

# O FRÍGIO: ALTERIDADE CÔMICA NO ORESTES DE EURÍPIDES



Mateus Dágios<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo do artigo é demonstrar como a personagem Frígio da tragédia *Orestes* (408 a.C.) de Eurípidés apresenta uma reflexão sobre a alteridade ao público ateniense do final do século V a.C. O ponto de discussão é a figura do bárbaro em relação ao cidadão. No pensamento grego, os conflitos simbólicos entre bárbaro e helenos se intensificaram após as Guerras Greco-Pérsicas. O tragediógrafo desenvolveu uma personagem ambígua pela sua comicidade, o que não era um recurso usual no texto trágico. É destacada assim a singularidade da tragédia *Orestes* com suas inovações formais, que possibilitaram a existência da personagem e sua singular participação. O texto procura rastrear no discurso do Frígio elementos de estranhamento do público ateniense para evidenciar uma alteridade cômica.

**Palavras-chave:** tragédia; alteridade; Orestes; Eurípides; Frígio.

**Abstract:** This article seeks to explore how the Phrygian character in Euripides' *Orestes* (408 BCE) presents alterity to the fifth-century Athenian audience, based on the idea of the barbarian and its relation to the citizen. After the Persian Wars, the symbolic conflicts between barbarians and the Greek intensified. The tragedian developed a character who was ambiguous due to its comicality, an unusual device in Greek tragedy. *Orestes's* distinctiveness and formal innovations are analyzed, as they enable the Phrygian's peculiar involvement and inform the character. The paper seeks to track elements of otherness in the Phrygian's speech that create a comical alterity presented to the Athenian audience.

**Keywords:** tragedy; alterity; Orestes; Euripides; Phrygian.

**Resumen:** El objetivo del estudio es demostrar cómo el personaje Frígio de la tragedia *Orestes* de Eurípidés (408 a. C.) presenta una reflexión sobre la alteridad al público ateniense de finales del siglo V a. C. El punto de discusión es la figura del bárbaro y su relación con el ciudadano. En el pensamiento griego, los conflictos simbólicos entre bárbaros y helenos se intensificaron después de las Guerras Médicas. El poeta elaboró un personaje ambiguo por su comicidad, un recurso inusual en textos trágicos. Así, se destaca la singularidad de la tragedia *Orestes* con sus innovaciones formales, que hicieron posible la existencia del personaje y su participación única. El texto busca rastrear en el discurso del frígio elementos de alejamiento utilizados para presentar al público ateniense una alteridad cômica.

**Palabras clave:** tragedia; alteridad; Orestes; Eurípides; Frígio.



Ao problematizar trocas e conexões no mundo mediterrânico entre Ocidente e Oriente, não podemos deixar de salientar o conflito entre helenos e bárbaros. A partir do clássico de Edward Said, *O orientalismo*, percebemos o quanto as concepções de Oriente e Ocidente são tributárias de um imaginário construído no alicerce de uma memória cultural. A retórica civilizacional tem utilizado a figura do bárbaro como um *tópos* para qualificar todo comportamento avesso à ordem vigente e qualquer horizonte cultural que não ambicione a ideologia do progresso.

A problemática proposta busca mapear um ponto dessa memória, entre uma ideia de Bárbaro (Oriente) e uma ideia de civilização, advinda da pólis (Ocidente). Investiga-se a figura de um escravo frígio na tragédia *Orestes* (408 a.C.) de Eurípides<sup>2</sup>. Na lógica do cidadão, o Frígio de Eurípides é uma figura duplamente excluída do círculo político, escravo e estrangeiro, que não participa da *politeia*. O texto mostrará como, ao colocar o bárbaro no palco grego, o tragediógrafo constrói uma complexa relação de alteridade.

Os últimos quarenta anos têm apresentado uma crescente preocupação com a alteridade como tema de investigação nos estudos clássicos. O Outro deixou de ser um ponto de afastamento, tão comum em uma concepção eurocêntrica de História Antiga, e se revelou um ponto de partida para a compreensão identitária. Parte disso se deve à influência dos estudos de antropologia na história, daquilo que foi chamado de Escola de Paris, e à reivindicação de novas posturas que não colaborassem com uma ideia imperialista.

Das grandes publicações sobre alteridade, duas se tornaram canônicas pela originalidade da problemática e pelas possibilidades que ofereceram aos pares de novos estudos e referências epistemológicas. O primeiro, *O espelho de Heródoto: Ensaio sobre a representação do outro*, publicado em 1980 por François Hartog, é fundador dessa virada da alteridade. O segundo, *Inventing the Barbarian: Greek Self-definition Through Tragedy*, publicado em 1989 por Edith Hall, investiga no texto trágico como a figura do bárbaro instiga no mundo grego um constante exercício de autodefinição e atribuição de valores morais e cívicos.

Rastrear a figura do bárbaro, como lembra Bruno Dumézil (2016), é procurar uma figura polimórfica, que está sempre se metamorfoseando. Ele

---

2 A tradução do grego para a língua portuguesa utilizada é a de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva, publicada em 1982.



não existe por si só, mas está no olhar do observador. O *Orestes* é um ponto privilegiado para observar questões de alteridade, pois a peça é perpassada por menções a modos helênicos ou costumes bárbaros. Desde Tindareu dizendo a Menelau que ele se tornou bárbaro por ter permanecido muito tempo entre os bárbaros (EURÍPIDES, *Orestes*, v. 485) a Pílates criticando os luxos troianos adquiridos por Helena (EURÍPIDES, *Orestes*, v. 1113) e Electra comparando a valentia do irmão e de Pílates com a covardia frígia (EURÍPIDES, *Orestes*, v. 1350), culminando com o Escravo Frígio, um bárbaro no palco ateniense, apresentando seus modos e costumes.

Suzanne Saïd argumenta que no *Orestes* o tema é significativo “porque a superioridade dos gregos sobre os bárbaros é proclamada de uma forma muito mais insistente e porque o contexto mostra de maneira muito mais enfática a natureza ridícula dessa afirmação” (SAÏD, 2002, p. 81)<sup>3</sup>. Barbara Cassin defende que o texto de Eurípidés é fundamental para compreender as ideias opostas de “tornar-se bárbaro” ou “barbarizar-se” (*bebarbarôsai*) e a noção de “ser político” (CASSIN, 1993, p.109).

