



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**DEUSA DO AMOR E LEGISLADORA ATENIENSE: O DUPLO
PROTAGONISMO DE AFRODITE EM *HIPÓLITO*, DE EURÍPIDES**

HAMILTON SÉRGIO NERY DE MEDEIROS

João Pessoa, julho de 2023

HAMILTON SÉRGIO NERY DE MEDEIROS

**DEUSA DO AMOR E LEGISLADORA ATENIENSE: O DUPLO
PROTAGONISMO DE AFRODITE EM *HIPÓLITO*, DE EURÍPIDES**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução. Linha de pesquisa: Estudos Clássicos e Medievais.

Orientador: Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli.

João Pessoa, julho de 2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
HAMILTON SÉRGIO NERY DE MEDEIROS

Aos trinta e um dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e três, às catorze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: “DEUSA DO AMOR E LEGISLADORA ATENIENSE: O DUPLO PROTAGONISMO DE AFRODITE EM HIPÓLITO, DE EURÍPIDES”, apresentada pelo(a) aluno(a) Hamilton Sérgio Nery de Medeiros, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Cultura e Tradução, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Marco Valério Classe Colonnelli (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte o(a)s Professores Doutore(a)s Priscilla Gontijo Leite (UFPB) e Prisciane Pinto Fabrício (UFPB). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: **Aprovado**. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Marco Valério Classe Colonnelli (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 31 de julho de 2023.

Parecer:

A dissertação segue o padrão da norma culta da língua portuguesa, é inovadora e bem escrita, entretanto precisa de alguns ajustes: revisar normas da ABNT, estruturar argumentação, ampliar bibliografia teórica primária e aprofundar a análise do texto grego.

Documento assinado digitalmente
gov.br MARCO VALÉRIO CLASSE COLONNELLI
Data: 02/08/2023 10:38:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli
(Presidente da Banca)

Documento assinado digitalmente
gov.br PRISCIANE PINTO FABRÍCIO RIBEIRO
Data: 01/08/2023 12:11:59-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Prisciane Pinto Fabrício
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
gov.br PRISCILLA GONTIJO LEITE
Data: 02/08/2023 09:02:13-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Priscilla Gontijo Leite
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
gov.br HAMILTON SÉRGIO NERY DE MEDEIROS
Data: 01/08/2023 10:53:45-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Hamilton Sérgio Nery de Medeiros
(Mestrando)

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M488d Medeiros, Hamilton Sérgio Nery de.

Deusa do amor e legisladora ateniense : o duplo
protagonismo de Afrodite em Hipólito, de Eurípides /
Hamilton Sérgio Nery de Medeiros. - João Pessoa, 2023.
113 f. : il.

Orientação: Marco Valério Classe Colonnelli.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Peças - Hipólito. 2. Eurípides. 3. Afrodite. 4.
Legisladora ateniense. 5. Casamento. I. Colonnelli,
Marco Valério Classe. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-2(043)

HAMILTON SÉRGIO NERY DE MEDEIROS

**DEUSA DO AMOR E LEGISLADORA ATENIENSE: O DUPLO
PROTAGONISMO DE AFRODITE EM *HIPÓLITO*, DE EURÍPIDES**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestre.

Data de aprovação: 31/07/2023

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli (UFPB)

Orientador

Prof^a. Dra. Prisciane Pinto Fabrício Ribeiro (Externo à instituição)

Avaliadora

Prof^a. Dra. Priscilla Gontijo Leite (UFPB)

Avaliadora

[...] ἅ δ' ἀρετὰ βαίνει διὰ μόχθων

A virtude surge através das dores.

(Eurípides, *Os Heráclidas*, v. 625, tradução própria)

AGRADECIMENTOS

Ao deus no qual eu acredito, pela proteção e discernimento que alicerçam minha vida.

Com afeto à minha mãe e à minha tia Zeneide Nery (*in memoriam*), que sempre me incentivaram e se alegraram com as minhas conquistas.

Aos amigos Robson Lucena, Thallyta Machado, Lucivânia Leite, Ewerton Leite, Robson Claudino, Luciene de Brito, Jonathan Faustino, Pedro Elker e Victor Braga, fontes de apoio mútuo na vida acadêmica e pessoal.

A esta instituição, seu corpo docente, ao Professor Marco Valério Classe Colonnelli e às professoras Priscila Gontijo Leite e Prisciane Pinto Fabrício Ribeiro que compõem a banca de defesa deste trabalho.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras desta instituição.

À CAPES, pela concessão de bolsa que contribuiu para o desenvolvimento desta dissertação.

RESUMO

Hipólito, de Eurípides, é uma peça representada inicialmente no ano 428 a.C. durante a guerra do Peloponeso, em que o autor apresenta a história do jovem Hipólito, fruto da relação do herói épico Teseu com a rainha das amazonas, Hipólita. Na trama, o jovem escolhe traçar seu próprio destino e se afasta dos desígnios divinos e da tradição no que tange as leis do *oikos* e da *pólis*. Hipólito, ao atingir a maioridade, decide permanecer sob os domínios de Ártemis e da esfera virginal concernente à deusa. Com isto, se afasta do convívio social e recusa a instituição do casamento, sob a legislação de Afrodite. A deusa, por sua vez, apresenta-se na trama sob sua face terrível aos que lhe desprezam, e atua como legisladora para punir Hipólito por ter se afastado de seus desígnios. Esta dissertação tem por objetivo analisar o duplo protagonismo que a deusa exerce na trama de Eurípides, tendo como *corpus* trechos da peça *Hipólito*, sendo o prólogo o principal deles. O trabalho apoia-se em teóricos, como Florenzano (1996), Romilly (1998), Mossé (2008), nos filósofos Platão e Aristóteles, em fontes literárias, como Homero e Hesíodo, além de elementos da cultura material, com fotografias de artefatos gregos encontrado em Tarento (Itália).

Palavras-chave: Eurípides; Hipólito; Afrodite; legisladora ateniense; casamento.

ABSTRACT

Hippolytus, by Euripides, is a play first performed in 428 BC during the Peloponnesian War, in which the author presents the story of the young Hippolytus, the fruit of the relationship between the epic hero Theseus and the queen of the Amazons, Hippolyta. In the plot, the young man chooses to chart his own destiny and departs from divine design and tradition in terms of the laws of the *oikos* and the *polis*. When Hippolytus comes of age, he decides to remain under the dominion of Artemis and the virginal sphere of the goddess. With this, he withdraws from social life and refuses the institution of marriage, under the legislation of Aphrodite. The goddess, in turn, appears in the plot in her terrible face to those who despise her, and acts as legislator to punish Hippolytus for having strayed from her designs. The aim of this dissertation is to analyze the dual role played by the goddess in Euripides' plot, using excerpts from the play *Hippolytus* as a *corpus*, the prologue being the main one. The work is based on theorists such as Florenzano (1996), Romilly (1998), Mossé (2008), the philosophers Plato and Aristotle, literary sources such as Homer and Hesiod, as well as elements of material culture, with photographs of Greek artifacts found in Tarento (Italy).

Keywords: Euripides; Hippolytus; Aphrodite; Athenian legislator; marriage.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 - Representação do touro de Creta	31
IMAGEM 2 - Deusa serpente, minoica. Escultura datada de 1600 a.C.....	33
IMAGEM 3 - Hydria ática com Dioniso montado em uma mula (525-500 a.C.)	50
IMAGEM 4 - Escultura feminina em terracota, portando uma máscara de Sileno (250-150 a.C.)	50
IMAGEM 5 - Ártemis. Escultura em terracota (350-300 a.C.)	58
IMAGEM 6 - Ártemis Efésia.....	81
IMAGEM 7 - Pintura rupestre de mulher ligada a um caçador pelo cordão umbilical ..	85
IMAGEM 8 - Altarzinho em terracota, com Afrodite em um carro (350-300 a.C.)	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I: A VIDA EM ATENAS NO SÉCULO V A.C.	15
1.1 Breve introdução acerca de Atenas	15
1.2 Os ritos de passagem.....	18
1.3 O casamento	22
1.4 Alguns aspectos da religião grega.....	29
1.5 Atenas, século V. a.C.: alguns fatos históricos	35
 CAPÍTULO II: A TRAGÉDIA GREGA E EURÍPIDES.....	45
2.1 As festividades aos deuses agrários e as <i>Grandes Dionísias</i>	45
2.2 A tragédia grega	47
2.3 As partes constituintes da tragédia e sua estrutura.....	57
2.4 Eurípides e suas particularidades	62
2.5 <i>Hipólito</i>	72
2.6 Divisão da peça	74
 CAPÍTULO III: DEUSA DO AMOR E LEGISLADORA ATENIENSE: O DUPLO PROTAGONISMO DE AFRODITE EM <i>HIPÓLITO</i> , DE EURÍPIDES	76
3.1 Eros e a Afrodite hesiódica: uma deusa cíclica.....	76
3.2 Urânia e Pandêmia: as duas Afrodites	79
3.3 Ártemis vs. Afrodite	80
3.4 Afrodite na produção de Eurípides, o culto da deusa na ilha de Chipre e o achado arqueológico de Tarento	84
3.5 Deusa do amor e legisladora ateniense: o duplo protagonismo de Afrodite.....	88
CONCLUSÃO.....	108
REFERÊNCIAS	110

INTRODUÇÃO

O presente trabalho, requisito para obtenção do título de mestre na área de Letras, com destaque à linha de pesquisa em Estudos Clássicos e Medievais do Programa de Pós-graduação em Letras PPGL-UEPB, tem por objetivo apresentar uma análise acerca do duplo protagonismo exercido pela personagem Afrodite na composição trágica *Hipólito*, de autoria do poeta grego Eurípides. Na peça, representada pela primeira vez no ano 428 a.C., o poeta Eurípides expõe a ἀσέβεια (*asébeia*) – impiedade – de Hipólito para com a deusa Afrodite. O jovem, fruto da relação do herói Teseu com a rainha das amazonas, Hipólita, desonra Afrodite e a tem como a pior dentre os dáimones. Por outro lado, junto a Ártemis, Hipólito desenvolve uma forte relação que o afasta do convívio social com os demais cidadãos de Trezena, e de suas obrigações no que respeitam o *oikos* e a *pólis*.

Em sua composição, Eurípides destaca a instituição do casamento, que tem Afrodite como legisladora. O casamento é o ponto culminante da ἀσέβεια de Hipólito para com Afrodite, que revela sua face terrível ao punir o jovem pelo descumprimento de suas obrigações como um cidadão ateniense.

Quanto à estrutura desta dissertação, o primeiro capítulo trata de uma contextualização acerca de Atenas no século V a.C. Na primeira seção há uma breve introdução de Atenas, com destaque às atividades agrícolas. Essas atividades foram de grande valia para que os homens pudessem obter o próprio alimento, como também para ocuparem posições de destaque na cidade, como os proprietários de terra que representavam vantagem no número dos homens que recebiam o título de cidadania. As atividades agrícolas também desempenharam um papel importante na religião grega antiga. Através das festividades dedicadas aos deuses agrários, como Deméter e Dioniso, houve o surgimento de uma agenda cultural, com danças, concursos de poesia e de tragédia, tema de destaque neste trabalho.

Nas seções 1.2 e 1.3 há um destaque aos ritos de passagens realizados pelos atenienses, e ao γάμος (*gámos*) – casamento –, tendo por principais aportes teóricos Florenzano (1996) e Genep (2013), e de nomes da Antiguidade, como Aristóteles e Plutarco. Com o casamento, os homens constituíam uma nova família, cuja finalidade se pautava na manutenção dos bens e dos ritos religiosos do lar do esposo. A geração da

prole também era uma das funções ligadas ao casamento, pois, através dela os homens podiam garantir a perpetuação da linhagem com seus futuros sucessores.

Nas demais seções do primeiro capítulo há informações acerca de alguns aspectos da religião grega, como suas influências e a forte presença de figuras femininas que compõem o catálogo dos deuses, e informações sobre fatos históricos de Atenas no século V a.C., com o surgimento de novos líderes governamentais, o movimento dos sofistas e a guerra do Peloponeso, temas tratados por Eurípides em suas composições.

Tal contextualização histórica, religiosa e política, tem por objetivo apresentar os temas supracitados que influenciaram diretamente as composições literárias, sobretudo a tragédia grega, tema central de discussão do segundo capítulo deste trabalho.

O segundo capítulo inicia-se com uma seção sobre as festividades aos deuses agrários, com destaque às *Grandes Dionísias* e às representações teatrais. Nas seções seguintes, foca-se em uma explanação acerca da tragédia grega, com pontos voltados à sua origem, seus representantes e traços característicos de sua estruturação, como os seis elementos definidos por Aristóteles em sua *Poética*: mitos, *éthos*, elocução, reflexão, aparência e melopeia. Nas demais seções, há um destaque ao poeta Eurípides e a suas particularidades, como suas influências, marcas do seu estilo e temas abordados em suas composições. As seções finais do segundo capítulo dão ênfase à peça *Hipólito* e à sua divisão.

Por fim, o terceiro capítulo busca analisar o duplo protagonismo da personagem Afrodite na peça *Hipólito*. A análise é constituída de apontamentos a fim de se introduzir temas como a rivalidade entre Afrodite e Ártemis, e a importância de Eros em companhia de Afrodite, que juntos formam uma unidade de ação dentro da narrativa euripideana. No terceiro capítulo são apresentados trechos de outras produções literárias que contribuem para uma análise mais detalhada acerca do tema proposto.

As duas primeiras seções apresentam análises de um trecho da *Teogonia* (vv. 188-206), de Hesíodo, e de uma passagem do *Banquete*, de Platão, acerca do nascimento e do papel de Afrodite na vida dos homens. As informações são relevantes para a compreensão da Afrodite representada no teatro de Eurípides. A terceira seção está voltada a Ártemis e ao seu papel na vida dos homens, como representante da esfera ligada à juventude e virgindade. Na seção, busca-se traçar um paralelo entre a Ártemis efésia e a Ártemis, filha de Zeus e de Leto, que surge em *Hipólito* atrelada à figura do jovem homônimo.

As demais seções do terceiro capítulo apresentam informações acerca da deusa Afrodite e de sua representação em *Hipólito*. Para a elaboração do capítulo, foram consultadas fontes, como Heródoto e Campbell (2015). Nessas seções há um destaque às origens dos ritos e cultos à deusa, instituídos na cidade síria de Ascalão, que contribuem para um entendimento sobre sua relevância na cidade de Atenas, e de seu papel como legisladora do casamento. Para tal, são elencadas a atuação da deusa no que respeita o casamento, através de apontamentos de demais obras literárias, como o *Hino Homérico V* e um fragmento de Eurípides denominado *Faetonte*.

Cabe ressaltar que também há no terceiro a presença de elementos da cultura material, como fotografias de autoria própria, realizadas neste ano, que expressam grandes contribuições para o desenvolvimento da análise.

Para o trabalho, foi utilizado o texto de *Hipólito* estabelecido filologicamente por David Kovacs, presente na edição da Loeb Classical. Sobre a tradução, as passagens que compõem o *corpus* de análise são de nossa autoria, de igual modo outras passagens, como as que iniciam a primeira seção do terceiro capítulo. As demais traduções seguem referenciadas com os nomes de seus respectivos tradutores. Também cabe destacar que o trabalho apresenta uma padronização de vocábulos gregos seguidos de transliterações, a fim de facilitar a leitura e compreensão daqueles que não estão familiarizados com determinados termos e expressões da língua grega.

CAPÍTULO I: A VIDA EM ATENAS NO SÉCULO V A.C.

Este capítulo tem por objetivo apresentar uma contextualização acerca de Atenas no século V a.C. Para tal, serão destacados alguns pontos referentes à cidade e aos próprios atenienses, como a agricultura, os ritos de passagem, traços da religião e acontecimentos históricos.

1.1 Breve introdução acerca de Atenas

A história revela que os povos antigos viveram, em determinado momento, como nômades, que se instalavam em regiões que podiam fornecer alimento e condições favoráveis para abrigo. Mas, quando essas regiões já não lhes ofertava o necessário para a sobrevivência, esses mesmos povos mudavam-se para outros lugares. Outros, no entanto, viviam como autóctones, que declaravam terem nascido da própria terra e lhe pertencerem desde a origem¹, como os atenienses.

Essas condições favoráveis, para a sobrevivência dos povos e para sua permanência em determinadas regiões, têm relações com as atividades agrícolas. A cidade de Atenas, por exemplo, foi marcada por uma forte influência dessas atividades, responsáveis por delimitar uma linha imaginária de divisão do que se entende atualmente por classes sociais². Os proprietários de terra administravam seus campos e possuíam escravos, para realizarem os trabalhos nesses espaços rurais.

A riqueza dos atenienses era proveniente da agricultura:

A riqueza baseava-se na terra e, por isso, o cuidado com a terra dos ancestrais, bem como com as associações religiosas dos templos nela existentes, eram prioritários. Para o camponês agricultor com sua pequena propriedade e para o aristocrata com suas glebas mais vastas, a garantia de subsistência e do status aos olhos dos demais dependia da manutenção de suas propriedades que tinham herdado (Jones, 2021, p. 67-8, tradução de Ana Lia de Almeida Prado).

¹ Cf. Detienne, *Os gregos e nós*, 2014.

² Os atenienses não utilizavam tal nomenclatura para segmentar o povo de acordo com suas posses. O uso do termo é mais recente, mas que representa melhor a forma de divisão desses povos.

Segundo Jones (2021), havia um cuidado com terras nas quais eram desenvolvidas as atividades agrícolas. Essas terras demarcavam uma ligação com os ancestrais desses proprietários, sejam eles camponeses ou homens mais abastados. Esses proprietários detinham certo poder, para influenciarem diretamente em decisões do meio em que estavam inseridos, visto que representavam a grande parcela dos que recebiam o título de cidadão³. Quanto aos proprietários de terra mais abastados, havia os Eupátridas, representantes da aristocracia na antiga Ática. Segundo a mitologia grega, o herói Teseu é o chefe dos Eupátridas. Em *Hipólito* (vv. 151-2), a informação mítica acerca do herói aparece na fala da Nutriz: “[...] rei dos Erectidas⁴, o eupátrida” (Eurípides, *Hipólito*, vv. 151-2, tradução própria).⁵

Após a morte de seu pai, Egeu, Teseu assume o poder do território ático e faz de Atenas uma *pólis*⁶ grega. A mitologia ainda atribui a Teseu a construção do *Pritaneu*, local onde se homenageava atenienses e embaixadores estrangeiros, e da *Boulé*, restrito às assembleias em que os cidadãos deliberavam os assuntos da *pólis*. Ao herói também se atribui a implantação do uso da moeda e a subdivisão do povo entre eupátridas, artesãos e agricultores. Teseu foi considerado, portanto, o pai mítico da democracia⁷ ateniense.

A agricultura, em companhia do labor, acompanha o homem desde os tempos mais remotos. Em narrativas de culturas distintas, o trabalho aparece como o meio pelo qual o homem obtém a própria subsistência⁸. Alguns séculos antes, Hesíodo abordou esta temática em *Trabalhos e dias*, em que envolve os mitos das raças criadas pelos deuses.

Dentre as raças mencionadas por Hesíodo em sua obra, destaca-se a raça de ouro (vv. 106-26), constituída por homens que vivem em um ambiente abundante de alimentos e isento de trabalho, em uma estação perpétua: a primavera. Na obra, Hesíodo narra também os excessos e impiedades dos homens para com os deuses. O poeta atribui aos deuses a delimitação dos espaços divino e terreno, e os homens passam a viver em

³ Cf. Dezotti e Leite, 2019, p. 50.

⁴ Cf. Apolodoro, *Biblioteca Mitológica* I 7, 3.

⁵ τὸν Ἐρεχθεῖδαν / ἀρχαγόν, τὸν εὐπατρίδαν (Eurípides, *Hipólito*, vv. 151-2).

⁶ Transliteração para o termo grego πόλις, que significa cidade-Estado.

⁷ Δημοκρατία (*democratía*): governo do povo ou para o povo.

⁸ Daí surge a expressão *subsistência agrícola*, para designar a agricultura com finalidade de alimentar o próprio agricultor e sua família.

necessidades contínuas, como a fome e, por conseguinte, sujeito à necessidade do plantio e da colheita; da espera do tempo certo para cada estação do ano.

A subsistência dependia, essencialmente, das práticas agrícolas, e o ano era seguido por um modelo ligado às estações e aos trabalhos realizados em cada um desses períodos, como a “[...] vindima de setembro, a lavra e a semeadura em outubro e novembro, a colheita de azeitonas e a safra de grãos em maio” (Jones, 2021, p. 68, tradução de Ana Lia de Almeida Prado).

A partir dessa primeira forma de agricultura, para a própria subsistência, surge também o que se pode nomear de *comércio*. Aqueles que produziam determinados produtos em suas terras, podiam exportar aos que não possuíam ou que possuíam outros tipos de materiais. Isto, em forma de câmbio.

Na Ática, culturas de cereais deram lugar às culturas arbustivas, o que implicou na importação e estocagem de grãos estrangeiros. Mossé (1997) menciona os itens que eram utilizados como moeda, para se pagar pelos produtos importados: vasos gregos ou azeite, produto permitido para a exportação. Cabe ressaltar que a agricultura desempenhou um papel importante na instituição de festividades civicorreligiosas, bem como na implementação de atividades artísticas e demais manifestações culturais, como danças⁹.

Os atenienses se organizavam em pequenas tribos. Essas tribos eram constituídas pelos δῆμοι (*démoi*), termo utilizado para as regiões da Ática, como Trezena, terra natal da personagem Hipólito. No verso 32 de *Hipólito*, surge o termo ἑκδημον (*hékdemon*) através da fala da personagem Afrodite, para indicar que Hipólito havia saído de sua terra para ver os sagrados mistérios na região de Elêusis.

Jones (2021) define *démoi* como um agrupamento de *oikoi*¹⁰ e utiliza-se de um modelo de divisão, atribuído a Clístenes, para exemplificar o termo: “Conforme a divisão de Clístenes, havia 139 *démoi* distribuídos em dez tribos” (Jones, p. 161, tradução de Ana Lia de Almeida Prado). A divisão atribuída a Clístenes está relacionada com a formação da democracia ateniense:

⁹ Como as danças dedicadas a Dioniso, deus campestre. Cf. Brandão, *Teatro grego: tragédia e comédia*.

¹⁰ Plural do termo grego οἶκος, que remete ao lar, à família.

A democracia começou a se formar no século VI a.C. com as reformas de Clístenes. Ele dividiu a Ática em três regiões (urbana, costeira e interior) e subdividiu cada uma delas pelas dez tribos, totalizando trinta unidades, chamadas de trítias. Cada trítia tinha vários dêmos. Fazendo isso, impedia as antigas ligações tribais e o acúmulo de poder dos grandes proprietários de terra, fortalecendo, assim, a união da pólis e dos cidadãos atenienses (Dezotti, Leite, 2019, p. 49).

Aos *démoi* eram atribuídos nomes que, inclusive, estavam inseridos em seus integrantes. Jones (2021) informa que os atenienses eram identificados por um nome seguido de um patronímico (nome do pai) juntamente com o título de seus próprios *démoi*¹¹, enquanto as φυλαί (*phýlai*) – tribos –, estas recebiam nomes de heróis.

Nos *démoi*, homens e mulheres participavam de atividades cívicas e religiosas, além de importantes ritos de passagem, como o da apresentação de uma criança à *fratria*¹². A respeito do rito, Florenzano (1996) pontua:

Esse momento solene ocorria no decorrer das festas chamadas *Apatúrias*. Estas eram reconhecidas pelo Estado como sendo públicas, mas a sua celebração não dependia dos oficiais do Estado. Eram sediadas nas diferentes comunidades que estavam ligadas a um único ancestral. Reuniam-se, pois, todos os homens que acreditavam pertencer, por nascimento, a uma grande família. Essas festas eram celebradas todo mês de *Pianepsión* (aproximadamente outubro, mas sem dia fixo. Duravam três dias, e era no terceiro dia que as criancinhas nascidas no ano que acabava de passar eram apresentadas à *fratria* (Florenzano, 1996, p.16).

O rito era de grande importância para as famílias, de modo que o nascimento e paternidade das crianças, frutos dos casamentos, eram reconhecidos e consagrados ante os familiares e membros da *fratria*. Outros ritos eram realizados, nos quais participavam crianças, moças e rapazes e os adultos.

1.2 Os ritos de passagem

¹¹ Cf. Jones, 2021, p. 161.

¹² Grupo de pessoas ligadas a um mesmo ancestral familiar.

Para os atenienses, tanto a vida quanto a morte eram passíveis de constantes etapas ritualísticas. Cada uma dessas etapas tinha uma maneira própria a ser seguida. Aliás, cada etapa dependia de outra, como indica Genep (2013):

É o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra e de uma situação social a outra, de tal modo que a vida individual consiste em uma sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento, paternidade, progressão de classe, especialização de ocupação, morte. A cada um desses conjuntos acham-se relacionadas cerimônias cujo objeto é idêntico, fazer passar o indivíduo de uma situação determinada a outra situação igualmente determinada (Genep, 2013, p. 24, tradução de Mariano Ferreira).

Embora muitos acreditem que essas etapas só ocorriam quando um indivíduo atingia certa idade, *e.g.*, na transição de um rapaz à vida adulta ou de um jovem em preparação militar à guerra, os ritos se iniciavam dentro do *oikos* antes mesmo do nascimento de uma criança, e, posteriormente, perpassavam ao meio externo – *pólis* –, como os jogos que simulavam conflitos nos campos de guerra.

O *oikos*, sob o patrocínio dos deuses que ali residiam e eram cultuados, era preparado para a chegada do novo integrante da família, que fora constituída também por um desses ritos de passagem: o casamento.

A historiadora Florenzano (1996) descreve o nascimento como o primeiro rito de passagem: “A primeira grande transição na vida de qualquer indivíduo é, sem dúvida, o nascimento. Podemos afirmar que o nascimento é a primeira grande passagem, é o primeiro grande limiar que o homem atravessa no caminho da sua vida” (Florenzano, 1996, p. 14).

Em preparação ao nascimento de uma nova vida, o próprio *oikos* passava por rituais de purificação:

O grego, nessas ocasiões, como em muitas outras, temia a mácula, a mancha de sujeira, e por isso começava e terminava muitos desses rituais por procedimentos especificamente de purificação. As transições, mais especialmente por serem momentos de muita sensibilidade e fragilidade, por envolverem pessoas que em determinado momento da vida não possuem uma condição social definida e, por tanto, são muito vulneráveis, podiam atrair as impurezas e os espíritos indesejados. Para que isso não ocorresse, os

participantes dos rituais de transição eram purificados antes e depois (Florenzano, 1996, p. 14).

No ritual de purificação eram utilizados elementos como pez, uma substância betuminosa que os gregos acreditavam ter o poder de afastar impurezas e espíritos maus. Os rituais de purificação também possuíam finalidades voltadas ao sangue parental, como a limpeza do μῑασμα¹³ (*miasma*) – mancha. Exemplos literários, sobretudo na tragédia, apresentam a mácula sendo transferida a outros indivíduos, ou até mesmo a um lugar, por meio dos que foram contaminados por ela.

O herói Édipo, de Sófocles, ao matar o próprio pai, é manchado pela mácula. Com isto, Édipo acentua o *miasma* que já existia em Tebas. A cidade passa por inúmeras provações, como escassez de alimentos e mortes. Porém, antes de reconhecer o seu erro trágico, nos versos 312-13 Édipo entende que as provações que assolam Tebas são frutos de um *miasma*, e diz à personagem Tirésias: “salva a si mesmo e a cidade, e salva [tu] a mim; salva de toda mancha do morto”¹⁴ (Sófocles, *Édipo Rei*, vv. 312-3, tradução própria). Em *Hipólito* (v. 34-5), Afrodite diz que Teseu, ao ter cometido um crime parental contra os Palântidas¹⁵, deixara a terra de Cécrope¹⁶ para evitar o μῑασμα αἵματος (*miasma aímato*) – mácula de sangue.

O tema da purificação, para se afastar da mácula, também é tratado por Platão na obra *Eutífron*. Na seção 4c, a personagem homônima à obra dialoga com a personagem de Sócrates, acerca de um crime de homicídio cometido por seu próprio pai. No início da seção, Eutífron indica o seu desconforto por conviver ao lado de um homicida e com ele partilhar das mesmas coisas, como as refeições, e diz: “Pois a mancha é igual se a ele te associare e fores seu cúmplice sem te purificares a ti e a ele, acusando-o em justiça”¹⁷ (Platão, *Eutífron*, seção 4c, tradução de José Trindade Santos).

¹³ O termo μῑασμα é um substantivo neutro, que significa mancha; contaminação; mancha de assassinato. O termo está etimologicamente associado ao verbo μυαίνω (*miáino*), cujas primeiras acepções, segundo Chantraine (1999, p. 700), são impregnar; contaminar com sangue, sobretudo no que se refere às ocorrências nas poesias trágicas.

¹⁴ ῥῶσαι σεαυτὸν καὶ πόλιν, ῥῶσαι δ' ἐμέ, / ῥῶσαι δὲ πᾶν μῑασμα τοῦ τεθνηκότος (Sófocles, *Édipo Rei*, vv. 312-3).

¹⁵ Correspondem aos 50 filhos de Palas, irmão do rei ático Egeu.

¹⁶ Antigo rei da Ática.

¹⁷ ἴσον γὰρ τὸ μῑασμα γίγνεται ἐὰν συνῆς τῷ τοιούτῳ συνειδῶς καὶ μὴ ἀφοσιοῖς σεαυτὸν τε καὶ ἐκεῖνον τῇ δίκῃ ἐπεξιών (Platão, *Eutífron*, 4c).

Após os de purificação, outros ritos eram realizados dentro do *oikos*. Com o nascimento de um bebê, acontecia o ritual do corte do cordão umbilical da criança. A respeito desse rito, Gennep (2013) informa:

Ora, do mesmo modo que o estrangeiro, a criança deve primeiramente ser separada de seu meio anterior. Este meio pode ser simplesmente a mãe. Daí, penso, a prática de confiar a criança durante os primeiros dias a uma outra mulher, prática que não se relaciona com o tempo da apojadura. A principal separação dessa espécie exprime-se pela secção cerimonial do cordão umbilical (feita com uma faca de pedra ou de madeira etc.), e pelos ritos relativos ao pedaço do cordão que, quando seco, cai por si mesmo, depois de um número variável de dias (Gennep, 2013, p. 60, tradução de Mariano Ferreira).

A partir da separação da criança de seu meio anterior, a mãe, como define Gennep (2013), o cordão umbilical seria guardado pela própria criança ou por um parente próximo, ou ainda enterrado em um local distante. Esta prática também é comum em nossa cultura, em que a mãe guarda um pedaço do cordão umbilical em uma pequena caixa, lacrada, a fim de ser enterrado em um local desconhecido ou lançado ao mar.

