. "Yeats's "From the 'Antigone'": Desire and Loss." *The Harp*, 2000: 47-58.
- Swift, L. "Medea." Em *A Companion to Euripides*, de Laura K. McClure, 80-91. John Wiley & Sons, Inc., 2017.
- Tôrres, M. R. "Considerações sobre a condição da mulher na Grécia Clássica (sécs. V)." *Mirabilia 01*, Dezembro de 2001: 49-55.
- Trümper, Monika. "Gender and Space, "Public" and "Private"." Em *A Companion to Women in Ancient World*, de Sharon L. James e Sheila Dillion, 288-303. Blackwell Publishing, 2012.
- Tucídides. *História da Guerra do Peloponeso*. Traduzido por David Martelo. Lisboa: Edições Sílabo, 2008.
- Vicente, Gustavo. "Bases de Criação para o século XXI: a intensificação da experiência cénica em João Garcial Miguel (OLHO) e em Miguel Moreira (Útero)." Em *Em Teatro Português Contemporâneo: Experimentalismo, Política, Utopia [Título Provisório]*, de Rui Pina Coelho, 24-39. Lisboa: Bicho do Mato, 2017.
- Woodard, Thomas M. "Electra by Sophocles: The Dialectical Design." *Harvard Studies in Classical Philology* (Department of the Classics, Harvard University) Vol. 68 (1964): 163-205.
- Zaidman, Loise Bruit. "As filhas de Pandora. Mulheres e rituais na cidade." Em *História das Mulheres - A Antiguidade*, de Georges Duby e Michelle Perrot, 411- 463. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- Zeitlin, Froma I. *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago : The University of Chicago Press, 1996.

Anexos

Transcrição da entrevista realizada através da plataforma Zoom, pela autora deste trabalho no dia 2 de Fevereiro de 2021, a Mónica Garnel, encenadora da *Antígona* estreada no ano de 2019 e levada ao palco do Teatro D. Maria II.

A *Antígona* em 2019

1. *A Mónica, numa das suas entrevistas em conjunto com Inês Vaz, fala do conceito de não-lugar quando refere que a peça se passa no exterior e que o lugar criado na sua encenação é interior. O que significaria para si este conceito e como é que ele foi utilizado na peça? Porque não criar um cenário exterior como aquele que aparece na peça de Sófocles?*

Mónica Garnel: Para começar as palavras, a narrativa, o enredo estão lá e eu entretive-me à procura daquilo que não era assim tão visível, nomeadamente pensar que tinha havido uma guerra. Eu queria transpor aquilo para uma linguagem mais terrena, mais acessível e, então, entre muitas coisas que pensei foi, que estamos num cenário de guerra. Interessou-me a ideia de poder imaginar o que seria isso que não aparece na peça, o que poderia estar à volta, como é que as pessoas estavam, como estava o resto da população de Tebas, o que se poderia estar a passar, e interessou-me num sentido de poder fazer um jogo entre o exterior e o interior, ou seja, como aquilo estava num sítio interior, havia umas janelas no cenário que me permitiam haver uma rua por de trás. O não-lugar também tem a ver com essa transposição de tentar tornar o espetáculo mais contemporâneo e mais acessível, uma linguagem mais terrena... eu não quis fazer... sei lá podia ter ido buscar a Segunda Guerra Mundial ou escolher uma época que fosse reconhecível. Interessou-me criar um espaço onde isso não se percebesse e não fosse essa questão em si. A ideia do não-lugar é que também me permitia ter outras linguagens e não me seguir por uma linguagem realista ou naturalista. Esta possibilidade que me dava a mim enquanto criadora de ter um espaço onde tudo pudesse acontecer – aquilo era um armazém mas ao mesmo tempo eles estavam muito bem vestidos porque afinal também são a família real. A possibilidade de um não-lugar abre portas para outras linguagens, deixa o espectador escolher, intuir e perceber o que lá está. Passou a ser um espaço interior porque a mim me interessava de alguma maneira, encontrar um espaço sonoro de uma ideia de uma guerra porque parecia tudo muito pacífico. Há um palácio e passa-se tudo à porta, e eu se me pusesse no lugar de uma guerra, imagino que as pessoas devem estar doidas na rua e há pessoas a levantar corpos e pessoas que passam e choram e há outras que festejam, porque a seguir a uma guerra, há sempre quem ganhe e festeje, toda essa

agitação...interessava-me muito para poder explorar outras linguagens e portanto eu não queria um lugar que tivesse nome.

2. *Como surgiu a ideia de fazer uma encenação em que as três atrizes - Diana Lara, Joana Pialgata e Carolina Passos-Sousa – são todas a Antígona e todas a Ismena, sendo que existem várias combinações possíveis?*