Descrver e problematizar o *status* do Escravo Frígio é buscar o olhar grego e a composição dos elementos da identidade desse observador. O artigo divide-se em dois momentos: em *Orestes: forma e sparagmós textual*, é apresentada a tragédia *Orestes* de Eurípidés e os problemas que envolvem sua forma e estrutura. Em *Escravo Frígio e alteridade*, discutem-se versos do Frígio (EURÍPIDES, *Orestes*, vv. 1366–1536) e sua relação com a alteridade cômica no texto de Eurípidés.

## ORESTES: FORMA E SPARAGMÓS TEXTUAL

Há ampla evidência de que o *Orestes* de Eurípidés foi uma tragédia muito famosa na antiguidade, frequentemente comentada, citada, parodiada e encenada. Em uma descrição provocadora da peça, Edith Hall destaca essa fama: “este drama movimentado de tirar o fôlego, uma *soap opera* argiva, foi provavelmente uma das mais famosas de todas as tragédias de Eurípidés na antiguidade: foi certamente muito mais citada do que qualquer outra peça de Ésquilo ou de Sófocles” (HALL, 2010, p. 285).<sup>4</sup> O poeta cômico Strtratis dedicou uma peça inteira, *Anthroporestes*, à sua paródia. O comediógrafo Menandro (c.

3 No original: “because the superiority of the Greeks over the Barbarians is proclaimed in a much more insistent manner and because the context shows much more forcefully the derisory nature of this claim”.

4 No original: “this breathtakingly lively drama, an Argive soap opera, was probably the most famous of all Euripides’ tragedies in antiquity: it was certainly more quoted than any play by Aeschylus or Sophocles.”



342–c. 291 a.C.) incluiu referências e paródias da cena da assembleia argiva na sua peça *Sikyonios*. Também se sabe que *Orestes* foi repetidamente reencenada em Atenas e em outros locais do mundo grego (PORTER, 1994, pp. 01-02; WRIGHT, 2008, pp. 15-17).

A popularidade do *Orestes* de Eurípidés na antiguidade contrasta com sua ausência entre as tragédias gregas mais estudadas e encenadas atualmente. Em língua portuguesa, por anos contávamos apenas com a tradução de Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Felizmente, nos últimos dois anos o público nacional ganhou duas novas versões: em 2017, foi lançada uma tradução de ensejo mais cênico de autoria da Trupersa (Trupe de Tradução de Teatro Antigo) e, no final de 2018, a tradução de José Antônio Alves Torrano.

Um dos motivos de *Orestes* não gozar atualmente de popularidade é a dificuldade de compreender o ritmo e a estrutura da peça, que parece entrecortada e fragmentada quando comparada a tragédias mais lineares. As ações na peça apresentam ao público um jogo moral de difícil relativização, sendo constante a sensação de estranhamento e desconforto. Arrowsmith, em sua introdução à peça, ressaltou: “trágica em tom, melodramática em acontecimentos e técnica, com viradas bruscas e penosas entre o selvagem, o sensível, o grotesco e mesmo o cômico” (ARROWSMITH, 1958, p. 106)<sup>5</sup>.

Kitto não considerou *Orestes* um texto trágico: “é um melodrama baseado no delineamento das personagens e em personagens imaginadas de forma sensacional, não trágica; a sua invenção mostra um domínio mais acentuado do ritmo dramático” (KITTO, 1972, p. 285). A polêmica ganha terreno entre os estudiosos da peça. Willink principia sua edição comentada do texto afirmando que *Orestes* é um texto para ser apreciado (“to be enjoyed”), construído com singular audácia por Eurípidés:

O *Orestes* é uma peça para ser apreciada. Não é “primariamente”, como os críticos modernos esperam que reconheçamos, “um comentário irônico e profundamente não heroico sobre a história de *Orestes*”; em vez disso, deve ser abordada como um *tour de force* multifacetado e altamente sofisticado de audaciosa invenção mítica e arte poética, imbuído do espírito de sua época (WILLINK, 1986, XXII)<sup>6</sup>.

5 No original: “tragic in tone, melodramatic in incident and technique, by sudden wrenching turns savage, tender, grotesque, and even comic”.

6 No original: “*Orestes* is a play to be enjoyed. It is not “primarily”, as modern criticism expects us to recognize, “an ironic and deeply unheroic commentary on the story of *Orestes*”; but to be approached rather as a many-faceted, highly sophisticated tour de force of audacious myth-invention and poetic art, instinct with the spirit of its age”.



Mas o que torna o *Orestes* de Eurípides uma tragédia diferente? Quais são os elementos presentes no texto e inexistentes em outros? Tentaremos esboçar uma resposta para essas duas perguntas, no percurso de nossa questão central.

O enredo do *Orestes* é uma inovação de Eurípides com um esquema mítico conhecido e muito explorado pelos trágicos. Christian Wolff defende que o enredo da tragédia é uma invenção de Eurípides, retrabalhando aspectos centrais das *Coéforas* de Ésquilo e da *Electra* de Sófocles (WOLFF, 1988, p. 340). Dois pontos são radicalmente diferentes: a reconfiguração das Eríneas em uma doença (*nóson*) e a presença do Escravo Frígio, atuando como mensageiro.

No princípio da peça, encontramos Orestes atormentado por uma *nóson*, acompanhado por sua irmã Electra e isolado pela cidade em razão do matricídio — a cidade de Argos decretara que ninguém lhes acolhesse ou lhes dirigisse a palavra. Ambos aguardam o julgamento da cidade. Menelau, tio de Orestes, chega a Argos vindo de Troia e Orestes pede-lhe auxílio. Após a partida de Menelau, aparece Pílates. Os dois amigos deliberam sobre que curso de ação tomar para evitar a sentença de morte da assembleia, considerando a fuga e a persuasão — afirmando ser a primeira impossível, dirigem-se à assembleia. Ocorre o debate e a assembleia decide pela condenação dos irmãos à morte. Para evitá-la, Orestes, Electra e Pílates decidem então matar Helena, esposa de Menelau, e tomar Hermíone, filha do casal, como refém.

Tema Livre

A estrutura do *Orestes* é tema recorrente na recepção e no estudo da peça, suscitando críticas com relação à composição e numerosas análises sobre sua natureza fragmentada. Um ponto em que há algum grau de consenso é o caráter bipartido da estrutura da peça. Nessa interpretação, ela tem uma primeira parte (I) em que Orestes e Electra se encontram em uma situação difícil, mas mantêm a esperança de receber auxílio de Menelau e uma decisão favorável da assembleia. Com a sua condenação à morte, os irmãos preparam-se para o suicídio. A segunda parte (II) começa com a mudança súbita, por intermédio de Pílates, para uma postura ativa e a criação e execução de um plano de vingança contra Menelau.