Depois do corte do cordão umbilical, a criança era submetida a outros ritos, como o que envolve o primeiro banho. A depender da região, a criança era banhada em água, vinho ou urina. Plutarco¹⁸, relata que em Esparta as mulheres banhavam os recém-nascidos com vinho, que servia como um indicador de boa ou má saúde dos bebês. Os que não passavam nesse teste, eram descartados por meio do abandono ou até mesmo da morte.

Outro rito de destaque é o que se refere à iniciação ao amor erótico, tema tratado por Platão nas obras *Banquete*, *Fedro* e *República*. O rapaz, ao ser iniciado ao sexo, estaria preparado para adentrar à esfera adulta por meio do casamento e, assim, constituir uma família e procriar. O tema é tratado por Eurípides no *corpus* desta dissertação, como motivação à tragédia do jovem Hipólito, que se resguarda destes ritos iniciáticos ao se manter sempre virgem assim como sua deusa predileta, Ártemis. Logo, o casamento representava uma das obrigações mais importantes dos homens para com a vida pública e privada.

¹⁸ Cf. Plutarco, *Vidas paralelas I: Licurgo*.

1.3 O casamento

Como apresentado, os ritos de passagem possuíam grande relevância aos costumes de um povo, como o ateniense. Os ritos serviam de preparação para os indivíduos exercerem seus futuros papéis no lar e na própria cidade. Os rapazes preparavam-se para atuarem como κύριοι (*kýrioi*)¹⁹ do *oikos*, através do γάμος (*gámos*) – casamento –, para atuarem no exército ou marinha e cumprirem com suas obrigações na *pólis*, participando das assembleias, exercendo o direito ao voto, ou ainda atuando na política.

Os que se distanciavam dos ritos e, conseqüentemente, do casamento e das obrigações à vida adulta, não recebiam os direitos referentes à cidadania, sendo comparados com mulheres e escravos, ocupantes de uma classe inferior em relação aos homens cidadãos. Acreditava-se que as mulheres deveriam habitar e comandar, sob ordens de uma figura masculina²⁰, as coisas relacionadas ao *oikos*²¹ e não da *pólis*. Desse modo, as esposas legítimas, tidas como cidadãs, não podiam exercer os mesmos papéis que seus esposos no âmbito público.

O casamento, ponto culminante para a punição de Hipólito na peça homônima de Eurípides, foi a primeira instituição estabelecida pela religião doméstica. Segundo Coulanges (1894), a jovem, que antes participava dos ritos e cultos dos deuses do *oikos* paterno, depois de casada assumia obrigações quando dos ritos e cultos no *oikos* de seu esposo:

Moça, ela assistiu aos atos religiosos de seu pai; casada, aos de seu marido [...] na religião de seu pai, ela invoca sua casa, oferece-lhe a cada dia libações, cerca-lhe de flores e grinaldas nos dias de festa, pede-lhe sua proteção, agradece-lhe por seus benfeitos. A casa paterna é o seu deus. Se um jovem rapaz da família vizinha lhe pedir em casamento, não se trata para ela de outra coisa, senão passar de uma casa para outra. Trata-se de abandonar a casa paternal para invocar, de agora em diante, a casa de seu esposo. Trata-se de trocar de religião, de praticar outros ritos e de pronunciar outras preces. Trata-

¹⁹ Significa *senhores*, e indica algo próximo ao que se entende atualmente por *chefes de família*. No que respeita a linguagem doméstica, os *kýrioi* eram responsáveis pela tutela dos filhos e das mulheres. Na linguagem religiosa, o termo é atribuído a um deus, como tutelar de determinados ritos, região e, conseqüentemente, povo.

²⁰ Com a morte da figura paterna, o filho assumia esse papel de tutela às mulheres de sua família, e quando o próprio esposo se ausentava, ou falecia, o filho assumia o papel de *kýrios* da própria mãe, como expôs Homero na *Odisseia*. Na obra, Telêmaco torna-se *kýrios* da própria mãe, Penélope, no *oikos* de Odisseus, que se encontra ausente de sua terra.

²¹ “*Oikos*, espaço privado, lugar em que a mulher habita e comanda” (Lessa, 2004, p. 40-41).

se de deixar o deus de sua infância para se colocar sob o império de um deus que ela desconhece (Coulanges, 1894, p. 44-45, tradução própria).

Coulanges (1894) informa que a jovem permanecia sob a tutela de alguém, após o casamento, em transferência de obrigações para com o novo *oikos*. Em *Hipólito* (vv. 627-33), a personagem homônima discorre acerca do casamento e apresenta as mesmas informações que Coulanges, mas para condenar o gênero feminino como um mal que sai do *oikos* paterno e adentra no *oikos* do esposo.

A historiadora Florenzano (1996) comenta que o casamento era precedido de uma série de rituais seguido da ἐγγύησις (*engýesis*) – contrato; engajamento – entre o *kýrios* da jovem e o seu futuro noivo, diante do altar doméstico. Era um contrato realizado oralmente, sem a participação da noiva. A historiadora acrescenta que há indícios de que a prática já existia antes do século V, e que a presença do pai do noivo só era exigida caso o rapaz ainda não tivesse atingido a maioridade.

A *engýesis* era realizada, em alguns casos, alguns anos antes do casamento. Para exemplificar, Florenzano (1996) menciona o caso do pai de Demóstenes, orador grego, que antes de morrer havia entregado sua filha de apenas cinco anos a um parente, mas que o casamento não ocorreu. A respeito do contrato que antecedia o casamento, Florenzano informa: “A *enguíesis* na época clássica era indispensável à legitimação do casamento, e as testemunhas deviam ser numerosas, de modo a não haver dúvidas quanto à sucessão de bens e à cidadania das crianças nascidas” (Florenzano, 1996, p. 44).

Outra forma de se chegar ao casamento era por meio da ἐπιδικασία (*epidikasia*), ação jurídica em petição de hereditariedade, para se reivindicar diante de um magistrado, ou de um tribunal, o direito ao casamento com uma mulher em casos bem específicos, *e.g.*, quando um *kýrios* não tinha filhos homens para sucederem sua linhagem, cuidando dos seus bens e ritos domésticos. Nesses casos, Florenzano (1996) informa que era comum que uma das jovens, após o falecimento de seu pai, se casasse com algum tio ou primo. Havia também casos em que as jovens, mesmo depois de casadas, se divorciavam de seus esposos para se casarem com seus parentes, pois a manutenção do *oikos* paterno era de suma importância.

Como parte do casamento havia o pagamento de dote ao noivo. O *kýrios* da jovem oferecia bens, como dinheiro ou imóveis, ao noivo. Esse dote poderia ser pago em duas

vezes, sendo a primeira no ato da *engýesis* ou no casamento, e a segunda, após o falecimento do sogro²². Para Florenzano (1996), o pagamento do dote representava uma forma de se recompensar o noivo, para a manutenção de sua esposa em seu lar. No *Hino Homérico V*, em seu casamento com o herói Anquises a deusa Afrodite menciona o pagamento de dote ao esposo, tema que será esmiuçado no último capítulo deste trabalho.

Quanto aos preparativos, estes ocorriam logo depois do contrato entre o *kýrios* da jovem e o seu futuro esposo. Era escolhido, de preferência, o mês consagrado à deusa Hera, o Γαμηλιών (*gamelión*), sétimo mês ático que corresponde atualmente ao final de janeiro e início de fevereiro. Florenzano (1996) aponta o período de lua cheia como o preferido para a ocasião, devido à simbologia lunar possuir relações com o período propício à fecundidade.

Na véspera do γάμος, a παρθένος (*parthénos*) – virgem – dedicava os seus itens pessoais, de sua fase da infância e juventude, aos deuses do casamento, como Zeus, Hera, Ártemis, Afrodite, Apolo e Persuasão²³. A jovem virgem também sacrificava a Ártemis uma mecha de seus cabelos, para sinalizar a desvinculação de sua antiga esfera virginal. O banho era outro ritual que os noivos realizam, como aponta Florenzano (1996):

A água para o banho dos noivos era trazida de um local especial, previamente definido, de acordo com os costumes locais: em Tróia, vinha do rio Scamandro, em Tebas, do Ismeno, e em Atenas da fonte Calirroé. Quando Ifigênia foi trazida para o acampamento dos aqueus para casar-se com Aquiles, sua mãe trouxe a água para o seu banho nupcial de Argos (Florenzano, 1996, p. 49).

O banho dos noivos simbolizava um rito de purificação para que ambos pudessem adentrar em um novo estágio de suas vidas. Além do banho, havia uma preocupação com as vestimentas dos noivos para a cerimônia:

Tanto o noivo quanto a noiva eram cuidadosamente vestidos para a cerimônia do casamento [...] O noivo vestia-se com uma túnica de tecido de lã tão fina que brilhava; na cabeça usava uma coroa trançada com folhas adequadas à ocasião; do gergelim, propiciador da fertilidade, e da menta, supostamente afrodisíaca. Usava no corpo o óleo de mirra, que o perfumava. A noiva também se perfumava com mirra e outros óleos. O casamento constituía o momento no qual as mulheres tinham oportunidade de se adornar ao máximo [...] as noivas

²² Cf. Florenzano, 1996, p. 45.

²³ Cf. Florenzano, 1996, p. 47.

eram enfeitadas: vestidos bordados em vários padrões, sandálias especiais, penteados sofisticados, redes finíssimas nos cabelos, coroa provavelmente de metal nobre, colar de contas de metal, cinto adornado e finalmente um véu que lhe cobria o rosto (Florenzano, 1996, pp. 49-51).

Há exemplos literários que tratam do casamento, como o que se refere ao casamento de Afrodite com Anquises no *Hino Homérico V*. Em seu templo de Pafos, pelas Cárites²⁴ a deusa Afrodite é banhada e perfumada com óleo imortal (ἐλαίῳ ἀμβρότῳ – *elaíoi ambrótoi*, vv. 61-2) e, em seguida, vestida e adornada com ouro (εἴματα καλὰ χρυσῷ κοσμηθεῖσα – *eímata kalá khryssói kosmetheíssa*, vv. 64-5).

Após os preparativos, o casamento era realizado e uma festa aos familiares era oferecida, com bolo de mel e gergelim, símbolos da fertilidade, carnes, peixes, queijos e vinhos. Também era realizado o cortejo dos noivos após o casamento, visto também por pessoas que não partilhavam do *oikos* de ambos. De acordo com Florenzano (1996), esta era a parte mais pública da cerimônia de casamento. O cortejo era realizado à noite, com tochas acesas, ao som de flautas e do canto do Himeneu, canto nupcial.

Ao adentrar no lar do esposo, a jovem era levada à lareira do fogo sagrado do *oikos*, para participar dos rituais de incorporação ao novo lar. Na ocasião, Florenzano (1996) informa que ocorria a oferenda denominada de κατάχυσμα (*katákhysma*), em que se lançava nos noivos frutas secas, grãos e moedas, como símbolos de prosperidade. Quando os noivos partiam para o θάλαμος (*thálamos*) – quarto nupcial –, um dos amigos do noivo se dirigia ao lado de fora da porta do quarto, enquanto outros rapazes e moças cantavam obscenidades²⁵.

Junto à mulher, denominada de κουριδίην ἄλοχον (*kouridíēn alokhon*) – esposa legítima –, o esposo, denominado de κουρίδιος (*kourídios*), assumia uma nova posição na *pólis*, por ter constituído uma nova família que seria perpetuada através de seus descendentes. Nas *Leis*, Platão escreve sobre a importância da prole:

O período de procriação e supervisão deverá ser de dez anos e não superior quando houver um alto índice de procriação; mas no término desse período nem sequer um filho tiver sido gerado, esposa e esposo procurarão aconselhamento em comum para decidir quanto aos termos mais vantajosos

²⁴ As Cárites são divindades da beleza e da vegetação. Acompanham Apolo, Afrodite, Eros e Dioniso. Cf. Grimal, 2005, p. 75.

²⁵ Cf. Florenzano, 1996, p. 55.

para ambos junto aos seus parentes próximos e aos magistrados femininos, e se divorciarão²⁶ (Platão, *As Leis*, VI, 784b, tradução de Edson Bini).

O γάμος representava, portanto, um dos pontos de interação entre o lar e a cidade. Tinha início com os ritos do *oikos* dos noivos, perpassava à religião pública com as obrigações na religião da *pólis*, como a participação das mulheres casadas nas *Tesmofórias*²⁷, festa dedicada às deusas Deméter e Perséfone, resultando na manutenção da vida cívica e religiosa:

O matrimônio está diretamente vinculado à garantia, nos limites das *póleis* gregas, da transmissão da legitimidade cívica e dos bens familiares, através da procriação de filhos legítimos [...] os objetivos essenciais do casamento, quais sejam: a reprodução natural de filhos legítimos, principalmente do sexo masculino, que eram os mais esperados pelas famílias, pois garantiriam a descendência e exerceriam as funções de cidadãos; a conservação, através do direito de herança, e a ampliação dos bens familiares; por último, a manutenção do culto dos ancestrais e, por conseguinte, do próprio sistema *políade* (Lessa, *Revista Phoinix*, 1996, p. 83).

Lessa (1996) detalha a função do casamento na Grécia Antiga, ao destacar seus objetivos que refletem não somente no lar dos cidadãos, mas na própria *pólis*. Era papel dos cidadãos alcançar o matrimônio. Nomes como Platão²⁸, Aristóteles²⁹ e Plutarco³⁰, apresentam indicativos de certa proibição aos que escolhiam o celibato. E, uma vez que o casamento está vinculado a um forte teor religioso, infere-se à sua recusa a *ασέβεια* (*asébeia*) – impiedade.

Em Atenas, havia discussões acerca da temática da perpetuação da linhagem paterna. Na ausência de filhos biológicos, muitos recorriam à adoção, a fim de que a manutenção do *oikos* e as questões a ele ligadas fossem garantidas. Em alguns casos,

²⁶ ἡ δὲ παιδοποιία καὶ φυλακὴ τῶν παιδοποιουμένων δεκέτις ἔστω, μὴ πλείω δὲ χρόνον, ὅταν εὖροια ἢ τῆς γενέσεως: ἂν δὲ ἄγονοί τινες εἰς τοῦτον γίνωνται τὸν χρόνον, μετὰ τῶν οἰκείων καὶ ἀρχουσῶν γυναικῶν διαζεύγνυσθαι κοινῇ βουλευομένους εἰς τὰ πρόσφορα ἑκατέρους (Platão, *Leis*, VI 784a).

²⁷ Cf. Seção 2, no capítulo II desta dissertação.

²⁸ No livro VI das *Leis*, Platão discorre acerca do casamento, e sugere uma multa anual (772e) aos homens que se resguardaram voluntariamente dos casamentos e atingiram a idade de 35 anos. Segundo o filósofo, o valor da multa poderia variar de acordo com a categoria social de cada um, sendo o valor de cem dracmas para os mais abastados.

²⁹ Para Aristóteles, a família, constituída através do casamento, é uma porção do Estado (Cf. Aristóteles, *Política I*).

³⁰ Cf. Plutarco, *Vidas Paralelas I: Sólon*, 20.

famílias recorriam aos tribunais, para legitimar ou questionar os direitos perpassados aos adotivos. Um *kýrios* sem descendentes resultaria em um *oikos* abandonado³¹.

A prole representava garantias à manutenção dos bens paternos e a continuidade dos ritos e cultos do *oikos* paternal. As filhas não detinham direitos quando da manutenção de bens do pai ou esposo, pois “[...] tecnicamente uma filha não podia ser herdeira no sentido pleno, porque pelas leis atenienses as mulheres não podiam ter nem controlar nenhuma propriedade por direito próprio” (Jones, 2021, p. 163, tradução de Ana Lia de Almeida Prado).

Aristóteles define como parte da economia doméstica a administração do *oikos* por parte do *kýrios*, que é responsável por chefiar as tarefas distribuídas a cada membro que compõe a família, assim como é responsável pela hierarquia dos filhos na linha de sucessão:

Faz parte da economia doméstica o comando da mulher e dos filhos pelo chefe da família (dela e deles como criaturas livres, embora não com a mesma forma de comando, mas o da mulher de maneira democrática e o dos filhos monarquicamente); com efeito, o macho é naturalmente mais apto para o comando do que a fêmea³² (Aristóteles, *Política*, Livro I 1259a-b, tradução de Mário da Gama Cury).

Mesmo sob a tutela de uma figura masculina, as mulheres desempenhavam papéis importantes dentro do *oikos*, como a realização dos ritos e cultos no altar doméstico, e a administração dos bens da família. Em *As Troianas*, a personagem Andrômaca descreve algumas situações dentro do *oikos*:

Depois, dentro do gineceu, palavras sutis
não introduzia, mas a razão, mestre
inato, boa, eu me contentava de ter.
O silêncio da língua e o olhar calmo ao esposo
confiei: soube quando devia vencer meu esposo

³¹ Um *oikos* estaria entregue ao abandono através da inexistência de sucessores, que poderia ser constituído de prole biológica ou adotiva, para que os ritos religiosos e a manutenção dos bens daquela família fossem perpetuados. Cf. Iseu, *Discurso VI: a herança de Filoctémon*.

³² τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον τῆς ἀρχῆς, ἀλλὰ γυναικὸς μὲν πολιτικῶς τέκνων δὲ βασιλικῶς: τό τε γὰρ ἄρρεν φύσει τοῦ θήλεος ἡγεμονικώτερον (Aristóteles, *Política*, I 1259a-b)

e quando a ele devia ceder a vitória³³ (Eurípides, *As Troianas*, vv. 651-6, tradução de Christian Werner).

A fala da personagem Andrômaca indica, possivelmente, como um casal se portava dentro do *oikos*. Especificamente nos três últimos versos, a personagem fala da sujeição à figura masculina, o seu esposo, mas sem denotar uma submissão que a coloca de forma totalmente passiva às ações dele. Andrômaca logo menciona que havia momentos em que ela aceitava as condições de seu esposo, o que se subentende que ele de fato agia de forma adequada nesses casos, mas que em outras situações ela o vencia, refletindo, assim, em uma imposição feminina à figura do homem acerca de determinadas atitudes.

Os assuntos dos *oikos* estavam restritos à família do *kýrios*. No entanto, ao atravessarem as paredes desse espaço representativo do lar, as questões tornavam-se públicas e sujeitas às punições. Em *Hipólito*, Eurípides evidencia essa questão dos assuntos do *oikos* serem particulares de cada família: Mas eis diante da porta a velha nutriz, que transporta para o lado de fora³⁴ (Eurípides, *Hipólito*, vv. 170-1, tradução própria).

Os versos supracitados integram o coro de mulheres de Trezena, que indicam no palco o momento em que a personagem da Nutriz transporta Fedra ao lado de fora do palácio, para tornar pública a situação degradante da personagem que está doente por ação de Afrodite. Neles, Eurípides destaca o verbo κομίζουσι (*komídzoussi*), cujas acepções são *introduzir; transportar*. O verbo surge em companhia do advérbio ἔξω (*hékso*), que denota ideia de direção para algum lugar específico.

Transportar Fedra de dentro de seu lar ao ambiente externo, para revelar os motivos de seu sofrimento, é uma representação clara da exposição pública aos assuntos restritos ao *oikos*. Pois, logo em seguida, a personagem do coro, que profere tais palavras, revela o desejo de conhecer os problemas enfrentados por Fedra. Desse modo, o público passa a ter conhecimento do que outrora era privado e faz juízo diante dos fatos apresentados.

³³ ἔσω τε μέλαθρον κομπὰ θηλειῶν ἔπη / οὐκ εἰσεφρούμην, τὸν δὲ νοῦν διδάσκαλον / οἴκοθεν ἔχουσα χρηστὸν ἐξήρκουν ἐμοί. / γλώσσης τε σιγὴν ὄμμα θ' ἤσυχον πόσει / παρείχον: ἦδη δ' ἀμὲ χρῆν νικᾶν πόσιν, / κείνῳ τε νίκην ὧν ἐχρῆν παρίεναι (Eurípides, *As Troianas*, vv. 651-6).

³⁴ ἀλλ' ἦδε τροφὸς γεραῖα πρὸ θυρῶν / τήνδε κομίζουσ' ἔξω μέλαθρον (Eurípides, *Hipólito*, vv. 170-1).

Em outro momento, Fedra tem por preocupação a exposição pública de seu amor por Hipólito, pois teme em ser desonrada e punida como mulher adúltera. Na cidade de Atenas, ao praticar o crime de adultério, a mulher era repudiada³⁵. Outra situação que poderia acontecer com Fedra seria a proibição nos ritos e nos cultos da religião da *pólis*, caracterizada como a religião pública.

1.4 Alguns aspectos da religião grega

A religião grega antiga não deve ser entendida como uma religião que seguia um mesmo parâmetro, um mesmo rito em todos os territórios urbanos ou rurais. Ela representou um conjunto de crenças, que também recebeu duras críticas de alguns nomes importantes da filosofia, como Xenófanés de Cólofon, um dos pré-socráticos que teceu duras críticas ao modo como os deuses eram tratados e antropomorfizados em narrativas míticas de autores, como Homero e Hesíodo:

Tudo aos deuses atribuíram Homero e Hesíodo
quanto é entre os homens desonroso e vitupério:
roubar, cometer adultério e enganar uns e outros [...]
Mas os mortais pensam ser criados os deuses;
ter vestimenta, voz e corpo como os seus³⁶ (Xenófanés de Cólofon, *fragmentos XI e XIV*, tradução própria).

Além de Xenófanés, Platão é outro nome por trás das críticas à religião grega antiga:

Esses são então os discursos a respeito dos deuses, disse eu; coisas desse tipo, ao que parecem, devem ser ouvidas ou não ouvidas logo a partir da infância por aqueles que honrarão deuses e genitores e que terão em grande estima sua

³⁵ Cf. Arnaoutoglou, *Leis da Grécia Antiga*.

³⁶ Πάντα θεοῖς ἀνέθηκαν Ὅμηρός θ' Ἡσίοδος τε ὅσσα παρ' ἀνθρώποισιν ὀνειδέα καὶ ψόγος ἐστίν, κλέπτειν μοιχεύειν καὶ ἀλλήλους ἀπατεῦειν. ἀλλ' οἱ βροτοὶ δοκέουσι γεννᾶσθαι θεοῦς, τὴν σφετέρην δ' ἐσθῆτα ἔχειν φωνήν τε δέμας τε (Xenófanés de Cólofon, *fragmentos XI e XIV*).

mútua amizade³⁷ (Platão, *República*, III, 386a, tradução de Eleazar Magalhães Teixeira).

No terceiro livro da *República*, Platão condena narrativas que envolvem deuses e heróis, julgando serem inadequadas aos jovens. O filósofo propõe censura aos trechos de Homero, nos quais deuses são descritos com características humanas, dignas de repreensão, como mentira e traições.

A respeito da religião grega antiga, delimitar um ponto de partida ou diferir o que é puramente grego do que é fruto de influências de culturas anteriores, como a do Egito ou da Suméria com suas formas próprias de ritos e cultos, é uma tarefa quase impossível. Com efeito, as tradições oral e escrita revelam a presença dessas influências na cultura grega desde épocas mais remotas, como os séculos VIII e VII a.C., do período homérico. A exemplo disto, Homero descreve em sua *Odisseia*, o momento em que Helena, em um festim, adiciona uma droga egípcia no vinho dos convidados:

Foi então que ocorreu outra coisa a Helena, filha de Zeus.
No vinho de que bebiam pôs uma droga que causava
a anulação da dor e da ira e o olvido de todos os males.
Quem quer que ingerisse esta droga misturada na taça,
no decurso desse dia, lágrima alguma não verteria:
nem que mortos jazessem à sua frente a mãe e o pai;
nem que na sua presença o irmão ou o filho amado
perante seus próprios olhos fossem chacinados pelo bronze.
Tais drogas para a mente tinha a filha de Zeus,
drogas excelentes, que lhe dera Polidamna, a esposa egípcia
de Ton, pois aí a terra que dá cereais faz crescer grande
quantidade de drogas: umas curam quando misturadas;
mas outras são nocivas. Lá cada homem é médico;
seus conhecimentos superam os dos outros homens,
porque são todos da raça de Peéon³⁸ (Homero, *Odisseia*, IV, vv. 219-233,
tradução de Frederico Lourenço).

³⁷ τὰ μὲν δὴ περὶ θεοῦς, ἣν δ' ἐγὼ, τοιαῦτ' ἄττα, ὡς ἔοικεν, ἀκουστέον τε καὶ οὐκ ἀκουστέον εὐθὺς ἐκ παίδων τοῖς θεοῦς τε τιμήσουσιν καὶ γονέας τήν τε ἀλλήλων φιλίαν μὴ περὶ σμικροῦ ποιησομένοις (Platão, *República*, III 386a).

³⁸ ἔνθ' αὖτ' ἄλλ' ἐνόησ' Ἑλένη Διὸς ἐκγεγαυῖα: / αὐτίκ' ἄρ' εἰς οἶνον βάλε φάρμακον, ἔνθεν ἔπινον, / νηπενθές τ' ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἀπάντων. / ὃς τὸ καταβρόζειεν, ἐπὶν κρητῆρι μυγείη, / οὐ κεν ἐφημέριός γε βάλοι κατὰ δάκρυ παρειῶν, / οὐδ' εἴ οἱ κατατεθναίῃ μήτηρ τε πατήρ τε, / οὐδ' εἴ οἱ προπάροιθεν ἀδελφεὸν ἢ φίλον υἱὸν / χαλκῷ δηϊόφεν, ὃ δ' ὀφθαλμοῖσιν ὄρῳτο. / τοῖα Διὸς θυγάτηρ ἔχε φάρμακα μητιόεντα, / ἐσθλά, τά οἱ Πολύδαμνα πόρεν, Θῶνος παράκοιτις / Αἰγυπτίῃ, τῇ πλεῖστα φέρει ζεῖδωρος ἄρουρα / φάρμακα, πολλὰ μὲν ἐσθλά μεμιγμένα πολλὰ δὲ λυγρά: / ἱητρός δὲ ἕκαστος ἐπιστάμενος περὶ πάντων / ἀνθρώπων: ἥ γὰρ Παιήονός εἰσι γενέθλης (Homero, *Odisseia*, IV, vv. 219-233).

A droga, utilizada por Helena para inibir as emoções dos que ali se encontravam, fora dada de presente por uma mulher egípcia. Os versos indicam a utilização de um elemento proveniente de uma outra cultura por uma personagem grega, o que denota, assim, a interação e influência da cultura do Egito Antigo na Grécia.

Outro exemplo que pode ser mencionado é o que se refere ao mito de Deméter e sua filha, Perséfone. No mito, a deusa da agricultura, Deméter, desce aos infernos em busca de sua filha que fora raptada por Hades, deus do submundo. Tal construção narrativa possui semelhanças com o mito que envolve Ishtar, deusa da antiga Mesopotâmia, ligada à fertilidade, ao amor erótico. No mito, a deusa também desce ao submundo, mas em busca de sua irmã Ereshkigal³⁹. A descida de ambas as deusas representa o período de distinção das estações do ano: período de plantio, período de colheita; período de frio intenso, período de calor que dá origem à vida.

Uma das características da religião grega é a pluralidade de figuras femininas, por influências de culturas como a minoica⁴⁰, além dos resquícios dos cultos às figuras de animais e árvores:

A arqueologia revelou-nos a existência de locais de culto da época micênica em Éfeso, Atenas, Elêusis, Delos, Delfos, Micenas, Asiné e outros. Ruínas de santuários e túmulos forneceram-nos grande quantidade de ídolos femininos de Terracota; representações de tipos de animais, sobretudo bovídeos, foram também encontrados (Giordani, 2008, p. 99).

Tal afirmação leva à memória os inúmeros relatos presentes nas composições literárias gregas, além de objetos das artes plásticas que se encontram preservados na atualidade, como pinturas em vasos, mosaicos e esculturas.

Representações de deuses e deusas em companhia de animais ou sob formas de animais – o que configuraria como um resquício da prática de culto às figuras de animais presente em Creta – são recorrentes em narrativas míticas presentes nos mais variados gêneros literários. A mitologia grega, *e.g.*, apresenta Zeus sob forma de águia divina, a fim de raptar Ganimedes, considerado o mais belo dentre os jovens heróis troianos. Zeus

³⁹ Cf. Brandão, *Ao Kurnugu, terra sem retorno: Descida de Ishtar ao mundo dos mortos*.

⁴⁰ Ou minoana. Ambos os termos, minoica ou minoana, são derivados de Minos, rei mítico de Creta. Na língua grega antiga há o adjetivo μινώϊος (*minóios*), para designar o que é proveniente do termo Μίνως (Minos).

também assume a forma de um touro robusto, para raptar a princesa da Ásia chamada Europa. A raptar a jovem, Zeus retorna ao seu lugar de nascimento (a ilha de Creta) sob forma do próprio touro cretense, símbolo de poder e ancestralidade divinas daquele lugar:

O papel relevante do touro na religião cretense sugere, evidentemente, a existência de um princípio másculo no culto. <<Animal, é touro; homem, é Minos; animal, homem e sempre deus, ele é o Minotauro>>. O Minotauro seria, pois, o deus <<pleno de poder viril >> cultuado na ilha desde épocas remotíssimas. Seu santuário principal em épocas posteriores teria sido o próprio palácio de Minos. <<Pôde-se pensar que Minos representava o nome cretense primitivo de touro, sendo o termo Minotauro uma espécie de *doublet* explicativo>> (Giordani, 2008, p. 76).

À figura do touro, como ser divino no mundo cretense, ressalta-se o exemplo acima, de Zeus, que possui ligação direta com a ilha de Creta, quando do seu nascimento e genealogias posteriores a ele relacionadas, como a da personagem Fedra. Em *Hipólito*, Eurípides recorre à tradição mítica atribuída ao rei de Creta, Minos, associado ao grande touro divino daquele lugar, através da fala da Nutriz: [amor] que teve ao touro, ó criança, é o que dizes? (Eurípides, *Hipólito*, v. 338, tradução própria). No verso, a personagem questiona Fedra acerca do amor vivido por Pasifae. O verso alude ao mito de Pasifae, mãe de Fedra, que tem relações sexuais com um touro⁴¹.

Da união de Pasifae com o touro de Creta nascem Ariadne e Fedra, dentre outros filhos. Em Cnossos, região próxima ao Heraclião⁴², um dos maiores sítios arqueológicos da ilha de Creta, encontra-se o famoso palácio atribuído ao rei Minos. No lugar há uma forte presença de ilustrações que remetem à devoção do antigo povo cretense ao touro:

Imagem 1: Representação do touro de Creta.



Local: Palácio de Cnossos, na ilha de Creta.

Fonte: <https://www.turismogrecia.info/guias/grecia/creta-o-palacio-de-knossos>

⁴¹ Cf. Apolodoro, *Biblioteca Mitológica*, III 1.

⁴² Costa norte de Creta, às margens do mar Egeu.

