



# O SÉCULO V A.C. E O ANO DE 2017: A TRAGÉDIA FEMININA NO BRASIL

THE 5TH CENTURY BCE AND THE YEAR 2017 CE: THE FEMALE TRAGEDY IN BRAZIL

**Marco Aurélio Rodrigues\***

\* rodriguesaq@gmail.com

Docente da área de Estudos Clássicos da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP/Santana e membro do grupo de Pesquisa NUPEL (Núcleo de Pesquisa em Estudos Literários). Doutor em Estudos Clássicos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal, e Doutor em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, São Paulo.

**RESUMO:** No ano de 2017 no Brasil, em particular na cidade de São Paulo, inúmeras foram as montagens que levaram à cena as questões políticas da atual situação do país, bem como também deram voz às grandes questões sociais do momento, como o discurso de gênero e o papel da mulher na sociedade. *Antígona*, de Sófocles, apresentada em 441 a.C., e *Medeia*, de Eurípides, encenada em 431 a.C., ganharam releituras que enfatizam justamente o caráter perturbador de um discurso que há mais de dois mil anos persiste em apartar a mulher dos problemas da comunidade, tirando-lhe o direito de expressão. Ao colocar as personagens de *Antígona* e *Medeia* em cena, retomando um discurso milenar, as companhias resgataram o caráter universal da tragédia, portanto atemporal, e avultaram, cada qual a seu modo, os valores éticos que, já postos em discussão naquele tempo, ainda hoje se perpetuam e demandam atenção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tragédia grega; *Antígona*; *Medeia*; Discurso ético; Brasil;

**ABSTRACT:** In 2017 in Brazil, in the city of São Paulo, numerous stages brought to the scene the political issues of the current situation in the country, as well as giving voice to the great social issues of the moment, such as gender discourse and the role of the women in society. *Antigone*, by Sophocles, staged in 441 BC, and *Medea* by Euripides, from 431 BC, have gained re-readings that rightly emphasize the disturbing character of a discourse that has persisted for more than two thousand years in separating women from the problems of the community and depriving them of the right of expression. Thus, by placing the characters of *Antigone* and *Medea* on the scene, recalling a millennial discourse, the companies rescued the universal character of the tragedy, which was therefore timeless, and highlighted, each in its own way, the ethical values which, already under discussion at that time, still perpetuate themselves and demand attention.

**KEYWORDS:** Greek tragedy; *Antigone*; *Medea*; Ethical speech; Brazil;

## INTRODUÇÃO

Quando o ser humano toma consciência de sua existência terrena, ele, em geral, passa a se questionar sobre a conduta ideal para, talvez, cogitar sua importância para o grupo ao qual está inserido, primeiro enquanto indivíduo e, posteriormente, como comunidade, refletindo sua tomada de posição e o roteiro que deve ser seguido como plano de vida. Nesse contexto, nas palavras de Araújo, o homem toma a Ética como um guia paradigmático de sua jornada. Completa o autor:

Basicamente, a ética caracteriza-se por um esforço reflexivo de discernimento dos fundamentos da acção humana, isto é, dos seus conteúdos e do seu sentido, por consequência, preocupa-se com a formação do carácter dos indivíduos para que a existência humana não se reduza a meras libertações pulsionais em ordem a unir convicções a um sentido de responsabilidade que neutraliza o voluntarismo do arbitrário.<sup>1</sup>

Desde a Antiguidade, quando o homem passou a refletir sobre o prazer da vida, mesmo que ela seja efêmera, e os valores que a tornavam suportável, os discursos gregos já pontuavam as questões próprias do sentido de uma existência feliz. Por esse ângulo, o estadista Sólon teve grande importância na Atenas do século VI. Antes do período de efervescência da tragédia e as discussões que refletiam

problemas relacionados à presença do homem no mundo, Sólon já figurava como um autor preocupado com questões relacionadas aos moldes éticos de ser e agir do indivíduo. Sua figura tornar-se-ia tão célebre nesse sentido que Heródoto, autor de *Histórias*,<sup>2</sup> livro que marca o primeiro registro histórico do ocidente e narra as Guerras Médicas, logo no primeiro Livro, após expor os possíveis motivos que levaram gregos e persas a entrarem em guerra, o historiador concentra-se em Creso, rei da Lídia, como o primeiro adversário sério que os Gregos defrontaram no Oriente.

Por se tratar de um momento em que o conceito de História está longe daquilo que hoje concebemos como um registro da realidade, não é de se estranhar que o relato construído por Heródoto para “perpetuar o passado” acabe por fazer uso de aspectos míticos que cumpram uma finalidade desejada. Assim, há, em particular, uma passagem conhecida pelos estudiosos como *Logos de Creso*,<sup>3</sup> em que Heródoto constrói um encontro fictício entre o rei da Pérsia e o estadista grego. Trata-se de uma impossibilidade cronológica, visto que Sólon já teria morrido quando Creso assumiria o poder. No entanto, mítica ou não, Ferreira Leão<sup>4</sup> alude à importância que a passagem tem para qualquer estudioso do historiador ou do estadista. Para o autor, não se pode ignorar, mesmo com contornos literários, que Heródoto evoca Sólon para lançar luz a um período

1. ARAÚJO. Ética: uma introdução, p. 12.

2. HÉRODOTE. *Histoires. Livre I. Clio*, 1946.

3. HÉRODOTE. *Histoires. Livre I. Clio*, I-30-32.

4. FERREIRA LEÃO. *Sólon, Ética e Política*, p. 42.

importante da Grécia antiga, em que os seus valores estavam em profundo estado de modificação.