MG: Eu quando fui convidada para fazer esta encenação sabia que ia ter de trabalhar com os atores da casa e com os novos estagiários que eu não conhecia, e onde eu participei na audição dos estagiários. Tem também a ver com o facto de eu gostar de trabalhar de uma forma onde o teatro seja vivo, no sentido de potenciar ao máximo que os atores estejam todas as noites a ter que lidar com alguma dose de imprevisto... a trabalhar ali numa *redline* muito subtil mas com muito trabalho por detrás. O facto de ter várias combinações, fazia com que todas as noites, todos os atores e, porque são energias diferentes, o espetáculo pudesse ir parar a sítios desconhecidos, dentro daquilo que já conhecíamos que eram as diretrizes...tornar isso vivo, isso interessava-me e trabalhamos muito com cada uma das Ismenas e com cada uma das Antígonas. Adorava que tivéssemos tido mais tempo mas na verdade a minha grande intenção foi a possibilidade de o espetáculo não se instalar...a sensação de perigo na qual eu gosto de ter as coisas...naquela vertigem e isto vai dar sempre uma inquietação que me interessava trazer... e potenciar essa inquietação que também está presente na narrativa, na peça e no desenrolar mas trazer essa inquietação também aos atores. Depois também porque eram os estagiários do teatro nacional e na distribuição dos papéis, era muito importante que todos tivessem um trabalho a sério, que pudessem experimentar e usar...portanto foi nesse sentido também. Eu quando trabalho, as condicionantes sabem-me bem porque tiro partido delas e portanto eu tinha aquele elenco e aqueles estagiários e eu fiz de tudo para jogar aquilo a meu favor e do espetáculo....Todas as noites o espetáculo era novo.

3. *No que diz respeito ao elenco, a Mónica utiliza uma multiplicidade de linguagens que se encontram lado a lado com a palavra, como seja por exemplo, a dança de Maurice, algo que não encontramos na peça de Sófocles. De onde surgiu esta ideia, a sua utilidade narrativa?*

MG: A ideia do Maurice também se prende porque ao tentar criar este não-lugar, permite outras linguagens se calhar não tão óbvias, no coro havia partes que eram dançadas e partes que eram cantadas e portanto trazer essa parte do Maurice, essa parte da dança, vem um lastro daquilo que se imagina que possa ter sido... não temos assim grandes registos de como eram feitas as

tragédias. O Maurice vem nesse sentido de complementar, é um lastro que vem de poder dar essa linguagem ao coro e esse não-lugar permitiu-me fazer isso. Ter essa possibilidade, essa linguagem que vai para além do que o texto...é uma linguagem abstrata e por isso é que me interessava ter essa linguagem, esse complemento.

4. *A Mónia refere nessa mesma entrevista, que a questão do lugar da mulher já se colocava há 2400 anos e que Sófocles a colocou na sua peça. O que a levou a pensar nisso, não haverá uma contaminação da contemporaneidade? Porque, aparentemente, para além de não termos conhecimentos suficientes sobre esse tema, naquela época longínqua, também é possível que Sófocles não quisesse discutir o lugar da mulher mas estivesse simplesmente a colocar em cena a problemática do desrespeito das leis instituídas por aqueles que estão no poder, no quadro de um dilema moral. Podia até ser, por hipótese, mais uma crítica negativa ao comportamento da Antígona e não tanto ao de Creonte.*

MG: Não sei se ele [Sófocles] queria elogiar ou ridicularizar mas que ele pôs as pessoas a pensar, isso pôs...porque na Grécia não se deixar enterrar era mau. Temos um grande conflito e acho interessante que as pessoas se possam posicionar...isto é a tragédia do Creonte, a tragédia daquela família...ele impõem essa lei [proibição do enterro de Polinices] sem sequer falar com o coro...ele tomou as decisões arbitrariamente...ele não consultou os anciãos...não quis ouvir. O que é fascinante nesta peça é o facto de estes heróis serem tão humanos, terem tantas falhas. Tem também a ver com surdez, se a Antígona ouvisse a Ismena, se o Creonte ouvisse o Coro... Quando o coro diz ao Creonte ir salvar a Antígona e depois dar sepultura ao corpo [Polinices] ele faz ao contrário e se ele tivesse feito como o Coro disse, se calhar tinha encontrado a Antígona viva... [A propósito das diferentes interpretações da peça] As pessoas têm a tendência para pensar que tudo o que lá está é verdade...porque é que as personagens não podem mentir? Se calhar podem, não é? Nós partimos do princípio que o que o texto diz e as personagens dizem é verdade mas quantas vezes na nossa vida estamos a dizer uma verdade e noutras estamos a dizer uma mentira. Portanto às vezes eu penso nisso e por isso é que é tão rico e que a interpretação depende da singularidade de cada pessoa... No fundo parece-me que ele [Sófocles] está a espelhar a sociedade e a dar espaço para que se pense sobre a condição feminina e sobretudo sobre a condição humana mais do que feminina.

5. *Por último, gostaria de perguntar porque é que a Mónica decidiu substituir as personagens míticas por pessoas reais, mulheres de que, de uma forma ou de outra, todos ouvimos falar, e*

que, de alguma maneira, tiveram uma sorte parecida com a de Antígona, apenas por expressarem as suas ideias e defenderem os seus direitos.

MG: Porque quando o Sófocles na *Antígona* evoca aquelas mulheres, eram histórias de mulheres que toda a gente conhecia. Portanto se naquela altura o Coro fosse nomear...as pessoas não sabem a história...o que é que se passava...então nesse sentido eu quis transpor porque se dissesse nomes [de mulheres] que as pessoas conheciam, o efeito seria o mesmo e era isso que me interessava. Portanto ou punha um rodapé a explicar a história de todas aquelas mulheres trágicas ou pareceu-me talvez mais interessante não o fazer, ao usar nomes de outras mulheres, porque assim pelo menos se iria entender. Isto [a peça *Antígona*], o que mais interessante têm é que de facto nós não conseguimos responder às questões e continuamos a fazer perguntas, a questionarmo-nos, seja o papel da mulher seja o papel dos direitos, o papel da força e isso é que é extraordinário. Eu quis contar da melhor maneira aquela história, dar a maior humanidade possível a cada personagem, para que o espectador tire as suas próprias elações e isso era o que me interessava.