No que diz respeito ao culto de árvores, a mitologia grega fornece informações de práticas semelhantes das que ocorriam na ilha de Creta, *e.g.*, nas *Argonáuticas* Apolônio de Rodes descreve um culto à deusa Cibele. A narrativa revela a construção de uma imagem em honra à deusa, erigida com troncos e folhagens:

Havia uma robusta cepa de vinha crescida na floresta,
um tronco inteiramente envelhecido. Cortaram-no para fazer
uma estátua sagrada da deusa da montanha e Argos a poliu
com arte. Colocaram-na sobre uma íngreme
colina, coberta por altíssimos carvalhos,
os mais altos de todos os que lá têm raízes.
Amontoaram cascalhos para servir de altar. Coroados, ao redor,
com folhas de carvalho, ocuparam-se do sacrifício,
invocando a muito augusta Mãe do Díndimo,
moradora da Frígia⁴³ (Apolônio de Rodes, *Argonáuticas*, livro I, vv. 1117-1126, tradução de Fernando Rodrigues Junior).

Ao ser erigida a imagem, ocorre uma θεοφάνια⁴⁴ (*theophánia*) – manifestação divina –, através da qual Cibele agradece pelas honras prestadas⁴⁵. Além do episódio nas *Argonáuticas*, há um famoso episódio com Báucis e Filémon, personagens da mitologia greco-romana no que se refere à hospitalidade e piedade para com os deuses. O episódio é transmitido à literatura romana por Ovídio em suas *Metamorfoses*, livro VIII:

Ainda hoje o habitante da Bitínia mostra ali dois troncos vizinhos,
nascido cada um de seu corpo. Foi-me isto contado por anciãos
merecedores de fé (e não havia razão para quererem enganar-me).
Eu de fato vi, pendentes de ramos, grinaldas de flores
e, pondo eu outras frescas, sussurrei: “são deuses, por amor dos deuses,
e objeto de culto, eles que o culto prestavam⁴⁶ (Ovídio, *Metamorfoses*, livro VIII, vv. 719-24, tradução de Domingos Lucas Dias).

⁴³ ἔσκε δέ τι στιβαρὸν στύπος ἀμπέλου ἔντροφον ὕλη, / πρόχην γεράνδρυν: τὸ μὲν ἔκταμον, ὄφρα πέλοιτο / δαίμονος οὐρείης ἱερὸν βρέτας: ἔξεσε δ' Ἄργος / εὐκόσμως, καὶ δὴ μιν ἐπ' ὀκρίοντι κολωνῷ / ἴδρυσαν φηγοῖσιν ἐπηρεφὲς ἀκροτάτησιν, / αἶ ῥά τε πασάων πανυπέρταται ἐρρίζωνται. / βωμὸν δ' αὖ χέραδος παρενήνεον: ἀμφὶ δὲ φύλλοις / στεψάμενοι δρυῖνοισι θυηπολὶν ἐμέλοντο / μητέρα Δινδυμίνην πολυπότνιαν ἀγκαλέοντες, / ἐνναέτιν Φρυγίης, Τιτίνην θ' ἅμα Κύλληνόν τε (Apolônio de Rodes, *Argonáuticas*, livro I, vv. 1117-1126).

⁴⁴ Tal manifestação remonta às formas primitivas de cultos às forças da própria natureza, como sendo forças divinas ou os próprios deuses em ação, distantes de uma personificação antropomorfizada.

⁴⁵ *Argonáuticas*, livro I, vv. 1140-48.

⁴⁶ *Iamque super geminos crescente cacumine vultus / mutua, dum licuit reddebant dicta “vale” que / “o coniunx” dixere simul, simul abdita texit / ora frutex. Ostendit adhuc Thyneius illic / incola de gemino vicinos corpore truncos. / Haec mihi non vani (neque erat cur fallere vellent)* (Ovídio, *Metamorfoses*, livro VIII, vv. 719-24).

Os versos demarcam a fala do próprio poeta Ovídio, ao fim de sua narrativa sobre Báucis e Filémon. O poeta atesta a veracidade da crença na descrição mítica grega (e posteriormente romana), devido à presença das árvores entrelaçadas que havia na Bitúnia, tal como é relatado no mito dessas personagens. Essas árvores, objetos de culto, foram cultuadas pelo próprio poeta ao visitar o local em que se encontravam.

Também podemos pontuar outro traço da religião grega, que trata da forte presença de figuras femininas. Em Creta, divindades femininas eram representadas com quadris e seios avantajados, em esculturas de barro ou mármore. Essas representações de deusas femininas tinham ligação com a fecundidade do solo, produtividade no campo e com a geração de vida, como pode-se observar através da representação da deusa serpente, da cultura minoica:

Imagem 2: Deusa serpente, minoica. Escultura datada de 1600 a.C.



Fonte: <https://hav120151.wordpress.com/2016/07/04/a-grande-deusa-minoica/>

O feminino, desde épocas remotas, era representado com ênfase às suas condições biológicas, como as capacidades de gerar e de nutrir. O mesmo ocorria com as representações divinas do feminino. Na mitologia grega, Gaia representa a *Deusa Mãe*, que gera e nutre os filhos dentro do seu ventre divino; entrega-os à vida e os recolhe novamente à terra, como narra Hesíodo em sua *Teogonia*, vv. 477-480:

Enviaram-na a Licto, gorda região de Creta,
quando ela devia parir o filho de ótimas armas,
o grande Zeus, e recebeu-o Terra prodigiosa

na vasta Creta para nutri-lo e criá-lo⁴⁷ (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 477-80, tradução de Jaa Torrano).

Os versos referenciados tratam do nascimento de Zeus. No mito, Reia encontra-se aflita porque Crono engolira seus filhos à medida que nasciam, por temer um possível destronamento. Desse modo, a deusa recorre aos ancestrais Gaia e Urano, que indicam o que Reia deveria fazer a fim de poupar seu filho Zeus das artimanhas do pai. Urano juntamente com Gaia indicam a Reia um local, para salvaguardar Zeus: Licto, uma região na ilha de Creta. No local, Zeus fora depositado em uma caverna, para ser nutrido por sua ancestral Gaia e, ao crescer, poder destronar o pai Cronos.

No *oikos* e na *pólis*, a religião grega desempenhava papéis fundamentais aos homens, de modo que “as práticas do culto se alinham em um serviço público, como um ofício útil à sociedade” (Detienne, 2014, p. 26, tradução de Mariana Paolozzi Sérvulo da Cunha). No lar de cada família grega, havia ritos e cultos aos ancestrais, encarregados da proteção e provisão do sustento da família. Esses deuses do lar recebiam oferendas em troca de favores aos familiares vivos. No que se refere à religião da *pólis*, os cultos e celebrações eram dedicados aos deuses do panteão grego, como Zeus e Hera.

Esses deuses, conhecidos pelos cidadãos da *pólis*, recebiam epítetos que os caracterizavam por determinados feitos, ou até mesmo por serem considerados protetores e patronos de determinadas cidades e regiões. Zeus, por exemplo, possuía o nome de Zeus Olímpico, na região de Olímpia por conta do seu santuário da instituição dos jogos olímpicos naquele lugar. Na ilha de Chipre, Afrodite era chamada de Cípris e havia templos em sua homenagem. A cidade de Atenas, por exemplo, cultuava a deusa Palas Atena, tida como protetora daquele lugar.

1.5 Atenas, século V a.C.: alguns fatos históricos

Atenas está localizada ao sul do território grego. Sua planície possui a maior delimitação da Ática, com as colinas Egáleon, Parnaso, Pentélico e Himeto, respectivamente a oeste, norte e leste e aberta ao mar, ao sul. Em Atenas havia a Acrópole,

⁴⁷ Assim encontram-se os versos no original: πέμψαν δ' ἐς Λύκτον, Κρήτης ἐς πίονα δήμον, / ὅππότε' ἄρ' ὀπλότατον παίδων τέξεσθαι ἔμελλε, / Ζῆνα μέγαν: τὸν μὲν οἱ ἐδέξατο Γαῖα πελώρη / Κρήτη ἐν εὐρείῃ τραφέμεν ἀνταλλέμεναί τε (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 477-80).

que segundo Jones (2021) era um local de refúgio natural em tempos de crise. Havia também o Areópago⁴⁸, a Pnix⁴⁹, lugar costumeiro de reuniões em outros tempos e as colinas das Ninfas e das Musas⁵⁰.

Na Antiguidade, especificamente no Período Clássico, datado entre 500-323 a.C., Atenas ganhou notoriedade como *pólis*, sendo considerada como o centro cultural grego da Antiguidade, por atrair grandes nomes da filosofia, das artes plásticas, da música e da poesia. Nessa época, Atenas passava por transições muito significativas, como a renovação das leis, transições culturais e filosóficas, *e.g.*, da era pré-socrática à era da sofística, o que mudaria antigas convicções e paradigmas e o próprio pensamento grego acerca da religião e de seu papel na sociedade.

Registros dessa época histórica ateniense, como discursos de oradores, produções filosóficas e literárias, como textos dramáticos de comédia e tragédia, revelam traços cotidianos de um povo suscetível à guerra, às transformações no âmbito religioso, no modo de pensar e de atuar na *pólis*; de revisitar o passado e de refletir ações no presente, para construir o futuro. As primeiras transformações tornaram-se perceptíveis nos primeiros anos do século VI a.C., através de Sólon.

Sólon temia uma possível crise suscitada por agricultores, que se encontravam endividados e postos à escravidão pelos proprietários de terras. Segundo Mossé (1997), Sólon também temia uma possível tirania. Com isto, promulgou um conjunto de medidas denominado de Σεισάχθεια (*Seisáktheia*), com a finalidade de se conceder o perdão das dívidas contraídas por parte desses pequenos agricultores e, por conseguinte, a libertação dos escravos.

Sólon foi considerado um legislador ateniense por excelência:

Promulgou uma série de leis, tornadas públicas, criando, assim, um direito ateniense comum a todos. No plano político, teria criado, paralelamente ao Areópago, um conselho de 400 membros que prenuncia a futura *Boulé* clisteniana (Mossé, 1997, p. 15, tradução de João Batista da Costa).

⁴⁸ Afloramento rochoso, conhecido como “o penhasco de Ares”.

⁴⁹ Era o lugar em Atenas, a oeste da Acrópole, onde aconteciam as assembleias do povo.

⁵⁰ As musas correspondem às nove filhas da união de Zeus com Mnemosine. Cf. Hesíodo, *Teogonia*, v. 915.

Apesar de pertencer à aristocracia grega, Sólon visava, por meio de suas medidas, direitos comuns a todos, o que subvertia, em prática, antigos costumes que favoreciam a classe de homens da nobreza. Mas não demoraria muito para que a crise, tão temida por Sólon, se tornasse concreta. De acordo com Mossé (1997), isto ocorreu no ano 561 a.C., com Licurgo e Mégacles, em disputa pelo poder. Licurgo representava os ideais da aristocracia tradicional, enquanto Mégacles representava os anseios de um grupo misto, envolvendo habitantes de regiões litorâneas, comerciantes e artesãos ricos da cidade.

Além de Licurgo e Mégacles, líderes partidários de oposição nessa busca pelo poder, surgiu Pisístrato, que logo ganharia o apoio do povo. Mossé (1997) define Pisístrato como um tirano demagogo da época arcaica, por se valer dos anseios dos mais pobres, para atingir o seu objetivo de chegar ao poder. O tirano Pisístrato angariou o poder e derrotou os seus adversários Licurgo e Mégacles, e governou respeitando as leis existentes herdadas da legislação de Sólon⁵¹. Seu nome foi atribuído à instituição das *Grandes Panatenéias*⁵² no ano 566 a.C., festividades quadrienais em honra à deusa Atena, titular da cidade de Atenas.

As *Panatenéias* remontam ao mito do autóctone Erictônio, filho da deusa Atena, considerado ancestral do povo ateniense. A respeito da autoctonia, Detienne (2014) informa que “os nativos primordiais devem demonstrar sua ligação com a terra pelas genealogias, pelos costumes e instituições” (Detienne, 2014, p. 102, tradução de Mariana Paolozzi Sérvulo da Cunha). Nessas festividades, era atestada a autoctonia dos atenienses, que se intitulavam filhos da terra, por meio da devoção à deusa ancestral dos autóctones: Atena, patrona de Atenas. A respeito da autoctonia, cabe destacar que outros representantes do âmbito divino eram utilizados para se remontar à genealogia dos atenienses, como Afrodite, evidenciada por Eurípides em sua obra *Hipólito* nos versos 447-450.

Outra atribuição ao nome de Pisístrato deve-se à instituição de competições dramáticas, que ocorriam no santuário dedicado a Dioniso Eleutério⁵³, *e.g.*, as *Grandes Dionísias*, que serão tratadas no segundo capítulo desta dissertação.

⁵¹ Cf. Mossé, 1997, p. 19.

⁵² Cf. Apolodoro, *Biblioteca Mitológica*, III 14, 6-7.

⁵³ Do grego ἐλευθέριος (*eleuthérios*), cujas acepções estão relacionadas à liberdade. Na Grécia Antiga havia festividades denominadas Ἐλευθερίαι (*Eleuthéria*), em honra a Zeus e a Dioniso, em que se comemorava a vitória ou expulsão de um tirano do poder.

Após a morte de Pisístrato em 528-7 a.C., os filhos se encarregaram dos trabalhos deixados por ele:

Deixara o poder a seus dois filhos mais velhos, Hípias e Hiparco. Estes, nascidos tiranos – se podemos assim dizê-lo – não conseguiram vencer as vicissitudes que haviam presidido à ascensão ao poder por parte de seu pai. Além do mais, afeitos ao poder pessoal, viam-se tentados a exercê-lo de modo mais autoritário e, sobretudo, mais “principesco”. Enquanto Pisístrato, por vontade própria, queria levar a vida de um simples particular, seus filhos fizeram-se cercar de pomposa corte, atraindo a Atenas poetas, escritores e artistas (Mossé, 1997, p. 20, tradução de João Batista da Costa).

A classe dos aristocratas encontrou brechas para desestabilizar o governo dos filhos de Pisístrato. Em 510 a.C., convocou-se o rei de Esparta, Cleômenes, para derrotar Hípias. Com a vitória do rei espartano, o poder deixado aos filhos por Pisístrato foi enfraquecido. Assim, Clístenes, filho de Mégacles, em 525-4 a.C. assumiu o poder, apoiado pelo povo tal como fizera Pisístrato em sua época. Dos feitos de Clístenes destacam-se, segundo Mossé (1997), a integração de novos cidadãos no corpo cívico de Atenas e as condições favoráveis para o surgimento da democracia, com igualdade aos cidadãos ante as leis.

Outro nome de grande importância na política ateniense foi Péricles, conhecido como o responsável pelo surgimento da democracia. Sua política tinha por alicerce a soberania do povo (*démos*). Mossé (2008) destaca a *Oração Fúnebre*, proferida por Péricles em honra aos mortos na guerra do Peloponeso, a fim de levantar discussões referentes ao governo periclino. Segundo Mossé, o termo democracia que surge na *Oração Fúnebre* é decerto ambíguo:

Ele é composto de duas palavras: *demos*, cuja tradução é “povo”, e o verbo *kratein*, que se refere ao exercício da soberania. Ambas as palavras encerram uma certa ambiguidade. *Démos*, como de resto o francês *peuple* [povo], pode designar um conjunto de cidadãos – é o caso dos decretos que emanam da assembleia do povo –, mas também, por oposição aos “notáveis”, a arraia-miúda. O regime chamado democracia assume, então, uma significação dupla, segundo designe um sistema político em que a soberania reside na comunidade dos cidadãos ou um sistema no qual é a arraia-miúda (os pobres) que controla a cidade. É este último sentido que parece ter sido escolhido por Péricles, quando ele diz que as decisões dependem “da maioria”, do maior número (*pleîon*). Porque é evidente que a arraia-miúda em geral compunha essa maioria (Mossé, 2008, p. 70, tradução de Luciano Vieira Machado).

Tal ponderação leva-nos a creditar a Péricles um sistema de governo voltado aos mais pobres, que difere, *e.g.*, do regime implantado pelos filhos de Pisístrato, regime que deu margem para que a antiga classe aristocrática retornasse ao poder. O poder conferido ao povo por Péricles era visível nas assembleias, na *pólis*. Nessas assembleias o povo tinha direito ao voto, para afirmar ou anular decisões que seriam tomadas. Mas cabe ressaltar que a ambiguidade do termo democracia parece ser anterior à Oração Fúnebre, de Péricles. Na língua grega, o próprio termo possui acepções que denotam ambiguidade. Em relação aos assuntos discutidos nas assembleias, Mossé informa:

É difícil crer que uma organização tão precisa tenha existido desde meados do século V. De resto, essa assembleia, à qual podiam assistir, fazendo uso da palavra, todos os cidadãos atenienses, detinha o poder de decisão sobre todos os assuntos referentes à cidade, às relações com o resto do mundo grego, aos problemas de aprovisionamento de Atenas, à organização da vida religiosa e a regulamentação das heranças (Mossé, 2008, p. 71, tradução de Luciano Vieira Machado).

Como pontua Mossé, essas assembleias concentravam temas distintos a serem deliberados pelos *πολιται* (*politai*) – cidadãos –, sejam eles voltados à economia pública e privada, sejam eles voltados à vida religiosa.

Ainda sobre as reformas de Péricles na cidade de Atenas, destaca-se a lei 451, referente à cidadania restrita aos filhos de pais e mães atenienses:

Essa medida, restringindo o número de cidadãos e excluindo da cidadania aqueles cuja mãe não fosse ateniense, ainda que o pai o fosse, teria sido tomada em 451, isto é, logo depois da morte de Címon, quando Péricles começava a dominar a vida política da cidade. Cabe lembrar que Clístenes, avô de Péricles, em vez de reduzir, tinha aumentado o número de cidadãos, integrando ao *demos* estrangeiros residentes e até escravos (Mossé, 2008, p. 82, tradução de Luciano Vieira Machado).

Há muitas incertezas sobre os motivos que levaram Péricles à restrição da cidadania aos filhos de pais e mães atenienses, dentre as quais destaca-se restringir o maior número de cidadãos para receber parte de uma carga de grãos importados do Egito. Porém, sabe-se que esta lei 451 perdurou por longos anos, embora houvesse a possibilidade de ser fraudada por parte do povo. Em *Hipólito*, a lei é mencionada pela personagem do herói Teseu em seu discurso epidítico contra Hipólito. Nos versos 962-3

da peça, Teseu indaga Hipólito, a fim de saber se as possíveis falas de tentativa de defesa do jovem, em acusação à personagem Fedra, teriam relações com a bastardia. Nos moldes da lei 451, Hipólito não estaria assegurado como um filho legítimo, haja vista que apenas um de seus pais era ateniense.

Para convencer o povo, era indispensável uma boa oratória ao estrategista. Segundo Mossé (2008), não restava dúvidas de que Péricles caíra nas graças do povo ateniense, sendo reeleito quinze vezes, devido “[...] à magia de sua palavra” (Mossé, 2008, p. 72, tradução de Luciano Vieira Machado). A magia, mencionada por Mossé, está relacionada à arte da retórica, bastante utilizada nos ensinamentos dos sofistas, que ascenderam em Atenas no século V a.C.

Os sofistas “eram aqueles que faziam profissão da sabedoria e a ensinavam mediante remuneração” (Abbagnano, Franco de Souza e Manuel Patrício, 1985, p. 83, tradução de António Borges Coelho). A palavra σοφιστής (*sophistés*) – sofista – cujas acepções são *sábio*; *mestre de filosofia*, era comumente utilizada para designar primeiramente sete nomes que representavam o movimento, dentre os quais se destacam Pitágoras, Protágoras, Górgias e Hípias. O movimento da sofística se baseava nas tradições dos poetas, como Homero com seus mitos civilizatórios. Os sofistas retiravam de autores como Homero apenas aquilo que lhes servia, e excluía conselhos e ensinamentos que julgavam ultrapassados demais:

Os sofistas não podem relacionar-se com as investigações especulativas dos filósofos jônios, mas com a tradição educativa dos poetas, a qual se desenvolvera ininterruptamente de Homero e Hesíodo, a Sólon e a Píndaro. Todos eles orientavam a sua reflexão para o homem, para a virtude e para o seu destino e retiraram, de tais reflexões, conselhos e ensinamentos (Abbagnano, 1985, p. 84, tradução de António Borges Coelho, Franco de Souza e Manuel Patrício).

O movimento dos sofistas influenciou fortemente o caminho da investigação filosófica por meio da prática educativa. Isto pode ser observado no verbo σοφίζω (*sophídzo*), cujas acepções são *tornar sábio*; *instruir*, e σοφίζομαι (*sophídzomai*), que significa *agir ou falar como um sofista, usando argumentos sofisticados ou meios fraudulentos*. Os sofistas não tinham a preocupação de que seus ensinamentos seriam utilizados apenas em boas e justas ações por parte de seus discípulos. Apenas vendiam

fórmulas dessa “sabedoria” ligada às palavras. A saber, técnicas de como se vencer um oponente por meio do discurso bem articulado, capaz de rebaixar o ἦθος (*éthos*) – caráter – dos adversários. Um bom exemplo disto é o discurso denominado epidítico, supracitado no exemplo presente em *Hipólito* com a personagem Teseu.

Nesse tipo de discurso, busca-se louvar ou censurar algo ou alguém, durante um tempo presente. Assim, os objetos deste discurso se pautam nas virtudes e vícios que refletem nos âmbitos político-social e religioso, para se influenciar os ouvintes com as exposições dos fatos narrados, mas sem implicar necessariamente em uma decisão a ser tomada pelo público. A partir do verso 925 da peça *Hipólito*, a personagem do herói Teseu inicia uma série de falas que constituem um discurso epidítico contra o próprio filho, Hipólito.

Nas falas de Teseu há inúmeros indicativos de repreensão por parte do herói ao seu filho, que fora acusado pela madrasta de um crime sexual. A personagem Fedra, antes de morrer, deixa uma prova material com falsas alegações contra o enteado, que é ridicularizado pelo pai diante dos ouvintes. Com a exposição, Hipólito não consegue se defender das acusações e Teseu o vence através de sua boa oratória.

Os nomes por trás do movimento da sofística repassavam a ideia de que o conhecimento não deveria ser restrito, mas difundido àqueles que desejassem aprender a σοφία (*sophía*) – sabedoria – transmitida por eles. Os sofistas cobravam determinada quantia aos seus discípulos em troca dos ensinamentos. O poeta Eurípides é um dos nomes da literatura grega que foi influenciado por esse movimento. Suas composições apresentam um distanciamento do tradicionalismo religioso que ainda predominava em sua época, o que levou o poeta trágico ser muito criticado por outros nomes da literatura, como o poeta cômico Aristófanes.

Um dos exemplos do distanciamento e de questionamento ao âmbito religioso ocorre em *Hipólito*, através da personagem Nutriz. Nos versos 451-58 da peça, a personagem, em tom de crítica, relata a Fedra as relações extraconjugais de Zeus, a fim de recomendar sua senhora a não se privar do amor que sente por Hipólito, tendo em vista que até os deuses cometem traições.

Mas, embora Péricles tivesse utilizado a retórica e suas respectivas técnicas discursivas, comuns na corrente dos sofistas, para convencer o público, aos poucos ele foi perdendo os laços com os cidadãos que antes o apoiavam em suas decisões. Um ponto

crucial, para estreitar a relação dos atenienses com Péricles, foi o posicionamento do estrategista ante a guerra do Peloponeso. A cidade de Corinto havia ingressado à aliança de Esparta. Corinto era um território de grande importância pelos seus feitos, como a expansão grega ao Ocidente e a fundação de Siracusa, de acordo com Mossé (2008). A cidade possuía uma adversária, Corcira, que contestava o controle de Corinto sobre algumas regiões gregas. Ambas se enfrentaram em uma batalha naval da qual Corcira saiu vencedora.

Derrotada, Corinto prometeu um novo ataque, levando Corcira a pedir ajuda à cidade de Atenas no conflito. Os atenienses se mostraram favoráveis às argumentações do povo de Corinto, mas logo se inclinaram aos argumentos dos corcíreus. Atenas enviou reforços marítimos, sob a argumentação de que atacaria apenas se os Corintos iniciassem um ataque. É o que aconteceu, de fato. Atenas travou uma batalha contra os coríntios ao largo da ilha Sibota.

A intervenção de Atenas em favor dos corcíreus a colocou em laços estreitos com Esparta. Uma guerra foi suscitada pelos aliados peloponésios e, em resposta, Atenas prometeu guerra caso sofresse sanções. Em uma assembleia, convocada para que esses aliados votassem contra ou a favor da guerra entre Esparta e Atenas, os lacedemônios votaram a favor, sob o argumento de que temiam o controle por completo do território grego por parte de Atenas:

Os lacedemônios votaram que o tratado estava rompido e que se devia fazer a guerra, não tanto por terem sido persuadidos pelos discursos dos aliados, mas porque temiam que fosse mais longe o poder dos atenienses, vendo que eles já tinham em suas mãos a maior parte da Hélada⁵⁴ (Tucídides, *História da guerra do Peloponeso*, livro I, LXXXVIII, tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado).

A guerra tornou-se concreta em 431 a.C. O território ático, sob domínio de Atenas, fora invadido pelos peloponésios. Primeiro, foram devastadas a região de Elêusis e Tria, em seguida, a região de Acarnas. Mossé (2008) informa que os atenienses tiveram seus

⁵⁴ ἐψηφίσαντο δὲ οἱ Λακεδαιμόνιοι τὰς σπονδὰς λελύσθαι καὶ πολεμητέα εἶναι οὐ τοσοῦτον τῶν συμμάχων πεισθέντες τοῖς λόγοις ὅσον φοβούμενοι τοὺς Ἀθηναίους μὴ ἐπὶ μείζον δυνηθῶσιν, ὁρῶντες αὐτοῖς τὰ πολλὰ τῆς Ἑλλάδος ὑποχείρια ἤδη ὄντα. (Tucídides, *História da guerra do Peloponeso*, livro I, LXXXVIII).

bens confiscados e demonstram insatisfação diante da postura de Péricles, que os impedia de abandonar o território atacado, acusando-os de covardia.

Os atenienses que viviam nos campos, viram-se obrigados a transferir à *pólis* mulheres juntamente com seus filhos pequenos e suas mobílias, já que as zonas rurais foram devastadas pelo exército peloponésio. Porém, ao chegarem na *pólis*, poucos encontraram um lar parental ou de amigos para se abrigarem. É o que relata Tucídides no livro II de sua obra acerca da guerra do Peloponeso:

Chegando à Atenas, poucos conseguiram alojamento ou abrigo em casa de amigos ou parentes; em sua maioria se instalaram em áreas não habitadas da cidade, nos terrenos dos templos consagrados aos deuses e aos heróis, em toda parte, enfim, à exceção da Acrópole, do Eleusínion perto da *Ágora* e outros lugares rigorosamente interditos. Nem o próprio Pelárgicon, situado no sopé da Acrópole, escapou à necessidade de ocupação imposta pelas circunstâncias, apesar das maldições que impediam tal procedimento e do verso final de um oráculo délfico proibindo-a expressamente: ‘é melhor o Pelárgicon desocupado’ (Tucídides, livro II, tradução de Mário da Gama Kury).

Por meio de seus relatos, Tucídides possibilitou um conhecimento mais amplo de todo o embargo enfrentado pelos atenienses na guerra do Peloponeso. A *pólis* encontrava-se repleta de refugiados. A cidade de Atenas era devastada pelos peloponésios à medida que avançavam. No mesmo período, Atenas foi acometida pela peste, que extinguiu um quarto da população. Ainda no livro II de sua obra supracitada, Tucídides, uma das vítimas contaminadas, relata a terrível experiência vivenciada pelo povo.

Segundo Romilly (1998), a guerra do Peloponeso durou aproximadamente 27 anos, sendo encerrada no ano 404 a.C. com Atenas levada às ruínas. O século V marcou a vida do povo ateniense, que vivenciou inúmeras transformações políticas, transição no campo da filosofia, e atravessou conflitos e doenças. Utilizando-se dessas temáticas, poetas cômicos e trágicos discutiram essas e outras questões em suas composições dramáticas, a fim de despertarem no povo reflexões acerca de todas as problemáticas que os cercavam.

Eurípides, um dos nomes por trás da literatura grega, com ênfase nos textos trágicos, possibilitou a discussão dessas temáticas em seu teatro. Em *Hécuba* (425-424 a.C.), o poeta discute problemas envolvendo o conflito, tendo por pano de fundo o mito da guerra de Troia. Na peça, Eurípides expõe a nobreza em declínio, em decorrência da

fortuna que se inverte e leva prejuízos aos mortais. Fortuna inversa até mesmo aos nobres, como ocorre com a rainha troiana Hécuba. Com a guerra e morte de seu esposo, Príamo, pelas mãos do filho de Aquiles, a personagem tem seu reino saqueado e vê sua vida ser devastada por completo. Na peça, outros pontos também são tratados por Eurípides, como a escravidão e a própria justiça.

No gênero trágico, poetas discorreram sobre tais temáticas, recorrentes do povo ateniense, através de suas composições. Utilizam-se de mitos, tradicionais e conhecidos do povo, para criarem novas narrativas, que acabavam suscitando reflexões e debates sobre as situações que eram postos, seja no âmbito doméstico, cívico ou religioso.

CAPÍTULO II: A TRAGÉDIA GREGA E EURÍPIDES

2.1 As festividades aos deuses agrários e as Grandes Dionísias

Antes do surgimento das representações trágicas nas festas religiosas em honra ao deus Dioniso, outras festividades ocupavam lugar de destaque na Grécia Antiga. Na primeira metade do século VI a.C., as *Panateneias* tiveram papel de destaque na preservação de produções épicas. Isto deu-se por meio de recitais, criados sob forma de concurso, com participação de bardos e rapsodos oriundos de regiões distintas da Grécia. Recitava-se a *Ilíada* e a *Odisseia*, de modo que se instruía o povo da Ática sob os parâmetros homéricos, como o marcante modelo de herói apresentado nessas composições. Os recitais, aliados ao canto coral e à dança, influenciaram na criação da arte trágica ateniense, ou *tragédia grega*, como costuma-se denominar.

Havia deuses dedicados à atividade agrícola, como a própria Afrodite, que favorece a opulência da natureza, segundo atesta Hesíodo em sua *Teogonia*: “caminhou respeitada bela deusa, e ao redor relva sob os pés ágeis crescia”⁵⁵ (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 194-5, tradução própria). Afrodite é dedicada à primavera, estação propícia aos frutos e ao desabrochar das flores.

Outro exemplo se dá com a deusa Deméter, dedicada aos grãos, à qual existia rituais religiosos em sua honra, como os que ocorriam em Elêusis, e festividades como as *Tesmofórias*. Eram celebradas de 9 a 13, no mês *πυανεσιών* (*pyanepsión*), que corresponde atualmente à segunda metade de outubro e à primeira metade de novembro. Na ocasião, mulheres legítimas (casadas) celebravam as deusas Deméter e Perséphone, sua filha. O nome da festa está associado ao termo *θεσμοφόρη* (*thesmophóre*) – legisladora –, que denota o papel assumido por Deméter, ao ter ensinado aos homens o cultivo dos campos e ao ter instituído o casamento.

