



DIONISO E A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA TRAGÉDIA GREGA

Lidiana Garcia Geraldo¹

Resumo: O presente artigo tem o objetivo de discutir a relação entre a tragédia grega e o deus Dioniso, considerando que essa relação reside na predileção do gênero trágico para representar ações míticas fundamentadas, sobretudo, na violência familiar e transgressão da ordem. Tais ações permitem que a tragédia represente a pólis em situação de crise, ao retratar a transgressão praticada pelas personagens trágicas que costumam questionar e violar as normas estabelecidas, provocando, assim, a própria ruína e o colapso da pólis em que vivem. Desse modo, notou-se que as personagens femininas são especialmente conjuradas para retratar a transgressão da ordem e a crise na pólis. Pode-se considerar, portanto, uma conexão com Dioniso: o deus do teatro e das mulheres, que representava o permanente potencial para a reversão da ordem cotidiana – aquilo que a tragédia precisamente retrata em seus dramas. Logo, o artigo visacomentar a importância das personagens femininas para a constituição da tragédia grega como um gênero essencialmente dionisíaco.

Palavras-chave: Dioniso; Tragédia Grega; personagens femininas trágicas, Grande Dionísia.

Tema Livre

INTRODUÇÃO

Por mais que os mitos, que forneciam a temática para a tragédia, não fossem predominantemente dionisíacos, pode-se notar uma influência dionisíaca no foco da tragédia na violência familiar, transgressão da ordem e loucura destrutiva² – aspectos representados simbolicamente pela *φύσις* de Dioniso. Nesse sentido, no contexto de apresentação do espetáculo trágico, observa-se a existência de uma tensão entre a ideologia cívica da *pólis*, promulgada nas cerimônias e rituais realizados antes das apresentações teatrais, e o modo de representação do mito nas peças trágicas.

1 Mestre em Linguística, na área de Estudos Clássicos. Doutoranda em Linguística, na área de Estudos Clássicos, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/IEL) sob a orientação do professor Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira. E-mail: garcia.lidiana@yahoo.com.br.

2 Cf. Vernant e Vidal-Naquet (1999), Trabulsi (2004), Spineto (2005), e Goldhill (1990).



Observou-se que as personagens femininas, representadas na tragédia, são particularmente usadas para retratar a transgressão da ordem e a crise na *pólis*. É interessante assinalar o uso particular que os poetas trágicos fizeram das personagens femininas, que eram tão heroicas, corajosas e eloquentes quanto os próprios heróis de seus dramas, mas que contrastavam grandemente com a mulher ateniense real, submissa aos que possuíam e controlavam o poder do Estado, a saber, os homens atenienses cidadãos.

Ora, o foco da tragédia em representar personagens, sobretudo femininas, que transgridem e questionam as normas da sociedade em que vivem, relaciona-se amplamente com a área de atuação de Dioniso: o deus responsável pela inversão e subversão das categorias sociais e culturais que eram rigidamente separadas, como a linguagem, os papéis dos sexos, as classes e as hierarquias políticas (FOLEY, 1980, p. 107). Dioniso, portanto, era um deus de natureza ambígua e contraditória que representava o permanente potencial para a reversão da ordem cotidiana – aquilo que a tragédia justamente retratava em seus dramas, principalmente pela atuação das personagens femininas.

Talvez seja justamente neste aspecto anacrônico³ e transgressivo que resida a essência dionisíaca da tragédia. Sendo assim, este artigo tem a finalidade de discutir a relação da tragédia com o deus Dioniso, tanto no aspecto de seu contexto festivo quanto da representação das personagens femininas trágicas⁴.

A INFLUÊNCIA DE DIONISO NA TRAGÉDIA GREGA

Costumeiramente, diz-se que a tragédia foi representada em relação ao culto dionisíaco, salientando-se o fato de que Dioniso foi o deus patrono do teatro. Sabe-se que a tragédia não somente se desenvolveu associada ao culto dionisíaco, mas também junto com a cidade-estado, ao lado do progresso político e econômico de Atenas. Com efeito, o drama, na Antiguidade grega, integrava os festivais religiosos e, no caso de Atenas, a tragédia, a comédia e

3 A tragédia grega tinha um caráter fundamentalmente anacrônico, pois era através da encenação do mito, situado num passado lendário, que o drama trágico discutia os problemas atuais da *pólis* democrática.

4 É importante salientar que parte deste artigo contém os resultados de pesquisa da dissertação de mestrado intitulada “Os elementos dionisíacos presentes na origem da Tragédia Grega” (2015-2017), realizada sob a orientação do professor Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira, e apoiada pela FAPESP e CAPES: processo nº 2015/06454-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Além disso, o artigo apresenta os resultados preliminares da pesquisa de doutorado intitulada “Mulheres dionisíacas: a transgressão das heroínas trágicas” (2018-), desenvolvida sob a orientação do professor Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira. Tal pesquisa de doutorado é uma continuidade da pesquisa realizada durante o mestrado.



o drama satírico foram representados exclusivamente no contexto do maior festival de honra a Dioniso, a saber, a *Grande Dionísia*, e no seu teatro sagrado (CSAPO & MILLER, 2009, p. 5).

Sendo assim, não somente o contexto festivo pertencia a Dioniso, mas também o próprio espaço da representação dramática, que permaneceu estritamente vinculado ao seu teatro, situado na encosta sul da Acrópole, nas imediações do templo de Dioniso Eleutereo (LESKY, 1996, p. 76). Sabe-se, com Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 158), que, no teatro consagrado a Dioniso, era reservado um lugar para o templo do deus, onde a sua imagem permanecia; e sobre as arquibancadas do teatro, no lugar de honra, um belo trono esculpido era reservado ao sacerdote de Dioniso, o representante do deus entre os homens – a *performance* trágica era, portanto, verdadeiramente dedicada a Dioniso.

Segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 56), a importância do festival da *Grande Dionísia* se devia não somente às *performances* da poesia dramática e lírica⁵, mas também porque essa festa destinava-se a todo o mundo helênico, constituindo-se numa efetiva “propaganda” da riqueza, poder e espírito público de Atenas e de sua liderança nos campos artístico e literário. De acordo com Winkler e Zeitlin (1990, p. 5), a *Grande Dionísia* era uma festa essencialmente política, no sentido de que ela era parte da celebração oficial da *pólis*, através da qual Atenas celebrava a si mesma e ao deus Dioniso. Pelo fato de a *Dionísia* ser um festival cívico, em honra de um importante deus, ela incorporava aspectos sociais nas cerimônias e rituais, procissões e sacrifícios, que englobavam a participação de toda a sociedade.

Conforme Goldhill (1990, p. 114), as quatro cerimônias de abertura do festival dramático, que precediam as *performances* trágicas, eram profundamente envolvidas com os valores cívicos da *pólis*. As libações dos generais, a exibição dos tributos, a coroação dos benfeitores da cidade, o desfile dos órfãos educados pelo Estado – todas essas cerimônias salientavam o poder da *pólis* e os deveres de cada cidadão para com ela. Portanto, deve-se observar que o festival da *Grande Dionísia* era, no completo sentido da expressão, uma ocasião cívica, um festival da cidade e para ela. Depois de tais cerimônias, as *performances* da tragédia, drama satírico e comédia eram realizadas.

5 A ordem exata dos eventos que compunham a *Grande Dionísia* não pode ser claramente determinada. A Lei de Euegoros, citada por Demóstenes (Contra Mídias, 10), elenca os eventos da *Grande Dionísia* de acordo com a seguinte ordem: “ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἰκομυθοὶ καὶ τραγῳδοὶ”, isto é, “*apompé*, os [coros de] garotos, o *cômos*, os coros de comédia e os coros de tragédia”. A data da Lei é desconhecida, mas, segundo Pickard-Cambridge (1953, p. 63), ela não pode ter sido promulgada antes do século IV a.C.



Portanto, segundo Longo (1990, p. 16), as cerimônias de abertura das *performances* dramáticas eram compreendidas como celebrações da *pólis* e de sua ideologia, constituindo o imediato contexto das peças. Logo, o espetáculo dramático foi um dos rituais que deliberadamente objetivavam a manutenção da identidade social e o reforço da coesão da sociedade ateniense.

No entanto, deve-se reconhecer que, por mais que os eventos que precediam os espetáculos dramáticos, na *Grande Dionísia*, fossem completamente cívicos, as tragédias, encenadas imediatamente depois, provocavam necessariamente o questionamento desta mesma ideologia e de seus valores, aludindo à representação de uma sociedade em crise. Assim, nota-se que as tragédias pareciam questionar, examinar e muitas vezes subverter os ideais de ordem da cidade (GOLDHILL, 1990, p. 114).

O festival trágico pode, à primeira vista, ter pouco a ver com as nossas expectativas acerca da religião dionisíaca (...). Mas, na interação entre a norma e a transgressão, promulgada no festival que elogia a *pólis* e retrata as tensões de uma sociedade em conflito, a *Grande Dionísia* me parece um evento essencialmente dionisíaco (GOLDHILL, 1990, p. 128-29).

Desse modo, pode-se observar uma dialética complexa entre os textos trágicos e a ideologia cívica promulgada nas cerimônias de abertura do festival dramático. Inclusive, é interessante notar, com Goldhill (1990, p. 116), que as personagens trágicas se mostravam como indivíduos que entravam em conflito com a ordem ideológica da *pólis*. Ora, a obediência às normas era um requisito necessário para a manutenção da ordem democrática, mas as personagens trágicas, com seus valores e comportamentos excepcionais, se mostravam inaceitáveis para a sociedade: a personagem trágica não simplesmente transgredia as normas, mas também fazia de sua integração na sociedade um problema. Um exemplo é a representação das personagens femininas na tragédia, que se mostravam contrárias aos limites que a sociedade ateniense impunha às mulheres.

Spineto (2005, p. 318-19) assinala que uma série de tragédias mostra o processo de fundação da ordem atual por meio da evocação de uma realidade oposta e inaceitável, sendo que as personagens femininas eram geralmente conjuradas para a abordagem de tal situação transgressora. A presença maciça de personagens femininas nos dramas pode sugerir que o papel assumido por elas superava aquele geralmente atribuído à cidadã ateniense, mãe e esposa. É inegável que mulheres como Clitemnestra, Antígona e Medeia violavam os valores da sociedade em que viviam. A inversão dos valores praticada por essas



personagens constituía a expressão legítima e coerente da dinâmica própria do teatro ateniense.

Ademais, pode-se observar, com Spineto (2005, p. 313), que os textos teatrais sustentam uma relação especial com o mundo das mulheres⁶: tanto a tragédia quanto a comédia retratam uma atuação feminina mais proeminente e ativa do que aquela praticada efetivamente na vida cotidiana. Logo, tal representação feminina opera com uma reversão das convenções sociais valorizadas pela *pólis*: as mulheres, representadas sobretudo na tragédia, intervêm nas questões públicas e políticas da cidade com mais intensidade do que era efetivamente tolerado na sociedade ateniense. Neste sentido, as personagens femininas transgrediam a norma comumente respeitada.

Sabe-se ainda, de acordo com Just (1994, p. 13), que as mulheres em Atenas não possuíam direitos políticos *ativos*: elas não podiam falar nem votar na *ἐκκλησία* (a assembleia de cidadãos), nem sequer participar efetivamente de suas reuniões. Além disso, as mulheres também eram proibidas de assumir qualquer cargo administrativo ou executivo nas instituições do Estado. Logo, pode-se afirmar que a mulher não era considerada *πολίτις* (cidadã), no sentido grego da palavra: Aristóteles (**Política**, III, 1278a 36) define como *πολίτης* (cidadão) toda a pessoa que participava dos ofícios e honras do Estado.