Wolff assinala que a passagem de uma parte à outra é realizada por meio de mudanças abruptas e inesperadas cuidadosamente engendradas, que são refletidas na figura de Orestes, nas suas oscilações imprevisíveis entre sanidade e loucura, nas contradições do seu humor e propósitos (WOLFF, 1988, p. 342).

Com relação à forma da tragédia, Froma Zeitlin sustenta que há na peça uma intensificação de elementos típicos da obra euripídiana, como a inovação



do enredo, a rapidez e a multiplicidade da ação, a experimentação lírica, os elementos cômicos e melodramáticos. A autora relaciona essa intensificação com a aparente incoerência, instabilidade e caos da peça (ZEITLIN, 1980, p. 51). Wolff também enfatiza o caráter desconexo da peça, com numerosas divisões e descontinuidades: entre o mito tradicional e a ação imediata, o passado e o presente, impulsos de vida e morte, nobreza e loucura, justiça e política, fato e ilusão, realismo naturalístico e extravagância lírica (WOLFF, 1988, p. 354).

Zeitlin introduz a ideia de que há uma turbulência que perpassa toda a peça, a que ela chama de efeito de *sparagmós*, partindo da imagem do rito dionisíaco de desmembramento:

Há um dionisíaco “caos de formas”, de supersaturação, de demasiadas opções amontoando-se do passado que resulta na criação de um texto turbulento, uma turbulência que tem correspondência no enredo caótico e turbulento que se move abruptamente de um evento a outro com uma mudança turbulenta correspondente em estados de espírito e atitudes dos personagens (ZEITLIN, 1980, p. 57).<sup>7</sup>

A ambiguidade que é recorrente no texto trágico encontra-se no *Orestes* com o efeito de fragmentação e de saturação de elementos que percorre a estrutura da peça. O Escravo Frígio é um elemento que demonstra toda a ambiguidade da peça, por possibilitar um aporte trágico e ao mesmo tempo evocar um sentido cômico, evocando no público sensações de nostalgia e destacando o caos moral da cidade, em que jovens planejam assassinatos, mulheres matam o marido e o filho assassina a mãe.

Um dos aspectos textuais que participam do efeito de *sparagmós* da peça é a riqueza e a diversidade de alusões e referências intertextuais no *Orestes*, objeto de diversas análises. Além de fartas e variadas menções à tapeçaria mítica que não se restringem ao mito de Orestes, são encontrados numerosos ecos de outras tragédias, como repetições, inversões ou contrastes. Zeitlin elenca as seguintes tragédias como os diálogos mais proeminentes: a *Oresteia* de Ésquilo, o *Filoctetes* e a *Electra* de Sófocles, bem como *Electra*, *Ifigênia em Táuris* e *Hércules* do próprio Eurípedes (ZEITLIN, 1980, pp. 53-54). A intensificação da intertextualidade, em especial das referências a outras tragédias da própria obra e de outros poetas, é apontada como um elemento do período tardio das tragédias remanescentes.

7 No original: “There is a Dionysiac ‘chaos of forms’, of supersaturation, of too many options crowding in from the past that results in the creation of a turbulent text, a turbulence which is matched by the chaotic and turbulent plot that moves abruptly from one event to another with a corresponding turbulent shift in moods and attitudes of the characters.”



Porter destaca que um dos efeitos da intertextualidade no *Orestes* é a ênfase na transformação: “os numerosos ecos de tratamentos anteriores do mito de Orestes acabam por sublinhar a natureza alterada do mundo em que este Orestes específico deve operar” (PORTER, 1994, p. 96).<sup>8</sup> Wolff conclui que as referências geram um peso do passado que também confina a peça:

O enredo do *Orestes*, então, tem uma relação dupla com o mito. Enquanto é novo e parece divergir da tradição mítica conhecida, ele representa uma ruptura com o passado. Mas, enquanto denso com referências a esse passado, essa ruptura não gera qualquer liberação. O passado não tem mais conexão viável com o presente, mas ainda é um fardo sobre ele. Esse fardo é tão grande que o presente — o enredo da peça — parece perder sua substância, levar a lugar nenhum, não realizar nada. A nova história, em termos da continuidade tradicional do mito à qual a peça retorna no final, poderia muito bem não ter ocorrido (WOLFF, 1988, p. 342).<sup>9</sup>

Esse fardo do enquadramento mítico que enfatiza as transformações e as variações no enredo acaba por suscitar o retorno ao mito ao final da peça, em que as inovações e as dissonâncias são levadas a um limite insustentável que precisa ser resolvido pelo *deus ex machina*. O *Orestes* é preenchido por referências e alusões, alterações e contrastes, que criam efeitos de deslocamento e dissonâncias. A inclusão da figura do Frígio pertence a esse esquema de reconfiguração operado por Eurípidés no *Orestes*.

A tragédia divide-se da seguinte forma em suas partes quantitativas:

*Prólogo*: vv. 1-139: Vigiando o sono de Orestes, Electra reconta a história dos Atridas, o assassinato de Clitemnestra e a situação de Orestes, afligido pela doença, perseguido pelas Erínias e aguardando julgamento. Chegando de Troia com Menelau, Helena entra em cena e reencontra a sua filha Hermíone, que estava sob os cuidados de Clitemnestra. Helena deseja fazer oferendas rituais sobre o túmulo da irmã, mas decide enviar Hermíone em seu lugar.

*Párodos*: vv. 140-207: Entra o coro, formado por mulheres argivas amigas de Electra, e entoa um *comos* lamentando a sorte de Orestes.

8 No original: “The numerous echoes of earlier treatments of the Orestes myth only serve to underscore the altered nature of the world in which this particular Orestes must operate.”

9 No original: “The plot of Orestes, then, stands in a twofold relation to the myth. As it is new and seems to depart from the familiar mythical tradition, it represents a break with the past. But, as it is dense with references to that past, this break effects no release. The past has no more viable connection to the present, but is still a burden on it. This burden is so great that the present — the plot of the play — appears to lose its substance, to lead nowhere, to achieve nothing. The new story, in terms of the traditional continuity of the myth to which the play returns in the end, might just as well not have taken place.”



*Episódio 1:* vv. 208-315: Orestes desperta. Electra o conforta e anuncia a chegada de Menelau. Uma nova crise da sua doença se apodera de Orestes, provocando loucura e alucinações. Ao final dela, Orestes volta a dormir e Electra entra no palácio.

*Estásimo:* vv. 316-347: O coro suplica às Erinias e lamenta a perseguição de Orestes.