As festividades em honra aos deuses ligados às atividades campestres também estavam inseridas na vida urbana (na *pólis*): “Nessas festividades participavam tanto a população urbana quanto aquela do campo” (Florenzano, 1996, p. 11). Outro nome associado às atividades agrícolas é Dioniso, deus do vinho. Ao deus foram dedicadas

⁵⁵ ἐκ δ' ἔβη αἰδοίη καλὴ θεός, ἀμφὶ δὲ ποίη / ποσσὶν ὕπο ῥαδινοῖσιν ἀέξετο (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 194-5).

atividades civicorreligiosas e artísticas, como os concursos de tragédia e comédia que ocorriam em festas em sua honra, as quais serão abordadas adiante.

As *Grandes Dionísias* (ou *Dionísias Urbanas*) foram um festival instituído em Atenas por volta de 534 a.C., dedicado ao deus Dioniso:

As grandes Dionísias eram festas rituais espetaculares, nas quais o lugar de honra era dado ao sacerdote de Dioniso; tratava-se de uma festa de tão grande importância para o Estado que até os prisioneiros eram libertados para que pudessem assistir; ponto de encontro para visitantes de todo o mundo helênico, para os quais a cidade exibia o esplendor de sua cultura (Baldry, 1968, p. 66-68, tradução de Mário Matos e Lemos).

Para Baldry (1968), através das *Grandes Dionísias*, os visitantes, oriundos de regiões distintas da Grécia, puderam contemplar um dos exemplos (o teatro e suas peças) da efervescência cultural da *pólis*. Como pontuado no capítulo anterior, no século V a cidade de Atenas atraiu célebres nomes dos mais variados campos das artes e da filosofia, e presenciou o surgimento dos sofistas, que influenciaram nas produções de Eurípides.

O início do festival era marcado por uma extensa procissão, com o traslado da estátua de Dioniso Eleutério⁵⁶, de seu santuário em Elêuteras, em direção ao altar situado no *Teatro de Dioniso*⁵⁷, em Atenas.

As *Grandes Dionísias* ocorriam no início da primavera, no mês Ἐλαφηβολιών (*Elaphebolión*), que corresponde atualmente ao período entre a segunda quinzena de março e o primeiro dia de abril. Além de servir para o entretenimento do povo, o festival possuía um forte teor político-social, por meio do qual Atenas podia exprimir sua soberania:

Era nas grandes Dionisiacas que os aliados vinham trazer o tributo, e seus delegados podiam, assim, admirar com seus próprios olhos não apenas a majestade e a pompa com que o povo ateniense revestia a homenagem a seus deuses, mas também a admirável ornamentação de pedra e de ouro de que

⁵⁶ Do grego ἐλευθέριος (*eleuthérios*), cujas acepções estão relacionadas à liberdade. Na Grécia Antiga havia festividades denominadas Ἐλευθέριαi (*Eleuthéria*i), em honra a Zeus e a Dioniso, em que se comemorava a vitória ou expulsão de um tirano do poder.

⁵⁷ O teatro de Dioniso possuía um trono ao sacerdote do deus, além de um altar, ao centro, para sacrifícios. O coro apresentava-se diante do altar.

Péricles quisera dotar a cidade (Mossé, 1997, p. 43-44, tradução de João Batista da Costa).

No festival, tributos e impostos dos aliados eram depositados à vista do povo, no anfiteatro. Outro ato político que ocorria era a apresentação dos órfãos de guerra, que haviam recebido educação do Estado. Eram apresentados os que haviam atingido a maioridade. Estes recebiam armas, tinham os nomes de seus pais proferidos e recebiam votos a fim de que fosse seguido o exemplo de seus genitores quando da defesa da *pólis*⁵⁸.

Na ocasião, também aconteciam os concursos de dramas trágicos, que representavam o ponto alto do festival. Posteriormente, foram acrescentados às *Grandes Dionísias* os concursos de ditirambo, de drama satírico e de comédia. Havia concursos de tragédia em outras festas religiosas, como nas *Leneias*, em honra a Dioniso Leneaios⁵⁹. Porém, o gênero se consolidou nas *Grandes Dionísias*. Os concursos de comédia ocorriam nas *Dionísias Rurais*, celebradas na zona rural ática durante o mês Γαμηλιών (*Gamelión*) – que corresponde atualmente ao período entre o final de janeiro e início de fevereiro –, antecedendo as *Leneias*.

Nesses concursos trágicos, os poetas apresentavam suas trilogias seguidas de um drama satírico. As peças eram julgadas por um corpo formado de dez juízes, e cada um deles representava uma tribo de Atenas. Julgavam as melhores produções e determinavam os vencedores, que ocupavam primeiro, segundo e terceiro lugares. Assim ocorria com as representações da tragédia grega, a qual será tratada na seção seguinte.

2.2 A tragédia grega

À tragedia grega atribuem-se célebres autores, responsáveis por composições que continuam sendo objetos de estudo na atualidade, dentre os quais destacam-se Ésquilo (525-456 a.C.), Sófocles (496-406 a.C.) e Eurípides (480-406 a.C.). A respeito da origem do gênero, há muitas incertezas. Alguns autores, como Brandão (1985), associam sua origem à festa do vinho novo, na qual homens vestiam-se de sátiros, embriagavam-se, dançavam e cantavam em honra ao deus Dioniso. Isto explicaria possivelmente o termo

⁵⁸ Cf. Eurípides, *Teatro completo I: O Ciclope, Alceste, Medeia*, p. 13.

⁵⁹ O deus da prensa do vinho.

tragédia (τραγωδία) sendo composto pela junção de τράγος (*tragos*) – bode –, com ὄδη (*odê*) – canto – e o sufixo ία (*ia*).

Para Romilly (1998), hipóteses acerca da origem da tragédia e do seu termo apoiam-se na *Poética*, de Aristóteles⁶⁰, em que o filósofo discorre a respeito da tragédia, destacando que esta era, no início, composta igualmente ao gênero satírico e associada à dança. Porém, o filósofo não indica ter havido nas primeiras tragédias a figura do bode em cena, ou homens vestidos de sátiros. Aristóteles aponta apenas que, da tragédia, retirou-se narrativas curtas e elocuções cômicas, próprias dos dramas satíricos, e destaca a alteração na métrica utilizada pelo gênero, que foi sendo moldado conforme a introdução de novos elementos, como o diálogo. Para isto, Aristóteles escreve:

[...] a métrica passou do tetrâmetro ao iâmbico. De fato, a princípio faziam uso do tetrâmetro porque a forma de composição era, como a satírica, mais associada à dança, mas, quando o diálogo foi introduzido, a própria natureza da tragédia revelou qual era a métrica apropriada; pois, de todas as métricas, a mais apropriada à fala [25] é a iâmbica⁶¹ (Aristóteles, *Poética*, 1449a, tradução de Paulo Pinheiro).

Na poesia grega antiga, havia metros específicos para cada gênero, combinados por sílabas breves (~) e por sílabas longas (-). São chamados de *pés* os grupos de sílabas que compõem os versos de um metro, e cada pé recebe uma nomenclatura de acordo com o seu tipo.

O dáctilo é formado pela combinação de uma longa e duas breves (- ~ ~); o anapesto compreende a combinação de duas breves e uma longa (~ ~ -); o iambo é formado de uma breve e uma longa (~ -); o troqueu possui a sequência de uma longa e uma breve (- ~); o espondeu tem por característica a combinação de duas sílabas longas (- -); o peon compreende a combinação de longa, breve e longa (- ~ -); o tríbraco é formado pela sequência de três sílabas breves (~ ~ ~); o báquio possui a sequência de uma sílaba breve e duas longas (~ - -); o coriambo é formado por uma longa, duas breves seguida de uma longa (- ~ ~ -).

⁶⁰ *Poética*, 1449a-20.

⁶¹ τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου iambeïon ἐγένετο. τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποιήσιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῇ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρει· μάλιστα γὰρ [25] λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ iambeïon ἐστίν (Aristóteles, *Poética*, 1449a).

Na poesia trágica, o metro utilizado é o trímetro-iâmbico, originado da junção do trímetro (ou tetrâmetro) com o iambo (ou jambo). Este metro também é chamado de *Senário de seis pés* e possui três duplas de pés iâmbicos (ou jâmbicos):

⏏ — — — | ⏏ — — — | ⏏ — — —

Exemplo de escansão com o verso 1143, de *Alceste*, de Eurípides:

τί γάρ ποθ' ἦδ' ἄναυδος ἔστηκεν γυνή;

τῖ γάρ ποθ' ἦδ' | ἄναυδος ἔσ | τηκεῖν γυνή⁶²

A respeito da figura do bode em relação à tragédia, Romilly (1998) indica que não há uma identificação entre sátiros e bodes com a tragédia, o que poderia destacar a relação do gênero com a figura do animal e desse elemento mitológico, e acrescenta ainda que o culto de Dioniso estaria muito mais ligado aos cabritos e corças do que ao bode.

É evidente que bode e sátiros são elementos presentes nas próprias produções satíricas, como ocorre na peça *Perseguindo sátiros*, de Sófocles, drama satírico fragmentado, em que há menção (v. 367) à figura do bode. Em *O Ciclope*, de Eurípides, a versão anciã de um sátiro, Sileno, aparece como uma das personagens do drama. Na peça, também há menção (v. 80) à figura do bode, como caracterização da vestimenta do coro. Porém, em contraste à afirmação equivocada de Romilly, quanto a identificação de sátiros e bodes ao gênero trágico, ou ainda da figura do bode ligado aos rituais e cultos envolvendo Dioniso, há, sim, menção a tais elementos em uma composição trágica. Trata-se da peça *As Bacantes*, de Eurípides:

Os Coribantes com seus gorros triplos
criaram para nós estes tambores
feitos de fino couro distendido;
depois, acrescentando ao seu delírio
o sopro mais doce das flautas frígias,
eles os colocaram entre as mãos
de Rea-Mãe para fazerem eco
aos gritos estridentes das Bacantes.
E os Sátiros de mente pervertida,
tirando-os de nossa mãe divina
fizeram deles o instrumento único
das danças chamadas trienais,

⁶² “Por que esta mulher está quieta e muda?” (Eurípides, *Alceste*, v. 1143, tradução de Jaa Torrano).

delícia preferida por Diôniso.
 É doce para nós nos altos montes,
 quando saímos da corrida báquica,
 ficar deitadas na relva abundante
 sob a pele de corça e capturar,
 um bode para ser sacrificado
 e devorar a sua carne crua,
 extasiadas, enquanto corremos pelo monte da Frígia, ou então
 nos montes lídios levadas por Brômio!
 Gritemos todas Evoé!⁶³ (Eurípides, *As Bacantes*, vv. 125-141, tradução de
 Mário da Gama Kury).

Os versos correspondem ao canto do coro, que evoca ao mito do nascimento de Dioniso, escondido na coxa de Zeus após a morte da mãe, Sêmele. Evoca também aos rituais religiosos em sua honra e aos cantos aliados à dança, favorecida pelos sátiros, e à figura do bode, capturado e morto pelas Bacantes e devorado por elas mesmas. Para isto, Eurípides emprega o verbo ἀγρεύω (*agréuo*) – caçar; capturar presas – e os termos αἷμα (*áima*) – sangue; derramamento de sangue – e τραγόκτονος (*tragóktonos*) – bode ou cabra imolados –, indicando, assim, um sacrifício com o animal. Também cabe pontuar que o próprio termo *trágico* deriva de τράγος (*tragos*) – bode – acrescido ao sufixo ικος (*ikos*). Através deste trecho pode-se perceber justamente aquilo que Romilly se afasta em sua análise: a relação entre bodes, sátiros, cantos dos sátiros e o gênero trágico.

Outros nomes, ao contrário de Romilly, apoiam-se nessa relação da tragédia com o bode, em decorrência da simbologia do animal ligada ao âmbito divino e aos ritos sacrificiais, que exaltavam a natureza e o que ela poderia ofertar aos homens, como o próprio alimento. Esses nomes pontam que um bode era a recompensa ao vencedor das tragédias, ou ainda que o animal era sacrificado em honra ao deus no início do festival⁶⁴. Heródoto, em *Histórias* (2, 46), explana a relação da figura do bode e da cabra com o divino. Em *Descrição da Grécia* (livro 9, 8, 2), Pausânias apresenta Dioniso sob o epíteto Αἰγοβόλος (*Aigobólos*) – que perfura as cabras ou corças.

O que também parece estar associado à figura do bode e que interliga a origem da tragédia de igual modo ao gênero satírico, é o próprio canto do animal: penoso, triste. Mas, embora não se tenha comprovações quanto a esta afirmação, não se pode negar que

⁶³ μοι Κορύβαντες ἦϋρον· / βακχείᾳ δ' ἀνὰ συντόνῳ / κέρασαν ἀδυβόᾳ Φρυγίων / αὐλῶν πνεύματι ματρός
 τε ῥέας ἐς / χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι Βακχᾶν· / παρὰ δὲ μαινόμενοι Σάτυροι / ματέρος ἐξανύσαντο
 θεᾶς, / ἐς δὲ χορεύματα / συνῆψαν τριετηρίδων, / αἷς χαίρει Διόνυσος. / ἥδ' ἐν ὄρεσιν, ὅταν ἐκ θιάσων
 δρομαί- / ων πέση πεδόσε, νε- / βρίδος ἔχων ἱερὸν ἐνδυτόν, ἀγρεύων / αἷμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν,
 ἰέμε- / νος ἐς ὄρεα Φρύγια, / Λύδι', ὃ δ' ἔξαρχος Βρόμιος, / εὐοῖ (Eurípides, *As Bacantes*, vv. 125-141).

⁶⁴ Cf. Romilly, 1998, pp. 17-18.

a tragédia possui ligação direta com o culto de Dioniso e com os concursos que ocorriam no grande festival supracitado em honra ao deus.

Imagem 3: Hydria ática com Dioniso montado em uma mula (525-500 a.C.)



Encontrada em Tarento, em uma tumba no distrito de Corti Vecchie, em 1933.

Fonte: fotografias de autoria própria, realizadas em janeiro de 2023.

Local: Museo Nacional de Bellas Artes – Argentina.

Imagem 4: Escultura feminina em terracota, portando uma máscara de Sileno (250-150 a.C.)



Encontrada em Tarento, em uma tumba da via D. Peluso, em 1938.

Fonte: fotografias de autoria própria, realizadas em janeiro de 2023.

Local: Museo Nacional de Bellas Artes – Argentina.

A tragédia grega, originada em Atenas, considerada como o centro da cultura grega, conforme afirma Abbagnano (1985), representou um marco à Antiguidade Clássica por expor ao público discussões voltadas ao embate entre antigos valores e as mudanças pelas quais Atenas passava; mudanças que afetavam a política e a religião, bem como a sociedade de modo geral.

A respeito da definição da tragédia grega, Aristóteles escreve:

Assim, pois, é a tragédia: imitação de uma ação grave e acabada, tendo uma extensão, em palavra agradável, separadamente em cada uma das formas nas partes, e que se executa não através da narração, [mas] através da compaixão e do terror; realizando a catarse de tais emoções⁶⁵ (Aristóteles, *Poética*, 1449b, tradução própria).

Como pontua Aristóteles em sua *Poética*, a tragédia era encenada e tinha certa extensão, a qual era separada em partes (episódios e cantos). A encenação do enredo trágico dava vivacidade, por meio do visual, ao enredo, algo diferente do que ocorria com outros tipos de artes poéticas, em que apenas se ouvia (os mitos) por meio dos aedos e rapsodos, dando margem à imaginação para se visualizar tantos episódios descritivos. Isto explica o uso de tantos recursos imagéticos empregados aos textos orais e, posteriormente, aos textos escritos.

Na *Ilíada* há incontáveis usos de símiles, recursos imagéticos que ajudam a visualizar melhor o que está sendo narrado. Um dos exemplos pode ser observado no início do canto III, vv. 1-7:

Depois de todos alinhados juntamente com os chefes,
os Troianos levantaram um grito como se fossem pássaros:
era como o grito dos grou que ressoa do céu,
quando fogem ao inverno e às desmedidas tempestades
e com gritos se lançam no voo até as correntes do Oceano,
para trazerem aos Pigmeus o destino e a morte,
levando através do ar a hostilidade maléfica⁶⁶ (Homero, *Ilíada*, III, vv. 1-7,
tradução de Frederico Lourenço).

Nos versos expostos, o poeta Homero compara o grito dos Troianos, preparados ao combate, com gritos de aves que se lançam sobre as correntes do Oceano. Outros exemplos de símiles, presentes nos poemas homéricos, também envolvem comparações com outros elementos, como as ondas marítimas⁶⁷.

⁶⁵ "Ἔστιν οὖν τραγωιδία μίμησις πράξεως σπουδαίας [25] καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένωι λόγῳ χωρὶς ἐκάστωι τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν (Aristóteles, *Poética*, 1449b).

⁶⁶ αὐτὰρ ἐπεὶ κόσμηθεν ἄμ' ἡγεμόνεσσιν ἕκαστοι, / Τρῶες μὲν κλαγγῇ τ' ἐνοπῇ τ' ἴσαν ὄρνιθες ὥς / ἦῤτε περ κλαγγῇ γεράνων πέλει οὐρανόθι πρό: / αἶ τ' ἐπεὶ οὖν χειμῶνα φύγον καὶ ἀθέσφατον ὄμβρον / κλαγγῇ ταί γε πέτονται ἐπ' ὠκεανοῖο ῥοάων / ἀνδράσι Πυγμαίοισι φόνον καὶ κῆρα φέρουσαι: / ἡέριαι δ' ἄρα ταί γε κακὴν ἔριδα προφέρονται (Homero, *Ilíada*, III, vv. 1-7).

⁶⁷ Cf. Homero, *Ilíada*, II, vv. 144-49.

Com as tragédias nos palcos, o público podia contemplar inúmeros episódios marcados por dor, sofrimento, morte, dúvidas, questionamentos etc. Obviamente, o público sofria junto com a personagem, tinha ansiedade. A cena trágica possuía esta finalidade, por meio da qual os poetas trágicos prendiam a atenção de seu público, gerando nele um misto de emoções por meio do *πάθος*⁶⁸ (*páthos*), que representava o maior instrumento de persuasão nas produções dramáticas.

Diferentemente da comédia, em que se tecia críticas sociais com personagens, em sua maioria, desconhecidas da tradição mítica, a tragédia tinha como pano de fundo os mitos tradicionais, como aqueles presentes nas narrativas homéricas. Sobre esses mitos empregava-se temas recorrentes de debate, do período em que as peças trágicas eram encenadas. Inserida no contexto de festividades civicorreligiosas, a tragédia grega expunha um novo modelo de representação artística, na qual o homem tornou-se o centro de discussão.

Para os antigos gregos, a arte trágica representou algo além de meras encenações que aconteciam nos imensos anfiteatros. Representou, sobretudo, uma integração entre a vida campestre e a vida urbana, em um grande ritual religioso em honra ao deus Dioniso, que “passou a ser uma das divindades mais veneradas de Atenas” (Mossé, 1997, p. 43, tradução de João Batista da Costa). A tragédia grega despertou, na posteridade, estudos e discussões envolvendo as abordagens no teatro trágico e a própria vida dos homens e os seus anseios, problemas, e o meio em que estão inseridos.

A primeira representação trágica da qual se tem um registro oficial, ocorreu entre 536-3 a.C., produzida pelo poeta Téspio, durante o governo do tirano Pisístrato:

Numa característica bastante notável, o nascimento da tragédia está bastante ligado à existência da tirania – ou melhor, de um regime forte sustentado pelo povo, contra a aristocracia. Os raros textos sobre os quais podemos basear-nos, na busca das origens anteriores à tragédia ática, conduzem sempre a tiranos. Uma lenda atribuída a Solón, conta que a primeira representação trágica seria de autoria do poeta Áríon. Ora, Áríon vivia em Corinto, sob o reinado do tirano Periandro (do final do século VII ao começo do século VI a.C.) [...] um belo dia surge a tragédia na Ática: devem ter existido alguns primeiros ensaios anteriores, mas houve um início oficial, que é o ato do nascimento da tragédia. Entre 536 e 533, Téspio produziu, pela primeira vez, uma tragédia para a

⁶⁸ O *πάθος* (*páthos*) está relacionado àquilo que se experimenta, aquilo que se faz, afetando o corpo e a mente. Daí surge o termo *patético*, para designar uma disposição às emoções. No gênero trágico, o *páthos* está intimamente ligado a dor, sofrimento, mortes cruéis e fins infortúnios, expostos em cenas. Em função disto, Aristóteles em sua Poética (seção 1453a) define Eurípides como o mais trágico dos poetas.

grande festa dionísia. Ora, tratava-se da época em que reinava em Atenas o tirano Pisístrato, o único que ela conheceu (Romilly, 1998, p. 15, tradução de Ivo Martinazzo).

O dado é relevante para a compreensão da tragédia como parte integrante da atividade cívica ateniense, com assuntos voltados ao âmbito da guerra e leis, e, sobretudo, à forte ligação com a tirania, como pontuamos no primeiro capítulo desta dissertação. Além disso, o dado desperta para uma reflexão acerca da própria produção euripídiana, que é mais voltada aos anseios do povo e que destaca as classes inferiores da sociedade ateniense por meio das personagens apresentadas no teatro.

Assim como na produção de Téspio, que Romilly (1998) aponta à existência da tirania por trás dos espetáculos, a primeira composição de Ésquilo também demarca acontecimentos importantes na cidade de Atenas:

[...] a primeira tragédia que foi conservada (ou seja, considerada digna de estudo pelos antigos) tem lugar um dia após a grande vitória de Atenas sobre os invasores persas. Mais que isso, ela perpetua a sua lembrança: a vitória de Salamina, que institui o poderio ateniense, aconteceu no ano 480; a primeira tragédia conserva a data de 472. Trata-se de *Os persas*, de Ésquilo. Depois disso, as obras primas se sucedem (Romilly, 1998, p. 8, tradução de Ivo Martinazzo).

Como expõe Romilly (1998), a tragédia surge como representação em um contexto histórico de efervescência, como os episódios de guerra envolvendo a cidade de Atenas. Por esse motivo, observa-se na tragédia exemplos que caracterizam a cidade: ricos, com a família do rei, escravos e mulheres, ambientados em um cenário mítico, mas com temas ligados a fatos cotidianos do público.

Dos três representantes da tragédia grega, Ésquilo e Sófocles foram os primeiros a introduzir novidades no teatro, como destaca Aristóteles:

Ésquilo foi o primeiro a elevar o número de atores de um para dois; ele diminuiu as partes relativas ao uso do coro e tornou o diálogo {lógos} apto a desempenhar o papel de protagonista. Sófocles elevou para três o número de

atores e introduziu a cenografia⁶⁹ (Aristóteles, *Poética*, 1449a, tradução de Paulo Pinheiro).

Antes de Ésquilo, possivelmente o próprio autor da peça surgia em cena à frente do coro, segundo Romilly (1998). Posteriormente, o narrador integrou-se à encenação e assumiu o lugar de personagem. Em um processo evolutivo de novidades, o número de atores aumentou, para se representar um número maior de personagens, e o coro, bem mais extenso nas peças antigas, diminuiu consideravelmente e foram introduzidos elementos cenográficos para ilustrar determinadas situações em cena.

Em *Rãs*, através da personagem Eurípides, o poeta Aristófanes fala da extensão do coro em produções mais antigas, como as tragédias de Ésquilo, e dá indícios de que as personagens não tinham muitas falas em cena, ficando até mesmo caladas: “E o coro apoiava umas nas outras quatro séries de cantos, de seguida, continuamente, enquanto as personagens estavam caladas”⁷⁰ (Aristófanes, *Rãs*, vv. 914-5, tradução de Américo da Costa Ramalho).

O palácio real e a figura do rei são marcas constantes nas produções trágicas. A nobreza, como um modelo de governo através do rei, é posta em discussão à medida que os poetas expõem os erros dessa classe. Os erros, desencadeados pelas próprias ações desses homens, têm um ser divino como punidor, e são motivos de críticas demarcadas nos textos. Em *Hipólito*, a personagem Fedra, mulher εὐκλής (*eukléēs*) – nobre; ilustre – expõe à Nutriz (vv. 408-12) a má fama de mulheres de sua classe. Fedra discorre acerca das mulheres adúlteras e diz que esse mal começou na κλέος (*kléos*) – nobreza. Sendo, portanto, a nobreza um modelo, aos inferiores isto parecerá algo belo a ser praticado.

A figura do rei também assume na tragédia o papel de um juiz, como ocorre em *Hécuba* (vv. 1129-1131). Na produção de Eurípides, a personagem da rainha troiana tem seu discurso mediado e julgado pelo ἄναξ⁷¹ (*ánax*) – rei – Agamemnon, em representação

⁶⁹ καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν: τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς (Aristóteles, *Poética*, 1449a).

⁷⁰ ὁ δὲ χορός γ’ ἤρειδεν ὀρμαθοὺς ἄν / μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ξυνεχῶς ἄν οἱ δ’ ἐσίγων (Aristófanes, *Rãs*, vv. 914-5).

⁷¹ Também há nas tragédias o emprego de outros termos para se referir aos líderes da realeza ou do governo, como βασιλεύς (*basiléus*), e.g., Sófocles, *Ájax*, v. 188, e τύραννος (*týranos*), e.g., Eurípides, *Medeia*, v. 42. Embora os três termos também sejam empregados para exprimir um sentido semelhante, o βασιλεύς está, de fato, atribuído ao título de um líder real (rei), enquanto o termo ἄναξ indica liderança, que pode ser, e.g., de tropas de um exército, ou liderança de um povo. Por último, o termo τύραννος está relacionado a quem lidera ao usurpar o poder.

própria de um tribunal. Disto, observa-se o uso da linguagem do Direito na construção do enredo trágico.

Em *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, Vernant (2014), à luz do pensamento de Gernet, indica que a verdadeira matéria da tragédia é o pensamento jurídico em pleno trabalho de elaboração. Na linguagem da tragédia, observa-se a forte presença de um vocabulário técnico de direito, com termos próprios de uso em um tribunal.

Na composição *Os Heráclidas*, versos 179-80, o coro exorta à clareza, demarcada no texto de Eurípides pelo advérbio σαφῶς (*saphós*) – de forma clara; sem dúvidas –, nas arguições das personagens Iolau, auxiliador do herói Hércules, e do arauto de Euristeu, rei de Micenas. O teor da discussão centraliza-se na hospitalidade, solicitada por Iolau a Demofonte, rei ateniense e filho de Fedra. O pedido é feito diante do templo de Zeus, deus da hospitalidade, sob a contestação do arauto de Euristeu. Ele deseja retornar com Iolau à Micenas sob a argumentação de que o auxiliador de Hércules é um prisioneiro fugitivo de sua terra. O coro indica que um julgamento com justiça só se realiza através de uma escuta clara à exposição da fala de ambas as personagens.

Exemplo semelhante ocorre na peça *Hécuba*. Na obra, a personagem homônima encontra-se diante de Agamêmnon, figura do *ánax*, e de seu oponente, Polimestor. Na passagem, é dito pelo rei à personagem Polimestor: “Chega: após lançar para fora do coração a barbárie, fala, para que, ouvindo a ti e, por sua vez, a ela, eu julgue com justiça o porquê de sofreres isso”⁷² (Eurípides, *Hécuba*, vv. 1129-31, tradução de Christian Werner).

Eurípides emprega o uso do verbo ἀκούω (*akoúo*) – ouvir; conceder –, em sua acepção voltada à audição acurada, pois o rei precisa ouvir as partes antes de prosseguir com o julgamento. Para isto, o poeta emprega o verbo κρίνω (*kríno*) – separar; julgar –, voltado à linguagem jurídica com a acepção de se fazer julgamento diante de algo, complementado pelo termo δίκαιος (*díkaios*) – em conformidade com a lei, com a justiça –, voltado à justiça.

Para a época, as νόμοι (*nómoi*) – leis – e a δίκη (*díke*) – justiça – dos homens estavam apoiadas na θέμις (*thémis*) – justiça de Zeus –, por meio da qual se discutia as responsabilidades do povo. Isto fica bem claro na poesia épica, como na *Ilíada*, em que

⁷² ἴσχυ': ἐκβαλὼν δὲ καρδίας τὸ βάρβαρον / λέγ', ὥς ἀκούσας σοῦ τε τῆσδ' ἐτ' ἐν μέρει / κρίνω δικάϊως ἀνθ' ὅτου πάσχεις τάδε (Eurípides, *Hécuba*, vv. 1129-31).

há incontáveis personagens sob um propósito pautado na lei e justiça de Zeus. Tudo é determinado anteriormente pelo deus supremo, e seus desígnios refletem diretamente no âmbito terreno. Embora alguns incorram em atos vis, a εὐσέβεια (*eusébeia*) – piedade – se sobressai nesse tipo de narrativa porque se tem o divino como modelo a ser seguido por todos, de forma indiscutível. Esta *eusébeia* é atrelada aos três alicerces da vida do homem: os deuses, a pátria e a família. Assim, observa-se um espírito coletivo tão enfático.

Por outro lado, na tragédia as personagens seguem outros rumos e discutem a tradição e a própria religião. Ademais, expõem uma oposição entre essas justiças e leis, como ocorre com Fedra na peça *Hipólito*, que precisa decidir entre a justiça divina de Afrodite ou as leis e justiça dos homens, tema a ser discutido no capítulo terceiro desta dissertação. Tal oposição representa um conflito dentro do enredo trágico, que também desencadeia em ὕβρις (*hýbris*) – desmedida; excesso –, dando uma posição de destaque à ἀσέβεια (*asébeia*) – impiedade. A desmedida e a impiedade estão atreladas a um dos elementos constituintes da tragédia que é o ἦθος (*éthos*) – caráter – das personagens trágicas.

2.3 As partes constituintes da tragédia e sua estrutura

A tragédia é composta por seis elementos: mitos, *éthos*, elocução, reflexão, aparência e melopeia, conforme aponta Aristóteles na *Poética*, 1450a. Os μῦθοι (*mýthoi*) referem-se aos enredos, que possuem como pano de fundo os mitos tradicionais e de conhecimento do público, como os mitos dos heróis épicos, os mitos que envolvem personagens femininas, como Hécuba, esposa do rei Príamo (mencionado na *Ilíada*, de Homero), dentre outros. Para Aristóteles⁷³ o enredo representa a alma da tragédia. O ἦθος (*éthos*) trata do caráter particular de cada personagem, como os traços característicos que as constituem e de como elas se portam. Nas personagens esse *éthos* pode ressaltar a capacidade e habilidade ao discurso, ou a incapacidade de tais artifícios, revelando quais se destacam como valorosas ou piores ante o público. A λέξις (*léksis*) trata da elocução; a διάνοια (*diánoia*) – reflexão – está atrelada ao pensamento exposto em cena, como o que é ou não pertinente à fala. Portanto, está atrelada à capacidade discursiva das personagens. A ὄψις (*ópsis*) – aparência – possui relação com o efeito estético da peça,

⁷³ *Poética*, 1450a.

como cenário e objetos cenográficos, vestimentas e uso de máscaras. Por último, a μελοποιία (*melopoiía* está atrelada à música em cena por meio dos instrumentos e canto do coro, influência dos poemas líricos e cantos corais.