Com efeito, como Blundell (2001, p. 128) assinala, o termo *πολίτης* se referia, mais especificamente, ao cidadão que usufruía de plenos direitos políticos, ou seja, aos homens adultos livres, filhos de pais reconhecidamente atenienses, e residentes em Atenas (JUST, 1994, p. 15). Sendo assim, *ἀστίη* era o termo grego comumente aplicado às mulheres, designando a posse de direitos civis de filhas de pai e mãe atenienses. Geralmente, tal termo é traduzido como “cidadã”, mas deve-se ter em mente que a cidadania das mulheres atenienses significava, somente, que elas compartilhavam da ordem religiosa, econômica e legal da comunidade. Sua exclusão política, inclusive, se estendia à fala pública: embora elas estivessem presentes nos argumentos apelativos dos oradores nos tribunais atenienses, existia grande relutância em mencioná-las pelo nome. De fato, nessas circunstâncias, as mulheres eram citadas em referência às suas relações com os homens: elas eram a esposa, filha, irmã ou mãe de algum cidadão (cf. ISEU, **Filoctemon**, VI, 10-11; ISEU, **Apolodoro**, VII, 9).

6 É importante salientar que dentre as tragédias completas que chegaram até nós apenas uma, o *Filoctetes* de Sófocles, não tem personagens femininas. Com efeito, a maioria das tragédias atribuídas às mulheres um papel determinante ou central: indicativo disso é o fato de que os títulos de mais da metade das tragédias conhecidas consistem no nome de uma mulher ou de um coro de mulheres. Como assinala Oliveira (2013, p. 71-72), as mulheres tinham uma importância enorme na tragédia, do ponto de vista poético-literário.



Portanto, as mulheres eram excluídas do governo e da vida pública da *pólis*, e constituíam o grupo dos não cidadãos. Além das mulheres, outros grupos também eram politicamente inativos e, portanto, não considerados cidadãos: as crianças, metecos (estrangeiros residentes em Atenas), estrangeiros não residentes e escravos. Constata-se, desse modo, que apenas um pequeno número da população total de Atenas usufruía dos direitos de cidadania.

Consequentemente, Blundell (2001, p. 129) ressalta que a democracia ateniense criou uma dicotomia entre as atividades que eram públicas e coletivas e aquelas que eram privadas e individuais, acentuando a disparidade entre homens e mulheres. De fato, os homens, no estado democrático, eram definidos por seu envolvimento ativo na vida política, e as mulheres eram definidas por sua exclusão nessa esfera. Sendo assim, pode-se afirmar que, em Atenas, a vida das mulheres foi, em muitas áreas, mais restrita do que a dos homens, uma vez que não lhes era permitido fazer muitas das coisas que os homens faziam (JUST, 1994, p. 6).

Na lei ateniense, as mulheres também não tinham vida independente. Elas não eram consideradas competentes legalmente e não tinham autonomia para se responsabilizar por suas próprias ações ou defender os seus próprios interesses. Por isso, a mulher passava toda sua vida sob a supervisão de um *κύριος* (JUST, 1994, p. 26; BLUNDELL, 2001, p. 114). De acordo com Just (1994, p. 26), o *κύριος* era uma espécie de “guardião”, responsável por moradia, sustento, educação e bem-estar da mulher. Ele também a representava em todas as instâncias legais e, inclusive, atuava na negociação de seu casamento.

Novamente segundo Blundell (2001, p. 114), como o responsável pela manutenção e bem-estar da mulher, o *κύριος* atuava como um intermediário entre o domínio privado, ocupado pela mulher, e a esfera pública da qual ela era excluída. Essa mediação lidava, mais frequentemente, com assuntos legais, tais como o fechamento de contratos ou o arranjo de casamento. Se fosse necessário que a mulher levasse algum caso à corte, ela era representada no tribunal por seu *κύριος*, uma vez que era impedida de conduzir, por si mesma, procedimentos legais.

Como observa Just (1994, p. 27), a lei ateniense tornava a mulher incapaz para assegurar seus próprios direitos e atuar como um indivíduo adulto em assuntos legais. Isso significa que a mulher, na sociedade ateniense, sempre esteve situada no seio de um *οἶκος* (unidade familiar ateniense) e sob a tutela do chefe dessa família. Deve ser notado que o *κύριος* era mais do que o “guardião” de uma mulher: ele era, de fato, o chefe de um *οἶκος*, que incluía as mulheres, as crianças e a propriedade (que englobava os escravos). Logo, a



mulher era sempre membro de um *oikos*, e estava sempre sob a proteção de qualquer homem que chefiasse essa unidade familiar.

Sendo assim, como Just (1994, p. 39) assinala, o lugar da mulher, na sociedade ateniense, era dentro de casa, sob a tutela da família, e, embora ela não fosse fisicamente obrigada a permanecer na morada, este foi o ambiente de sua competência. Seu papel era puramente doméstico, ligado a auxiliar a vida privada do cidadão chefe do *oikos* (XENOFONTE, *Econômico*, 7.3, 7.5, 7.10-13, 7.22, 7.30 e 7.42) – aquele que controlava e protegia suas atividades e mediava suas relações com a esfera pública. Desse modo, pode-se afirmar que, na lei ateniense, as mulheres eram certamente subordinadas aos homens: elas eram entregues à proteção e controle daqueles que sustentavam o monopólio da autoridade no Estado (JUST, 1994, p. 105).

Inclusive, de acordo com Blundell (2001, p. 171), o *status* subordinado da mulher ateniense envolvia uma dimensão tanto material quanto ideológica. Esses dois fatores costumavam reforçar-se: por exemplo, a ideia de que a mulher era naturalmente selvagem e irrestrita justificava o controle masculino sobre sua pessoa e propriedades. A noção acerca de sua fragilidade também era tida como uma razão para sua exclusão da vida pública. Sendo assim, segundo Just (1994, p. 153), a ideologia masculina, o conjunto de características, reais ou imaginárias, a respeito das mulheres refletia, de algum modo, o papel social delas na organização da *pólis*.