*Episódio 2:* vv. 348-806: Aparece Menelau. Orestes conta a sua situação e implora a sua ajuda. Entra Tindareu, pai de Clitemnestra, exigindo punição aos matricidas, enquanto Orestes se defende, acusando a mãe. Após a partida de Tindareu, Menelau recusa-se a ajudar Orestes e vai embora. Aparece Pílates, disposto a tudo para socorrer o amigo, e leva Orestes à assembleia.

*Estásimo:* vv. 807-843: O coro canta as desgraças e os crimes dos Atridas.

*Episódio 3:* vv. 844-956: Um mensageiro vem contar a Electra os debates na assembleia de Argos e a decisão pela condenação à morte dela e de Orestes.

*Monódia,* ária cantada por uma personagem: vv. 957-1012: Electra entoa lamentações.

*Episódio 4:* vv. 1013-1245: Orestes retorna com Pílates. Enquanto os irmãos se preparam para morrer, Pílates não aceita a situação e propõe matar Helena para punir Menelau. Eles elaboram um plano, e Electra acrescenta a ideia de tomar Hermíone como refém para evitar a vingança de Menelau. Orestes e Pílates adentram o palácio.

*Comos:* vv. 1246-1310: Electra escuta à porta do palácio os gritos de Helena e encoraja Orestes e Pílates e matá-la.

*Êxodo:* vv. 1311-1690: Chega Hermíone. Electra convence-a a entrar no palácio. Um escravo frígio sai do palácio e faz um longo relato cantado, descrevendo o assassinato de Helena pelos dois amigos, sua fuga e o desaparecimento do corpo. Orestes retorna ao palácio com Electra. Chega Menelau. Orestes ameaça matar Hermíone e incendiar o palácio. Aparece Apolo, com Helena ao seu lado. Ele acalma a todos e proclama a apoteose de Helena. Apolo anuncia que Orestes deve partir em exílio de um ano e que depois deverá ir a Atenas para ser julgado e absolvido. Também anuncia que Orestes reinará sobre Argos e desposará Hermíone, pois o noivo dela Neoptólemo morrerá. Por fim, Electra se casará com Pílates.

A participação do Escravo Frígio entre os versos 1366–1536 constitui-se com um diálogo com o Coro e depois com Orestes. Os versos do Frígio são uma monódia, uma parte entoada em versos docmíacos e anapestos que, de



acordo com a tradutora portuguesa Augusta Fernanda de Oliveira e Silva, é o único exemplo de uma narração lírica (1982, p. 151).



O escravo narra que escapou da morte pulando de um telhado. Depois, começa a responder um longo interrogatório sobre o que aconteceu com Orestes e Píades dentro do castelo, quando os dois amigos foram atacar Helena e ele estava penteando os cabelos dela. Depois de uma confusão que acabou com a “morte” de Helena, ele fugiu da presença dos dois. Nesse ponto, é apresentada a questão da covardia do estrangeiro, que era um lugar comum na comédia antiga. Orestes sai do palácio para procurar o Frígio. Após conversarem, Orestes decide poupar a vida do escravo. Durante todo o diálogo, é constantemente mencionada a condição do bárbaro, e a cena representa um alívio cômico em um momento de tensão na peça.

*Orestes* é uma tragédia que se constitui no limite da forma. O enredo mítico tradicional sofre várias operações de tensionalidade, e o mito da casa de Atreu é distendido ao limite para comportar todas as inovações eurípidianas. Longe de ser o que modernamente esperamos de um texto trágico, na antiguidade ele foi coroado como um sucesso sem precedentes. Eurípides desenvolveu um texto transgressor, um *sparagmós* da forma. Na segunda parte, demonstramos como o Escravo Frígio, além de uma inovação do tragediógrafo, é um ponto privilegiado para analisar a identidade grega em sua dimensão de trocas com a figura do bárbaro.

### *Escravo Frígio e alteridade*

A tragédia é uma invenção da cidade, um espetáculo de caráter cívico-religioso feito de cidadãos para cidadãos, que dialoga com o mito e o reconstrói para a pólis, abordando temas e debates para a vivência coletiva. Em um tipo de encenação marcada pela presença e resignificação do mito, como é a tragédia, a figura de uma personagem anônima e ausente da narrativa original inaugura o contato com outra dimensão temporal. A presença do Escravo Frígio pertence mais à lógica da cidade no final do século V a.C. do que ao enredo do matricídio de Orestes, e sua presença no palco marca uma relação de alteridade que revela características fundamentais da identidade da pólis.

Por alteridade cômica, entendemos o cruzamento de dois conceitos. O primeiro é a ideia da “retórica da alteridade” apresentada por Hartog, em que dizer o outro é “enunciá-lo como diferente [...] Para traduzir a diferença, o viajante tem à sua disposição a figura cômoda da inversão, em que a alteridade se transcreve como um antipróprio” (HARTOG, 1999, p. 229). O segundo



é a ideia social do riso defendida por Bergson, que argumenta: “O riso deve corresponder a certas exigências da vida comum. O riso deve ter uma significação social” (BERGSON, 2004, p. 06). O que defendemos é que ao apresentar um Frígio como um outro, Eurípides mapeia o estranhamento do “antipróprio” e procura dar um contorno de reconhecimento, revestindo a personagem de comicidade. A alteridade cômica funciona como uma ferramenta de ressignificação do outro em busca de um efeito social.

Para refletir sobre o Escravo Frígio e a alteridade cômica, é necessário pensar a lógica não inclusiva da pólis, como aponta Barbara Cassin e Nicole Loraux: “[A cidade grega] funciona à custa de exclusões: um pequeno grupo de cidadãos, para poderem estar próximos, ao alcance da voz, contra o resto do mundo, estrangeiros e bárbaros” (CASSIN; LORAUX, 1993, p. 07). Assim, é preciso ter em mente uma questão colocada por Hartog para entender o lugar do Frígio na tragédia de Eurípides: “A questão da alteridade levanta a da fronteira: onde passa a cesura entre o mesmo e o outro?” (HARTOG, 1999, p. 97).

O Frígio é uma personagem que pode ser compreendida como um ponto de referência para lembrar aquilo que os gregos almejavam ser. Mas ele é construído no oposto do ideal de virtude. A aparição do Frígio é preparada por Eurípides ao longo da tragédia. Ao discutirem seu plano de invasão do palácio, Orestes e Pílates lembram da presença dos frígios:

ORESTES:

É que ela tem uma escolta de criados bárbaros.