Além dos elementos expostos, a trama dos fatos, denominada de σύστασις τῶν πραγμάτων (*sýstasis ton pragμάτων*), é a parte mais importante de uma tragédia. Segundo Aristóteles⁷⁴, uma trama bem construída e desenvolvida resulta em uma boa composição trágica, visto que a trama expõe as ações das personagens trágicas e, por esse motivo, elas atravessam o liame entre a felicidade e o infortúnio, desencadeando em tragédia.

Feita a explanação das partes constituintes da estrutura de uma tragédia, cabe falar sobre como uma composição trágica chegava ao público através do teatro. As produções teatrais eram financiadas por meio do sistema de liturgias, através do qual cidadãos ricos eram designados pelo poder público para custearem, *e.g.*, navios de guerra, coros teatrais (cômicos e trágicos) etc. O coro trágico era financiado pelo arconte epônimo⁷⁵, e o coro das peças cômicas era financiado pelo arconte-rei⁷⁶. O coro era a parte mais importante de uma produção teatral, visto que, por meio de seu financiamento, tinha-se o poeta selecionado para competir nos concursos dramáticos.

O coro encontrava-se em uma parte separada, liderado pelo corifeu, na frente do anfiteatro e ante ao altar de Dioniso. Em determinadas peças, o coro possui nomes definidos, como ocorre em *Hipólito*, com o *Coro de mulheres de Trezena* e o *Coro de caçadores*. Atrás do coro e no palco, os atores encenavam, e objetos cenográficos eram apresentados ao público, como máscaras, ou algum item importante para reforçar determinada descrição demarcada no texto, dentre outros.

Coro e herói trágico representam a junção da poesia épica e poesia lírica-coral, antigas formas de artes poéticas que influenciaram na criação da tragédia grega. No teatro trágico, o canto do coro e a representação monódica, marcada pelos diálogos e monólogos das personagens, surgem sob uma perspectiva de se representar um pensamento coletivo. Isto ocorre através do coro, não mascarado, posto em cena evocando o espírito coletivo dos cidadãos e a tradição mítico-religiosa, em contraste ao pensamento e comportamento

⁷⁴ *Poética*, 1450a.

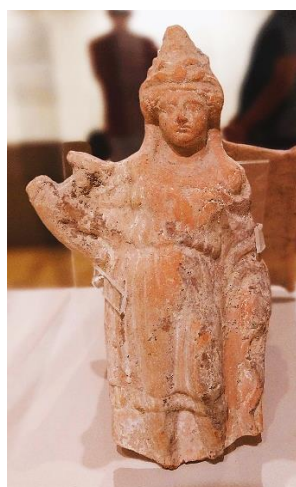
⁷⁵ Magistrado chefe de Estado, que se ocupava da administração civil. O arconte epônimo dava o nome ao ano civil, e o arconte rei cuidava do calendário e das festividades cívico-religiosas.

⁷⁶ Cf. Introdução (p. 12) de Jaa Torrano no volume *Teatro completo I: O Ciclope, Alceste, Medeia*. / Aristóteles, na *Poética* (1449b), informa que o coro das peças cômicas era feito de forma voluntária, mas que tardiamente passou a ser financiamento pelo arconte.

que visa os anseios individuais (personagem trágica), por não se encaixar mais dentro de uma nova estruturação da *pólis*. Em Eurípides, particularmente, o coro surge de forma ambígua: ora evoca a tradição religiosa e o pensamento coletivo dos cidadãos, ora reforça o pensamento e as vontades de seus heróis (ou heroínas) trágicos.

A tragédia era composta de texto dramático, coro, geralmente formado por mulheres e velhos, atores homens, que representavam ambos os gêneros masculino e feminino em cena, de música e de objetos cenográficos, como as máscaras, e dividia-se em episódios. A respeito do uso de máscaras, prática semelhante havia em rituais religiosos, como o rito de iniciação aos mistérios de Ártemis denominado de ἀρκτεία (*arktéia*), voltado às meninas atenienses e que representava a transição da fase da puberdade ao amadurecimento. No rito, meninas utilizavam máscara de urso e simulavam um embate entre o animal e a deusa Ártemis. Realizavam danças, sacrifícios e libações. Há uma escultura de Ártemis que retrata a caracterização do ritual supracitado:

Imagem 5: Ártemis. Escultura em terracota (350-300 a.C.)



Encontrada em Tarento.

Fonte: fotografia de autoria própria, realizada em janeiro de 2023.

Local: Museo Nacional de Bellas Artes, na Argentina.

A escultura foi encontrada em Tarento. Trata-se de uma escultura em terracota de Ártemis, vinculada aos ritos de passagem ligados à puberdade feminina, comuns em Atenas. Na escultura, a deusa está representada sob seu caráter de deusa da vida selvagem, vestindo pele de urso enquanto segura um cervo em seus braços.

Assim como no ritual supracitado, em que meninas utilizavam adereços que revelavam um caráter religioso e estético ao ato, no teatro a máscara trágica cumpria esse papel. Por meio da máscara tinha-se um sentido estético em cena, que expunha a transfiguração da fortuna do herói trágico:

A máscara integra a personagem trágica numa categoria social e religiosa bem definida: a dos heróis. A máscara faz da personagem a encarnação de um desses seres excepcionais cuja lenda, fixada na tradição heroica cantada pelos poetas, constitui para os gregos do século V uma das dimensões do seu passado – passado longínquo e acabado, que contrasta com a ordem da cidade, mas que, apesar disso, continua vivo na religião cívica onde o culto dos heróis, ignorado por Homero e Hesíodo, ocupa um lugar privilegiado (Vernant, 2014, p. 2, tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado).

Uma peça era iniciada por um *πρόλογος* (*prólogos*) – início da peça, em que se expõe o tema –, que precedia o ingresso do coro em cena. Esta entrada do coro era chamada de *πάροδος* (*párodos*) – passagem; ação de avançar. Os cantos do coro que intercalavam os episódios, composto pelos diálogos das personagens, recebiam a denominação de *στάσιμος* (*stásimos*) – peça cantada pelo coro – e sua saída era chamada de *ἔσodoς* (*êsodos*) – êxodo. Em determinadas produções, observa-se uma interação entre coro e personagens, denominada de *κομμός* (*commós*) – canção; momento de lamento ou de luto – e explicada por Aristóteles, na *Poética*⁷⁷. O *commos* demarcava em cena a intensificação do lamento de uma personagem, ressoado no canto do coro, como ocorre ao final de *As Troianas*, de Eurípides:

Coro:	
Ai! Ai! [...]	1226
Hécuba:	
Ai!	1229
Hécuba:	
Ai de mim! De mim.	1231
Coro:	
Ai de mim! [...]	1232 ⁷⁸
tradução própria).	(Eurípides, <i>As Troianas</i> , vv. 1226-32,

⁷⁷ *Poética*, 1452b.

⁷⁸ αἰᾶ ἰαῖ [...]/ αἰᾶ / οἶμοι μοι / οἶμοι [...]. (Eurípides, *As Troianas*, vv. 1226-32).

Em *Alceste*, outra produção de Eurípides, há uma mudança nessa interação entre coro e personagem. Neste caso em específico, a interação ocorre entre o coro e a personagem Héracles, mas não para intensificar lamento, e, sim, para indicar uma στιχομυθία⁷⁹ (*stichomythia*) que inicia o terceiro episódio da peça. Tal interação tem início no verso 476 e se encerra no verso 508. Também cabe ressaltar, acerca do tema *coro e personagem*, que em muitos momentos observa-se, em Eurípides, o coro inclinado aos anseios da personagem trágica. De modo que, não majoritariamente o coro representa apenas o outro lado do enredo: o coletivo de cidadãos contrários a διάνοια (*diánoia*) – pensamento exposto em cena – e atitudes dos heróis trágicos.

Outros elementos estão atrelados à tragédia grega: περιπέτεια (*peripéteia*) – peripécia – e ἀναγνώρισις (*anagnórisis*) – reconhecimento. A peripécia integra o drama trágico a fim de destacar reviravoltas na ação, que ocorre por meio das personagens, mas não pelo coro. O coro não age em cena, não toma decisões, mas se inclina ora ao pensamento coletivo, ora alinha-se ao pensamento da personagem trágica. O coro também demonstra interesse no desfecho de acontecimentos nos episódios que se sucedem, como ocorre em *Hipólito* (vv. 267-87). Na passagem, há uma interação entre o coro e a Nutriz, cujo teor da discussão volta-se aos motivos por trás da doença de Fedra.

Ao final de *Hipólito*, ocorre algo semelhante, quando a personagem do herói Teseu tem o conhecimento das mentiras de Fedra e se arrepende de ter expulsado e desejado a morte do filho. O momento é marcado por uma reviravolta seguida de reconhecimento, em que o herói Teseu passa de um estágio de revolta para um estágio de dor e compaixão pelo filho, que retorna ao palácio nos minutos finais de sua vida.

Há outros tipos de reconhecimento nos dramas trágicos, quando uma personagem descobre que suas ações desencadearam a desgraça de outros ou à sua própria. Na peça *Édipo*, de Sófocles, a personagem homônima cega os próprios olhos ao ter conhecimento de que ela é a própria mácula que assola a cidade.

Ter o conhecimento de suas próprias ações e, conseqüentemente, reconhecer o próprio erro trágico, não é algo tão marcante no *éthos* das personagens de Eurípides, o que as denotam com mais atributos antropomórficos. Em suas peças, muitas vezes ocorre o oposto. No exemplo acima, o pai passa por uma reviravolta em sua ação dramática e pelo reconhecimento, com a exposição de fatos que o levaram a assumir o próprio erro

⁷⁹ Recurso em que personagens proferem falas curtas, em interação com outras personagens.

antes do final da peça e o retiraram de um estado de espírito (revolta, fúria) a outro (dor e compaixão). Por outro lado, o filho, Hipólito, manteve-se intacto em sua postura mesmo depois de saber que tudo ocorrera por sua impiedade para com Afrodite. Seu estado de espírito não é afetado. Essa é apenas uma das características empregadas por Eurípides em suas personagens e que servem de identificação às particularidades do estilo do poeta.

2.4 Eurípides e suas particularidades

Eurípides nasceu a 480 a.C., em Salamina, ilha grega ao sul de Pireu. Foi filho de um proprietário de terras chamado Mnesarco, e de uma possível comerciante de verduras⁸⁰. Ao lado de Ésquilo e Sófocles, Eurípides representa um dos maiores poetas trágicos da Antiguidade clássica ateniense.

A estreia de Eurípides nos concursos dramáticos ocorreu em 456 a.C., ano da morte do poeta Ésquilo. Obteve apenas quatro vitórias, sendo a primeira delas no ano 441 a.C. Em 408 a.C., transferiu-se para a Macedônia, para viver em exílio no reino de Arquelaus. Há muitas hipóteses acerca da transferência de Eurípides de Atenas para Macedônia, e uma delas envolve a má receptividade de suas composições pelo povo ateniense. Morreu em 406 a.C., antes de contemplar a representação d'*As Bacantes*⁸¹.

A terra natal de Eurípides, Salamina, foi palco de um importante confronto naval, conhecido como Batalha de Salamina, entre gregos e persas, em 480 a.C., ano de nascimento do poeta. Fontes literárias e históricas comprovam a vitória de Salamina no embate, como ilustrou-se anteriormente na citação à produção *Os persas*, de Ésquilo.

Salamina é mencionada na composição *As Troianas* (v. 799), de Eurípides. O termo *Salamina* surge acompanhado de um atributo – μελισσοτρόφου (*melissotróphou*) –, que o caracteriza como uma terra *que nutre as abelhas*. O poeta, ambientado nessa atmosfera, em *Hipólito* (vv. 563-4) compara Afrodite a uma abelha que circunda o orbe. Assim, Eurípides utiliza-se de um elemento característico de Salamina para se referir à deusa. Outro fato interessante é que no Hino Homérico X há indicativos de uma relação íntima de Afrodite com Salamina: “Salve, Deusa, soberana de Salamina, a bem

⁸⁰ Em *Tesmoforiantes* (v. 387), Aristófanes menciona a possível profissão da mãe de Eurípides, para rebaixar o poeta em seu teatro cômico.

⁸¹ Cf. Introdução d'*As Bacantes*, de Eurípides, p. 19, por Trajano Vieira (2010).

construída”⁸² (*Hino Homérico X*, v. 4, tradução de Flávia R. Marquetti), o que possivelmente explicaria os motivos por trás de tanta evocação à deusa em suas composições.

As inúmeras menções feitas por Eurípides a Afrodite tornou-se motivo de crítica por parte de Aristófanes, poeta cômico. Em *Rãs* (405 a.C.), a personagem Ésquilo critica (v. 1045) as menções excessivas a Afrodite nas composições de Eurípides e indica que, por esse motivo, o poeta teria sofrido golpes da deusa na sua própria vida conjugal. Com a peça *Hipólito*, o poeta Eurípides eleva sua evocação à deusa e a define como personagem que inicia a peça, além de reiterar a soberania de Afrodite no decorrer da trama.

Aristófanes teceu críticas a Eurípides e ao valor de sua produção literária, que expunha um distanciamento dos parâmetros de sua época, com personagens femininas distantes dos valores tradicionais, como os canonizados da épica de Homero. Eurípides também acentuava traços peculiares em suas personagens, como Medeia, que assassinou os próprios filhos para se vingar de Jasão, ou ainda como Alceste, que morre no lugar do esposo, subvertendo o próprio destino que cabe aos homens.

Ainda na comédia *Rãs*, Aristófanes envolve Eurípides em um teor altamente crítico, e cria para o poeta uma personagem homônima, em uma narrativa que visa suscitar um debate sobre qual dos poetas mortos (Ésquilo e Eurípides) possui relevância à cultura ateniense para que seja resgatado do Hades.

É perceptível uma contradição nas narrativas de Aristófanes, ao afirmar em seu teatro que Eurípides deu voz⁸³ ao gênero feminino em suas composições para falar mal das mulheres⁸⁴.

O *falar mal* das mulheres, dito por Aristófanes, e que muitos erroneamente tratam como “misoginia”⁸⁵ no teatro de Eurípides, está atrelado às relações conjugais e às ações das personagens femininas para com outras personagens. Para a época, havia determinados modelos de feminino. Na *Odisseia*, Homero apresenta um modelo ideal de mulher e esposa através de Penélope, que aguarda o retorno de Odisseus e mostra-se submissa às vontades de seu filho, que assume o papel de *kýrios* do *oikos*. Eurípides se

⁸² χαῖρε, θεά, Σαλαμῖνος ἐνκτιμένης μεδέουσα (*Hino Homérico X*, v. 4).

⁸³ Cf. Aristófanes, *Rãs*, vv. 947-50.

⁸⁴ Cf. Aristófanes, *Tesmoforiantes*, vv. 385-8.

⁸⁵ Há um anacronismo ao utilizar-se tal termo à época.

afasta desses parâmetros e expõe personagens femininas destemidas, ardilosas, que criticam o próprio espaço que ocupam. Isto, uma vez exposto no teatro de Eurípides, era visto de forma negativa, como ocorre com Melanipa e Fedra, personagens muito criticadas por Aristófanes em *Tesmoforiantes* (vv. 547-8).

O que se constata nas produções de Eurípides é uma possível aversão do poeta ao gênero feminino apenas no âmbito conjugal. Inclusive, Aristófanes menciona⁸⁶ possíveis traições sofridas por Eurípides. Porém, são apenas conjecturas que não podem ser tidas como verdades absolutas por serem informações expostas em um cenário cômico.

A queixa sobre as mulheres, diretamente ligada ao casamento, surge em *Alceste* (vv. 880-8), *Medeia* (vv. 573-5), *Hipólito* (vv. 616-33), *As Troianas* (vv. 1031-2), dentre outros. No mais, as próprias personagens femininas de Eurípides falam abertamente⁸⁷ sobre seus anseios e tecem críticas ao tratamento que recebem⁸⁸ e a fama⁸⁹ que possuem. Desse modo, Eurípides apresenta-se muito distante daquela imagem criada por Aristófanes, de alguém que trata de forma irrelevante o gênero feminino.

Ainda sobre o tema das mulheres em Eurípides, e para contrastar à má fama do poeta acerca do gênero, cabe destacar que ele dotou personagens femininas de qualidades, como a boa oratória e inteligência, sem se ater a uma classe social específica. Em suas peças há personagens femininas na condição de escravas, que ocupam lugar de destaque no enredo, como a ama de *Medeia*. Ela inicia o enredo através do prólogo, apresentando a gênese da peça, e delibera com a personagem do pedagogo, expondo reflexões e críticas acerca do tema a ser apresentado por outras personagens que compõem a produção. As demais personagens, incluindo *Medeia*, só aparecem em cena depois que a ama apresenta suas elucubrações no palco.

Em Eurípides, observa-se mulheres nobres e escravas muito sábias e capazes até mesmo de vencerem o gênero masculino em um debate, como ocorre com a personagem Hécuba. Na peça homônima, a *πειθώ* (*peithó*) – persuasão – está atrelada à personagem feminina, como pode ser observado no trecho a seguir:

⁸⁶ Cf. Aristófanes, *Rãs*, vv. 1047-8.

⁸⁷ Cf. Eurípides, *Medeia*, vv. 230-46 e vv. 879-90.

⁸⁸ Cf. Eurípides, *Medeia*, vv. 230-46.

⁸⁹ Cf. Eurípides, *Hipólito*, vv. 406-7.

Por que então nós, mortais, com as outras lições
todas que se deve, nos atribulamos e as buscamos,
mas a persuasão, a única soberana entre os homens,
nenhum esforço a mais fazemos para, por completo,
taxas pagando, aprendê-la, a fim de que fosse possível
persuadir e obter o que se quisesse?⁹⁰ (Eurípides, *Hécuba*, vv. 14-9, tradução
de Christian Werner).

Nos versos, Hécuba questiona a falta de esforço em se aprender a arte da persuasão. Adiante, reconhece a força de seu gênero (v. 880), e o denomina de δύσμαχος (*dýsmachos*) – invencível (v. 884). Na peça *As Troianas*, a πειθώ (*peithô*) também surge atrelada à personagem Hécuba (vv. 966-8) através do coro, que enfatiza a boa eloquência da rainha troiana.

Tal façanha não era bem-vista naquele tempo, e além do que ocorre em *Rãs* e em *Tesmoforiantes*, em que Aristófanes critica Eurípides por apresentar mulheres dotadas de coragem e ardis, Aristóteles também tece críticas aos que apresentavam personagens femininas desse tipo em suas composições:

Existe um “bom caráter” para cada gênero de personagem: com efeito, há um “bom caráter” de mulher e um de [20] escravo, ainda que, desses, talvez o primeiro pertença a uma classe inferior e o segundo a uma classe totalmente abjeta. O segundo ponto a se visar é a conveniência; de fato, é possível atribuir coragem à caracterização da personagem, mas seria inconveniente atribuir coragem ou espírito destemido a uma mulher⁹¹ (Aristóteles, *Poética*, 1454a, tradução de Paulo Pinheiro).

A visão do filósofo reflete o pensamento da época, em que mulheres e escravos eram vistos como integrantes de uma classe inferior. Assim sendo, para Aristóteles a representação do gênero feminino dotado de coragem, até mesmo de sabedoria, exprimia inconveniência para o gênero masculino, ao qual se atribuía o poder de fala e de tomada de decisões. Em Aristófanes, percebe-se um tom semelhante em suas composições.

Pode-se inferir que Aristófanes sentia certo incômodo com as personagens femininas de Eurípides e isto fez com que ele enxergasse no poeta trágico uma

⁹⁰ τί δῆτα θνητοὶ τᾶλλα μὲν μαθήματα / μοχθοῦμεν ὡς χρή πάντα καὶ ματεύομεν, / Πειθὼ δὲ τὴν τύραννον ἀνθρώποις μόνην / οὐδὲν τι μᾶλλον ἐς τέλος σπουδάζομεν / μισθοὺς διδόντες μανθάνειν, ἢν ἢν ποτε / πείθειν ἅ τις βούλοιο τυγχάνειν θ’ ἅμα (Eurípides, *Hécuba*, vv. 814-9).

⁹¹ ἔστιν δὲ [20] ἐν ἐκάστῳ γένει: καὶ γὰρ γυνή ἐστιν χρηστή καὶ δοῦλος, καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χειρὸν, τὸ δὲ ὅλως φαῦλόν ἐστιν. δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα: ἔστιν γὰρ ἀνδρείαν μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ’ οὐχ ἀρμόττον γυναικὶ οὕτως ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι (Aristóteles, *Poética*, 1454a).

representação pejorativa das mulheres. Em outras palavras, Eurípides estaria falando mal do gênero feminino, sendo digno de punição, como indica o poeta cômico em *Tesmoforiantes*. Na peça, mulheres reúnem-se durante a festa pública *Tesmofórias*, para debaterem acerca de Eurípides e das punições que o poeta deve receber por suas tratativas ao gênero feminino.

Além das críticas recebidas, o poeta Eurípides também teceu muitas em seu teatro, endereçadas às leis e governantes, à religião grega. Em suas peças, Eurípides discutiu em seu teatro a representação dos deuses, antropomorfizados, capazes de cometerem atos vis. A exemplo disto, em *As Troianas* (vv. 969-83) há uma crítica ao modo como Hera, Atena e Afrodite são tratadas no mito do casamento de Páris. Na peça, a crítica é direcionada à personagem Helena, que apresenta as deusas em condição inferior aos homens. Hera, Atena e Afrodite participam de um duelo, a fim de obterem de um mortal um título voltado à beleza. A personagem Hécuba diz: “Não tornes as deusas estúpidas ao enfeitar teu ato vil”⁹² (Eurípides, *As Troianas*, vv. 981-2, tradução de Christian Werner). Em *Hipólito* (vv. 1414-15), o jovem homônimo expõe sua insatisfação com Afrodite e diz: Ai! Receberem dos mortais raça amaldiçoada aos dáimones⁹³ (Eurípides, *Hipólito*, vv. 1414-15, tradução própria).

O posicionamento do poeta acerca da religião tem por base traços da filosofia pré-socrática, com Xenófanés de Cólofon, e a corrente dos sofistas. O pensamento que predominava nessa corrente estava relacionado às investigações baseadas na racionalidade, em caráter humanístico. Os sofistas renunciaram a uma crença ingênua nos deuses e recusaram todas as concepções que não estavam apoiadas no λόγος (*lógos*) – razão.

Em *Hécuba*, Eurípides exprime críticas à crença ingênua nos deuses, e a define como fruto da ἀγνοσία (*agnosía*) – ignorância – dos homens:

Não existe nada confiável, nem o renome,
nem que não fracasse quem tem sucesso.
Os deuses confundem tais coisas, para trás e para
frente
promovendo uma perturbação, para que, na
ignorância

⁹² μὴ ἀμαθεῖς ποίει θεὰς / τὸ σὸν κακὸν κοσμοῦσα (Eurípides, *As Troianas*, vv. 981-2).

⁹³ φεῦ: / εἴθ' ἦν ἀραῖον δαίμοσιν βροτῶν γένος (Eurípides, *Hipólito*, vv. 1414-15).

os veneremos⁹⁴ (EURÍPIDES, *Hécuba*, vv. 957-9, tradução de Christian Werner).

O trecho corresponde à fala da personagem Polimestor, direcionada à personagem Hécuba que se encontra em desgraça, afastada da nobreza e de sua terra. Tal crítica está associada a uma cegueira dos homens, que não refletem sobre as circunstâncias da vida, como o destino, e não responsabilizam os deuses por suas ações, mas, em troca, na ignorância, os cultuam.

Em *Rãs*, o apego de Eurípides à racionalidade, bem como seu afastamento dos preceitos tradicionais da religião grega, é criticado por Aristófanes ao afirmar (v. 889) que o autor possui deuses de cunhagem própria, tais como αἰθήρ (*aithér*) – ar –, γλῶσσα (*glossa*) – língua –, σύνεσις (*sýnesis*) – conhecimento – e μυκτήρ (*myktér*) – narina. A partir disto fica subentendido a própria respiração, o olfato apurado, a língua, para proferir palavras, e o conhecimento oriundo de sua relação com o mundo, com suas experiências; conhecimento responsável pelas investigações e produções do poeta. Ao final de sua peça, Aristófanes associa a personagem Eurípides à figura de Sócrates (v. 1495), condenado à morte por supostamente corromper os jovens⁹⁵ através de suas palavras e por induzi-los ao ceticismo.

As críticas de Eurípides também estavam voltadas às leis da *pólis* e aos reflexos da guerra ao povo, tema central das peças *Hécuba* e *n'As Troianas* sob o viés do mito homérico da Guerra de Troia. Nas peças, evidencia-se semelhanças ao estilo homérico, com construções repletas de epítetos às personagens, além do emprego de inúmeros símiles que familiarizam essas duas peças aos parâmetros da épica de Homero. Alguns símiles ocorrem em *Hécuba*, nos versos 89-91, 178-9, 205-7, 1025-31, 1079-82; e *n'As Troianas*, nos versos 146-8, 193-4.

Em *Hécuba*, o poeta retrata a condição feminina, com ênfase à nobreza, que é posta à servidão em decorrência da guerra. A personagem homônima, de mulher de prestígio ante os concidadãos, passa à mulher sem pátria e família, arrastada à escravidão:

⁹⁴ οὐκ ἔστι πιστὸν οὐδέν, οὐτ' εὐδοξία / οὐτ' αἷ καλῶς πράσσοντα μὴ πράξειν κακῶς. / φύρουσι δ' αὐτοὶ θεοὶ πάλιν τε καὶ πρόσω / παραγμὸν ἐντιθέντες, ὥς ἀγνωσίᾳ / σέβωμεν αὐτούς (Eurípides, *Hécuba*, vv. 957-60).

⁹⁵ No verso 1070 de *Rãs*, a personagem Ésquilo acusa Eurípides de ter impulsionado a irreverência no espírito dos mais jovens e a insuflar a desobediência nos parálios (tripulação de homens livres do navio-almirante da esquadra ateniense) para com os seus superiores.

Filhas, conduzi a velha para diante da casa
conduzi, endireitando, a que é escrava
convosco, troianas, mas foi rainha no passado,
tomai, portai, escoltai, erguei-me,
tomando minha velha mão⁹⁶ (Eurípides, *Hécuba*, vv. 59-64, tradução de Christian Werner).

Ainda na peça, Eurípides se utiliza do contexto da guerra para tecer críticas:

É assombroso como tudo tomba contra os mortais
e as leis da necessidade determinam,
fazendo amigos os maiores inimigos
e tornando odiosos os ante benévolos⁹⁷ (Eurípides, *Hécuba*, vv. 847-9, tradução de Christian Werner).

Os versos expostos correspondem ao canto do coro, através do qual Eurípides destaca a lei da necessidade, para criticar as traições dos amigos que se aliam aos inimigos. Adiante, o poeta discorre sobre o poder conferido aos homens por meio de riquezas, que os escraviza e os leva levando à fortuna inversa: “Não existe nenhum mortal livre: ou é escravo de bens ou o é da fortuna”⁹⁸ (Eurípides, *Hécuba*, vv. 864-5, tradução de Christian Werner).

A respeito do estilo do poeta, especificamente à vertente trágica, pois sabe-se que, assim como demais tragediógrafos, Eurípides também compôs dramas satíricos, Romilly pontua:

Eurípides introduziu no gênero trágico uma profunda renovação, presente em todas as suas obras. Ele desenvolveu a ação, forçou os efeitos, liberou a música, multiplicou os personagens, desceu os heróis dos seus pedestais, operou mil reviravoltas, consideradas, por muitos, melodramáticas (Romilly, 1998, p. 102, tradução de Ivo Martinazzo).

⁹⁶ ἄγετ', ὦ παῖδες, τὴν γραῦν πρὸ δόμων, / ἄγετ' ὀρθοῦσαι τὴν ὁμόδουλον, / Τρωάδες, ὑμῖν, πρόσθε δ' ἄνασσαν: / λάβετε φέρετε πέμπετε ἁείρετέ μου. / γεραιᾶς χειρὸς προσλαζόμεναι (Eurípides, *Hécuba*, vv. 59-64).

⁹⁷ δεινὸν γε, θνητοῖς ὥς ἅπαντα συμπίτνει, / καὶ τὰς ἀνάγκας οἱ νόμοι διώρισαν, / φίλους τιθέντες τοὺς γε πολεμιοτάτους / ἐχθροὺς τε τοὺς πρὶν εὐμενεῖς ποιούμενοι (Eurípides, *Hécuba*, vv. 847-9)

⁹⁸ οὐκ ἔστι θνητῶν ὅστις ἔστ' ἐλεύθερος: / ἢ χρημάτων γὰρ δοῦλός ἐστιν ἢ τύχης, (Eurípides, *Hécuba*, vv. 864-5).

A arte trágica de Eurípides destoava da produzida por Ésquilo e Sófocles. Em suas peças, o poeta expunha discussões em que se destacava uma visão descentralizada de um pensamento coletivo, ultrapassado, para uma visão em que o pensamento individualista era acentuado em suas personagens, exprimindo, assim, a essência da tragédia em seu teatro.

Além disso, apresentou temas até então evitados por outros poetas, como a exploração dos sentimentos, a dualidade de Eros, capaz de levar um indivíduo ao sucesso ou à derrocada. Explorou as traições, suicídios e assassinatos no seio familiar, ressaltando, desse modo, o psicológico de seus heróis trágicos, que “estão mais próximos de nós que os heróis dos outros trágicos, e também mais inteiros nas suas paixões – as quais Eurípides nos mostra em toda a sua crueza” (Romilly, 1998, p. 102, tradução de Ivo Martinazzo).

Os heróis, conhecidos pela tradição mítica, têm seus valores confrontados e postos à prova seguindo as leis vigentes. Como acontece em *Hipólito*, a personagem do herói Teseu, já celebrado na *Ilíada*, discute na peça de Eurípides um tema relacionado à bastardia, vigente naquele momento em que a peça fora encenada, para condenar as atitudes de Hipólito. Assim sendo, esses heróis, sob face trágica, revelam uma demarcação entre a tradição e a atemporalidade inerente à tragédia. São heróis que saltam de um universo mítico e aparentemente intocável para representarem a própria vida humana em todos os seus estágios.

Outro traço do estilo de Eurípides se dá com os prólogos em suas composições. Nesses prólogos, personagens distintas (deuses, escravos, heróis/heroínas) expõem o cerne da peça, como aponta Aristófanes através da personagem Eurípides: “mas a minha personagem que entrava em primeiro lugar costumava dizer imediatamente a genealogia do drama”⁹⁹ (Aristófanes, *Rãs*, vv. 945-6, tradução de Américo da Costa Ramalho).