Retomada por Plutarco e Diógenes Laércio,<sup>5</sup> a narrativa sobre o encontro entre Creso e Sólon sempre teve grande peso simbólico na antiguidade. A esse respeito, Ferreira Leão acrescenta o papel dos Sete Sábios, ligados à figura de Creso:

A ligação de Creso aos Sete Sábios é uma constante na literatura posterior, sendo Sardes um dos lugares onde o grupo se terá reunido. Que essa lenda já estava em formação no tempo de Heródoto, prova-o a informação, transcrita neste passo [1.29-30.1], de que os grandes sapientes da época teriam passado todos pela capital da Lídia. Esta tradição vai ao encontro da fama de que Creso gozava entre os Gregos, a que não será alheia certamente a influência délfica, facto que facilmente se compreende se aceitarmos a historicidade das oferendas magníficas feitas ao oráculo pelo soberano. [...] a primeira referência ao grupo dos sapientes aparece em Platão e, a partir dessa altura, não mais deixou de encontrar expressão em autores gregos, romanos e bizantinos. Embora os nomes variassem, Sólon está sempre entre eles, e o número das personalidades envolvidas tende também a ser fixado em sete.<sup>6</sup>

Ao recebê-lo em seu palácio, e depois de lhe mostrar as riquezas e a grandiosidade da vida no Oriente, Creso

estabelece com Sólon um diálogo, cuja profundidade é ainda hoje marcante em toda a obra do historiador. Questionado pelo rei sobre a possibilidade de já ter conhecido alguém mais feliz que Creso, Sólon afirma que Telo, provindo da distinta Atenas, havia sido um homem que gozou de uma grande vida, teve uma geração numerosa e, por fim, ainda morreu de forma gloriosa. Trata-se, de acordo com Sólon, de um homem *olbiótatos*, ou seja, o “mais feliz”, e o estadista ateniense elenca os estágios que caracterizam este homem: sua origem, sua descendência e seu estado até a chegada de uma morte gloriosa. Em seguida, o sábio relata a história de Cléobis e Bítôn, dando a eles o segundo lugar em felicidade. Segundo Sólon, os dois irmãos eram grandes atletas, provinham de uma cidade notável, Argos, e tinham uma vida próspera, até que um dia, por necessidade, tiveram que transportar a própria mãe até o templo, por conta das festividades em homenagem a Hera. Ao chegarem ao templo, os dois atletas, como que por graça divina, morreriam; todos os presentes elogiariam então o gesto dos rapazes, acreditando que, inclusive, tratava-se do auxílio da deusa, que lhes deu uma bela morte.

O nome de Telo carrega consigo uma particularidade: *têlos* significa “consumação”, “resultado”, “fim”, aspecto que salienta a visão teleológica da existência, ou seja, de um carácter transicional que possui início, meio e fim. Logo, a

5. LAERTIUS. *Lives of Eminent Philosophers*, 1972. PLUTARQUE. *Vies*, 1957.

6. FERREIRA LEÃO. *Sólon, Ética e Política*, p. 22.

existência de construções com a palavra *télos* e seus derivados torna-se evidente, funcionando como reforço para o objetivo que se pretende alcançar.

Ao descrever a diferença entre o homem rico e o homem feliz, o sábio diz a Cresos:

[...] οὕτω ὦν, ὃ Κροῖσε, πᾶν ἐστὶ ἄνθρωπος συμφορῆ.

[...]

εἰ δὲ πρὸς τούτοις ἐτι τελευτήσῃ τὸν βίον εὖ, οὗτος ἐκεῖνος τὸν σὺ ζητεῖς, ὁ ὄλβιος κεκλήσθαι ἄξιός ἐστι· πρὶν δ' ἂν τελευτήσῃ, ἐπισχεῖν, μηδὲ καλέειν κω ὄλβιον ἀλλ' εὐτυχέα.<sup>7</sup>

[...] sendo assim, ó Cresos, o homem é todo acaso.

[...]

Se, com tudo isso, ainda concluir bem a vida, este é aquele que procuras, é o que merece ser chamado feliz: mas, antes que conclua, espera, não o chames feliz, mas venturoso.<sup>8</sup>

Sólon, ao explicitar a Cresos a diferença entre o homem ólβios “feliz” e o *eutychés* “venturoso” demonstra que a felicidade humana só é plenamente atingida quando o mortal cumpre sua vida terrena, pois, antes disso, ainda pode existir qualquer motivo que o leve à decadência. Nesse sentido, ecoam as palavras de Loraux<sup>9</sup> sobre o livro de Martha

Nussbaum, no qual a autora “mostrou que a ética grega se articula em torno do paradoxo da vida feliz [...]”.

Pouco depois de Heródoto, as ideias de Platão sobre a felicidade são absorvidas por Aristóteles, seu discípulo, que desenvolve tratados específicos sobre os fundamentos da Ética. Dentre seus escritos, *Ética a Nicômaco* e *Ética a Eudemo* são os livros que mais especificamente tratam do assunto. É interessante notar o que Comparato<sup>10</sup> chamará de “fatores de mudança”, ou seja, momentos que fazem o homem refletir sobre questões éticas de forma profunda e renovadora e, por conseguinte, tendem a rever a forma como concebem a si e ao outro. Para o autor, é justamente no nascimento da filosofia que está uma das grandes mudanças de pensamento do homem grego que, até aquele momento, baseava suas ideias éticas e morais na relação estabelecida pela tradição com o divino. Continua o autor que outro fator crucial de mudança foi o domínio do monoteísmo cristão, aspecto que modificou, novamente, a forma de o homem interpretar sua existência e sua relação com o outro.

As questões éticas e sociais estão longe de se tornarem estagnadas e deixarem de acontecer. À medida que o homem evolui e o mundo se transforma, há a necessidade de se rever conceitos e modos de vida. Assim, de forma cirúrgica, perpassando por todos os grandes filósofos e estudiosos

7. HERÓDOTE. *Histoires. Livre I. Clío*, I.32.4-7.

8. Tradução de minha lavra.

9. LORAUX. *A tragédia grega e o humano*, p. 11.

10. COMPARATO. *Ética*, p. 66.

que buscaram uma definição de Ética, Araújo a elucida da seguinte forma:

[...] a Ética tem como máxima intenção construir uma sabedoria para a existência de um ser, decerto não apenas um ‘cadáver adiado que procria’, como um dia escreveu Fernando Pessoa, nem uma ‘paixão inútil’, como afirmou Jean-Paul Sartre, nem tão-só efêmera ‘poeira das estrelas’, como lembrava Carl Sagan, mas igualmente um *homo viator*, como acentuou Gabriel Marcel, sublinhando a sua condição de peregrino ‘às mãos com o destino’, como Leonardo Coimbra escreveu, um ser que no reencontro consigo mesmo se descobre composto de sentidos e pensamento, paixão e inteligência são as raízes de sua identidade.<sup>11</sup>

Portanto, na organização social da *pólis*, no entendimento do homem grego, a mulher possuía uma função extremamente minoritária, reservada às questões do lar, cabendo ao homem as questões da vida pública, do universo bélico e, até mesmo, do prazer. Não é para menos que o poeta agrário Hesíodo, por volta de 740 a.C., ao orientar o irmão Perses, em *Trabalhos e Dias*, sobre regras de convívio social e sobrevivência, apresenta como uma das regras “Homem que em mulher confia, em ladrão está confiando”,<sup>12</sup> uma afirmação que reforça o estereótipo que passará, já no século V a.C., a ser questionado pela tragédia. Dessa forma,

os homens se organizam de acordo com contratos ético-morais que sustentam a vida em sociedade. E, por mais estabelecidos e enraizados que esses contratos possam estar, eles são constantemente passíveis de questionamentos.