PÍLADES:

Quais? Não sou eu com certeza que vou temer nenhum dos Frígios.

ORESTES:

Aqueles que se ocupam dos espelhos e perfumes.

(EURÍPIDES, *Orestes*, vv. 1110–12)

Ao descrever o que deve ser feito com Hermíone, Electra destaca a covardia dos frígios frente aos helenos, embora os dois amigos busquem matar uma jovem indefesa:

ELECTRA:

Prendei-a, prendei-a! E enquanto colocais a espada no pescoço dela, esperai, em silêncio, que a veja Menelau, porque encontrou homens e não frígios cobardes, e sofre aquilo que os cobardes devem sofrer.

(EURÍPIDES, *Orestes*, vv. 1350–52)

Por fim, o coro introduz a chegada do Frígio da seguinte forma:



CORO:

— Mas rangem os gonzos do palácio real...  
Silêncio! Para fora está a sair um dos frígios,  
de quem conheceremos o que no palácio se passa. (EURÍPIDES,  
*Orestes*, vv. 1366–68)

O escravo é apenas descrito como “um frígio [Φρυγῶν]”. O texto não comporta outro tipo de individualidade. Ele é um serviçal da casa de Menelau e Helena, provavelmente eunuco. A personagem anônima é na tragédia uma ferramenta para a resolução do enredo. Não existem figuras anônimas nas histórias míticas, pois o nome é central na ordenação das narrativas e das genealogias. O anônimo na tragédia não pertence à lógica do mito, não é a resignificação de tipo famoso, mas uma reivindicação do teatro, um artifício do texto. Florence Yoon salienta a relação entre nome e anonimato nas tragédias da seguinte forma:

Personagens anônimas, no entanto, não são registrados pela tradição mitológica e histórica, então o tragediógrafo não os herda rotineiramente com acontece com os heróis. Em vez disso, as personagens sem nome na tragédia são quase sempre inventadas pelo poeta, que não é limitado nisso pelos precedentes convencionais de ação ou de caracterização (YOON, 2012, p. 03).<sup>10</sup>

Para Kitto, o Frígio deve ser compreendido como mensageiro do tipo *exangelos*, o Mensageiro-de-dentro-de-casa, aquele que anuncia o que aconteceu no espaço privado (KITTO, 1972, p. 292).

A participação do Frígio divide-se em duas partes, que analisaremos de forma separada: *A ária do Frígio* (vv. 1369–1502), também chamada de a canção do Frígio, é uma parte melodiosa na qual ele conversa com o coro e narra o que aconteceu dentro do palácio; *Frígio e Orestes* (vv. 1503–1536) aborda o diálogo que ele mantém com Orestes sobre os atos de Helena e sua súplica pela vida.

10 No original: “Anonymous characters, however, are not recorded by mythological and historical tradition, so that the tragedian does not routinely inherit them as he does the heroes. Instead, nameless characters in tragedy are almost always invented by the poet who is unrestricted in this by conventional precedents of either action or characterization”.

## 2.1 - A ária do Frígio (vv. 1369–1502)



Na sua primeira aparição do Frígio, que foi trazido de Troia por Menelau, descreve como escapou da morte pela espada de Orestes, suas roupas bárbaras e seus modos bárbaros:

FRÍGIO:

À espada argiva, da morte escapei  
em bárbaros [βαρβάρους] chapins,  
por sobre cedrinhas traves do pórtico  
e dórico tríglifos,  
longe, longe, terra, oh terra!  
em bárbara [βαρβάρουσι] fuga.  
Ai, ai!

Por onde hei-de fugir, estrangeiras,  
para o éter brilhante voando,  
ou para o mar, que o Oceano  
taurocéfalo em seus braços  
estreita, a terra circundando? (EURÍPIDES, *Orestes*, vv. 1369–79)

Há na cena uma preocupação em ressaltar o caráter bárbaro do escravo. Seu próprio discurso ressalta sua caracterização e seus costumes. Primeiro, a referência ao seu sapato: “em bárbaros chapins”. Ésquilo em *Os Persas* já havia salientado o detalhe do vestuário: “movendo no pé açafroada sandália” (ÉSQUILO, *Os Persas*, v. 660). O que pode parecer prosaico oferece um traço de identificação do outro. Em nível de hipótese, é possível imaginar que detalhes como a sandália do Frígio tenham sido usados pelo ator no teatro ateniense como um acessório do seu traje. A tragédia grega, de maneira geral, referencia objetos que podem ser compreendidos em uma materialidade cênica, como o arco do *Filoctetes* de Sófocles, o famoso tapete roxo no *Agamêmnon* de Ésquilo e, nesse caso específico, as sandálias bárbaras do Frígio. Melinda Powers em seu *Athenian Tragedy in Performance* nos lembra que o *Orestes* é uma peça com uma grande característica de visualização, principalmente no que se refere a calçados: “O *Orestes* de Eurípides contrasta tipos de calçados de três diferentes personagens: (1) as sandálias persas do escravo frígio (*eymarides*), (2) as sandálias douradas de Helena (*chryseosandala*) e (3) as botas micênicas de Orestes (*arbyloi*)” (POWERS, 2014, p. 83)<sup>11</sup>.

11 No original: “Euripides’s *Orestes* contrasts three different characters’ types of footwear: (1) the Phrygian slave’s Persian slippers (*eymarides*), (2) Helen’s golden sandals (*chryseosandala*), and (3) Orestes’s Mycenaean boots (*arbyloi*)”.



O segundo ponto que referencia sua condição é a fuga: “em bárbara fuga”. Eurípidés chama a atenção para a falta de coragem dos bárbaros no combate, o que será retomado em outros versos do Frígio.

A representação do bárbaro é um exercício de autodefinição, operado por um referencial exterior, em que o outro, os bárbaros, oferece um retrato oposto ao ideal grego de virtude e beleza. As referências ao vestuário e à covardia são indícios desse outro no qual é construída uma imagem distorcida dos próprios valores. O Frígio não é um grego, e isso é evidente na sua sandália e na maneira como encara o combate. Jonathan Hall destaca a importância do estereótipo na arte grega e sua relação identitária:

Diante dos estereótipos no teatro e nas artes, os gregos começam a especular mais a respeito de sua própria identidade. Começam a perguntar-se o que, afinal, torna os bárbaros tão estranhos. O que quero dizer é que se a identidade grega foi construída de forma agregativa por meio das similaridades entre grupos de pares, ela era agora definida em termos das diferenças percebidas e em oposição a grupos externos de bárbaros (HALL, 2001, p. 220).