Em Eurípides, a instabilidade fez-se presente na construção do *éthos* das personagens, que se revelam muito humanizadas e que problematizam questões no palco, como observou Aristófanes e pontuou em *Rãs*:

Eurípides:
Depois, eu ensinei essa gente a falar.

⁹⁹ ἀλλ' οὐζιὼν πρότιστα μὲν μοι τὸ γένος εἶπ' ἂν εὐθὺς / τοῦ δράματος (Aristófanes, *Rãs*, vv. 945-6).

Ésquilo:

Eu que o diga. Mas antes de o ensinares, oxalá rebentasses pelo meio.

Eurípides:

Ensinei-lhes a introdução de finas regras, a medir com esquadro os versos, a reflectir, a observar, a intuir, a gostarem de voltear, maquinar, supor o pior, a esmiuçar todas as coisas¹⁰⁰ (ARISTÓFANES, *Rãs*, vv. 954-9, tradução de Américo da Costa Ramalho).

No trecho supracitado, Aristófanes evidencia como Eurípides influenciou o povo através de suas composições, com personagens que sofrem e discutem os próprios sofrimentos, que tramam contra outras personagens, suscitando à reflexão no povo. Além disso, também cabe indicar outro traço do estilo do poeta Eurípides. Suas peças são marcadas por debates – *ἀγών* (*agón*) – apoiados na retórica, influenciados pelos debates jurídicos de sua época:

Ora, quase toda a tragédia de Eurípides contém pelo menos uma cena de *agon*. O *agon* é um confronto organizado, no qual se contrapõem dois longos discursos, geralmente seguidos de um intercâmbio de versos, tornando os contrastes mais densos, mais tensos, mais crepitantes (Romilly, 1998, p. 37, tradução de Ivo Martinazzo).

O *agón* pontuado por Romilly e observado na produção poética de Eurípides, tem por mecanismo principal a boa eloquência e a *peithó*. Como fora mencionado anteriormente, a *peithó* está intimamente ligada ao *éthos* de Hécuba, que tem a persuasão como soberana entre os homens. Tal atribuição surge à rainha troiana antes de ela iniciar o *agón* com a personagem Polimestor, diante do rei Agamêmnon.

Em *Medeia*, há um primeiro *agón* entre a personagem Medeia e o herói Jasão, com 18 versos (446-64) para Jasão e 54 versos (465-519) para Medeia. No *agón* há uma réplica para Jasão, no total de 53 versos (522-75). A réplica surge pela observação do herói à postura de sua oponente, Medeia. A fim de vencê-la, Jasão complementa e reforça sua arguição que expressa certa equivalência de versos para esta sua última fala com a de Medeia.

¹⁰⁰ ἔπειτα τουτουσὶ λαλεῖν ἐδίδαξα / φημὶ καὶ γώ. / ὥς πρὶν διδάξαι γ' ὄφελος μέσος διαπραγῆναι. / λεπτῶν τε κανόνων ἐσβολὰς ἐπὼν τε γωνιασμούς, νοεῖν ὁρᾶν ξυνιέναι στρέφειν ἐρᾶν τεχνάζειν, κάχ' ὑποτοπεῖσθαι, περὶ νοεῖν ἅπαντα (Aristófanes, *Rãs*, vv. 954-9).

Além do *agón*, outra característica do estilo de Eurípides refere-se ao jogo de palavras através de sinônimos e antônimos, em que o poeta destaca a dualidade das coisas. Eurípides alerta, por meio dos vocábulos, que um elemento também pode exprimir um sentido contrário ao que se espera. Em sua maioria, exprimem um sentido negativo. Um dos exemplos ocorre com a atribuição ambígua a Eros na peça *Hipólito* (v. 348), em que o deus alado pode mostrar-se ἡδύς (*hedýs*) – agradável – ou ἀλγεινός (*alqueinós*) – doloroso. Ainda na peça, o jogo de ambiguidades surge (vv. 313-4) para enfatizar as ações da personagem Fedra, que, com mente sã, não consegue enxergar a insanidade de seus atos ao recusar o amor que sente por Hipólito.

Devido à forte presença da retórica nos discursos de suas personagens, o poeta insere figuras de linguagem nos textos de suas composições, como a metonímia:

Meu filho era o mais distinto em beleza,
e teu espírito, ao vê-lo, fez-se Cípris:
Pois, muitas loucuras é Afrodite aos mortais,
e [é] justo que o nome da deusa conduza a *aphrosýne*¹⁰¹ (Eurípides, *As Troianas*, vv. 987-90, tradução própria).

Os versos referem-se à fala de Hécuba, em crítica à personagem Helena, que se encanta com a beleza do filho da rainha troiana e o segue, em traição ao seu esposo. Especificamente no verso 988, é dito que o espírito de Helena se fez Cípris. Por reconhecer um possível questionamento com tal fala, Eurípides logo complementa o verso com uma explicação, em que associa a deusa à insanidade de Helena, de ter vislumbrado em outro homem desejos fora de seu seio conjugal.

Na *Retórica* (1400b), Aristóteles menciona os últimos versos do trecho exposto n' *As Troianas*, para tratar dos ἐνθυμήματα ἐλεγκτικά (*enthymemata elenktika*) – silogismos refutatórios. Esses entimemas, segundo o filósofo, permitem a proximidade de termos contrários – no caso em específico, Afrodite e *aphrosýne*, termos com sons parecidos – visando uma clareza na exposição de determinados temas ao público.

Ressalta-se mais um traço característico das composições de Eurípides: a democratização de seu teatro. O termo δημοκρατία (*democratía*) – democracia – é

¹⁰¹ ἦν οὐμὸς υἱὸς κάλλος ἐκπρεπέστατος, / ὁ σὸς δ' ἰδὼν νιν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις: / τὰ μῶρα γὰρ πάντ' ἐστὶν Ἀφροδίτη βροτοῖς, / καὶ τοῦνομ' ὀρθῶς ἀφροσύνης ἄρχει θεᾶς (Eurípides, *As Troianas*, vv. 987-90).

associado ao teatro de Eurípides, para demarcar mais um traço no estilo do poeta. Isto ocorre na peça *Rãs* (v. 950), em que a personagem Eurípides é criticada por ter alimentado o seu teatro com personagens de classes distintas. Em resposta à crítica (v. 951), a personagem Eurípides diz que assim o fez para democratizar o seu teatro, e utiliza o termo δημοκρατικός (*demokratikós*), no caso acusativo δημοκρατικόν (*demokratikón*), para indicar que agiu de forma democrática em seu teatro. Cabe reafirmar que Eurípides deu voz às classes menos abastadas por meio da representatividade em seu teatro.

Outro traço característico das produções de Eurípides refere-se ao louvor à σωφροσύνη (*sophrosýne*) – prudência; sanidade – e a condenação à ὕβρις (*hýbris*) – desmedida –, pontos discutidos nas produções do poeta, com ênfase em *Hipólito*. Na peça, Fedra, personagem nobre, é tomada por um Eros doloroso e comete insanidades, afetando o seu corpo e sua mente, e o seu enteado, o jovem Hipólito, cultua a si mesmo e desonra Afrodite, deusa presente em grande parte da produção literária do poeta.

Em relação à sua produção literária, Eurípides compôs 93 peças, das quais aproximadamente 19 foram preservadas e oito delas datadas com precisão: *Alceste* (438 a.C.), *Medeia* (431 a.C.), *Heráclidas* (430 a.C.), *Andrômaca* (425 a.C.), *Hécuba* (425 ou 424 a.C.), *Suplicantes* (423 a.C.), *Electra* (420 a.C.), *Héracles* (416 a.C.), *As Troianas* (415 a.C.), *Ifigênia em Táuris* (414 a.C.), *Íon* (413 a.C.), *Helena* (412 a.C.), *Fenícias* (410 a.C.), *Orestes* (408 a.C.), *As Bacantes* (405 a.C.), *Ifigênia em Áulis* (405 a.C.) e *Ciclope*, drama satírico do qual não se tem uma data de produção. Dentre as composições expostas, destaca-se a peça *Hipólito* (428 a.C.), *corpus* deste trabalho de dissertação.

2.5 *Hipólito*

A peça *Hipólito* foi representada pela primeira vez no ano 428 a.C., sob o arcontado de Epaminondas. A peça é ambientada em Trezena. O texto possui 1466 versos distribuídos entre Afrodite, Hipólito, o servo de Hipólito, coro de mulheres de Trezena, Fedra, mulher nobre, filha de Pasífae e do rei cretense Minos, sua Nutriz, Teseu, filho da união de Etra com Posídon, mas que tem por pai terreno Egeu, filho de Piteu. Há também na peça as falas do mensageiro, participação do coro de caçadores, e de Ártemis, deusa virginal, irmã de Apolo e filha de Zeus com Leto.

O tema da peça está centrado na rivalidade entre a personagem Hipólito e Afrodite. Hipólito, filho do herói Teseu com a rainha das amazonas, desdenha Afrodite por ser uma deusa dedicada ao sexo e ao casamento. O jovem opõe-se aos parâmetros religiosos e cívicos de sua época e decide manter-se em um estágio de liberdade e castidade, sem as rédeas das leis dos homens e, sobretudo, das leis regidas por Afrodite/Eros. Tal estágio deveria ser abdicado por Hipólito, ao adentrar à vida adulta em rito de passagem. Porém, ele permanece, para dar continuidade à vida em companhia da deusa Ártemis, dedicada à castidade e à caça. Afrodite, então, promete vingança ao jovem.

A deusa do amor, motivada pela desonra de Hipólito, vinga-se do jovem ao lançar em sua madrasta um amor descomedido. O amor que Fedra sente por Hipólito atravessa vários estágios, de modo que a personagem adoece física e mentalmente, incorrendo em *ἀφροσύνη*¹⁰² (*aphrosýne*). Fedra não se alimenta direito e delira, querendo estar junto a Hipólito.

A personagem Nutriz surge em cena, para interrogar sua senhora, Fedra, acerca da doença à qual fora acometida. Fedra, depois de muita insistência da Nutriz, revela que o motivo de sua doença é o amor que sente pelo próprio enteado. Com isto, a Nutriz tenta convencer Fedra a não se privar desse amor, e sugere um antídoto mágico para conquistar o amado. Mas Fedra resiste, para manter a honra e glória que seu nome carrega ante os concidadãos de Trezena.

Ao ter o seu segredo revelado a Hipólito pela própria ama, Fedra não encontra outra saída para tal situação, senão o suicídio. Mas antes de tirar a própria vida, a rainha cretense deixa uma mensagem gravada em um pedaço de madeira, acusando Hipólito de tê-la violentado em seu leito matrimonial. Teseu, seu esposo, ao chegar no palácio e se deparar com o imbróglcio causado pelo suicídio de Fedra, observa que sua amada havia deixado uma tabuinha de madeira presa em uma das mãos. Teseu confere o material e faz

¹⁰² Em *Medeia*, produção teatral anterior à peça *Hipólito*, também se discute o tema da *σωφροσύνη* (*sophrosýne*) – prudência; sanidade – vs. *ἀφροσύνη* (*aphrosýne*) – imprudência; insanidade. Tal discussão pode ser observada nos versos 1366-9, com as falas de Medeia e Jasão. Nos versos destaca-se a atitude de Medeia, de ter assassinado os filhos, o que representa um ato insano para o herói Jasão, mas para Medeia representa um ato de sanidade em prol da vingança contra o marido. Em *Hipólito*, mesmo debilitada e tomada pela *ἀφροσύνη*, Fedra adquire sanidade para arquitetar um plano exitoso contra o enteado ao levá-lo à desgraça.

a leitura das inverdades registradas por Fedra contra Hipólito. Assim, Teseu toma a decisão precipitada de punir o próprio filho com morte.

Ao ter conhecimento do que acontecera com Fedra, Hipólito tenta dialogar com o pai em busca de maiores informações. Teseu, por sua vez, ignora o filho e passa a recriminar o jovem, em um verdadeiro discurso epidítico, a fim de ridicularizar o filho que sempre defendeu a castidade e devoção à deusa Ártemis.

Pai e filho não chegam a um consenso, a ponto de Hipólito ser expulso de sua própria terra para viver em exílio em terras indefinidas. Ao sair, Hipólito é praguejado por seu pai, que invoca a Posídon para tirar a vida de Hipólito. O deus concede o desejo de Teseu e retira a vida de Hipólito por meio de um grave acidente. Os cavalos de Hipólito assustam-se com um monstro marinho, que surge das águas por obra de Posídon. Os cavalos derrubam Hipólito e o arrastam, desferindo golpes em seu corpo.

O jovem é levado de volta ao palácio nos minutos finais de vida, para uma reconciliação com o pai orquestrada por Ártemis. A deusa surge em cena para apontar os males de Fedra ao jovem e à mentora de tal desgraça: Afrodite. Ártemis ainda exorta Teseu sobre seus erros, e o herói se reconcilia com o filho. Hipólito morre em cena, recebendo a promessa de sua deusa predileta, Ártemis, de que a partir dali cultos e ritos seriam instaurados em sua honra e que Fedra receberia má fama por seus atos, assim como a própria Afrodite receberia um castigo futuramente.

2.6 Divisão da peça

A obra apresenta-se estruturada da seguinte forma: Prólogo (vv. 1-120), marcado pelo discurso de Afrodite, entrada da personagem Hipólito em cena junto com seus companheiros seguido pelo diálogo entre Hipólito e seu servo; párodo (vv. 121-169), com o coro de mulheres de Trezena.

O primeiro episódio (vv. 176-524), se inicia com a fala da ama de Fedra, seguido da fala da própria Fedra, e diálogos entre as duas personagens, repletos de reflexões e questionamentos sobre a posição da mulher na pólis (vv. 406-407), a importância da honra e a boa fama ante os concidadãos (vv. 419-421 e vv. 359-361), sobre falta de liberdade no amor (vv. 440-442), além de críticas ao antropomorfismo dos deuses (vv. 451-458) e

a falácia dos homens (vv. 486-489), seguido do primeiro estásimo (vv. 525-564), no qual o coro canta o poder que Eros exerce sobre os seres.

O segundo episódio (vv. 565-731) tem início com as falas de Fedra, seguida do coro, ao descobrir que sua paixão por Hipólito havia sido revelada pela ama. O episódio também é marcado pelos diálogos entre Fedra, sua ama de leite e Hipólito; o segundo estásimo (vv. 732-775) é marcado pelo coro, que canta o desejo de uma possível troca de lugar onde Fedra se encontra (no palácio, em Trezena), a fim de que as desgraças futuras à rainha pudessem ser evitadas.

O terceiro episódio (vv. 776-1101) narra a morte de Fedra, anunciada pelo mensageiro do palácio, e o regresso do herói Teseu à Trezena, que descobre a mensagem de sua esposa, Fedra, deixada numa tabuinha de madeira, acusando Hipólito de tê-la violado. Este episódio ainda conta com a acusação de Teseu contra Hipólito pelo crime, seguido pelo terceiro estásimo (vv. 1102-1150), no qual o coro de caçadores lamenta o sofrimento em decorrência do acidente de Hipólito.

O quarto episódio (vv. 1153-1267), narra o momento em que o mensageiro adentra ao palácio, para relatar o acidente de Hipólito. Este episódio é seguido do quarto estásimo (vv. 1268-1282), em que o coro exalta os grandiosos poderes de Afrodite e de Eros e seus respectivos campos de domínio.

Por último, há o êxodo (vv. 1282-1466), para tratar dos momentos finais da peça, com a chegada da personagem da deusa Ártemis. A personagem da deusa entra em cena, para exortar Teseu por ter acusado injustamente o próprio filho pelo falso crime contra Fedra. Há também, no êxodo, o retorno de Hipólito ao palácio, carregado pelos seus companheiros após ter sofrido o grave acidente; as promessas de Ártemis para a instauração de cultos em honra de Hipólito, como uma forma de reparação pelo sofrimento do jovem, seu maior seguidor dentre os mortais, e a reconciliação entre o filho e o pai, que se arrepende de ter desejado desgraças que levou o seu próprio filho à morte.

Destaca-se em *Hipólito* o discurso de Afrodite, logo no início da peça, por revelar uma característica de extrema relevância na deusa. Através do seu discurso, Afrodite, além de seu caráter ligado ao amor, expõe o lado de legisladora ateniense quando da instituição do casamento, para destacar os motivos por trás da punição do jovem Hipólito.

CAPÍTULO III

DEUSA DO AMOR E LEGISLADORA ATENIENSE: O DUPLO PROTAGONISMO DE AFRODITE EM *HIPÓLITO*, DE EURÍPIDES

3.1 O Eros e a Afrodite hesiódica: uma deusa cíclica

Eros, nas mais variadas fontes literárias, como nas composições épicas gregas e latinas, na poesia mélica, com Safo de Lesbos, além das composições trágicas, apresenta-se sob multifaces, condicionadas às fases juvenis, às fases introdutórias ao sexo e ao estabelecimento dos homens e mulheres como atuantes no corpo cívico e religioso dentro do *oikos* e da *pólis*. Eros tem papel fundamental na construção e amadurecimento desses seres.

O deus alado que surge iconograficamente com a aparência de uma criança¹⁰³, revela-se como o mais poderoso dos deuses. Simbolicamente, a força representativa de Eros faz-se presente ainda nos primórdios¹⁰⁴ da criação, anteriores à existência dos deuses que virão a ser¹⁰⁵. Tal afirmação pode ser atestada pelas inúmeras narrativas literárias da Antiguidade grega, que apontam Eros, simbolicamente, na junção dos elementos que comporiam as partes constituintes do universo e, conseqüentemente, dos seres.

A partir do nascimento de Afrodite na *Teogonia*, Hesíodo evidencia as faces e o poderio de Eros:

Assim, após cortar as genitais com o adamantó,
lançou-as da terra sobre o mar agitado.
Como foram levadas durante muito tempo para o alto mar, ao redor, branca
espuma da imortal carne brotava; nela uma jovem
foi formada. Primeiro, até a sacratíssima Cítera
navegou, dali, depois, chegou em Chipre cercada por mar.
Lá caminhou a respeitável bela deusa; ao redor, uma relva
sob os pés flexíveis crescia; e de Afrodite
[deusa gerada da espuma, ou Citereia, belamente coroada]

¹⁰³ Na *Eneida*, de Virgílio, especificamente no livro I, vv. 657-711, Afrodite, sob o epíteto de Citeréia, incute ao filho Cupido a troca de aparência com Ascânio, filho de Eneias. Assim, Afrodite faz com que a rainha Dido sinta um forte amor por Eneias, filho da deusa. Nos versos, Virgílio apresenta os traços característicos do correspondente romano de Eros, como um deus alado e com a aparência de uma criança. Nas *Metamorfoses*, de Ovídio, no mito de Apolo de Dafne (livro I, vv. 452-567), o deus também possui tais características aladas, e direciona suas setas para atingir o deus Apolo e a ninfa Dafne, em um verdadeiro jogo amoroso.

¹⁰⁴ Cf. Hesíodo, *Teogonia*, v. 120.

¹⁰⁵ Cf. Platão, *Timeu*.

chamavam-na deuses e homens, porque na espuma
 foi gerada: ou então Citereia, porque alcançou Cítera;
 Ciprogênea, porque apareceu em Chipre cercada por mar;
 Filomedeia, porque foi trazida à luz a partir do pênis.
 À quem Eros seguiu e Desejo, belo, acompanhou
 àquela que gerou as primeiras coisas e se juntou à raça dos deuses.
 Esta honra ela tem desde o princípio
 e recebeu este destino entre os homens e deuses imortais:
 as conversas das virgens, os sorrisos, os enganos,
 o doce prazer, o amor da amizade, a doçura¹⁰⁶ (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 188-206, tradução própria).

Nos primeiros versos, há a descrição do momento em que Cronos corta as partes genitais de Urano e o lança no mar, a fim de findar a cópula ininterrupta entre a representação do Céu (Urano) e Terra (Gaia). Após o corte, por ação de Cronos sob influência de Gaia, as partes genitais do deus vagam pela superfície do mar e formam espumas – ἀφρός (*aphrós*). Tal descrição alude ao Eros carnal por meio do pênis, que é estimulado e ejacula em ato sexual.

Embora já tivesse sido apartado da cópula ininterrupta com Gaia, e já tivesse sido castrado pelo próprio filho, o órgão do deus que paira no mar continua em ação sexualmente ativa. A força erótica e sexual é necessária, para que haja a procriação e manutenção do orbe com o nascimento de Afrodite. A deusa nasce da espuma – em analogia ao sémen de Urano – e nela é nutrida e se desenvolve.

Após o nascimento, Eros acompanha Afrodite juntamente com Desejo, outra força de grande importância no cortejo da deusa: Desejo impõe a atração; Eros ata os seres. Ao acompanhar Afrodite, Eros reforça o seu poderio na força feminina que se movimenta de forma cíclica, ao sair das águas, pisar em terra firme e subir à morada celeste dos olímpianos.

A deusa possui a beleza necessária que desperta todas as faces de Eros nos demais, em reafirmação contínua da soberania do deus. Tal beleza também serve para potencializar o veio persuasivo de Afrodite, que estabelece os seus desígnios aos homens,

¹⁰⁶ μήδεα δ' ὥς τὸ πρῶτον ἀποτμήξας ἀδάμαντι / κάββαλ' ἀπ' ἡπείροιο πολυκλύστῳ ἐνὶ πόντῳ, / ὥς φέρετ' ἄμ πέλαγος πούλῳ χρόνον, ἀμφὶ δὲ λευκὸς / ἀφρός ἀπ' ἀθανάτου χρόνος ὄρνυτο: τῷ δ' ἐνὶ κούρῃ / ἐθρέφθη: πρῶτον δὲ Κυθήροισιν ζαθέοισιν / ἐπλητ', ἔνθεν ἔπειτα περὶ ῥυτον ἵκετο Κύπρον. / ἐκ δ' ἔβη αἰδοίῃ καλὴ θεός, ἀμφὶ δὲ ποίῃ / ποσσὶν ὑπὸ ῥαδινοῖσιν ἀέξετο: τὴν δ' Ἀφροδίτην / ἀφρογενέα τε θεὰν καὶ εὐστέφανον Κυθήρειαν / κικλήσκουσι θεοὶ τε καὶ ἄνδρες, οὐνεκ' ἐν ἀφρῷ / θρέφθη: ἀτὰρ Κυθήρειαν, ὅτι προσέκυρσε Κυθήροις: / Κυπρογενέα δ', ὅτι γέντο πολυκλύστῳ ἐνὶ Κύπρῳ: / ἥ δὲ φιλομμηδέα, ὅτι μηδέων ἐξεφαάνθη. / τῇ δ' Ἔρος ὠμάρτησε καὶ Ἴμερος ἔσπετο καλὸς / γεινομένη τὰ πρῶτα θεῶν τ' ἐς φύλον ἰούσῃ. / ταύτην δ' ἐξ ἀρχῆς τιμὴν ἔχει ἥ δὲ λέλογχε / μοῖραν ἐν ἀνθρώποισι καὶ ἀθανάτοισι θεοῖσι / παρθενίους τ' ὄαρους μειδήματά τ' ἐξαπάτας τε / τέρψιν τε γλυκερὴν φιλότῃ τε μελιχίῃ τε (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 188-206).

como ocorre no mito do casamento de Páris. Na ocasião, a deusa desnuda um de seus seios e promete ao troiano que ele se casará com uma mulher muito bela. Assim, Afrodite obtém de Páris o título de deusa mais bela, contrariando suas oponentes, Hera e Atena.

Após o nascimento, a deusa percorre duas regiões gregas: Cítera e Chipre, conhecidas pela devoção e templos dedicados em sua honra. Nos versos 194-5, Hesíodo narra que Afrodite fez nascer a relva à medida que caminhou em terra firme, e nos versos 201-2, informa que, em companhia de Eros e Desejo, gerou as primeiras coisas. Percebe-se que tal ação implica diretamente no surgimento dos primeiros seres, o que indica, portanto, a atuação do uno Afrodite/Eros na origem da civilização grega. Afrodite e Eros são tão relevantes para a cultura grega que dela fazem parte desde o início, da mesma forma que Marte e Vênus, a versão romana da deusa, fazem parte da criação dos romanos¹⁰⁷.

Nos últimos versos (203-6) acerca do nascimento da deusa, o poeta Hesíodo apresenta uma informação de extrema importância para o entendimento de Eros como um deus multifacetado. Afrodite é a única que recebe por destino o controle sobre todas as fases da vida dos seres, inclusive a fase ligada à virgindade e inocência – *παρθενίους τ' ὄαρους μειδήματά* (*partheníous t' oárous meidémata*).

Ainda no campo de domínio de Afrodite está a sinuosidade, os enganos – *ἐξαπάτας* (*eksapátas*); o início à descoberta do Eros sexual, seguido do prazer – *τέρψιν τε γλυκερὴν* (*térpsin te glykéren*); o Eros que se manifesta nas relações de amizade e companheirismo¹⁰⁸, isento do sexo – *φιλότητά* (*philótetá*) –, além da doçura, meiguice – *μελιχίην* (*meilikhíen*).

Desse modo, observa-se a atuação do deus alado em companhia de Afrodite nas duas esferas, terra e céu. Três deusas, dedicadas à castidade, fazem oposição à força trazida por ambos os deuses: Héstia, vestal que representa o fogo sagrado do *oikos* e dos templos, Palas Atena, deusa bélica, e Ártemis, virgem caçadora.

O campo de domínio de Afrodite compreende todo o âmbito terreno e divino. Aliás, a deusa é quem favorece os campos de atuação dos demais deuses, visto que a origem da natureza é fruto de sua ação. Uma vez em companhia do deus alado, Afrodite o domina, conduzindo suas setas, como canta o coro na peça *Hipólito*: Assim, nem seta

¹⁰⁷ Cf. Virgílio, *Eneida*.

¹⁰⁸ Ação demarcada pelo verbo *φιλέω* (*philéo*), um dos tipos do amor demonstrado a alguém.

de fogo nem dos astros é superior como o lançado das mãos de Afrodite: Eros, filho de Zeus¹⁰⁹ (Eurípides, *Hipólito*, vv. 530-2, tradução própria). É possível perceber isto especificamente em *Banquete*, visto que na obra o filósofo destaca a soberania de Eros em companhia de Afrodite, em um movimento regido pelas duas potências divinas, cada qual dividida em duas partes.

3.2 *Urânia e pandêmia: as duas Afrodites*

Diferentemente do que ocorre em Hesíodo, com uma Afrodite representando uma potência que transita e que faz transitar por todos os domínios e estágios de Eros, para Platão existem duas versões de Eros e duas versões de Afrodite. O filósofo entende como se Eros fosse duas ações distintas juntamente com suas respectivas Afrodites, em que uma estaria voltada ao âmbito terreno denominado *pandêmio*, e outra, voltada ao âmbito divino denominado de *urânio*:

E se certamente um só fosse Eros, estaria bom assim? Em troca, sem dúvida, não é um só. Não sendo um só, [o] mais correto é declarar qual dos dois é preciso exaltar. Pois, todos sabemos que não existe Afrodite sem Eros. E uma, portanto, sendo [Afrodite], um só seria Eros. Já que duas são, [é necessário] existir duas forças e dois Eroles. Por que não são duas as deusas? De qualquer maneira, a mais velha e sem mãe [é] filha de Urano, essa nomeamos Urânia. A mais jovem, [filha] de Zeus e de Dione, essa chamamos Pandêmia¹¹⁰ (Platão, *Banquete*, 180c-e, tradução própria).

Para a formulação de seu entendimento acerca da duplicidade em Eros e Afrodite, Platão recorre aos mitos presentes na *Teogonia*, de Hesíodo, e na *Iliáda*, de Homero. Em Hesíodo, Afrodite é tida como filha unicamente gerada pelas genitais de Urano, porém a própria narrativa aponta à fecundação, tendo em vista que Afrodite só é gerada depois que o sémen das genitais de Urano entra em contato com Ponto, que é parte de Gaia. Em Homero, Afrodite é filha de Zeus e Dione¹¹¹, deusa que em outras vertentes míticas é

¹⁰⁹ οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ' ἄστρον ὑπέρτερον βέλος, / οἷον τὸ τὰς Ἀφροδίτας ἦσιν ἐκ χερῶν / Ἔρως ὁ Διὸς παῖς (Eurípides, *Hipólito*, vv. 530-2).

¹¹⁰ [180c] εἰ μὲν γὰρ εἷς ἦν ὁ Ἔρως, καλῶς ἂν εἶχε· νῦν δὲ οὐ γὰρ ἐστὶν εἷς. μὴ ὄντος δὲ ἐνὸς ὀρθότερόν ἐστι πρότερον προρρηθῆναι [180d] ὅποιον δεῖ ἐπαινεῖν. πάντες γὰρ ἴσμεν ὅτι οὐκ ἔστιν ἄνευ Ἐρωτος Ἀφροδίτη. μῖα μὲν οὖν οὔσης εἷς ἂν ἦν Ἔρως· ἐπεὶ δὲ δὴ δύο ἐστὸν, δύο ἀνάγκη καὶ Ἐρωτε εἶναι. πῶς δ' οὐ δύο τῷ θεῷ; ἢ μὲν γέ που πρεσβυτέρα καὶ ἀμύτωρ Οὐρανοῦ θυγάτηρ, ἣν δὴ καὶ Οὐρανίαν ἐπονομάζομεν· ἢ δὲ νεωτέρα Διὸς καὶ Διώνης, [180e] ἣν δὴ Πάνδημον καλοῦμεν (Platão, *Banquete*, 180c-e).

¹¹¹ Cf. Homero, *Iliáda*, V, vv. 312 e 370.

assimilada à própria Afrodite. Assim, o filósofo utiliza-se dessas duas correntes para ressaltar duas Afrodites que agem em companhia de duas versões de Eros.

Segundo o filósofo (181a), o Eros que acompanha a Afrodite Pandêmia estaria relacionado a um erotismo banal, evidenciado pelo desejo carnal e não por uma afeição à beleza da alma do indivíduo por quem se sente atração. Este Eros também estaria diretamente ligado ao amor desmedido e doloroso, que reflete em *σώμα νοσέει* (*sóma nóssei*) – um corpo doente.

Platão também pontua (181c) que o Eros da Afrodite Urânia estaria voltado ao belo e ao homoerotismo, devido à própria geração da Afrodite mais velha (Urânia) estar ausente de uma participação feminina. O Eros urânio é celeste, primordial, e voltado à *ἀρετή* (*areté*) – virtude – dos homens.

Porém, na produção euripideana não há margem para a identificação de duas Afrodites e dois Eroles, de modo que Eurípides se aproxima mais da visão de Hesíodo sobre Afrodite e Eros, como potências únicas, que não se dividem, mas que podem relevar faces distintas. Em *Hipólito*, Eros mostra-se agradável e doloroso, de igual modo Afrodite revela-se, e tal característica corrobora para a identificação de uma soberania própria à deusa que confronta Ártemis, outra representante feminina do âmbito divino.