### TEATRO E ÉTICA

Dos autores trágicos que chegaram até nós, Ésquilo, Sófocles e Eurípides compõem uma tríade de tragediógrafos que se organiza de formas e estilos distintos. Dentre os estudiosos da tragédia clássica, é consenso que o drama esquiliano está intimamente ligado à tradição, a um respeito aos deuses e uma noção de equilíbrio entre o plano humano e divino. Já Sófocles é o primeiro a acrescentar certa ousadia nas tramas, apresentando em cena personagens que refletem as contradições humanas de forma contundente, como é o caso de Édipo, em *Édipo Rei*, a mais célebre e organizada tragédia na opinião de Aristóteles. Porém, no teatro de Eurípides, embora seja sempre crucial lembrar da obra de Aélion,<sup>13</sup> como demonstração de que as obras de Ésquilo e Eurípides possuem traços comuns, a forma de conceber a presença do humano no mundo muda drasticamente. Trata-se de um teatro das questões humanas, em que deuses são postos de lado para que os problemas do indivíduo ganhem outras proporções. É Eurípides, por exemplo, que nos legou um grande número de tragédias com protagonistas femininas, indicando uma forte tendência ao

11. ARAÚJO. Ética: uma introdução, p. 105.

12. HESIOD. *Works and days*, v. 432.

13. AÉLION. *Euripide héritier d'Eschyle*, 1983.

questionamento vigente na época sobre o papel da mulher na sociedade ateniense.

A tragédia fazia parte de uma estrutura rigidamente organizada, pautada por celebrações religiosas, e suas representações aconteciam em um ambiente que ele próprio era centro de diversas práticas ritualísticas e sagradas. Ainda assim, Taplin<sup>14</sup> distancia, de certa forma, as representações da tragédia de uma prática religiosa, ressaltando que, para os helênicos, tratava-se de um momento de descanso e de outra espécie de reflexão, vinculada a um processo que parte do público, mas que é, principalmente, particular. Para Csapo e Slater,<sup>15</sup> embora não se deva subestimar o processo religioso no qual o drama estava inserido, sua prática se desenvolve em um momento em que a tirania passa a dar lugar a uma estrutura social mais democrática e com uma nova ideologia cívica instaurada. Se, por um lado, as práticas dos festivais tornam-se centralizadas no espaço urbano durante a tirania, por outro, elas criam uma nova forma de identidade, ocasionando a extinção desse regime e a concretização de um processo democrático.

Portanto, o drama nasce em um ambiente de profundas modificações e, ao mesmo tempo, de reordenação das estruturas sociais e redistribuição das funções dentro da *pólis*. Acerca das responsabilidades e papéis desempenhados dentro da sociedade, Csapo e Slater,<sup>16</sup> ao descreverem as

cerimônias que antecediam as representações trágicas, ressaltam que as libações não eram feitas por representantes do culto dionisíaco, mas por membros do próprio Estado. Dessa forma, pode-se concluir que as diferentes esferas de atuação do cidadão grego se confundiam com os mais diversos eventos da cidade e, portanto, não é difícil entender como as encenações dramáticas também dialogassem diretamente com estas estruturas.

Para Aristóteles,<sup>17</sup> a tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, de certa extensão e que tem por objetivo suscitar a compaixão e o terror, obtendo por efeito a catarse, ou seja, a purgação dessas emoções. É, também, a representação de ações e não de homens, sendo o resultado final a relevância de uma maneira de agir e não de ser. Assevera ainda, a importância da representação de homens considerados, por seus atos, melhores. A tragédia traz a ação de homens que passam da felicidade para o infortúnio ou o contrário, porém esse feito acontece através de uma postura assumida diante do mundo e dos deuses.

Sobre justamente essa transição, que proporciona ao homem um estágio de apreciação apurada e reflexiva sobre sua humanidade, Loraux reforça o papel da *kátarsis* (catarse) e seu efeito no homem que presencia uma representação trágica. O “parêntese institucional” ao qual se refere Loraux está intimamente ligado ao tema abordado nas tragédias:

14. TAPLIN. *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, p. 167.

15. CAPSO; SLATER. *The context of Ancient Drama*, p. 103.

16. CAPSO; SLATER. *The context of Ancient Drama*, p. 107.

17. ARISTÓTELES. *Poética*, 1449b 24-28.

O teatro não é assembleia, embora sejam os mesmos homens que ocupem as arquibancadas da Pnix e assistam às Grandes Dionísias, e a tragédia liberaria por certo no espectador paixões às quais o cidadão digno desse nome não poderia abandonar-se; mas ela os libera, por assim dizer, sob controle, autorizando qualquer um a imergir no humano apenas pelo instante limitado de um parêntese institucional [...].<sup>18</sup>

Dentre os temas mais comuns nas tragédias remanescentes de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, são nas histórias míticas das famílias dos Labdácidas e dos Atridas, além de parte do Ciclo Troiano referente aos Priamidas, que os autores encontraram os motes para comporem suas produções. E, para além da riqueza do material mítico, as histórias dispunham de uma vantagem crucial: todo grego conhecia, pelo menos em partes, as vidas daquelas personagens representadas no teatro e é a partir desta cumplicidade com o público que os autores puderam inovar, subtrair ou inserir informações para um efeito almejado.

De acordo com Vickers,<sup>19</sup> a justificativa para que os autores fizessem uso dos motes já mencionados está intimamente relacionada ao fato de que eles apresentam, de forma intensa, quatro grandes campos da exposição mítica: a relação entre homens e deuses, questões ético-sociais, a preservação do oĩkos (lar), e as consequências, boas ou más, das ações desencadeadas pelos três primeiros grupos.

Portanto, situam-se nestes campos de atuação enredos que se desenvolvem em meio às guerras, envolvendo caracteres femininos e personagens heroicas que, em suas trajetórias, justamente se deparam com as relações com os deuses, a vida em comunidade, os problemas familiares e, por conseguinte, perpassam pela fortuna ou infortúnio.

É consenso entre muitos estudiosos modernos o papel da mulher na tragédia grega como uma alteração de extrema importância social e cultural para a época. Embora o debate continue em voga, principalmente quando questões arqueológicas e literárias são abordadas como, por exemplo, a famosa passagem da comédia de Aristófanes *Paz*<sup>20</sup> em que há uma referência à presença de mulheres na audiência. A questão se estende, principalmente, pelo conhecimento moderno da forma organizacional da pólis grega, patriarcal e por tradição resistente à participação feminina.