Emocionais, luxuriosas, ébrias, vorazes, irracionais, fracas – estas são algumas das descrições mais comuns de mulheres nos escritos atenienses dos séculos V e IV a.C.⁷ Essas descrições constituem a imagem estereotipada das mulheres retratadas nos textos trágicos e cômicos, bem como nos textos filosóficos e da oratória. Segundo Just (1994, p. 166), tais qualidades, que fazem parte do sistema ideológico cultural ateniense, estabelecem uma relação de oposição entre aqueles que possuíam a primária virtude de autocontrole (homens) e aqueles que não possuíam tal virtude inata (mulheres). Logo, as mulheres não eram somente caracterizadas como naturalmente “diferentes” dos homens, mas elas eram também consideradas naturalmente “inferiores”.

É importante salientar, de acordo com Just (1994, p. 184), que, no pensamento moral ateniense, a liberdade não se relacionava apenas com um *status* legalmente definido, mas também com uma condição de autonomia – que não significava somente autonomia em relação ao comando dos outros, mas, inclusive, autonomia perante os desejos e as emoções do corpo. Liberdade dos desejos do corpo significava, essencialmente, autocontrole – o domínio

⁷ Cf., por exemplo, *As Bacantes* e *Hipólito* de Eurípides; *Lisístrata* e *Tesmoforiantes* de Aristófanes; *Econômico* de Xenofonte; *Política* de Aristóteles.



do “eu racional” sobre os desejos e as emoções que ameaçavam “escravizar” a pessoa. Portanto, considerar a mulher como naturalmente suscetível a emoções, desejos e paixões (apetites do corpo) negava, prontamente, sua autonomia no campo social.

Aristóteles (*Política*, I, 1260a) assinala que a autoridade de um homem sobre seus escravos e filhos e sua esposa se deve, fundamentalmente, à natureza de sua *ψυχή*: para o filósofo, a diferença entre o governador e o governado é aquela entre o racional e o não racional. Desse modo, Aristóteles considera que a faculdade deliberativa da *ψυχή* nas mulheres é inoperante. Logo, as mulheres devem ser governadas porque elas são associadas, essencialmente, com a irracionalidade, desordem, emoção e paixões – que são as manifestações inatas de sua falta de “autocontrole” perante os desejos do corpo.

Seguindo o pressuposto aristotélico, se nas mulheres a faculdade racional, *ψυχή*, é inoperante, a óbvia solução para o problema é a necessária acomodação destas mulheres dentro da organização de uma sociedade que as coloca sob a tutela e controle de um *κύριος*, um homem, que pode fornecer o comando racional que nelas falta (JUST, 1994, p. 191). Tal é precisamente o objetivo da lei e da organização social ateniense.

Mas, se as mulheres atenienses viviam excluídas e silenciosas, como têm sido assinalado, como se pode explicar a representação de fortes personagens femininas no drama trágico? Diante das condições e dos modos de vida das mulheres atenienses, fica saliente a grande discrepância entre as mulheres reais e as heroínas das tragédias.

Com efeito, Pomeroy (1999, p. 118) observa que muitas tragédias propõem uma reflexão acerca das condutas consideradas adequadas para homens e mulheres. Além disso, tanto na tragédia quanto na comédia, os conflitos entre personagens masculinos e femininos costumam compor o foco da ação. De acordo com Blundell (2001, p. 173), a separação ideológica das esferas masculina e feminina, na sociedade ateniense do século V a.C., fez das relações de gênero uma frutífera temática para exploração. As peças, encenadas no contexto festivo cívico, tendiam a ser transgressivas e a questionar, mais do que endossar, os valores tradicionais. A rápida mudança política e social de Atenas, no século V a.C., gerou uma atmosfera intelectual na qual os pensadores eram desafiados a questionar as bases convencionais da sociedade – logo, essas tensões eram refletidas e retratadas nas peças dramáticas do período.

É importante assinalar, com Oliveira (2013, p. 74), que a tragédia grega era um fenômeno cultural concebido, produzido e encenado por homens. As grandes heroínas trágicas eram criações de homens, elaboradas com base em



um sistema de valores masculino, interpretadas por homens e destinadas, até onde se pode afirmar segundo as evidências⁸, a um público masculino. Desse modo, nas peças, os poetas trágicos emprestavam sua voz às mulheres e discutiam questões sociais, políticas e filosóficas relativas a elas.

Zeitlin (1990, p. 107-08) ressalta que as mulheres até podiam dar seus nomes aos títulos das peças, e as personagens femininas até podiam ocupar o lugar central do palco e deixar uma impressão emocional mais forte do que seus companheiros masculinos (como no caso de Antígona e Creonte), mas, funcionalmente, nunca eram o foco das tragédias. As peças costumavam representar tais personagens como agentes e instrumentos da queda do herói ou, às vezes, como suas salvadoras (como no caso de Alceste)⁹.

A transgressão das mulheres, representadas na tragédia grega, é normalmente enfatizada por personagens que usurpam direitos e comportamentos associados à esfera masculina. O privilégio da fala pública, por exemplo, que se constituía num direito masculino, é amplamente usufruído pelas personagens femininas da tragédia. Entretanto, deve-se reconhecer, com McClure (1999, p. 6), que o drama ático, de fato, costuma representar a fala feminina como perturbadora e subversiva da ordem social. Com efeito, a própria representação de mulheres autônomas, na tragédia grega, já retrata um ato transgressivo. Como Pomeroy (1999, p. 118) observa, a despeito de uma cultura patriarcal repressiva, a maior parte das personagens femininas, como Clitemnestra, Antígona e Medeia, adotam características do sexo dominante para lograr os seus objetivos.