3.3 Ártemis vs. Afrodite

Como destacado no primeiro capítulo desta dissertação, a gama de figuras femininas da religião grega possui influências diretas de outras culturas, como a minoica. Precisamente em *Hipólito*, *corpus* de análise neste terceiro capítulo, tem-se duas figuras de grande relevância à cultura dos gregos: Ártemis e Afrodite. A relação entre as duas deusas está ligada com as duas esferas que permeiam a vida dos homens, em que uma está voltada à esfera do nascimento e da juventude, e outra, voltada à esfera do amadurecimento e do contato com a iniciação erótica e, por conseguinte, com o estabelecimento do casamento.

A deusa Ártemis é irmã gêmea de Apolo, fruto da união de Zeus com Leto. Ao nascer, Ártemis ajudou sua mãe a parir Apolo¹¹². É uma deusa associada à lua e aos

¹¹² Cf. Apolodoro, *Biblioteca Mitológica*, I 4,1.

instrumentos de caça, como arco e flecha, e aos veados, corças e feras. Seus campos de domínio são os bosques inacessíveis, os lagos, os prados intocados pelas mãos do homem.

Dentre os exemplos de feminino sagrado no paganismo grego antigo, Ártemis representa a personificação da pureza, dedicada à castidade perpétua, além de estar diretamente atrelada ao comportamento mais bruto, indomável. A πότνια θηρῶν¹¹³ (*pótnia therón*) – senhora das feras –, possui espírito selvagem – Ἄρτεμις ἀγροτέρη¹¹⁴ (*Ártemis agrotére*) –, ausente das rédeas do amor e, consequentemente, dos desígnios ligados ao γάμος¹¹⁵ (*gámos*) – casamento. Porém, nem sempre Ártemis foi associada à virgindade e a castidade. Ela está associada aos desígnios de Afrodite (procriação) através dos partos, e desempenha o papel de κουροτρόφος¹¹⁶ (*kourotróphos*), com seus cuidados às crianças e aos jovens.

Em *Atos dos Apóstolos* 19, 23-34, presente na Bíblia Sagrada, conta-se que o apóstolo Paulo, ao tentar difundir os ensinamentos de Cristo por meio do evangelho, encontrou dificuldades em território asiático. Paulo deparou-se com um grande tumulto, provocado pelos artesãos que fabricavam estátuas de Ártemis e as vendiam no templo da deusa. Da mesma forma, havia confusão entre aqueles que cultuavam a deusa, chamada de “Grande Ártemis dos efésios”¹¹⁷.

A Ártemis cultuada em Éfeso difere da Ártemis tida como filha de Zeus e de Leto e irmã de Apolo. A Ártemis efésia possui atributos que indicam que esta seria uma deusa da fecundidade, dos cenários obscuros, como as cavernas, além de possuir ligação com os animais selvagens e com os astros, enquanto a segunda Ártemis estaria mais voltada à virgindade e restrição em uma atmosfera selvagem. Conforme expõe Campbell (2015), na obra *Deusas: os mistérios do divino feminino*, tais atributos também estariam representados em outras deidades femininas, certamente assimiladas à representação da deusa.

Os elementos associados à deusa Ártemis Efésia aparecem em sua estátua reconstruída na Turquia:

¹¹³ Homero, *Ilíada*, XXI, v. 470.

¹¹⁴ Homero, *Ilíada*, XXI, v. 471.

¹¹⁵ Há vários exemplos de casamentos envolvendo figuras divinas. Zeus, *e.g.*, é o deus que possui o maior número de uniões dentro da mitologia greco-romana. Suas uniões envolvem seres terrenos, como mortais, ninfas etc.

¹¹⁶ Cf. Diodoro da Sicília, *Biblioteca Histórica*, V.

¹¹⁷ Μεγάλη ἡ Ἄρτεμις Ἐφεσίων (*Atos* 19, 34).

Imagem 6: Ártemis Efésia



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Artemide_Efesias.jpg?uselang=pt-br

Na imagem, animais e formas geométricas ovais e redondas, símbolos da fecundidade¹¹⁸, compõem uma espécie de vestimenta da deusa. Na vertente mitológica grega, a Ártemis filha de Leto e irmã de Apolo possui muitas semelhanças com sua correspondente adorada pelo povo de Éfeso por ser associada com alguns desses elementos.

Na versão “primitiva” da deusa, sua estátua teria caído do céu¹¹⁹, possibilitando, assim, uma reforçativa à relação da deusa com o céu e os astros. À Ártemis, irmã de Apolo, há a atribuição com a figura lunar. Além do mais, as feras da Ártemis efésia também surgem em associação com a filha de Zeus e de Leto.

No ritual da arctéia, mencionado no capítulo anterior, o urso é o representante do reino animal selvagem que dá nome ao ritual e surge em forma de caracterização, das meninas que participavam da ocasião. A selvageria atribuída a Ártemis, tanto à efésia quanto a que se costuma associar a Zeus e a Apolo, representa o espírito indomável. No âmbito social, representa os homens antes dos primeiros atos cívicos; homens que, após determinado estágio de vida, devem ser instruídos a assumirem seus papéis no *oikos* e na *pólis*.

Enquanto Ártemis percorre livre pelos bosques a caçar feras, Afrodite doma essas feras e se compraz com a cópula desses seres. As deusas são postas como rivais nas

¹¹⁸ Formas geométricas arredondadas são símbolos da fertilidade e da fecundidade nas mitologias pagãs. Na cultura nórdica associa-se o ovo à deusa Eostre, assim como os animais símbolos da procriação, como a lebre. Na mitologia grega, Afrodite é associada aos gansos, pombos e golfinhos.

¹¹⁹ Cf. *Atos* 19, 35.

narrativas míticas, em que Afrodite, tida como a soberana das deusas, não pode subjugar a virgem irmã de Apolo¹²⁰.

Uma vez que Ártemis representa as primeiras fases da vida dos homens, não poderia ser domada pelas rédeas do amor erótico e pela cópula, inerentes aos seres preparados e dispostos ao amadurecimento. Logo, a deusa apresenta-se sob um aspecto de transitoriedade. Ártemis protege e prepara os jovens – em específico as meninas – para adentrarem a esfera de Afrodite. São estágios distintos da vida em que cada um possui uma representante, sem a possibilidade de fusão, e que devem ser preservados e completados em um tempo certo para cada um deles. Após a conclusão de um estágio é que o indivíduo poderá transitar a outro por meio dos ritos de passagem.

As esferas de Ártemis e de Afrodite são subsequentes e ambas as deusas se complementam nesse campo imagético de representação da vida dos seres. Ao saírem da esfera de Ártemis para adentrarem na esfera de Afrodite, os homens estão aptos a se unirem a outros de suas respectivas espécies, para procriarem e impulsionarem a manutenção da vida.

O casamento representa a união que interliga os homens em laços refletidos na sociedade¹²¹. Os homens se casam e geram filhos, como sucessores de suas linhagens. Há várias referências que atestam a relação de Afrodite com essa importante instituição civicorreligiosa, como as seguintes fontes literárias: hinos atribuídos a Homero, e ao próprio poeta com sua obra *Ilíada*, e achados arqueológicos, como o encontrado na região de Taranto (Itália) que interliga a figura da deusa Afrodite com os rituais no *oikos*. Tais fontes reforçam o papel da deusa na instituição do matrimônio.

Em *Hipólito*, Eurípides expõe uma narrativa voltada às duas deusas aqui mencionadas. Na peça, e em forma de personagem, Afrodite expõe o seu caráter voltado ao cumprimento de uma obrigação: o seu culto e a instituição do casamento, ambos abandonados pelo jovem Hipólito que cultua Ártemis. Na peça trágica, Eurípides se utiliza da rivalidade entre as duas deusas, em que Afrodite tenta domar os que seguem Ártemis. O poeta apresenta um enredo voltado a um jovem, pronto para adentrar à vida adulta, mas que se opõe a transitar à fase de Afrodite.

¹²⁰ Cf. *Hino Homérico V*.

¹²¹ Florenzano, 1996.

3.4 Afrodite na produção de Eurípides, o culto da deusa na ilha de Chipre e o achado arqueológico de Tarento

Nas peças de Eurípides, sempre há menções ao poder e soberania de Afrodite. Em *Alceste*, a personagem de Hércules tece um elogio a Afrodite, ao dizer que ela é a mais doce das deusas para os mortais: “Honra ainda a mais doce das Deusas aos mortais, Cípris, benévola deusa”¹²² (Eurípides, *Alceste*, vv. 790-1, tradução de Jaa Torrano). Nas *Bacantes*, a personagem de Penteu diz que antes de Dioniso as Mênades¹²³ cultuam Afrodite: “[...] são esses os chamados rituais das Mênades, mas antes de Diôniso todas cultuam Afrodite divina”¹²⁴ (Eurípides, *As Bacantes*, vv. 224-5, tradução de Mário da Gama Kury). Outros exemplos seguem, como ocorre em *Os Heráclidas* (vv. 894-5), em que o coro afirma ser doce a bela graça de Afrodite: “[...] doce é a bela graça de Afrodite”¹²⁵ (Eurípides, *Os Heráclidas*, vv. 894-5, tradução de Jaa Torrano).

Essas menções apresentam, em sua maioria, o termo Κύπρις (*Kýpris*), um dos nomes mais antigos de Afrodite. O nome é atribuído à deusa por ter alcançado, após o nascimento, a ilha de Chipre, localizada ao sul da Turquia. Em Chipre, Afrodite recebeu cultos e em sua honra foram erigidos templos. Em produções mais remotas do que as poesias trágicas e cômicas há menções ao termo Κύπρις, como ocorre na *Ilíada*, V, v. 330, e no *Hino Homérico V*, v. 2.

Segundo o historiador Heródoto em sua obra *Histórias* (I, 105), o templo de Afrodite na ilha de Chipre fora erigido por influência do templo mais antigo dedicado à versão urânica da deusa, cultuada na cidade síria de Ascalão:

Este templo – tanto quanto me foi possível apurar pelas informações que obtive – é o mais antigo de todos os santuários edificadas em honra desta deusa. O de Chipre inspirou-se nele, ao que dizem os próprios Cipriotas; o de Citera foi fundado por Fenícios, provenientes desta parte da Síria¹²⁶ (Heródoto, *Histórias*, I, 105, tradução de José Ribeiro Ferreira, Maria de Fátima Silva e Edições 70).

¹²² τίμα δὲ καὶ τὴν πλεῖστον ἡδίστην θεῶν / Κύπριν βροτοῖσιν: εὐμενὴς γὰρ ἡ θεός (Eurípides, *Alceste*, vv. 790-1)

¹²³ Outro nome das seguidoras de Baco (Dioniso).

¹²⁴ πρόφασιν μὲν ὡς δὴ μαινάδας θυοσκοοῦς, / τὴν δ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βακχίου (Eurípides, *As Bacantes*, vv. 224-5).

¹²⁵ εἶη δ' <ἄν> εὐχαρὶς Ἀφροδίτα: / τερπνὸν (Eurípides, *Os Heráclidas*, vv. 894-5).

¹²⁶ ἔστι δὲ τοῦτο τὸ ἱρὸν, ὡς ἐγὼ πυνθανόμενος εὐρίσκω, πάντων ἀρχαιότατον ἱρὸν ὅσα ταύτης τῆς θεοῦ: καὶ γὰρ τὸ ἐν Κύπρῳ ἱρὸν ἐνθεῦτεν ἐγένετο, ὡς αὐτοὶ Κύπριοι λέγουσι, καὶ τὸ ἐν Κυθήροις Φοίνικες εἰσι οἱ ἰδρυσάμενοι ἐκ ταύτης τῆς Συρίας ἐόντες (Heródoto, *Histórias*, I 105).

A informação apresentada por Heródoto possibilita o conhecimento de que a Afrodite Urânia, apresentada por Hesíodo na *Teogonia* e por Platão no *Banquete*, já era conhecida e cultuada por outros povos além dos atenienses. Essa versão de Afrodite, definida por Platão como *πρεσβύτερα*¹²⁷ (*presbýtera*) – a mais velha –, possui resquícios de figuras chamadas de “*Grande deusa*” ou de “*Deusa Mãe*”, na antropologia, como se pode observar nos estudos de Joseph Campbell e demais autores.

São figuras que possuem relações com a natureza, caracterizadas como potências que regem a própria terra e os seres que nela habitam. É o que se observa com a Ártemis efésia, representada com uma vestimenta diferente, repleta de animais e símbolos da terra. A versão urânia de Afrodite está diretamente ligada aos elementos céu, terra, surgimento da própria natureza e, conseqüentemente, dos seres vivos.

Depois de Gaia, Afrodite é a maior potência divina interligada ao cosmos. Afrodite, como grande potência divina, é comumente nomeada de Cípris, seu nome mais antigo. Em *Medeia*, o coro canta Cípris como potência divina, que movimenta a natureza e leva a σοφία (*sophía*) – sabedoria – aos homens:

Nas águas do belo riacho Cefiso
celebra-se que a Cípris haurindo
sopra médias auras de suave hálito
de ventos locais, e sempre envoltos
os cabelos em olente coroa de rosas,
envia os Amores sócios da ciência¹²⁸,
auxiliares de todas as virtudes¹²⁹ (Eurípides, *Medeia*, vv. 835-45, tradução de
Jaa Torrano).

Nos versos, o coro canta que os ventos sopram por ação de Cípris, uma alusão à força da natureza por meio da deusa. Outro ponto interessante interligado à deusa é o próprio homem. Na *Ilíada*, a figura do homem surge em associação com a deusa para exprimir o seu lado materno. Tal atribuição a Cípris possui relação com uma das

¹²⁷ Cf. Platão, *Banquete*, 180d.

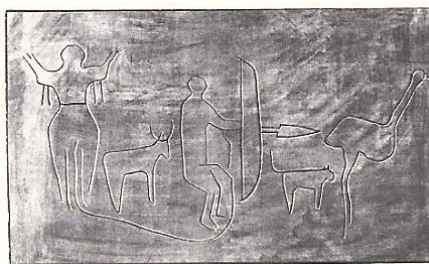
¹²⁸ No original o termo é Σοφία, que também possui as acepções *ciência* e *conhecimento*.

¹²⁹ τοῦ καλλινάου τ' ἐπὶ Κηφισοῦ ῥοαῖς / τὰν Κύπριν κλῆζουσιν ἀφυσσαμέναν / χώρας καταπνεῦσαι μετρίους ἀνέμων / ἀέρας ἡδυπνόους· αἰεὶ δ' ἐπιβαλλομέναν / χαίταισιν εὐώδη ῥοδέων πλόκον ἀνθέων / τῇ Σοφίᾳ παρέδρους πέμπειν Ἑρωτας, / παντοίας ἀρετῶς ξυνεργούς (Eurípides, *Medeia*, vv. 835-45).

representações do feminino no Paleolítico¹³⁰. Essa representação estaria ligada com a natureza e com o homem, tido como fruto de sua gestação.

Campbell (2015) informa que, a partir do Paleolítico, já existiam representações de femininos mitológicos relacionados com o fogo do lar, com a maturidade e com a própria vida espiritual do homem¹³¹. Para ilustrar tal afirmação, o autor apresenta a seguinte imagem:

Imagem 7: Pintura rupestre de mulher ligada a um caçador pelo cordão umbilical



Encontrada no norte da África.

Fonte: Campbell, 2015, p. 36.

A imagem apresentada por Campbell (2015) foi encontrada no norte da África. Trata-se de uma pintura rupestre que expõe uma mulher ligada a um caçador através do cordão umbilical. Também é possível observar a presença de um cervo atrás do caçador. À imagem Campbell informa que esta mulher estaria apoiando esse caçador por meio do “poder da Mãe Natureza e do raio solar” (Campbell, 2015, p. 35, tradução de Tônia Van Acker).

A ligação dessa representação do feminino com o homem através do cordão umbilical, simboliza a força da fecundidade e proteção através do feminino, sobretudo à figura da mãe. Curiosamente, a fecundidade é um potencial fortemente associado à deusa Cípris assim como esse caráter materno.

Graças à cultura material, torna-se possível a identificação de uma proximidade entre o feminino destacado da era paleolítica com a própria Afrodite. No *Hino Homérico*

¹³⁰ É definido por Paleolítico o período Pré-Histórico, iniciado aproximadamente há 2,6 milhões de anos atrás e que perdurou até 10.000 anos atrás. Um dos traços desse período é o uso de instrumentos de pedra lascada e por homens nômades.

¹³¹ Campbell, 2015, p. 35.

V (v. 255), Afrodite carrega um filho em seu ventre. O filho é o herói Eneias, fruto de sua relação com um mortal. No quinto canto da *Ilíada*, a deusa adentra no campo de batalha, expressando o seu traço materno ao tentar proteger o filho. Porém, é ferida (v. 336) pelo herói Diomedes. Esse traço apresenta Afrodite sob um aspecto diferente do que se costuma associar à imagem da deusa, sempre associada a uma erotização vulgar – vulgar no sentido moderno ao termo –, que direciona as setas de Eros de forma desmedida nos seres. Sob o traço maternal de Afrodite com o seu filho, o herói Eneias, Virgílio dedicou sua composição *Eneida*, na qual destacam-se os passos da trajetória de um herói que sai de Troia para fundar as bases de Roma. Afrodite acompanha o filho e o auxilia em sua empreitada.

O fruto de Afrodite, Eneias, surge de seu casamento com o herói troiano Anquises. Acerca do elo entre Afrodite e o casamento, destaca-se um achado arqueológico grego encontrado em Tarento, na Itália, em 1912 na área do Arsenal Militar Marítimo. A peça traz à luz uma relação de Afrodite com ritos religiosos no *oikos*, configuração do lar grego para as famílias constituídas pelo casamento:

Imagem 8: Altarzinho em terracota, com Afrodite em um carro (350-300 a.C.)



Encontrado em Tarento.

Fonte: fotografia de autoria própria, realizada em janeiro de 2023.

Local: Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.

Embora não tenha sido encontrado em Atenas, e levando em consideração que cada *pólis* possuía características distintas, como leis próprias e práticas religiosas específicas, o altarzinho da região de Tarento indica a relação de Afrodite com o casamento. Na peça, observamos a deusa Afrodite em um carro, sendo conduzida por Eros junto à uma figura feminina. Junto ao altar, em exposição, havia uma descrição da

peça. Mencionava-se que a peça estava atrelada aos ritos domésticos (ritos do *oikos*). Eros e a figura feminina, que conduzem Afrodite no carro, seriam representações da união amorosa, velada pela deusa.

O achado arqueológico representa Afrodite diretamente ligada à união entre dois seres, que poderiam exprimir apenas uma ideia voltada ao sexo entre ambos os indivíduos. Mas, devido ao fato de que se trata de um altazinho para ritos dentro do *oikos*, lugar demarcado para a família, infere-se, portanto, uma expressão da própria instituição do casamento, que tem Afrodite como tutelar.

3.5 Deusa do amor e legisladora ateniense: o duplo protagonismo de Afrodite

Afrodite é deusa implacável, que revela o seu poderio nos âmbitos divino e terreno. Na trama de Eurípides, surge sob o seu antigo nome, Cípris, em um discurso que compreende os versos 1-50 do prólogo. A análise do discurso de Afrodite na peça é essencial, sobretudo os 23 primeiros versos, para que se possa compreender o papel exercido pela deusa e suas influências ao longo de toda a peça.

No drama trágico em questão, a deusa Afrodite ganha um destaque maior. Aparece em cena apenas uma vez, mas mais do que o suficiente para que todo o enredo se desenvolva e se volte à sua representação, como grande força divina. A deusa, sob seu antigo nome Cípris, é mencionada 26 vezes¹³², e como Afrodite é mencionada apenas 3 vezes¹³³. No mais, Eros é mencionado na peça cerca de 29 vezes¹³⁴, seja em forma de nome próprio, seja através de ações verbais que exprimem sua força. Pode-se afirmar que a deusa, em companhia de Eros, está presente em toda a peça, já que as menções ao seu nome e à força do deus estão distribuídas ao longo dos episódios que constituem *Hipólito*.

O discurso da deusa Afrodite detém um forte teor retórico, através do qual ela demonstra o seu *éthos* imponente, através do qual a deusa revela a sua soberania e conhecimento dos fatos por trás de sua arguição contra Hipólito. Assim, Afrodite revela

¹³² Menções ao nome Cípris: vv. 2, 31, 101, 113, 117, 359, 372, 401, 415 e no v. 522 sob o epíteto de *ποντία* – *pontia* – marítima, 443, 448, 465, 553, 557, 642, 725, 969, 1270, 1281, 1304, 1327, 1400, 1402, 1417, 1461.

¹³³ Menções ao nome Afrodite: vv. 531, 539, 765.

¹³⁴ Menções a Eros e à sua força: vv. 28, 32, 39, 41, 219, 225, 235, 337, 347, 350, 359, 392, 439, 440, 441, 449, 456, 476, 505, 510, 525, 532, 538, 727, 764, 775, 1274, 1375, 1430.

a gênese da trama e persuade o público quando do acolhimento de suas palavras. A respeito da persuasão obtida por meio da palavra, Aristóteles afirma:

Há três tipos de meios de persuasão supridos pela palavra falada. O primeiro depende do caráter pessoal do orador; o segundo, de levar o auditório a uma certa disposição de espírito; e o terceiro, do próprio discurso no que diz respeito ao que demonstra ou parece demonstrar. A persuasão é obtida graças ao caráter pessoal do orador, quando o discurso é proferido de tal maneira que nos faz pensar que o orador é digno de crédito¹³⁵ (Aristóteles, *Retórica*, 1356a, tradução de Edson Bini).

No discurso, Afrodite mostra-se digna ao deliberar sobre a falta de piedade de Hipólito, que desdenha sua presença e o seu culto, bem como o cumprimento de sua obrigação como jovem apto a iniciar à fase adulta, com o sexo e o casamento.

Πολλὴ μὲν ἐν βροτοῖσι κοῦκ ἀνώνυμος
θεὰ κέκλημαι Κύπρις οὐρανοῦ τ' ἔσω·

Poderosa entre os mortais e não anônima,
sou chamada deusa Cípris no interior do céu (Eurípides, *Hipólito*, vv. 1-2, tradução própria).

Nos dois primeiros versos, destaca-se a soberania e a popularidade de Afrodite através dos atributos πολλή (*pollé*) – poderosa –, e ἀνώνυμος (*anónymos*) – anônimo –, este último antecedido pelo termo κοῦκ (*kouk*) – crase da conjunção aditiva καὶ (*kai*) com a partícula negativa οὐκ (*ouk*) –, para destacar que a deusa possui renome. Segundo Chantraine (1999), o adjetivo πολλή possui valores qualitativos e quantitativos¹³⁶. Uma vez atribuído a Afrodite em seu discurso, percebe-se uma ênfase à soberania da deusa. Porém, empregado a Hipólito (v. 54), nota-se um teor quantitativo, em que o herói trágico tenta se igualar a Afrodite, como a própria deusa antecipa no verso 19 de seu discurso. Ambos os atributos acompanham o termo Κύπρις (*Kýpris*) – Cípris – para indicar que a deusa é poderosa entre os mortais – ἐν βροτοῖσι (*en brotoissi*) – e não anônima dentro do

¹³⁵ τῶν δὲ διὰ τοῦ λόγου ποριζομένων πίστεων τρία εἶδη ἔστιν: αἱ μὲν γάρ εἰσιν ἐν τῷ ἡθελί τοῦ λέγοντος, αἱ δὲ ἐν τῷ τὸν ἀκροατὴν διαθεῖναι πως, αἱ δὲ ἐν αὐτῷ τῷ λόγῳ διὰ τοῦ δεικνύναι ἢ φαίνεσθαι δεικνύναι. διὰ μὲν οὖν τοῦ ἡθελί, ὅταν οὕτω λεχθῇ ὁ λόγος ὥστε ἀξιόπιστον ποιῆσαι τὸν λέγοντα (Aristóteles, *Retórica*, 1356a).

¹³⁶ Cf. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, p. 927.

céu – τ' ἔσω οὐρανοῦ (*t' éssou ouranou*) –, em alusão a soberania que ela possui também entre os deuses celestes.

Destaca-se nesses primeiros versos uma contraposição à visão de Platão acerca de Afrodite no *Banquete*. Em sua obra, o filósofo divide a deusa em duas, para denotar cada uma delas com qualidades e campos de atuação distintos. Em *Hipólito*, Afrodite é mais poderosa por comportar essas qualidades em uma única versão.

O segundo bloco compreende os versos de 3 a 9:

ὅσοι τε Πόντου τερμόνων τ' Ἀτλαντικῶν
ναίουσιν εἴσω, φῶς ὀρώντες ἡλίου,
τοὺς μὲν σέβοντας τάμ'α πρεσβεύω κράτη,
σφάλλω δ' ὅσοι φρονοῦσιν εἰς ἡμᾶς μέγα.
ἔνεστι γὰρ διὴ καὶ θεῶν γένει τόδε·
τιμώμενοι χαίρουσιν ἀνθρώπων ὕπο.
δείξω δὲ μύθων τῶνδ' ἀλήθειαν τάχα.

E quanto aos que entre o Ponto e os limites Atlânticos
habitam, vendo a luz do sol,
eu honro os que veneram meus poderes.
Por outro lado, abato quanto os que se elevam diante de mim.
Isto, pois, está também na raça dos deuses:
eles, sendo honrados pelos homens, alegram-se.
Hei de mostrar rapidamente a verdade dessas palavras (Eurípides, *Hipólito*,
vv. 3-9, tradução própria).

A personagem Afrodite traça seu vasto campo de atuação, que remete aos pontos extremos do mundo para os antigos gregos da idade heroica, como o Mar Negro e o Estreito de Gibraltar¹³⁷. Afrodite atua sobre todos os que habitam entre o Ponto – Πόντου (*Póntu*) – e os limites de Atlas – Ἀτλαντικῶν (*Atlantikón*) –, e que podem ver a luz do sol – φῶς ὀρώντες ἡλίου (*phós órontes elíu*). Os termos Πόντου e Ἀτλαντικῶν são empregados no verso 3 com iniciais maiúsculas, para remeterem às personificações dos dois elementos. Na *Teogonia* (v. 132), o Ponto é um dos deuses primordiais, que surge como personificação do mar e que tem por mãe Γαῖα (*Gaia*), a terra. Por sua vez, o termo Ἀτλαντικῶν remete a Atlas, um dos titãs, filho de Jápeto e Ásia. Na *Teogonia* (vv. 517-20) Hesíodo atribui a Atlas a demarcação dos confins da terra.

¹³⁷ O Mar Negro, também chamado de Ponto Euxino, está situado entre a Europa, a Anatólia e o Cáucaso, e está ligado ao oceano Atlântico através dos Mares Mediterrâneo e Egeu. O estreito de Gibraltar é um dos estreitos que liga o Mar Mediterrâneo com o oceano Atlântico.

No quinto verso de *Hipólito* há menção às honras que serão dadas por Afrodite àqueles que veneram os seus poderes. Para isto, Eurípides emprega à fala da personagem Afrodite os termos σέβοντας (*sébontas*), cuja acepção está voltada à mescla de temor e piedade para com os deuses, e o verbo πρεσβεύω (*presbéuo*) em primeira pessoa do singular, cujas acepções são completamente ambíguas. O verbo tem por significados *ser o mais velho* e *respeitar; honrar como o mais velho*. O verbo está etimologicamente associado ao termo πρέσβυς (*présbys*) – velho(a) –, o que denota uma honra atribuída aos mais velhos. Uma vez pronunciado no prólogo, reitera a soberania e tradição da deusa, haja vista que sua versão Cípris remete à Afrodite Urânia, tida como a mais antiga representação dela, tanto histórica, como no exemplo de Heródoto, quanto literária, através de Hesíodo. Logo, o verbo evidencia a escolha de Afrodite em honrar os que cumprem com seus ritos e cultos.

Em sequência, no verso 6, a deusa diz que serão abatidos os que se elevam diante dela. Aqui, Eurípides emprega dois verbos interessantes que aparecem em outros momentos no enredo trágico de *Hipólito*. O primeiro verbo é σφάλλω (*sphállō*), cujas acepções são *derrubar; abater*. Já no verso 6 há o indicativo de que Fedra e Hipólito serão derrubados pela deusa Afrodite. A primeira a ser atingida é Fedra, como pode se constatar no verso 183 da peça: Logo cais rápido e com nada tu te alegras¹³⁸ (Eurípides, *Hipólito*, v. 183). A fala é da Nutriz para Fedra, que encontra sua senhora sendo derrubada por uma doença, que é fruto da ação da deusa.

O segundo a ser atingido é o próprio Hipólito no desenrolar da trama. O sentido do verbo σφάλλω surge semanticamente na descrição do acidente sofrido por Hipólito, através da personagem Mensageiro a partir do verso 1173. Ao final da descrição minuciosa do acidente, o Mensageiro informa (v. 1246) que Hipólito cai do carro, após ter sido arrastado por seus próprios cavalos às margens do golfo Sarônico¹³⁹: cai, soprando ainda breve vida¹⁴⁰. O verbo que denota a queda de Hipólito é πίπτω (*pípto*), cujas acepções são *cair; tombar*. Este verbo surge como uma reforçativa da ação indicada no verso 6 através do σφάλλω.

¹³⁸ ταχὺ γὰρ σφάλλῃ κούδενι χαίρεις (Eurípides, *Hipólito*, v. 183).

¹³⁹ Golfo que integra o mar Egeu. Golfo Sarônico é o nome oriental do canal de Corinto, que atravessa o Istmo, e na metade de sua extensão compreende as seguintes ilhas gregas: Egina, Salamina e Poros.

¹⁴⁰ πίπτει, βραχὺν δὲ βίον ἐμπνέων ἔτι (Eurípides, *Hipólito*, v. 1246).

Ainda no verso 6, há o verbo φρονοῦσιν (*phronousin*) – pensar; julgar – que tem por sujeito ὅσοι (*hóssoi*), para demarcar o excesso das personagens Fedra, que recusará o amor lançado por Afrodite, e Hipólito, que recusa Afrodite em todos os aspectos. A construção do verbo está associada ao termo φρήν (*phrén*), cujas acepções denotam traços imanentes aos mortais: o diafragma, e membrana que separa o coração e os pulmões das vísceras, como sedes das emoções e dos sentimentos. Entende-se, portanto, o uso do verbo para demarcar a impulsividade dos homens que não conseguem controlar suas próprias ações e, conseqüentemente, agem por excesso. Assim como ocorre em *Hipólito*, Eurípides também trata do excesso aos deuses em *Medeia*, e aponta que os excessos culminam em ira nos deuses e, conseqüentemente, nas desgraças aos mortais:

Nenhuma coisa que excede
equivale a um tempo favorável aos mortais
e produziu [neles] maiores cegueiras
quando o dáimone irritou-se nos lares¹⁴¹ (Eurípides, *Medeia*, vv. 127-30,
tradução própria).