Dover postula que a situação seja bem delicada, principalmente em relação às comédias de Aristófanes, pois para as mulheres com *status* de cidadãs, era considerado indecoroso assistir às apresentações. Por outro lado, o autor assinala:

[...] em uma sociedade que impõe grandes constrangimentos sobre as mulheres na presença do sexo oposto, às vezes, encontramos ausência igualmente extravagante de restrição

18. LORAU. *A tragédia e o humano*, p. 29.

19. VICKERS. *Towards greek tragedy*, p. 212.

20. ARISTÓFANES. *As rãs*, vv. 962-967.

relativa à conservação das mulheres entre si, e se as mulheres tendiam a se reunir separadamente de seus homens no desempenho de comédias ou em procissões fálicas, não há nenhuma razão para que elas não tivessem participado.<sup>21</sup>

Entretanto, em relação à tragédia, é em Platão que Goldhill<sup>22</sup> encontra uma justificativa para a presença das mulheres entre os espectadores, pois o filósofo grego alega serem as tragédias para o deleite de mulheres educadas, jovens rapazes e o público em geral. Tal referência indicaria que o teatro trágico atrairia a atenção das “mulheres instruídas”, enfatizando a questão da educação, justamente pela razão apontada por Dover sobre o aspecto obsceno que a comédia propiciaria às mulheres e, portanto, não apropriada para este público. Logo, para o autor, com o espaço remodelado da Atenas democrática que, por consequência exigia uma nova forma de organização e prática social, não seria impossível pensar na presença da mulher como membro participante das atividades em companhia do marido, pelo menos em alguns eventos.

Todavia, Sousa e Silva<sup>23</sup> acrescenta a teoria de Philip Slater, para o qual, na concepção dos homens gregos, a mulher representava um perigo de dominação, a mesma que eles, enquanto crianças, haviam sofrido nas mãos das progenitoras:

O repúdio que o homem grego sentia perante a hipótese da inclusão da mulher na vida do estado tem merecido atenta reflexão por parte de numerosos pensadores modernos. É oportuno recordar aqui, como sugestiva, a teoria de P. SLATER: segundo este autor, uma organização social do tipo daquela que vigorava entre os Helenos, que sobreleva o papel masculino e segrega a mulher, recusando-lhe a possibilidade de se promover socialmente, encontra a sua justificação no receio masculino de se ver ultrapassado pelo sexo oposto. Seria esse um temor resultante da indiscutível autoridade feminina no plano familiar, que deixa na criança a noção subconsciente de que os primeiros anos da sua vida foram inteiramente regidos pelo poder materno. Da sua infância, uma vez atingida a emancipação da idade adulta, o homem guardaria a lembrança da autoridade doméstica da mulher como uma ameaça que, a estender-se para fora dos limites da sua casa, o reduziria à dependência de uma criança.

Não é difícil encontrar exemplos, mesmo no período homérico, para os quais alguns autores se voltam cientes de que a representação feminina era mais valorosa e a autoridade da mulher mais marcante. No entanto, presente ou não como espectadora da ação trágica, por outro lado, sua participação na cena, principalmente se levada em consideração a quantidade de personagens femininas que chegaram até os dias atuais, é extremamente relevante. A esse respeito,

21. DOVER. *Aristophanic Comedy*, p. 17.

22. GOLDHILL. *Representing Democracy: Women at the Great Dionysia*, p. 350.

23. SOUSA E SILVA. *A posição social da mulher na comédia de Aristófanes*, p. 110.



24. BOUVRIE. *Aristotle's Poetics and the Subject of Tragedy*, p. 74.

25. FOLEY. *Females acts in greek tragedy*, p. 08.

Bouvrrie<sup>24</sup> alega que a partir do momento em que o mito passa a ser usado como mote histórico, não há alternativa ao poeta que fazer uso das figuras femininas em suas peças.

De acordo com Foley<sup>25</sup>, a discrepância entre a atuação social da mulher na comunidade e sua força de caráter dentro da tragédia é ainda hoje alvo de discussão entre os estudiosos. Para a autora, a tragédia justamente lida com uma oposição binária entre o público e o privado que, em cena, encoraja a discussão entre o masculino e o feminino, entre a natureza e a cultura, o ambiente do lar e o público.

Não é para menos que as áreas de atuação feminina dentro da tragédia grega compreendam justamente aspectos como a morte, o casamento e herança, além das discussões de envolvem uma escolha ética. Alterando, diminuindo ou mesmo imputando à figura feminina um olhar diferente ao longo do processo de desenvolvimento da tragédia, o fato é que a mulher possui um olhar mais livre dentro dos códigos restritos de ética pública dos gregos, possibilitando um maior conhecimento das complexidades da vida, dando voz às indagações que, por seu próprio caráter, soariam estranhas se feitas por um homem.

#### **AS TRAGÉDIAS FEMININAS EM 2017**

Com novas apresentações gratuitas, no início de 2018, a renomada Andréa Beltrão viu chegar às suas mãos o prêmio

de Melhor Atriz pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 2017, graças à *Antígona* levada aos palcos a partir de 2016. A adaptação realizada pela atriz global juntamente com o diretor teatral Amir Haddad, com base na tradução de Millôr Fernandes, tornou-se um grande exemplo da capacidade brasileira, principalmente no trabalho de adaptação de um texto de mais de dois milênios, de apresentar o teatro antigo sendo aclamado pela crítica tanto pela montagem quanto pela interpretação voraz da artista.

Sozinha em cena, desde o momento em que os espectadores estão adentrando o teatro, Andrea Beltrão conduz cerca de 60 minutos de alternâncias entre Antígona, Ismênia, Creonte e Hemón, trocando de figurino aos olhos dos espectadores, dialogando com o público e realizando intervenções explicativas sobre a árvore genealógica dos Labdácidas, pano de fundo do cenário da montagem.

Desafiadora do princípio ao fim, a montagem de *Antígona* é uma verdadeira imersão no universo clássico, principalmente em toda a história: as maldições de Cadmo, a presença dos deuses, a origem de Dioniso e tantos outros mitos que, aliados ao mito central da filha de Édipo, completam um espetáculo didático de forte viés político, social e até mesmo religioso colocado em discussão.