Por exemplo, no *Agamêmnon* de Ésquilo, Clitemnestra é constantemente descrita como possuidora de um comportamento masculino: já no início da

8 Sobre a questão da presença das mulheres entre o público do teatro grego, ver Oliveira (2013), Spineto (2005, p. 292-301) e Pickard-Cambridge (1953, p. 268-85).

9 É importante assinalar que nem todas as personagens femininas da tragédia transgridem a ordem imposta a elas. Um exemplo é Ismene, da tragédia *Antígona* de Sófocles, que reconhece a legitimidade das leis patriarcais, acatando-as: segundo ela, as mulheres são controladas pelos mais fortes e não *podem* lutar contra os homens, devendo, portanto, obedecer às suas leis (cf. *Antígona*, v. 61-64). Antígona, por outro lado, rejeita duramente as ideias da irmã acerca da conduta normal da mulher e a julga por seu medo e sua fraqueza. No momento de sua condenação, Antígona continua a criticar duramente a postura da irmã, ressaltando sua covardia e deslealdade com a família (v. 538-49). Alceste, da tragédia *Alceste* de Eurípidés, também é um exemplo de heroína trágica que age de acordo com o costume infligido à mulher, mãe e esposa: ela se oferece para morrer no lugar do marido Admeto, rei de Feras, pois reconhece a importância dele para o governo da cidade e, também, para a criação dos filhos. Sabe-se que, na lei ateniense, os filhos pertenciam aos pais e não às mães. Logo, Alceste reconhece bem o seu lugar de menor importância nos âmbitos familiar e político (cf. *Alceste*, vv. 162-83), sendo que sua morte forneceria menos danos a seus filhos e à sua cidade do que a morte de seu marido.



peça, o vigia retrata a rainha como uma mulher que, apesar de ser guiada pelas paixões (como é comum no caso das mulheres), apresenta um caráter masculino no que se refere à virilidade com que conduz seus propósitos (cf. *Agamêmnon*, vv. 10-11). É possível, ainda, assinalar outros aspectos da conduta da rainha argiva que a identificam com comportamentos tipicamente masculinos: a escolha de seu próprio parceiro sexual (ao tomar Egisto, o primo de seu marido, como amante), o controle do governo de Argos, enquanto seu marido está ausente, e, finalmente, a definitiva tomada do poder da cidade após o assassinato de seu marido em seu retorno de Troia.

Por outro lado, Blundell (2001, p. 174) observa que, nessa peça, os personagens masculinos são constantemente identificados como femininos: o próprio *Agamêmnon*, quando retorna triunfante de Troia, é persuadido por *Clitemnestra* a entrar no palácio andando sobre um tapete vermelho – o rei, então, reconhece que *Clitemnestra* o trata como se ele fosse uma mulher (vv. 918-19). Egisto, por sua vez, é considerado, pelo coro, uma mulher (v. 1625), pois ele se recusara a seguir para a guerra, preferindo ficar na segurança do palácio com *Clitemnestra*, arquitetando arditamente o assassinato de *Agamêmnon*. Além disso, pode-se salientar a covardia e passividade de Egisto, inclusive, para enfrentar seu inimigo: ele nem mesmo ousou efetivar, com suas próprias mãos, a vingança contra *Agamêmnon*, deixando a execução do assassinato para a temerária *Clitemnestra*.

Além do mais, *Clitemnestra*, nessa tragédia, demonstra uma proficiência retórica incomum, geralmente associada aos homens, que representa o seu poder sobre a *pólis*. Como McClure (1999, p. 70) assinala, o *κράτος* de *Clitemnestra* reside justamente na autoridade política e masculina que lhe foi conferida durante a ausência de seu marido, sendo que tal poder é representado por sua fala pública, retoricamente persuasiva. Entretanto, deve-se reconhecer, ainda com McClure (1999, p. 25), que o drama trágico frequentemente retrata as mulheres, particularmente as esposas, como poderosas e persuasivas falantes, que podem manipular as palavras com mais maestria do que os homens. A autora (1999, p. 70-1) ressalta que, por mais que *Clitemnestra* seja caracterizada como masculina na peça, seu poder persuasivo está de acordo com um aspecto distintivamente feminino, que ela emprega para ganhar poder: ora se mostra persuasiva como um homem, ora se mostrasubmissa como uma mulher, adaptando livremente seu comportamento de acordo com a ocasião – a sua habilidade para transitar entre os domínios do feminino e do masculino subverte as categorias sociais.

Logo, é legítimo afirmar que a tragédia *Agamêmnon* não somente ilustra os perigos implicados na intrusão da mulher na esfera pública, onde



a identidade cívica é consolidada, mas também implementa a noção de que a atuação das mulheres constitui um perigo potencialmente perturbador para o ordenamento do espaço social.

A *Medeia* de Eurípides também retrata uma heroína forte o suficiente para defender seus interesses e vingar sua honra. Nessa tragédia, é explorado o conflito no casamento, provocado pela quebra do vínculo marital. Quando Jasão abandona Medeia, para se comprometer num casamento mais vantajoso, ela controla a situação com uma eficiência cruel, ao arquitetar uma vingança que a associa com o código de honra heroico: nos versos 807-10 da peça, Medeia reitera que ela é uma mulher de tipo diferente – perigosa para os inimigos e leal com os amigos, de modo que uma vida de glória lhe pertence. Como Blundell (2001, p. 174) observa, se tal discurso tivesse sido proferido por um guerreiro, indo para o campo de batalha, essas palavras teriam sido ouvidas com admiração pela maioria dos espectadores atenienses. No entanto, a ironia terrível dessa declaração reside no fato de que Medeia não estava indo para uma guerra (e, de fato, nem poderia, enquanto mulher), mas estava prestes a assassinar a princesa e o rei de Corinto, além de seus próprios filhos com Jasão – tudo isso para puni-lo por sua deslealdade.