A construção dessa relação entre gregos e bárbaros teve grande parte de seu desenvolvimento ao longo do século V a.C., principalmente por causa das Greco-Pérsicas (499 a.C.–449 a.C.). Esse foi o conflito que popularizou o termo bárbaro e a formação de um sentimento de pertencimento e de separação, que sedimentou as características gregas em sua noção de alteridade. Lerouge-Cohen nos lembra da importância do conflito para a elaboração da ideia de bárbaro:

Esse uso se impõe e se torna habitual: as “guerras contra os bárbaros”, em grego, são as guerras médicas. Vemos as implicações dessa formulação: chamar os persas de “bárbaros” equivale a retirar deles toda especificidade como povo, a opor um “Nós”, os gregos, a um “outro” que é definido unicamente pelo fato de não ser grego e, finalmente, a dar às guerras médicas a dimensão de uma vitória do helenismo sobre seus inimigos, da civilização grega sobre o que lhe era estrangeiro (LE-ROUGE-COHEN, 2016, s/p)<sup>12</sup>.

12 No original: “Cet usage s’impose et devient habituel : les « guerres contre les barbares », en grec, ce sont les guerres médicaes. On voit les implications d’une telle formulation : appeler les Perses les « barbares », cela revient à leur ôter toute spécificité en tant que peuple, à opposer un « Nous », les Grecs, à un « autre » qui se définit uniquement par le fait d’être non-Grec, et finalement à donner aux guerres médicaes la dimension d’une victoire de l’hellénisme sur ses ennemis, de la civilisation grecque sur ce qui lui est étranger”.



Quando o Frígio descreve sua própria condição de bárbaro, ele está expondo que é estranho e diferente dos hábitos gregos. Por isso, sua aparição repentina no palco, ao relatar que caiu de um telhado com suas sandálias, fugindo de forma esquiva, começa a marcar um contorno risível, e inclusive sua própria voz é descrita como um clamor bárbaro:

FRÍGIO:  
Ílion, Ílion, ai, ai de mim,  
cidade frígia e sagrada montanha do Ida  
de belas glebas,  
como lamento a tua devastação,  
aguda, aguda música  
em bárbaro clamor [μέλος βαρβάρῳ],  
por causa do olhar da filha da ave,  
de uma beleza como a asa de um cisne,  
da filha de Leda, funesta  
funesta, flagelo  
de polidas fortalezas apolíneas!  
(EURÍPIDES, *Orestes*, vv. 1381–89)

O “bárbaro clamor” [μέλος βαρβάρῳ] é uma referência a uma tonalidade aguda, que estaria de acordo com a condição de eunuco do Frígio (SILVA, 1982, p. 151). A cena apresenta um arranjo que alterna a comicidade dos modos bárbaros com um lamento nostálgico sobre Ílion. As notas altas que preenchem a cena, misturadas com a situação de fuga e desespero do Frígio, quebram a tensão oriunda do comportamento de Orestes e Pílates.

Não seria demasiado afirmar que existe um encanto na presença do Frígio, não só pelo contraste com a identidade grega, mas também pela evocação de uma glória passada de Troia, como percebemos também nas metáforas presentes nos próximos versos do discurso do Frígio:

FRÍGIO:  
*Aílinos, aílinos!* É o prelúdio do canto da morte  
que dizem os Bárbaros. Ai, ai,  
em língua asiática [Ἀσιάδι φωνῆ], quando sangue  
de reis é derramado sobre a terra,  
por férreas espadas do Hades.  
Vieram ao palácio, para te dizer  
tudo em pormenor, leões  
helênicos, dois gémeos!  
(EURÍPIDES, *Orestes*, vv. 1395–1402)



Ao usar a metáfora dos leões helênicos, Eurípides remete a um *tópos* da *Iliáda*, a selvageria dos guerreiros, como característica grega. Maureen Alden destaca: “Leões, juntamente com leopardos e javalis, são considerados as mais poderosas das feras. A *Iliáda* usa mais de 28 símiles estendidos em que leões atacam rebanhos domésticos ou animais selvagens mansos para descrever a agressão heroica” (ALDEN, 2005, p. 335)<sup>13</sup>.

Um bárbaro utilizando metáforas da *Iliáda* opera como uma lembrança de um tempo de glórias, uma referência a uma idade de ouro dos guerreiros gregos, o que poderia servir como um acalento ao público no momento contemporâneo da pólis, marcada por disputas internas e pela Guerra do Peloponeso. O companheirismo de Orestes e Pílates e a inconseqüência da loucura assassina que faz ambos adentrarem o palácio para matar Helena e sequestrar Hermíone passam a ser representados de forma positiva, mesmo que momentaneamente, como um ato de coragem frente à destacada covardia do Frígio:

CORO:

Mas onde estavas tu, então?  
Ou há muito que foges de medo?

FRÍGIO:

Estava por acaso, segundo os frígios,  
frígios modos, [Φρυγίοισι νόμοις]  
junto à cabeleira anelada de Helena, de Helena,  
o ar, o ar agitando  
conforme os modos bárbaros [βαρβάρους νόμοισιν]  
(EURÍPIDES, *Orestes*, vv. 1425–30)

Tema Livre

Os “modos bárbaros” e os “frígios modos” referem-se à covardia dos frígios, que era uma característica comumente atribuída a eles na comédia. Ao apresentar um escravo frígio que fugiu pela janela, pulando telhados, frente a dois jovens gregos que pareciam “leões”, o poeta destaca a coragem guerreira, mesmo em um contexto exterior à guerra. Timothy Long ressalta que mesmo abrigados pelo nome de bárbaros, cada um dos povos ganhava uma característica depreciativa para os gregos: “Com os persas, era a debilidade que ao mesmo tempo exige e é satisfeita com o luxo, com os frígios, a covardia, com os mísios, seu caráter indefeso, e com os carianos, sua descartabilidade” (LONG, 1986, p. 142)<sup>14</sup>.

13 No original: “Lions, together with leopards and wild boar, are regarded as the most mighty of beasts. The *Iliad* uses more than twenty-eight extended similes in which lions attack domestic cattle or timid wild animals to describe heroic aggression”.

14 No original: “With the Persians it is the softness that at once demands and is satisfied with luxury, with the Phrygians their cowardice, with the Mysians their defenselessness, and with the Carians their expendability”.