Antígona, apresentada em 431 a.C., é uma das tragédias mais comentadas de Sófocles. De versões a profundos estudos, sua fortuna crítica perpassa por grandes nomes, como Nietzsche (1872), Hölderlin (1804) e Bertolt Brecht (1948). Baseada no mito da família de Édipo, a versão de Sófocles para a história narra os momentos posteriores à descoberta trágica do rei tebano sobre sua identidade. Depois de amaldiçoar os filhos homens, que o rejeitaram, Édipo vaga errante pela Grécia, enquanto Antígona lida com um grande impasse envolvendo o cadáver de seus irmãos. Etéocles e Polinices, após disputa pelo trono real, travam batalha e acabam por matar um ao outro e, através de decreto real, o tio Creonte ordena que apenas Etéocles seja enterrado com todas as formalidades previstas na tradição, enquanto Polinices, considerado um desertor, deve ser largado ao relento, para que seu corpo putrefaça e sirva de alimento às aves de rapina. Inconcebível para Antígona, a heroína desrespeita a lei imposta pelo tio e tenta enterrar o irmão, sendo violentamente coagida e condenada à morte. Por fim, após intenso debate, mesmo com a intervenção de Hemón, filho de Creonte e noivo de Antígona, a filha de Édipo enforca-se na caverna onde havia sido encerrada. Deste ponto em diante, uma sequência de mortes trágicas, que envolvem Hemón e sua mãe Eurídice, Creonte vê-se desolado e entende o peso de seus atos.

A tragédia, embora aconteça em uma região e momento específico, é a obra clássica mais apresentada e a mais bem-sucedida em todo o mundo, principalmente no que diz respeito à encenação. De acordo com Mee e Foley,<sup>26</sup> em qualquer parte do mundo que a peça seja apresentada, as questões propostas pela tragédia são moldadas para diferentes contextos e apresentam variadas soluções. No entanto, vale ressaltar que, para as pesquisadoras, o grande motivo de *Antígona* ser tão popular deve-se ao fato de que ela é uma obra “ubiquitous but not universal”.<sup>27</sup> A esse respeito, o que se considera como onipresente é justamente o fato de que o contexto bélico e os corpos que não recebem as devidas honras seja uma questão mundial, porém, no mundo oriental, por exemplo, algumas questões presentes na tragédia não pertencem àquele universo político e cultural.

Dessa forma, é possível pensar na diferença clássica entre as “culturas da culpa” (*guilty-cultures*), em contraposição às “culturas da vergonha” (*shame-cultures*). Ao discorrer sobre as principais diferenças entre o Ocidente e Oriente, Benedict pontua o contraste básico entre o mundo oriental e o ocidental:

Nos estudos antropológicos de culturas diferentes, é importante a distinção entre as que profundamente enfatizem a vergonha ou a culpa. Uma sociedade que incute padrões absolutos

26. MEE; FOLEY. *Antigone on the contemporary world stage*, p. 35.

27. “Onipresente, mas não universal”.

de moralidade e orienta-se no sentido do desenvolvimento de uma consciência por parte do homem é uma cultura de culpa por definição, no entanto, alguém pode numa sociedade dessas, como a dos Estados Unidos, padecer ainda mais na vergonha quando se auto-acusa de grosserias que nada têm de pecados. [...] onde a vergonha constitui outra sanção importante, não se experimenta alívio quando se divulga uma transgressão, ainda que seja a um confessor. [...] as culturas de vergonha, portanto, não prescrevem confissões ainda que aos deuses. Dispõem mais de cerimônias para boa sorte do que para expiação.<sup>28</sup>

Muitas montagens atuais de *Antígona* são, na verdade, releituras da obra de Sófocles, muito diferente do que as representações baseadas na tragédia clássica, pois, principalmente em culturas orientais, os argumentos socioculturais e até mesmo políticos não possuem similaridades com o meio no qual elas estão sendo encenadas. É o que ocorre, por exemplo, com as montagens da tragédia grega propostas por Suzuki Tadashi, no Japão. McDonald<sup>29</sup> elogia as montagens do diretor justamente pela forma como ele constrói a cena e o figurino de suas personagens. Quer com a máscara ou sem ela, o diretor ressalta os olhos característico dos orientais, mantendo a face empalidecida de seus atores e aspectos da cultura nipônica, como os quimonos e os procedimentos de harakiri.

Na mesma linha de raciocínio, é possível, juntamente com *Antígona*, refletir sobre a influência que a figura de Medeia exerce no imaginário brasileiro. A tragédia *Medeia*, de Eurípides, tornou-se famosa no país devido ao sucesso da releitura feita por Paulo Pontes e Chico Buarque, denominada *Gota D'Água*, de 1975. Frequentemente visitado, o mito da mulher indignada com a traição do marido, desolada e determinada à vingança propicia, no atual panorama nacional, um momento de questionamento sobre migrações, os desgastes das relações sociais e a banalização dos valores culturais. Corroborando Foley,<sup>30</sup> tanto a tragédia como a comédia grega oferecem um diálogo em que homens, mulheres, escravos, cidadãos e bárbaros são expostos em seus mais complexos sentimentos e valores em uma performance pública. Assim, mais de vinte e três séculos do fim do período clássico, é preciso retomar os antigos e compreender o que eles têm a dizer à modernidade.

A tragédia *Medeia*, de Eurípides, apresentada em 431 a.C., narra a história mítica da princesa e feiticeira da Cólquida que, ao vir para Corinto, na Grécia, apaixonada por Jasão, um dos argonautas, acaba por ter dois filhos com ele. Todavia, devido a um acordo político, Jasão decide se casar com Gláucia, filha de Creonte, rei de Corinto, atitude que envergonha Medeia e a faz querer vingança. No entanto, como forma de atingir o marido e destruir tudo que

28. BENEDICT. *O crisântemo e a espada: padrões da Cultura Japonesa*, p. 188.

29. MCDONALD. *Ancient sun, modern light. Greek drama on the modern stage*, p. 29.

30. FOLEY. *Reimagining Greek Tragedy on the American stage*, 2014.

ele ama, a heroína, mesmo relutante, resolve matar a atual noiva de Jasão e, posteriormente, seus próprios filhos. Em uma trama bem elaborada, a princesa envia mantos e uma coroa unguídos de veneno, que acabam por matar Gláucia e o pai Creonte. Não satisfeita, a heroína põe fim à vida dos filhos, justamente quando Jasão chega para confrontá-la sobre as mortes da noiva e do genro. Por fim, em um recurso conhecido no teatro euripídiano, o *deus ex machina*, Medeia vai embora no carro do deus Hélio, o sol, de quem é descendente, levando o corpo dos filhos.