De fato, Medeia é uma personagem que demonstra forte equivalência com a esfera masculina: nos versos 250-1 da peça, ela afirma que prefere, por três vezes, enfrentar um campo de batalhas a parir uma criança. Zeitlin (1990) ressalta que Medeia se mostra como uma mulher que insiste na lealdade da união, defendendo sua honra de acordo com o código heroico. A função de Medeia, na tragédia, é punir Jasão por sua quebra do juramento sacro, por meio de uma exata retribuição pela injustiça cometida contra ela. Além disso, sua espetacular partida da cidade, por meio da carruagem enviada por seu avô imortal, Hélio, pode sugerir a ideia de que não há lugar para uma mulher como ela na estrutura social da *pólis*.

Já na tragédia *Antígona* de Sófocles, a heroína é confrontada por Creonte, o soberano que tenta incutir nela a noção de que as leis da cidade são supremas diante da reivindicação de um indivíduo, mesmo quando esta reivindicação está de acordo com a lei sagrada de oferecer um sepultamento digno a seus familiares mortos. Antígona é, também, uma heroína que contesta os limites que a sociedade grega impõe às mulheres.

Spineto (2005, p. 319) nota que as características desta personagem refletem uma sistemática negação dos valores próprios da condição feminina e um afastamento radical da norma. Suas reivindicações, na dinâmica trágica, pressupõem a violação do estatuto submisso reservado às mulheres. Aos olhos



de Creonte, o comportamento de Antígona, se não for punido, a colocará em uma dimensão viril e, por consequência, o confinará num âmbito feminino (vv. 484-85). Ou seja, observa-se que a transgressão de Antígona, juntamente com seu pulso firme para defender e executar sua exigência (de fornecer um sepultamento adequado ao irmão Polinices), inverte os papéis sociais relegados a homens e mulheres, fazendo com que ela apresente um comportamento inaceitável para uma mulher (v. 525) e converta o homem a uma categoria inferior (v. 680).

Deve-se reconhecer, com Spineto (2005, p. 320), que Antígona se apresenta, paradoxalmente, como uma mulher que defende os valores familiares e o respeito aos mortos, mas o faz de maneira unilateral e inaceitável em razão de sua natureza excessiva e incondicional. É interessante observar ainda, com Pomeroy (1999, p. 122), que, de acordo com as leis de Atenas, Creonte seria o *κύριος* de Antígona, uma vez que era seu parente masculino mais próximo. Como tal, aos olhos do Estado ateniense, ele seria o responsável pelos crimes de Antígona, logo, o castigo que ele impõe a ela constituiria um ato tanto público quanto privado. Mas, ao decretar a morte de Antígona, Creonte causou sua própria aniquilação: Hêmon, seu filho e noivo de Antígona, se matou ao saber da morte da amada, e a esposa do soberano, por sua vez, também tirou a própria vida após a morte do filho.

Ora, a transgressão praticada por essas heroínas trágicas, aoadentrarem numa esfera masculina, apresentando comportamentos considerados viris, está evidentemente inserida na dimensão dionisíaca. Dioniso era o deus que representava os princípios da dualidade e da contradição, por meio dos quais as fronteiras básicas entre os seres eram confundidas. Destruindo as diferenças de gênero, as mulheres, no ambiente dominado pelo dionisíaco, abandonavam a passividade e a limitação de sua vida doméstica¹⁰.

Dessa forma, de acordo com Trubulsi (2004, p. 177-8), a intervenção de Dioniso reside justamente no ato de criar relações sociais fora dos quadros tradicionais (ou então questioná-las de maneira violenta). Tal interferência dionisíaca conservava uma grande carga de ameaça para a *pólis* enquanto um conjunto coerente. Assumir papéis sociais divergentes, abandonar o lar, transgredir as leis da cidade, preferir a *μαρία* ou uma necessidade individual em vez do casamento – tudo isso significava questionar o estatuto da mulher

¹⁰Tal aspecto da ação dionisíaca é manifestadamente abordado na tragédia *As Bacantes* de Eurípedes, que mostra as mulheres, envolvidas no culto dionisíaco, assumindo áreas da vida cotidiana normalmente dominadas pelos homens: o controle total da esfera pública, a participação ativa em combates, o abandono efetivo das tarefas domésticas e maternas. Por meio dessas mulheres, Dioniso transgride e questiona a ordem vigente da cidade governada por Penteu.



na sociedade ateniense e ameaçar a cidade em seus fundamentos mais indispensáveis.

Para Zeitlin (1990, p. 105), existe nada de novo em salientar as associações entre Dioniso e o feminino no teatro grego. A loucura, o irracional e os aspectos emocionais da vida eram associados, na cultura ateniense, mais com as mulheres do que com os homens. Os limites do corpo feminino também eram percebidos como mais fluídos, permeáveis e abertos para a entrada do “outro”, e menos facilmente controlados pelas dimensões intelectuais e racionais. Tal noção de instabilidade, física e cultural, favorecia a percepção delas como mais “fracas” do que os homens, mas também como a fonte de um poder perturbador, refletido no fato de que, no mundo divino, os agentes femininos infligiam nos homens a loucura – como no caso de Hera, das Erínias, de Atena, que enlouqueceu Ájax, na tragédia de Sófocles, e do próprio Dioniso (neste momento, devemos lembrar da androginia desse deus).

Além disso, Dioniso era um deus profundamente associado às mulheres. Como assinala Kerényi (2002, p. 47), para os gregos, Dioniso era principalmente um deus do vinho, um deus touro e um deus das mulheres. Enquanto deus do vinho e do drama, de acordo com Blundell (2001, p. 165), Dioniso representava o princípio da transcendência. Nos mitos, é por meio de seu efeito sobre as mulheres que o deus demonstra sua terrível habilidade para transgredir a ordem estabelecida: anteriormente inseridas na estrutura social como mães, esposas e tecelãs, as mulheres são, por influência do deus, retiradas do confinamento doméstico e transformadas em caçadoras ágeis e assassinas cruéis¹¹, que perturbam a ordem civil e ameaçam o poder dos homens no Estado.