A condição de bárbaro, inferior e covarde, ironicamente é utilizada para evocar a glória da Guerra de Troia. Eurípidés não destaca nenhuma nobreza em seu Frígio, somente uma caricatura de um guerreiro, mas é tal caricatura que relembrará os feitos dos helenos:

FRÍGIO:

Então, já então os Frígios, mostravam bem  
como éramos inferiores à lança da Hélade  
quanto à força de Ares,  
porque um desaparece a fugir,  
outro em cadáver se torna,  
outro fica ferido, e outro suplica  
contra a morte protecção.  
(EURÍPIDES, *Orestes*, vv. 1483–87)

Certamente, reside nessa menção uma ironia trágica de Eurípidés: é fácil ser valoroso e corajoso contra um exército de covardes. O tragediógrafo marca o paradoxo de ter um frígio desprovido de todos os valores guerreiros ressaltando a glória e a coragem dos helenos. Na confusão da cena, o que pode ser visto como virtude também pode ser compreendido como falsa virtude. Quem pode se congratular de vencer bárbaros pouco corajosos? E que cidade é esta em que um bárbaro vem evocar a glória dos helenos no campo de batalha troiano?

Tema Livre

## 2.2 - Frígio e Orestes (vv. 1503-1536)

O primeiro contato entre Frígio e o coro é marcado por uma dinâmica de reconhecimento, em que são descritos elementos associados aos bárbaros na figura do Frígio: sua sandália, seu lamento melodioso, sua maneira de encarar o combate. Seus modos são escrutinados e descritos por ele mesmo, incorporando o estranhamento da visão grega sobre si mesmo.

O diálogo entre Frígio e Orestes é essencial para entender a relação entre o trágico e o cômico na peça. Como destaca Francis Dunn, essa é uma relação próxima e indissociável:

Os elementos cômicos e trágicos no *Orestes* estão conectados de modo inseparável: conforme as personagens passam do silêncio ao discurso e ameaçam ação desenfreada, elas transitam por uma linha tênue entre



o fracasso trágico e o sucesso cômico, enquanto a licença cômica e a trágica se confundem cada vez mais (DUNN, 1989, p. 249)<sup>15</sup>.



Nesta parte, analisaremos como o Frígio negocia com Orestes por sua vida, mantendo o acento cômico da cena. Após a interação do Frígio com o coro, Orestes sai do palácio à procura do escravo que conseguiu fugir:

ORESTES:

Onde está aquele que fugiu do palácio à minha espada?

FRÍGIO:

Eu te saúdo, senhor, prostrando-me segundo os modos bárbaros [νόμοισι βαρβάροις].

ORESTES:

Aqui não estamos em Ílion, mas em terra argiva.

FRÍGIO:

Em toda a parte, é mais doce viver do que morrer, para os homens sensatos.

(EURÍPIDES, *Orestes*, vv. 1506–09)

O texto faz menção a uma reverência segundo os “modos bárbaros”. Essa prostração mais uma vez indica um costume oriental, que parece não ser muito bem-vindo entre os gregos, o que salienta o choque entre gregos e bárbaros. A prostração do Frígio é uma maneira de interpelar pela própria vida. Logo, consciente da sua situação, o Frígio afirma estar do lado de Orestes, apoiando seu ato assassino:

ORESTES:

Foi então com justiça que a filha de Tindáreo morreu?

FRÍGIO:

Com toda a justiça! Tivesse ela, ao menos, três gargantas [λαιμούς] para morrer.

ORESTES:

Por cობardia [δειλία], procuras agradecer com a língua, mas não pensas assim, no teu íntimo.

(EURÍPIDES, *Orestes*, vv. 1512–14)

Nicole Loraux nos revela que, em uma topologia corporal da morte na tragédia, o lugar que mais evoca mortes femininas é o pescoço, com uma morte

15 No original: “Comic and tragic elements in Orestes are inseparably connected: as the characters move from silence to speech and threaten unbridled action, they tread a thin line between tragic failure and comic success, while comic and tragic license become increasingly blurred”.



digna, que seria o suicídio pela corda, e uma morte indigna, que seria pelo gládio ao pescoço. Segundo Loraux, “tratando-se de uma garganta já cortada ou na qual o gládio se aprofunda, *dere* cede o lugar a *laimos*, nome da garganta como goela, pois uma vez cortada a bela superfície do pescoço, a morte se introduz no interior do corpo” (LORAUX, 1988, p. 94).

A imagem proposta pelo Frígio de Helena com “ao menos três gargantas” é um intensificador do castigo que ela mereceria. O corpo com três cabeças evoca um imaginário distante do imaginário grego, e parece que Eurípides busca nesse momento conjugar dois mundos para descrever o tamanho do castigo que Helena mereceria. O Frígio acaba salvando a própria vida da espada do tresloucado Orestes por meio da retórica:

ORESTES:

Dizes bem! Salva-te a esperteza. Vá! Entra no palácio.

FRÍGIO:

Então não me matas?

ORESTES:

Estás livre.

FRÍGIO:

Belas palavras, essas que dizes.

(EURÍPIDES, *Orestes*, vv. 1524–25)

Eurípides desenha uma saída honrosa para o Escravo Frígio, que, diferentemente dos demais escravos, acaba sobrevivendo e pontuando algumas observações filosóficas. West comenta a comicidade do diálogo entre o Frígio e Orestes, afirmando que é a cena mais engraçada de toda a tragédia grega:

Eurípides poderia simplesmente tê-lo feito dizer ao final de seu canto: “Bem, não posso ficar mais, vou partir”. Mas ele não mostrou qualquer intenção de buscar Menelau, somente de escapar o mais longe possível. O problema é resolvido de forma muito mais habilidosa na pequena cena que se segue. Ela é funcional e hilária. No diálogo, o Frígio emerge como um bobo astucioso, semelhante ao típico escravo da comédia, e com um talento similar para observações filosóficas. Não há cena mais engraçada na tragédia grega (WEST, 2007, p. 283)<sup>16</sup>.

O Escravo Frígio construído por Eurípides consegue explorar uma relação de alteridade cômica. Nada na sua participação introduz gravidade: da sua

16 No original: “Euripides might simply have made him say at the end of his song ‘Well, I can’t stay any longer, I’m off’. But he has not shown any thought of seeking Menealaus, only of escaping as far away as possible. The problem is solved far more skilfully in the little scene that follows. It is both functional and hilarious. In dialogue the Phrygian emerges as a witty fool, akin to the typical slave in comedy, and with a similar talent for philosophical observations. There is no funnier scene in Greek tragedy”.

entrada no palco à sua saída, ele enumera uma grande quantidade de costumes bárbaros, que mantém com o público uma perspectiva constante de seus valores. Mas ele é também uma amostra da ironia euripidiana, que coloca na tragédia um Escravo Frígio exaltando as glórias de Troia frente à covardia frígia.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Orestes* é uma tragédia feita com experimentalismo e a maestria de Eurípides, e das tragédias que nos restaram é a que mais tensiona a forma e a estrutura. O jogo de experimentação é tamanho que é possível encontrar momentos de comicidade no texto, é um “caos de formas” que se comunica com as ações turbulentas da peça e com os estados de espírito das personagens.