Tomando por base que a tragédia e a comédia ainda têm muito a manifestar ao homem moderno, é preciso levar em consideração, também, o fato de que a arte teatral grega atualmente é veículo de inúmeras experimentações estéticas. É no drama clássico grego que o conceito de teatro pós-dramático, por exemplo, encontrou um filão experimental inovador, pois, levando-se em conta o fato de a tragédia e a comédia grega serem os principais modelos do padrão teatral aristotélico (que evocam a mimese e a catarse) e, portanto, alinhados ao chamado drama burguês, o teatro antigo apresenta os elementos necessários de desconstrução para as novas modalidades cênicas que buscam uma encenação que dialogue com seu público, que proponha práticas que despertem novamente o fascínio e o pensamento crítico do espectador.

Denominado teatro pós-dramático, por Lehmann (2007), uma das mais famosas estéticas teatrais adotada nos últimos anos justamente desconstrói o paradigma do drama clássico, o que torna o uso de tragédias e comédias gregas ainda mais estimulante a uma nova safra de autores teatrais. Para o autor,<sup>31</sup> o teatro moderno estava estagnado em sua própria tradição, o que confere ao pós-dramático uma configuração posterior àquela do paradigma conhecido. Sendo assim, o teatro dito pós-dramático nasce como uma experimentação de novas técnicas em cima das velhas estéticas, não em uma tentativa de superá-las, negando as classificações antigas em prol de uma nova identidade, mas como um campo que ultrapassa a barreira do convencional.

Nesse tocante está, em sua maioria, as apresentações dos últimos anos do Festival de Atenas e Epidauro, na Grécia, como a elogiada montagem de *Helena*,<sup>32</sup> no ano de 2014, realizada pelo novato diretor Dimitris Karantzas e seu, também, jovem grupo de atores. Embora a peça faça uso exclusivo do texto grego de Eurípides, os elementos que desconstróem a tragédia superam todas as expectativas: há um revezamento entre as falas dos atores, ora parte do coro ora personagens específico; a distribuição das falas feita de forma totalmente desordenada e, embora o texto não seja modificado, ele sofre alterações na ordem da exposição de falas e fatos; a estética da encenação causa

31. LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 33.

32. CAMERA STYLO ONLINE. *Dimitris Karantzas Helen by Euripides, 5 July 2014, 21:00, Ancient Theatre of Epidauros*. Epidauro, 2014. Disponível em: <https://camerastyloonline.wordpress.com/2014/07/05/dimitris-karantzas-helen-by-euripides-5-july-2014-ancient-theatre-of-epidauros/> Acesso em: 24 jun. 2018.

estranhamento e, o mais interessante, é que ela se baseia justamente nas críticas mais recentes sobre a tragédias e as chamadas *escape-tragedies*.

Denominada por Wright<sup>33</sup> como uma *escape-tragedy* “tragédia de fuga”, juntamente com *Ifigênia entre os Tauros* e *Andrômeda*, o drama é assim chamado porque o artifício da fuga domina a ação. Dessa forma, os atores em cena estão carregando malas e o figurino leve e jovial sugere a ideia de um passeio de verão, reforçando o trânsito que move a passagem de Menelau pelo Egito.

Ao incluir nitidamente conceitos teóricos na montagem teatral, ao mesmo tempo que vivenciava o drama clássico, o diretor o desconstruía, reforçando o que Lehmann<sup>34</sup> chama de “vividez” no que concerne à performance moderna. Para o autor, uma performance contemporânea não quer evidenciar a presença de um ator em cena, mas aguçar o público com a presença provocante do homem.

A encenação de *Antígona* proposta pelo Grupo Ágora, dirigida por Moacir Chaves e com a versão e presença do conceituado diretor e ator Celso Frateschi no papel de Creonte, levou aos palcos uma montagem intrigante que colocou nas figuras centrais o peso da existência humana, reforçando a potência dramática do discurso de Sófocles. Entre as mudanças, o ator Pascoal da Conceição estava

presente em cena como o único representante de um coro de vozes oprimidas pela sociedade, enquanto o papel de Antígona ficou a cargo da atriz Naruna Costa, atriz afro-descendente que desconstrói o paradigma étnico recorrente entre as protagonistas, tendo sido indicada ao prêmio de melhor atriz pela APCA.

Em entrevista sobre a montagem, ao Jornal Folha de São Paulo, Frateschi pontua aspectos que imediatamente recuperam os maiores críticos do teatro sobre a função de *Antígona* enquanto peça “onipresente”, pois permite inúmeras leituras e pontos de vista:

[A peça] levanta muitas questões do mundo de hoje, [...] questões éticas, da sobreposição do poder do Estado sobre o indivíduo. [...] Creonte não permite que se entere um morto, mas acaba enterrando [Antígona] viva. Isso é extremamente revelador do momento polarizado que a gente vive hoje. [...] na nossa montagem, ele [o coro] não é simplesmente uma ilustração, mas fala das coisas piores da sociedade, do moralismo. E a gente tenta deixar isso bastante claro [...].<sup>35</sup>

Reveladora de um Sófocles completamente contemporâneo, a montagem do grupo Ágora, para além de todos os elementos apontados sobre a encenação, também dedicou atenção ao cenário do espetáculo. De um modo muito

33. WRIGHT. *Euripides' Escape-Tragedies. A study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, p. 02.

34. LEHMANN. *O teatro pós-dramático*, p. 225.

35. BARSANELLI, Maria de Luíza. Montagem de Antígona reforça o discurso ético da tragédia de Sófocles. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 19 ago. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1910693-montagem-de-antigona-reforca-o-discurso-etico-da-tragedia-de-socles.shtml> Acesso em: 18 out. 2017.

simples e “cru”, o palco intimista da sala Gianni Ratto apresentava em um fundo preto alguns espelhos que refletiam constantemente o espectador e os personagens em cena. Tal efeito fazia o público lembrar que aquela situação nada mais era do que um reflexo de nossa atual condição sócio-política. Mais do que um retrato da tragédia, as imagens presentes evocavam a todo o tempo a noção de que “nós somos os responsáveis pelos acontecimentos”.<sup>36</sup>

*Antígona enTerra*, por sua vez, com temporada iniciada em 2016, mas que ganhou novas montagens em 2017, no Estação Sátyros, com a direção de Carolina Angrisani, é uma verdadeira ode à performance teatral. Com uma proposta inspirada na obra de Sófocles, mas principalmente pautada nos experimentos performáticos do grupo, a tragédia retoma o conflito entre Antígona e Creonte, ganhando potencialidade através do corpo dos atores e das músicas africanas entoadas e tocadas pelos próprios artistas ao longo de espetáculo.