Como Just (1994, p. 262) observa, a essência de Dioniso reside necessariamente no relaxamento do autocontrole e na entrega àquelas forças místicas que residem além do “eu” racional. Logo, as mulheres, sob o efeito do deus, nos mitos dionisíacos (e até mesmo nas tragédias), não só derrubam

11 Cf. o mito, narrado por Plutarco (*Quaestiones Graecae*, 38), das filhas do rei Míneas de Orcómenoque foram possuídas por Dioniso e abandonaram seus lares e atividades maternas, tendo praticado, inclusive, o rito do *σπαραγμός* em Hípasso, o filho de uma delas. De mesma estrutura é o mito, narrado por Apolodoro (*Biblioteca*, II, 1-3), das filhas do rei Proteu de Tirinto que, possuídas por Dioniso, induziram todas as mulheres argivas a matar seus filhos e a fugir para o deserto. Também Eurípides, nas *Bacantes*, narra a história das mulheres de Tebas que, tresvairadas por Dioniso, abandonaram os afazeres domésticos e maternas para cultuarem o deus nas montanhas. Além disso, as filhas de Cadmo praticaram o rito do *σπαραγμός* em Penteu, rei de Tebas, que era filho de uma delas. Por fim, temos também o mito das filhas de Eleutero, rei de Eleutera, que, de acordo com a Suda (s.v. *μελαναίγυια Διόνυσου*), rejeitaram e insultaram Dioniso e, por isso, foram castigadas, tornando-se loucas furiosas.



a ordem da cidade como também destroem sua estrutura. Nas *Bacantes* de Eurípides, por exemplo, Ágave, mãe do rei Penteu, tresvairada por Dioniso, não mata somente o próprio filho, mas também o governante de Tebas – portanto, Estado e família perecem juntos. Assim como ocorre no *Agamêmnon* de Ésquilo: Clitemnestra não mata somente seu marido, mas também assassina o rei de Argos e subjuga seus filhos – destruindo as bases políticas daquela sociedade e instituindo o governo inusitado de uma mulher. Este também é o caso de Antígona: por mais que defenda os valores sagrados da família e da religião, ela introduz na vida de Creonte, de sua família e da cidade, a paixão que escraviza e aniquila seu filho e destrói sua esposa. A defesa incondicional dos laços fraternos, por Antígona, é a ruína da família real de Tebas. Portanto, mulheres como Antígona ainda representam os perigos que as emoções e paixões podem infligir na sociedade (JUST, 1994, p. 206). O mesmo vale para Medeia que, por causa de uma traição de seu marido, assassina a princesa e o rei de Corinto, além de aniquilar a família que ela construiu com Jasão. Ao provocar a queda de Jasão, Medeia dizimou sua própria família e também a família real de Corinto, que representava a ordem política da cidade.

Logo, pode-se observar que a transgressão das personagens femininas, na tragédia, está de acordo com a influência de Dioniso: o deus que faz as mulheres abandonarem o confinamento doméstico e as instiga a desobedecer e perturbar o ordenamento social da *pólis*.

Além disso, é importante salientar a própria androginia de Dioniso, que foi designado por Ésquilo (fr. 61 Nauck) *γύννις*, “homem afeminado”, e *ψευδάνωρ*, “homem falso” (ZEITLIN, 1990, p. 105), ou seja, como um deus que apresenta características masculinas e femininas¹². Como Zeitlin (1990, p. 105) observa, tal duplicidade constitui um dos emblemas da própria natureza paradoxal de Dioniso como perturbador das categorias sociais normais: em sua própria imagem, o deus marca a *coincidentia oppositorum* que desafia as hierarquias e regras do mundo masculino, introduzindo nesta esfera confusões, conflitos, tensões e ambiguidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da discussão realizada, pode-se considerar que a tragédia se relaciona com Dioniso por meio de dois aspectos: primeiro, no aspecto do

12Nas *Bacantes* de Eurípides (vv. 233-44), Dioniso é descrito como um homem que possui uma fisionomia afeminada: ele tem longos cabelos dourados, cacheados e perfumados, pele rosada e olhos que transparecem “as graças de Afrodite”.



contexto festivo religioso que é por si só evidente e, segundo, na própria simbologia do deus, que parece influenciar as ações e os comportamentos das personagens femininas cujas condutas divergem das normas sociais valorizadas pela *pólis*.

Nesse sentido, observou-se uma grande discrepância entre as ações e os papéis sociais exercidos pelas mulheres atenienses reais e a conduta das personagens femininas representadas pela tragédia. Desse modo, constatou-se que o comportamento das personagens Clitemnestra, Medeia e Antígona contrasta com a atuação da mulher ateniense real. Pode-se notar que as condutas dessas personagens fazem delas mulheres subversivas, que rejeitam sua inclusão no meio social e político da *pólis*, uma vez que elas transgridem seus deveres sociais em benefício de seus próprios interesses. Logo, essas personagens não somente abandonam os deveres do casamento (como no caso de Antígona e Clitemnestra) como também assassinam os maridos e os filhos oriundos dessa união (como no caso de Clitemnestra e Medeia), destruindo completamente as bases familiares e políticas da *pólis* em que vivem.

Sendo assim, a simbologia de Dioniso, tudo aquilo que esse deus representa bem como sua forte influência sobre as mulheres nos mitos, pode explicar as condutas transgressoras das personagens femininas na tragédia. É importante ressaltar que tal perspectiva consiste numa hipótese interpretativa que pode justificar as transgressões das personagens femininas trágicas a partir de uma possível influência da simbologia de Dioniso, que não coincidentemente era o deus das mulheres e o deus patrono do teatro. A relação estabelecida entre Dioniso e as personagens femininas centrais da tragédia grega é uma possibilidade interpretativa, um modo de enxergar e explicar o comportamento altamente transgressor dessas personagens, que colocam em risco os fundamentos mais indispensáveis da *pólis*.