O efeito de recortes míticos, o *sparagmós* proposto pelo tragediógrafo, além do efeito trágico, permite a singularidade do Escravo Frígio, personagem que é resultado tanto da estrutura caótica quanto da ironia de Eurípides. *O Frígio como defendemos se coloca no palco como um modelo de bárbaro, disposto a incorporar em si mesmo o estranhamento do olhar grego, em uma relação de alteridade cômica. Na sua fala se confundem as fronteiras do ser grego.*

O bárbaro é um conjunto de estranhamentos que não foram ainda civilizados pelo olhar. Refletir sobre uma dinâmica de trocas entre Oriente e Ocidente é procurar essa figura que está sempre a se metamorfosear, sempre habitando outras terras e falando outras línguas. O Frígio é um bárbaro parcialmente civilizado pelo poeta, exaltando virtudes e glórias helênicas para mostrar ao público o contraste de um passado de vitórias em Troia com um presente de desordem política.

O Frígio provoca comicidade pela sua condição de Outro. Ele é a personificação de um sentimento de antipróprio, que delimita o pertencimento que lhe é oposto: sendo estrangeiro e escravo, sua comicidade traz a possibilidade de decifração social da malha identitária ateniense. A alteridade cômica da cena é um ponto de alívio na crescente tensão da peça, mas também permite que os atenienses se reconheçam nos argumentos. Eurípides não parece disposto a nostalgias, mesmo que evoque o nostálgico na ária do Frígio. Ao sair do palco, e a tragédia retomar seu curso, ficamos nos perguntando: Qual é o sentido da glória de Troia em uma cidade que é constantemente devastada por conflitos políticos? Por que utilizar um bárbaro para evocar valores gregos tradicionais? A ironia de Eurípides também nos ajuda a percebermos as idiossincrasias de nossos projetos civilizacionais, pois ao tornar o Frígio risível o tragediógrafo torna o próprio cidadão motivo de comicidade.



ARROWSMITH, W. Introduction to Orestes. In: GRENE; LATTIMORE (ed.). **Eurípides IV**. Chicago: University of Chicago Press, 1958, pp. 106-11.

ALDEN, Maureen. Lions in Paradise: Lion Similes in the Iliad and the Lion Cubs of IL. 18.318-22. **The Classical Quarterly**, v. 55, n. 2, Dec. 2005, pp. 335-342.

BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CASSIN, Barbara. “Barbarizar” e “cidadanizar”, ou Não se escapa de Antifonte. In: CASSIN, Barbara; LORAUX, Nicole; PESCHANSKI, Catherine. **Gregos, Bárbaros, Estrangeiros: A cidade e seus outros**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, pp. 98-123.

CASSIN, Barbara; LORAUX, Nicole. Prefácio. In: CASSIN, Barbara; LORAUX, Nicole; PESCHANSKI, Catherine. **Gregos, Bárbaros, Estrangeiros: A cidade e seus outros**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, pp. 07-10.

DUMÉZIL, Bruno. **Les Barbares**. Paris: Presses Universitaires de France, 2016.

DUNN, Francis M. Comic and Tragic License in Eurípides “Orestes”. **Classical Antiquity**, v. 8, n. 2 Oct. 1989, pp. 238-251.

ÉSQUILO. Os Persas. Tradução de JAA Torrano. **Letras Clássicas**, n. 6, 2002, pp. 197-228.

EURÍPIDES. **Orestes**. Introdução e tradução do grego por Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982.

EURÍPIDES. **Orestes**. Trupersa: trupe de tradução de teatro antigo. Direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.

EURÍPIDES. **Teatro completo, volume III**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2018.

EURIPIDES. **Orestes**. With introduction and commentary by C. W. Willink. Oxford: Clarendon Press, 1986.

HALL, Edith. **Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy**. Oxford: OUP, 1989.

HALL, Edith. **Greek tragedy: suffering under the sun**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

HALL, Jonathan. Quem eram os gregos. **Revista do Museu de Arqueologia e Etнологia**, São Paulo, II, 2001, pp. 213-225.

HARTOG, François. **O Espelho de Heródoto**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

KITTO, H.D.F. **Tragédia Grega: estudo literário**. Coimbra: A. Amado, 1972.

LEROUGE-COHEN, Charlotte. Les conceptions grecques. In: DUMÉZIL, Bruno. **Les Barbares**. Paris: Presses Universitaires de France, 2016, s/p.

LONG, Timothy. **Barbarians in Greek Comedy**. Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1986.

LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia antiga**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

PORTER, John R. **Studies in Eurípides’ Orestes**. Leiden: Brill, 1994.

POWERS, Melinda. **Athenian Tragedy in Performance: A Guide to Contemporary Studies and Historical Debates**. Iowa City: University of Iowa Press, 2014.



SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAÏD, Suzanne. Greeks and Barbarians in Euripides' Tragedies: The End of Differences? In: HARRISON, Thomas (ed.). **Greeks and Barbarians**. New York: Routledge, 2002, pp. 62-100.

WEST, M.L. Introduction. Commentary. In: EURIPIDES. **Orestes**. With an introduction, translation and commentary by M. L. West. Oxford: Aris & Phillips, 2007, pp. 26-46; pp. 178-295.

WILLINK, C.W. Introduction. In: EURIPIDES. **Orestes**. With introduction and commentary by C. W. Willink. Oxford: Clarendon Press, 1986, pp. xxii-lxiv.

WOLFE, Christian. Orestes. In: SEGAL, Erich (ed.). **Oxford readings in Greek tragedy**. Oxford: OUP, 1988, pp. 340-356.

WRIGHT, Matthew. Orestes, a Euripidean Sequel. **The Classical Quarterly**, v. 56, n. 1, May 2006, pp. 33-47.

YOON, Florence. **The Use of Anonymous Characters in Greek Tragedy: the shaping of heroes**. Leiden - Boston – Brill: Mnemosyne supplements, 2012.

ZEITLIN, Froma. The closet of masks: role-playing and myth-making in the Orestes of Euripides. **Ramus**, v. 9, n. 1, 1980, pp. 51-77.