Pautada principalmente na questão do individual e do coletivo, a peça dialoga constantemente com a atual situação governamental do país e com os direitos das pessoas oprimidas em governos de autoritarismo. Por diversas vezes, o público é convidado a tomar partido de uma ou outra situação, decidindo se o melhor caminho é o conservadorismo de Creonte ou a audácia de Antígona. Conduzidos para a Praça Roosevelt, em São Paulo, os espectadores são

convidados a fazer parte do cortejo fúnebre, após terem presenciado o desfecho da guerra entre Etéocles e Polinices. De fato, é apenas no momento que todos são direcionados para o interior do teatro que a montagem parte, então, a aludir o texto de Sófocles.

Como bem rememora Cazarini,<sup>37</sup> na cena de sepultamento de Polinices, enquanto lança punhados de terra sobre o corpo do irmão, Antígona entoava o *Canto das Três Raças*, de Clara Nunes, enquanto Hémon, depois da morte da noiva, toca na flauta *La vie en rose*, de Édith Piaf, e recita o poema *Necrológio dos desiludidos do amor*, de Carlos Drummond de Andrade. Para além de um evidente diálogo com a modernidade, a presença desses elementos está intimamente relacionada ao próprio momento do espetáculo, como se Sófocles demonstrasse que todas as questões que ele apresenta naqueles instantes sejam sempre atuais.

*Antígona Recortada: contos que cantam sobre pousopássaros* é o exemplo claro do uso do mito de Antígona e de elementos da tragédia sofocliana para uma composição totalmente voltada a uma grave questão do século XXI: as chacinas das periferias do mundo. Dirigida por Cláudia Shapira, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos leva o espectador a encarar duas irmãs que sofrem com as condições desumanas de vida das regiões marginais das grandes cidades e

36. ÁGORA. Entrevista com o diretor Moacir Chaves. São Paulo: Ágora, 2017. Disponível em: <https://www.agorateatro.com.br/entrevista-diretor-antigona> Acesso em: 27 nov. 2017.

37. CAZARINI, Renata. *Antígona enterra*. São Paulo: *Palco Clássico*, 2017. Disponível em: <http://palcoclassico.blogspot.com.br/2017/03/antigona-enterra-antigona-enterra.html> Acesso em 18 nov. 2017.

precisam enterrar os corpos dos irmãos mortos pelo tráfico de drogas.

Totalmente vinculada à estética pós-dramática, a montagem apresenta, ao fundo, um *disc-jockey* (DJ) que usa o tempo todo óculos de sol e é responsável pelos efeitos sonoros e musicais de todo o espetáculo. Sua figura é nitidamente representante de Édipo, como uma entidade onipresente e que “enxerga sem enxergar”, durante todo o espetáculo, o padecimento de suas filhas-irmãs.

O cenário da periferia, que em muitos momentos alude à favela, é caótico e pós-apocalíptico. As atrizes Roberta Estrela D’Alva e Luaa Gabanini, que representam respectivamente Antígona e Ismênia, permanecem por quase todo o espetáculo em primeiro plano, alternando as falas com declamações, além de cantarem músicas populares brasileiras e dançarem sobre a influência do estilo hip-hop. Por muitos momentos a influência de vários recursos tecnológicos no espetáculo causa um questionamento no espectador sobre a influência midiática e os mais diversos meios tecnológicos diante da conhecida e velha questão sobre os direitos públicos e privados.

Escrita pela atriz e diretora Grace Passô<sup>38</sup> e dirigida por Inez Viana na Cia OmondÉ, *Mata teu pai*, tal qual *Antígona Recortada: contos que cantam sobre pousospássaros*, faz parte

do grupo de obras cuja inspiração retoma imediatamente a temática clássica, muito embora, no caso de *Mata teu pai*, há uma exigência maior da atenção do espectador para que as referências sejam claras. Interpretada por Débora Lamm, atriz global voltada em sua maior parte para papéis cômicos, Medeia vive com as filhas entre expatriadas, mulheres de todas as partes do mundo. Inconformada com o abandono de seu marido, Jasão, com o qual deixou sua terra natal, até mesmo tendo participado do assassinio de seu irmão, a heroína relata a crueldade e a dor da mulher desamparada e largada à própria sorte com os filhos.

A primeira fala do espetáculo “Preciso que me escutem!”, repetida algumas vezes e desesperadamente pela protagonista, já denuncia a necessidade da mulher desprotegida e que, por vezes, procura entender a própria situação em que se encontra. Sua fala direcionada e raivosa, muitas vezes voltada para o público, cria um angustiante cenário em que o espectador, passivo, contempla o conflito da mãe e das filhas nas incertezas e impasses sobre o destino que devem tomar em relação ao pai. Sendo assim, o tempo todo o público recebe perguntas que, devido ao fato de as luzes da plateia serem constantemente acesas, despertam a suspeita sobre o teor retórico ou inquisidor das questões propostas, tensão constante que é resolvida nos momentos finais da

38. PASSÔ. *Mata teu pai*, 2017.

peça quando o espectador entende que é ele, ali, quem será assassinado.

A construção da personagem de Débora Lamm evoca a todo o tempo o aspecto ruinoso do mito de Medeia, mulher que abandona seu lar para se dedicar a um marido que a deixa, com filhos pequenos, para se casar com uma princesa. Em um cenário vazio que também denuncia a lacuna existente na vida da própria heroína, a atriz é o chamariz, em meio a gritos inesperados e rompantes de histeria e euforia, da decadência e carência humana. Sobre esse aspecto, Rinne<sup>39</sup> esclarece a profundidade do mito que lida com a questão da autonomia e fragilidade humana diante da dedicação não correspondida. Na montagem, Medeia é o tempo todo atraída e afugentada pelas filhas que não tomam partido da situação da mãe, mas tampouco aceitam a atitude do pai. Nesse sentido, o impasse mostrado em cena apresenta de forma ainda mais acurada as palavras de Rinne.<sup>40</sup>

Ela não consegue encontrar a si mesma, porque vive através dele [Jasão], e também não descobre as suas próprias formas nem define seus objetivos, tanto externamente como no relacionamento [...] Cada um responsabiliza o outro pela falta de equilíbrio e pelo vazio da sua existência; [...]