Portanto, é legítimo afirmar que a inversão de valores e a conduta das personagens femininas constituía a expressão autêntica da dinâmica do teatro ateniense. Conforme Goldhill (1990, p. 127), a influência de Dioniso parece residir precisamente nesse entrelaçamento entre os valores apresentados nas cerimônias cívicas de abertura da *Grande Dionísia* e aqueles posteriormente representados nas peças trágicas. Esta é a interação, entre a norma e a transgressão, que faria do espetáculo trágico uma ocasião estritamente dionisíaca.



Abstract: This article aims to discuss the relationship between the Greek tragedy and the god Dionysus, considering that this relation resides in the predilection of the tragic genre to represent mythical actions based, above all, on family violence and transgression of order. Such actions allow the tragedy to represent the polis in a situation of crisis, when portraying the transgression practiced by the tragic personages who usually question and violate the established norms, which causes its own ruin and the collapse of the polis in which they live. Thereby, it was noted that the female characters are especially conjured to portray the transgression of order and the crisis in the polis. It is considered, so, a connection with Dionysus: the god of theater and women, who represented the permanent potential for the reversal of the daily order – what tragedy accurately portrays in his dramas. Therefore, the article aims to comment the importance of the female characters for the constitution of the Greek tragedy as an essentially Dionysian genre.

Keywords: Dionysus; Greek tragedy; tragic female characters; *Great Dionysia*.

REFERÊNCIAS

Documentação Textual

AESCHYLUS. **Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments**. English translation by Herbert Weir Smith. London: William Heinemann, 1930.

APOLLODORUS. **The Library**. English translation by Sir James George Frazer. London: William Heinemann, v. I, 1921.

ARISTOTLE. **Politics Books I-II**. Translation and Commentary by Trevor J. Saunders. New York: Oxford University Press, 1995.

_____. **Politics Books III-IV**. Translation, Introduction and Commentary by Richard Robinson. New York: Oxford University Press, 1995.

DEMOSTHENES. **Against Meidias, Androtion, Aristocrates, Timocrates, Aristogeiton**. English translation by J. H. Vince. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1935.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Introdução, tradução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EURÍPIDES. **As Bacantes**. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. **Medeia**. Tradução, introdução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2006.

EURIPIDES. **Euripides Bacchae**. 2 ed. Edition by E. R. Dodds. Nova York: Clarendon Press Oxford, 1986.

_____. **Cyclops, Alcestis, Medea**. Edited and Translated by David Kovacs. Cambridge, London: Harvard University Press, 2001.

ISAEUS. **Isaeus**. English translation by Edward Seymour Foster. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1943.

PLUTARCH. **Moralia**. English Translation by Frank Cole Babbitt. London: Harvard University Press, v. IV, 1999.

SÓFOCLES. **Antígone**. Tradução e introdução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.



SOPHOCLES. *Antigone. The Women of Trachis. Philoctetes. Oedipus at Colonus*. Edited and Translated by Hugh-Lloyd-Jones. Cambridge, London: Harvard University Press, 1994.

SUIDAE LEXICON. Ex Recognitione Immanuelis Bekkerl. Berolini: Typis et Impensis Georgii Reimeri, 1854.

XENOFONTE. *Économique*. Texte établi, traduit et annoté par Pierre Chantraine. Introduction et notes revues et complétées par Claude Mossé. Paris: Les Belles Lettres, 2008.

Bibliografia

BLUNDELL, S. *Women in Ancient Greece*. 3. ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.

CSAPO, E.; MILLER, M. C. (Ed.). *The origins of theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

FOLEY, H. P. The Masque of Dionysus. *Transactions of the American Philological Association*, v. 110, p. 107-133, 1980.

GERALDO, L. G. *Os elementos dionisiacos presentes na origem da tragédia grega*. 2017. 229 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

GOLDHILL, S. The Great Dionysia and Civic Ideology. In: WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I. (ed.). *Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context*. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 97-129.

JUST, R. *Women in Athenian Law and Life*. London and New York: Routledge, 1994.

KERÉNYI, K. *Dioniso: imagem arquetípica da vida destrutível*. Tradução de Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.

LESKY, A. *A Tragédia Grega*. 3ª. ed. Tradução de J. Guinsburg; Geraldo Gerson de Souza; Alberto Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. (ed.). *A Greek-English Lexicon*. 9. ed. Revised and Augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie. Nova York: Clarendon Press Oxford, 1996.

LONGO, O. The Theater of the Polis. In: WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I. (Ed.). *Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context*. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 12-19.

MCCLURE, L. *Spoken Like a Woman: speech and gender in Athenian Drama*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

OLIVEIRA, F. R. Mulheres Invisíveis: Tragédia e Público na Grécia Antiga. *Cadernos aparte 1: dossiê tragédia*, São Paulo, v. 1, p. 69 -75, 2013.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *The Dramatic Festivals of Athens*. London: Clarendon Press Oxford, 1953.

POMEROY, S. B. *Diosas, rameras y esclavas: mujeres en la Antigüedad clásica*. 3ª. ed. Traducción de Ricardo Lezcano Escudero. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

SPINETO, N. *Dionysos a teatro: il contesto festivo del dramma greco*. Roma: LermadiBretschneider, 2005.

TRABULSI, J. A. D. *Dionisismo poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

VERNANT, J. e VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II.** Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I (ed.). Introduction. In: _____.
Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context. Princeton: Princeton University Press, 1990. p. 3-11.

ZEITLIN, F. I. Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama. In: WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I. (ed.). **Nothing to do with Dionysos?:** Athenian drama in its social context. Princeton: Princeton University Press, 1990a. p. 104-138.