A potência de *Medeia* torna-se evidente nesta montagem quando o espectador percebe que o sofrimento da heroína é universal e seu clamor é o mesmo há séculos. Ela é a mulher que não quer se calar diante dos abusos da sociedade machista, nem se voltar para si, fechada em um mundo que consumirá suas energias e sua própria existência. A esse respeito, Lamm faz o seguinte comentário no prospecto do espetáculo:

Medeia é uma protagonista feminina que desafia o amor romântico. Na tragédia de Eurípides, ela ressignifica o sentimento quando foge com o ser amado, o que fará dela uma estrangeira. Mata o irmão e mais adiante mata seus próprios filhos que tem com Jasão ao se ver traída por ele. A Medeia de “Mata Teu Pai” leva consigo o discurso e angústias do mundo atual. Dar voz a uma personagem milenar será sempre um desafio.

Assim, no ano de 2017, com a efervescência das discussões relacionadas ao Feminismo e a afirmação social da mulher, principalmente no que diz respeito ao salário igualitário, ao Femicídio e às diversas denúncias de abuso sexuais ocorridas, principalmente no meio cinematográfico, as heroínas gregas são retomadas como forma de mostrar ao mundo contemporâneo o quanto elas ainda são atuais e as discussões de outrora ainda fazem parte de um processo

39. RINNE. *Medeia: o direito à ira e ao ciúme*, p. 120.

40. RINNE. *Medeia: o direito à ira e ao ciúme*, p. 120.



41. AHRENSDORF. *Greek Tragedy and Political Philosophy: Rationalism and Religion in Sophocles' Theban Plays*, p. 85.

custoso que está longe do fim. Se são heroínas solitárias, como pontua Ahrensdorf,<sup>41</sup> no último ano, suas vozes não passaram incólumes, dando vazão ao grito desesperador em uma sociedade que insistia em não as ouvir.

### CONCLUSÃO

A presente análise teve como objetivo estabelecer uma relação entre o discurso ético, a tragédia grega e as questões de cunho político-social observadas na cena contemporânea. De forma contundente, nos últimos anos, tornou-se frequente o resgate da tragédia clássica como forma de retomada de um discurso antigo que ainda ecoa fortemente na contemporaneidade. Ao pensar no que são os valores éticos e morais, que têm por objetivo traçar uma conduta a ser tomada como base de vivência pela comunidade, o teatro moderno cumpre a função de crítica social e resgata as mesmas questões que outrora já permeavam o universo do homem ocidental.

Em um âmbito cheio de possibilidades, não é por acaso que as tragédias, frequentes no circuito de teatro do estado de São Paulo no ano de 2017, reforçam a presença das questões femininas. O papel social da mulher, seus anseios e angústias é um tema atual, mas mostram que já eram debatidos há tantos séculos atrás. Levar aos palcos essa temática é justamente reforçar o papel político e crítico do teatro,

mas também estimular sua constante atualidade como arte crítica, contestadora e profícua dentro da sociedade.

Dessa forma, tanto *Antígona* como *Medeia*, resgatam, por meio das releituras realizadas pelos grupos aqui apresentados, a importância do questionamento do discurso ético e moral que, em muitos momentos, tendem a distanciar os problemas político-sociais, culturais e religiosos do domínio do espectador. Ao contrário disso, as releituras tornam contundente a urgência de discutir o papel social da mulher e refletem uma preocupação necessária e contemporânea.

Portanto, ao pensar que a Ética se configura como um movimento de organização do pensamento e do agir do indivíduo dentro da comunidade, refletir sobre as questões propostas pela inserção da mulher, principalmente no que diz respeito à posição e tratamento social, está em completa consonância com a arte teatral, que reflete, desde seu surgimento clássico, sua importância enquanto veículo que dá vazão aos grandes questionamentos próprios da vivência humana.

### REFERÊNCIAS

AHRENSDORF, Peter. **Greek Tragedy and Political Philosophy: Rationalism and Religion in Sophocles' Theban Plays**. Reino Unido: Cambridge University Press, 2009.

ARAÚJO, Luis de. *Ética: uma introdução*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. (Série Universitária: Estudos Gerais)

ARISTÓFANES. **As rãs**. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada: padrões da Cultura Japonesa**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BOUVRIE, Synnøve des. Aristotle's Poetics and the Subject of Tragedy, **Arethusa**, SUNY Series in Classical Studies, 21, 1988, pp. 62-108.

COMPARATO, Fábio Konder. *Ética: direito, moral e religião no mundo moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DOVER, Kenneth James. **Aristophanic Comedy**. Berkely: University of California Press, 1972.

FERREIRA LEÃO, Delfim. **Sólon, Ética e Política**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

FOLEY, Helene. **Female acts in greek tragedy**. Princeton: Princeton University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. **Reimagining Greek Tragedy on the American stage**. Estados Unidos: California University Press, 2014.

GOLDHILL, Simon. Representing Democracy: Women at the Great Dionysia. In: **Ritual, Finance, Politics: Athenian democratic accounts presented to David Lewis**. Ed. Robin Osborne and Simon Hornblower. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1994, pp. 347-370.

HÉRODOTE. **Histoires. Livre I. Clio**. Texte établi et traduit par P.h. E. Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 1946.

HESIOD. **Works and days**. Edited by Martin L. West. Oxford: Oxford University Press, 1978.

LAERTIUS, Diogenes. **Lives of Eminent Philosophers**. R.D. Hicks. Cambridge: Harvard University Press, 1.50, 1972.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LORAU, Nicole. A tragédia grega e o humano. In: NOVAES, A. (Org.) *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 08-25.

MCDONALD, Marianne. **Ancient sun, modern light. Greek drama on the modern stage**. New York: Columbia University Press, 1992.

MEE, Erin; FOLEY, Helene. (Orgs) **Antigone on the contemporary world stage**. Reino Unido: Oxford University Press, 2012. (Classical Presences)

PASSÔ, Grace. **Mata teu pai**. São Paulo: Cobogó, 2017.

PLUTARQUE. **Vies**. texte établi et traduit par Robert Flacelière, Émile Chambry e Marcel Juneaux. Paris: Les Belles Lettres, 1957.

RINNE, Olga. **Medeia: o direito à ira e ao ciúme**. Rio de Janeiro: Cultrix, 1988.

SOUZA E SILVA, Maria de Fátima. A posição social da mulher na comédia de Aristófanes. **Humanitas**, v. 31-32, 1978-1979, pp. 97-113.

WRIGHT, Matthew. **Euripides' Escape-Tragedies: A Study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians**. Reino Unido: Oxford University Press, 2005.

*Recebido em: 29-06-2018.*

*Aceito em: 03-11-2018.*