O verbo φρονοῦσιν também aparece em outros momentos no texto, como ocorre não muito distante da fala da deusa Afrodite. No verso 116, depois de Hipólito desdenhar a deusa e não lhe prestar as devidas honras, o servo do jovem profere uma máxima, alertando para que não sejam imitados os jovens que pensam – φρονοῦντας (*phronountas*) – desse modo. Há uma relação direta entre a fala da deusa e a atitude do jovem, que julga Afrodite e recusa honrá-la.

Ademais, nos versos 7-9, a deusa suaviza o seu tom, antes individualizado e com ênfase em sua própria soberania, e suas palavras passam a exprimir uma coletividade porque a veneração aos homens pios, assim como a punição aos impiedosos, é algo intrínseco à raça dos deuses (γένει θεῶν – *guénei theón*) e não somente a ela. E encerra a passagem dizendo que logo mostrará a veracidade de suas palavras, a fim de obter credibilidade ante os ouvintes.

O terceiro bloco compreende os versos 10-4:

ὁ γάρ με Θεσέως παῖς, Ἀμαζόνος τόκος,

¹⁴¹ τὰ δ' ὑπερβάλλοντ' / οὐδένα καιρὸν δύναται θνητοῖς, / μείζους δ' ἄτας, ὅταν ὀργισθῇ / δαίμων οἴκοις, ἀπέδωκεν (Eurípides, *Medeia*, vv. 127-30).

Ἰππόλυτος, ἄγνοῦ Πιτθέως παιδεύματα,
μόνος πολιτῶν τῆσδε γῆς Τροζηνίας
λέγει κακίστην δαιμόνων πεφυκέναι·
ἀναίνεται δὲ λέκτρα κοῦ ψαύει γάμων,

Assim, de mim, o filho de Teseu, fruto da Amazona,
Hipólito, educado pelo casto Piteu,
único dentre os cidadãos da região de Trezena,
diz que nasci como a pior dos dáimones
e tanto desdenha os leitos quanto não alcança os matrimônios ((Eurípides,
Hipólito, vv. 10-4, tradução própria).

Depois de se apresentar aos ouvintes em uma performance retórica, ao elevar o próprio *éthos* por meio de suas qualidades, Afrodite inicia sua arguição. Primeiro, expõe o seu oponente, o jovem Hipólito, filho do herói Teseu com a Amazona¹⁴² (v. 10). No verso seguinte, o nome de Hipólito é proferido pela deusa, seguido de informações importantes que o caracterizam: ἄγνοῦ Πιτθέως παιδεύματα (*agnú Pitéos paideúmata*). O primeiro termo, ἄγνοῦ, tem por significados *puro*, *casto*, e é empregado na forma de genitivo (adjunto adnominal) ao nominativo (sujeito) Πιτθέως (*Pitthéos*) – Piteu –, bisavô de Hipólito, para exprimir uma ambiguidade à castidade de Hipólito através dos ensinamentos de Piteu.

Ainda no verso 11, é dito por Afrodite que Hipólito fora educado (παιδεύματα) por Piteu. Porém, diferentemente do que poderá ser constatado ao longo da peça *Hipólito*, com a personagem homônima voltada integralmente ao caráter virginal, a castidade atribuída a Piteu está relacionada ao sentido religioso, de não ser manchado por mácula. Pois, ao contrário de Hipólito, Piteu casou-se e teve Etra como filha¹⁴³, a mãe do herói Teseu. O termo ἄγνοῦ, presente no verso, será retomado no enredo da peça em outros

¹⁴² O termo Amazona vem do grego Ἀμαζών (*Amadzón*). A etimologia é controversa, pois não apresenta um significado definitivo ao termo. Primeiro, remete-se à construção formada pelo α (*alpha*) privativo junto ao termo μαζός (*madzós*), resultando na acepção "sem seio", o que possivelmente explicaria o corte de um dos seios feito pelas guerreiras para um melhor manejo de seus instrumentos de guerra. O dicionário Grego-Francês, *Bailly*, abona outra explicação à origem do termo Amazona, como um derivado do gentílico iraniano *ha-mazan*, para indicar que essas guerreiras eram, na verdade, mulheres provenientes de uma tribo iraniana. Segundo Homero, as amazonas tiveram participação na Guerra de Troia, sendo abatidas por Belerofonte (cf. Homero, *Ilíada*, VI, v. 186). Ao mencionar as guerreiras na *Ilíada*, o poeta Homero utiliza-se da repetição "as Amazonas, iguais dos homens", o que remete à posição dessas mulheres que ocupavam um lugar dos homens: o campo de batalha. Amazona, ou Hipólita, foi uma das rainhas que liderou o grupo das guerreiras. Com o herói Teseu, tornou-se mãe de Hipólito, que dá nome à tragédia de Eurípides. Na peça, é perceptível a influência, mesmo que indireta, do comportamento irreverente da mãe na construção e desenvolvimento da personalidade do filho. Para este tipo de análise acerca dos traços psicológicos dos indivíduos, e como sugestão de leitura complementar, cf. Jung, *Aspectos do Feminino*, 2019.

¹⁴³ Cf. Apolodoro, *Biblioteca Mitológica*, III 15, 2.

momentos, sempre associado ao traço virginal de Hipólito¹⁴⁴ e de sua relação íntima com o âmbito divino através de Ártemis.

Nos versos 12, Hipólito é mencionado como o único dos cidadãos da região de Trezena – *μόνος πολιτῶν γῆς Τροζηνίας* (*mónos politón gés Trodzenías*) – que afirma a deusa ter nascido como a pior dos dáimones – *δαιμόνων* (*daimónon*). Para isto, Eurípides emprega o adjetivo *κακίστην* (*kakístēn*), superlativo de *κακός* (*kakós*) – *ruim; pior*. O termo *πολιτῶν* possui um peso maior na peça, por referenciar um jovem que não se preocupa com as práticas sociais e religiosas, como o casamento, pontuado por Afrodite no prólogo. Além disso, Hipólito é denominado de *cidadão* em uma época que nem todos possuíam esse título na cidade de Atenas, como descrevem Dezotti e Leite (2019):

Os conceitos de cidadão e pólis estão extremamente ligados, visto que a pólis era uma formação política, econômica e social. Todos os aspectos da vida dos cidadãos estavam ligados à pólis: como sabemos, a pólis era os cidadãos. Logo, o cidadão era aquele que tinha o direito e o dever de participar das decisões tomadas na pólis. Os requisitos para ser um cidadão variava de acordo com a pólis e poderiam mudar ao longo do tempo, sendo mais abertos ou mais restritos. Em geral, o cidadão era o homem que atingia a maioridade, normalmente após os 18 anos. O cidadão grego é caracterizado como o sujeito que participava ativamente da vida da cidade em todos os sentidos e efetivamente contribuía diretamente na valorização e no cuidado com a vida em comum. Isso se dava através da educação pela pólis e para a pólis que despertava nos cidadãos o exercício pleno e consciente da cidadania (Dezotti, Leite, 2019, p. 66).

Conforme exposto, a cidadania não era atribuída todos. Estava restrita aos homens que atingiam a maioridade, e que fossem filhos de pais e mães atenienses. Contudo, a personagem Hipólito se afasta desses parâmetros ao atingir a maioridade por não se empenhar às obrigações da *pólis*. Na peça homônima, Hipólito se ausenta da vida pública, para viver reservado com um séquito de caçadores na companhia da deusa Ártemis.

Em se tratando de alguém que recebe o título de cidadão, mas que se afasta de suas obrigações como acontece com Hipólito, cabe aqui fazer um paralelo com o que manifesta Aristóteles na *Política*. No primeiro capítulo da obra, o filósofo tece críticas aos que se ausentam da sociedade para viverem isolados, sem o regimento das leis. Para Aristóteles, estes não devem ser assistidos pelo Estado, pois vivem como se bastassem a si mesmos. Ademais, Hipólito priva-se do seio conjugal, como expõe a personagem

¹⁴⁴ Exemplos: v. 102, e v. 655, através do verbo *ἀγνεύω* (*agneúō*).

Afrodite no verso 13: e tanto desdenha os leitos quanto não alcança os matrimônios. Aqui, o termo empregado é γάμων (*gámon*), para se referir ao casamento.

Na *Ilíada*, Zeus incute à deusa Afrodite os trabalhos (ἔργα – *hérge*) que envolvem o γάμος. Conta-se no Canto V que, depois de a deusa ter adentrado ao âmbito da guerra para proteger o seu filho Eneias e de lá ter saído ferida pelo herói Diomedes, Zeus a exorta para não mais intervir na guerra, dizendo: “A ti, querida filha, não te são dados os esforços guerreiros; ocupa-te antes com os esforços do desejo no casamento”¹⁴⁵ (Homero, *Ilíada*, V, vv. 428-9, tradução de Frederico Lourenço). O poeta Homero utiliza os termos ἡμερόεντα (*himeróenta*), adjetivo que indica desejo, excitação, e o substantivo γάμοιο (*gámoio*), como um dos expoentes dos quais a deusa deverá se ocupar.

No *Hino Homérico V* a configuração do casamento está intimamente associada à deusa. No hino, Afrodite passa por um ritual que envolve todas as etapas de um casamento. Primeiro, a deusa é apresentada sob um aspecto virginal e que, mesmo acompanhada por Eros e Desejo após o nascimento, ainda não havia sido subjugada por uma dessas forças. Isto só acontece quando Zeus, para punir Afrodite por lançar as setas de Eros nos deuses, faz com que ela seja subjugada por Ἴμερος (*Hímeros*) – Desejo –, como expõe o verso 45.

Afrodite é tomada por um desejo, a princípio doce – γλυκὸν ἴμερον (*glýkyn hímeron*) –, que logo se transforma, a partir do momento em que ela vê o mortal. De doce, passa a ser terrível – ἑκπαγλός (*hékpaglos*): “[...] e um terrível desejo se precipita em seu coração”¹⁴⁶ (*Hino Homérico V*, v. 57, tradução de Flávia Regina Marquetti). No verso exposto, pode-se observar as primeiras ambiguidades atreladas às forças que acompanham Afrodite, como Eros, que se revela agradável e doloroso no verso 348 de *Hipólito*: “Coisa agradável, oh criança, e ao mesmo tempo dolorosa”¹⁴⁷ (Eurípides, *Hipólito*, v. 348, tradução própria).

O *Hino Homérico V* também narra os momentos que antecedem o casamento de Afrodite com Anquises. A deusa passa por uma série de rituais ligados ao γάμος, como ser banhada, perfumada e ornada com ouro pelas Cárites, e de ser acompanhada por um cortejo de animais selvagens que copulam. No momento do encontro com Anquises,

¹⁴⁵ οὗ τοι τέκνον ἐμὸν δέδοται πολεμῆϊα ἔργα, / ἀλλὰ σύ γ' ἡμερόεντα μετέρχαιο ἔργα γάμοιο (Homero, *Ilíada*, V, vv. 428-9).

¹⁴⁶ ἑκπαγλός δὲ κατὰ φρένας ἴμερος εἶλεν (*Hino Homérico V*, v. 57).

¹⁴⁷ ἥδιστον, ὃ παῖ, ταῦτόν ἀλγεινόν θ' ἅμα (Eurípides, *Hipólito*, v. 348).

alguns termos que remetem às noivas são destacados nos versos 82, 127 e 133-42, como ser denominada de παρθένον (*parthénon*) – virgem –, ausente do jugo de Eros, e de querer ser chamada por Anquises de κουριδίην ἄλοχον (*kouridíēn alokhon*) – esposa legítima. Também há no hino menção ao pagamento de dote ao noivo e um banquete de celebração à cerimônia, práticas relacionadas ao γάμος.

A exposição do hino é de grande importância para o entendimento acerca do γάμος, suscitado pela personagem Afrodite no verso 14 de seu discurso de acusação ao jovem Hipólito, e o termo será retomado em outros momentos da peça pelas demais personagens. A instituição do matrimônio surge miticamente relacionada à figura da deusa que, por conseguinte, também impõe tal instituição aos demais seres. Assim, pode-se inferir a ela o papel de legisladora, tendo em vista que na língua grega antiga o termo θεσμοφόρη (*thesmophóre*) – legisladora – é derivado da junção do substantivo θεσμός (*thesmós*), que significa *estabelecido; lei ou instituição estabelecida pelos deuses*, com o verbo φέρω (*phéro*), cujas primeiras acepções são *carregar; conduzir*.

No Canto V da *Ilíada*, Zeus incute a Afrodite os esforços para o casamento; no *Hino Homérico V*, à deusa é narrada a configuração de um casamento nos parâmetros gregos, com a figura da jovem e virgem, sendo preparada e conduzida ao encontro do esposo. Eurípides também associa o casamento à figura de Afrodite em *Faetonte*. Na peça, o coro canta:

Himeneu, Himeneu
cantamos a Urânia de Zeus,
a senhora dos Amores, às virgens
[cantamos] a núpcia de Afrodite¹⁴⁸ (Eurípides, *Faetonte*, vv. 227-30, tradução própria).

O trecho de *Faetonte* inicia com uma invocação a Ὑμήν (*Hymén*) – Hímen ou Himeneu –, deus do cortejo nupcial. Grimal (2005) informa que o deus das núpcias seria filho de Dioniso e de Afrodite¹⁴⁹. No verso 229 de *Faetonte*, o coro interliga a Afrodite Urânia com as παρθένοις (*parthénois*) – virgens –, conduzidas ao γαμήλιον (*gamélion*) – ato nupcial –, v. 230. O termo γαμήλιος está conectado ao sacrifício e à refeição oferecida

¹⁴⁸ Ὑμήν Ὑμήν / τὰν Διὸς οὐρανίαν αἰείδομεν / τὰν ἐρώτων πότνιαν, τὰν παρθένοις / γαμήλιον Ἀφροδίταν (Eurípides, *Faetonte*, vv. 227-30).

¹⁴⁹ Cf. Grimal, 2005, p. 229.

pelo noivo aos membros de sua *fratria*, e ao próprio mês dedicado ao casamento, o Γαμηλιών (*gamelión*), sétimo mês ático que corresponde atualmente ao final de janeiro e início de fevereiro.

Porém, dessa obrigação designada aos cidadãos, Hipólito se exclui, para viver em companhia de Ártemis, como cita Afrodite no próximo trecho (vv. 15-9):

Φοίβου δ' ἀδελφὴν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρην,
τιμᾶι, μεγίστην δαιμόνων ἡγούμενος,
χλωρὰν δ' ἂν ὕλην παρθένωι ξυνὸν αἰεὶ
κυσὶν ταχείαις θήρας ἐξαιρεῖ χθονός,
μείζω βροτείας προσπεσὼν ὁμιλίας.

A irmã de Febo, Ártemis, filha de Zeus,
[ele] honra, considerando-a dentre os dáimones a maior.
Vivendo sempre unido à virgem pelo bosque verde,
[ele] expulsa as feras da terra com cães ágeis,
lançando-se a maiores coisas do que ao convívio dos homens (Eurípides,
Hipólito, vv. 15-9, tradução própria).

No primeiro verso do excerto, a personagem Afrodite especifica Ártemis, como deusa que passa conviver com Hipólito. No verso que se sucede, aparece o superlativo μεγίστην (*meguísten*) – *melhor* –, em contraposição ao superlativo κακίστην (v. 13). Se por um lado Hipólito tem Afrodite, soberana das deusas como κακίστην, por outro ele considera Ártemis, filha de Zeus, como μεγίστην δαιμόνων (*meguísten daimónon*) – a melhor dos dáimones. Desse modo, o jovem subverte a posição das duas deusas e, consequentemente, das duas esferas que permeiam a vida dos homens, ao ter a primeira (virginal) como a mais importante.

Hipólito vai além de seus limites e passa a conviver intimamente com a deusa nos bosques verdes – χλωρὰν δ' ἂν ὕλην παρθένωι ξυνὸν αἰεὶ (*khloran d'an' hýlen parthénoi ksynón aei*). Cabe ressaltar que o próprio campo de atuação de Ártemis – χλωρὰν ὕλην (*khloran hýlen*) – foi criado por ação de Afrodite após o seu nascimento, fazendo nascer a própria natureza. No verso destacado, Eurípides emprega o advérbio αἰεὶ (*aei*) – sempre –, a fim de reforçar que o jovem não se desvencilha de sua deusa predileta.

Com Ártemis, Hipólito atua de igual modo, caçando feras com os próprios cães da deusa. O filho de Teseu com a Amazona recebe de Afrodite a acusação de ter excedido os seus limites na condição de humano, para viver restrito à companhia de uma deusa,

afastado da ὁμιλία (*homilía*) – outro termo ambíguo empregado por Eurípides, para denotar o nível de distanciamento de Hipólito do que concerne ao mundo dos homens.

Na língua grega, ὁμιλία representa tanto o convívio dos homens, quanto as instruções, os sermões, para o desenvolvimento do ser. Hipólito, ao conviver intimamente com Ártemis, não participa do exercício da cidadania, não é instruído para viver como um homem que atingira a vida adulta e, por conseguinte, se distancia das leis bem com o cumprimento delas. Logo, Hipólito porta-se como αὐτόνομος (*autónomos*) – termo para designar alguém que vive segundo suas próprias leis e vontades. Afrodite condena a atitude do jovem por não se portar como um mortal e por querer se igualar aos deuses. Assim como Afrodite, Teseu também condena tais atitudes em seu filho, e acusa Hipólito de seguir os ensinamentos órficos quando da prática do vegetarianismo (vv. 952-54). Ao escolher tais ensinamentos e a dieta vegetariana, Hipólito não cultua os demais deuses através dos sacrifícios de animais – com a queima da gordura, para oferecer a fumaça como alimento aos deuses – que serviriam de alimento ao jovem.

O cerne da desonra à deusa Afrodite não é a relação sexual entre Hipólito e Fedra, mas o casamento do qual Hipólito se afastara ao atingir a maioridade. A possível relação sexual entre as duas personagens surge apenas como um castigo da deusa Afrodite, que ao lançar um Eros devastador em Fedra a utiliza como um instrumento doloso, a fim de provocar tentações para atingir o casto Hipólito.

O bloco dos versos 20-3 marca o φθονῶ (*phithóno*) – ciúme – de Afrodite por não ter recebido do jovem as devidas honras:

τούτοισι μὲν νυν οὐ φθονῶ· τί γάρ με δεῖ;
 ἃ δ' εἰς ἔμ' ἡμάρτηκε τιμωρήσομαι
 Ἰππόλυτον ἐν τῇδ' ἡμέραι· τὰ πολλὰ δὲ
 πάλαι προκόψασ', οὐ πόνου πολλοῦ με δεῖ

Agora, disso não tenho inveja. De que necessito, então?
 Das coisas que ele tem me privado, eu me vingarei de
 Hipólito neste dia; muitas coisas
 adiantei faz tempo, não preciso de muito esforço (Eurípides, *Hipólito*, vv. 20-3,
 tradução própria).

Há certo jogo de ambiguidades no primeiro verso do trecho em exposição. Uma vez que Afrodite é substituída por Ártemis, passa a repudiar Hipólito por ser desonrada. A deusa diz que não sente inveja – οὐ φθονῶ (*ou phthonó*) – da ligação que o jovem tem

com Ártemis, mas logo expõe o seu lado terrível ao dizer que já se empenhara nos trabalhos da punição que ele receberá.

Em referência ao castigo, Eurípides utiliza o verbo τιμωρήσομαι (*timorésomai*), voz média de τιμωρέω (*timoréo*) – *socorrer; castigar*. O verbo possui sentidos ambíguos e aparece no verso como uma sentença à privação de honras de Afrodite, demarcada pela ação do verbo ἁμαρτάνω (*hamartáno*) – *falhar; privar*. Por sua vez, o verbo ἁμαρτάνω está etimologicamente conectado com a ἁμαρτία (*hamartía*), que representa o erro cometido pelos heróis trágicos.

O lado terrível acentuado em Afrodite, ao final dos 23 primeiros versos de seu discurso, representa uma das faces da deusa, que se revela terrível aos que lhe desprezam. Tal dualidade em Afrodite aparece na passagem dos versos 443-46:

Κύπρις γὰρ οὐ φορητὸν ἦν πολλὴ ῥυῖ,
ἦ τὸν μὲν εἶκονθ' ἡσυχῇ μετέρχεται,
ὄν δ' ἄν περισσὸν καὶ φρονοῦνθ' εὖρη μέγα,
τοῦτον λαβοῦσα πῶς δοκεῖς καθύβρισεν

Pois, Cípris é poderosa se flui forte,
ela segue tranquila junto aos que cedem.
A quem ela descobre arrogante e elevado,
este [ela], ao tomá-lo, maltrata como tu pensas (Eurípides, *Hipólito*, vv. 443-6, tradução própria).

No verso 443 da passagem, Eurípides emprega o πολλή (*pollé*), que também aparece no primeiro verso da fala de Afrodite no prólogo, como uma reforçativa da grandeza da deusa. Já no segundo verso, o poeta expõe uma das faces de Afrodite através do verbo ἡσυχῇ (*esykhei*) – segue tranquila. Por outro lado, os versos seguintes indicam a face terrível de Afrodite, que maltrata o que se mostra περισσὸν (*perisson*) – orgulhoso – e φρονοῦνθ' (*phronounth'*) – elevado. A passagem surge como um espelho dos versos 5-6 do prólogo, com destaque à dualidade de Afrodite em ações de reciprocidade aos mortais.

Essa dualidade de Afrodite está sempre ligada à força de Eros. No primeiro fragmento do livro I, da poetisa Safo, há menção ao lado terrível de Afrodite:

Multifloreamente Afrodite eterna
Zeus te fez ó roca de ardis e peço

deusa não permita que dor e dolo
domem meu peito¹⁵⁰ (Safo, livro I, fragmento I, vv. 1-4, tradução de
Guilherme Gontijo Flores).

No fragmento de Safo, à deusa atribui-se os ardis e dolo¹⁵¹. Invoca-se para que Afrodite não permita o θυμός¹⁵² (*thymós*) – *pensamento; alma* –, ser tomado pela dor e pelo dolo. Em *Medeia*, de Eurípides, o coro solicita à deusa, em tom de súplica, para não ser atingido por sua seta, pois deseja obter a σωφροσύνη (*sophrosýne*): “Ó rainha, não me dispare do áureo arco a inevitável seta untada de anseio. Preze-me Prudência, dom supremo dos Deuses”¹⁵³ (Eurípides, *Medeia*, vv. 634-6, tradução de Jaa Torrano).

Hipólito, por sua desonra para com Afrodite, receberá punição, como elencado nos primeiros versos do discurso da deusa. Mas, antes, Afrodite atingirá Fedra, a madrasta do jovem, que incorrerá em αφροσύνη (*aphrosýne*) – insanidade; imprudência. A personagem será o instrumento da deusa para atingir Hipólito, que se afastará da companhia de Ártemis ao final da trama:

πατρός εὐγενῆς δάμαρ
ἰδοῦσα Φαίδρα καρδίαν κατέσχετο
ἔρωτι δεινῷ τοῖς ἔμοις βουλευμασιν.

A nobre esposa de seu pai,
Fedra, ao vê-lo, tem fortemente o coração tomado
por amor terrível, seguindo os meus propósitos (Eurípides, *Hipólito*, vv. 26-8,
tradução própria).

O excerto corresponde aos versos 26-8, nos quais Afrodite informa que lançou no coração – καρδίαν (*kardían*) – de Fedra um Eros terrível – ἔρωτι δεινῷ (*héroti deinoi*) –, de acordo com os seus propósitos – ἔμοις βουλευμασιν (*emois bouleúmassin*). Acometida pelo Eros terrível, Fedra adoece (vv. 38-40):

¹⁵⁰ Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα / παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε / μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα / πότνια θῦμον (Safo, livro I, *fragmento I*, vv. 1-4).

¹⁵¹ Acerca do tema, há um trabalho de autoria própria, no qual se discute o *dólos* de Fedra, sob influência de Afrodite, para com Hipólito.

¹⁵² Traduzido por *peito* pelo tradutor.

¹⁵³ τόξων ἀφείης ἡμέρῳ / χρίσας ἄφυκτον οἰστόν. / στέργει δέ με σωφροσύνα, δώρημα κάλλιστον θεῶν (Eurípides, *Medeia*, vv. 634-6).

ἐνταῦθα δὴ στένουσα κάκπεπληγμένη
κέντροις ἔρωτος ἢ τάλαιν' ἀπόλλυται
σιγῇ, ξύνοιδε δ' οὔτις οἰκετῶν νόσον

Aqui, gemendo e atingida
pelos agulhões do amor, a desgraçada perece
em silêncio, e nenhum dos escravos domésticos conhece a doença (Eurípides,
Hipólito, vv. 38-40, tradução própria).

O trecho exprime os primeiros indícios dos efeitos de Eros sobre Fedra. Eurípides utiliza o participípio presente *στένουσα* (*sténoussa*), para demonstrar uma primeira reação da personagem ao sentir as pontadas do amor – *κέντροις ἔρωτος* (*kéntrois hérotos*) – lançadas por Afrodite. Outra reação que pode ser observada em Fedra é o silêncio, para não revelar o nome do seu amado. Em seguida, é dito que nenhum dos escravos do seu *oikos*¹⁵⁴ conhece a doença – *νόσον* (*nósson*) – que atinge Fedra. Esta é a primeira das 21 vezes¹⁵⁵ que o termo *νόσον* aparece associado a Fedra.

A partir do verso 131 há o desenvolvimento dessa doença de Fedra em decorrência do amor que sente por Hipólito. Uma vez atingida por Eros sob sua face terrível, primeiro adoece o corpo da personagem: *νοσσεῖ κοίτῃ δέμας* (*nosserai koitai démas*) – v. 131 –, e, ao se privar do alimento, Fedra fica reclusa no *oikos*, acamada. Depois, sua alma também é atingida pela força de Eros: *ἔραται ψυχή* – *hératai psykhé* – v. 173. Desse modo, Fedra é tida como doente e louca na trama, e a imprudência se desenvolve por meio de suas ações. O termo *μανία* (*manía*) – loucura – aparece 2 vezes em referência a Fedra¹⁵⁶. Assim como o *νόσον*, o termo *μανία* surge na obra para manifestar a evolução dos efeitos de Eros sobre Fedra. São termos de grande relevância para a identificação desses estágios, que levam Fedra à debilidade física e, ao mesmo tempo, emocional.

A personagem vivencia um conflito na tragédia de Eurípides, em que precisará decidir entre a *δίκη* (*díke*) – justiça – terrena e a *δίκη* de Afrodite. No desenrolar do enredo trágico, Fedra não encontrará saída para o enclave instaurado pela deusa Afrodite. A personagem da rainha cretense não poderá ceder às vontades impulsionadas pelo amor avassalador que sente pelo enteado, pois correrá o risco de perder sua boa fama ante os concidadãos de Trezena. Por outro lado, se decide manter a boa reputação, desonra a

¹⁵⁴ Especificamente no último verso do trecho (v. 40), o poeta Eurípides emprega o termo *οἰκετῶν* (*oiketon*), para designar os escravos que trabalham dentro do *oikos*.

¹⁵⁵ Há ocorrências do termo nos seguintes versos: 40, 131, 176, 179, 186, 205, 269, 279, 283, 293, 294, 394, 405, 477, 479, 512, 597, 698, 730, 766, 1306.

¹⁵⁶ O termo aparece nos versos 214 e 248, mas seu sentido é explicitado por meio de outros termos presentes no texto, como *ἄνοϊαν* (*hánoian*) – loucura – no v. 398 etc.

própria deusa. O suicídio é a saída gloriosa que Fedra encontra diante da situação em que está.

Desta forma, percebe-se que toda a obra de Eurípides se desenvolve em torno de Afrodite, em uma exaltação à sua grandeza. A deusa se apresenta, dando início à encenação trágica, e logo após seu discurso, sai de cena, deixando ressoado nas cenas que se sucedem o seu nome e sua grande força: Eros.

Hipólito surge em cena, após a saída de Afrodite, para entoar um hino a Ártemis (vv. 61-87). Nos versos 84-7, Hipólito diz:

μόνῳ γάρ ἐστι τοῦτ' ἐμοὶ γέρας βροτῶν:
 σοὶ καὶ ξύνειμι καὶ λόγοις ἀμείβομαι,
 κλύων μὲν αὐδῆς, ὄμμα δ' οὐχ ὁρῶν τὸ σόν.
 τέλος δὲ κάμψαιμ' ὥσπερ ἠρξάμην βίου.

Pois eu, o único dos mortais, tenho este prêmio:
 estar junto a ti e responder em palavras [a ti],
 ouvindo tua voz; e [se] com os olhos não vejo a ti,
 que eu chegue ao fim da vida do mesmo modo que comecei (Eurípides, *Hipólito*, vv. 84-7, tradução própria).

No primeiro verso da passagem há o termo μόνῳ (*móno*), que também aparece no verso 11, quando Afrodite diz que Hipólito é único dos cidadãos de Trezena que a tem como a pior dos *dáimones*. Hipólito utiliza o μόνῳ para afirmar que é o único dos mortais (βροτῶν – *brotón*) que tem por γέρας (*guéras*) – prêmio – estar junto – ξύνειμι (*ksýneimi*) –, responder com palavras – ἀμείβομαι λόγοις (*ameíbomai lógois*) – e ouvir a voz – κλύων αὐδῆς (*klýon audés*) – de Ártemis.

Hipólito encerra o hino à deusa nos versos 86-7, dizendo que, se com os olhos não puder mais ver – ὄμμα οὐχ ὁρῶν (*ómma oukh horón*) – sua deusa predileta, que então sua vida chegue ao fim do mesmo modo que começou. Este último verso da fala de Hipólito reflete bem a importância dada a Ártemis por ele. Hipólito escolhe terminar a vida do mesmo modo que começou ao indicar a permanência no lugar em que está: virgem e na companhia da própria deusa Ártemis. Por não se desvincular da esfera de Ártemis, a atitude do jovem é caracterizada pelo orgulho e pelo excesso, práticas condenadas por Afrodite nas passagens anteriores já mencionadas da peça.

Adiante, o jovem será indagado por seu servo (v. 91) acerca das leis que regem os mortais – νόμος βροτοῖσιν (*nómos brotóisin*) – e diz a Hipólito (v. 93):

μισεῖν τὸ σεμνὸν καὶ τὸ μὴ πᾶσιν φίλον

Odiar o orgulhoso e o não amigo de todos (Eurípides, *Hipólito*, v. 93, tradução própria).

O servo tece uma crítica ao comportamento do jovem, que escolhe honrar Ártemis e desdenhar Afrodite. Suas palavras são ignoradas por Hipólito, e em tréplica diz que as leis dos mortais são as leis dos deuses (v. 98) e cobra do jovem as devidas honras à deusa Afrodite. Hipólito, por sua vez, recusa saudar Afrodite de perto, e comete mais um excesso ao se mostrar em condição melhor do que a própria deusa, ao dizer que manterá distância por ser ἄγνός (*agnós*) – puro –, v. 102.

Enquanto Hipólito se mantém distante de Afrodite e de seus desígnios, sua madrasta, Fedra, permanece doente. Um pouco mais adiante no enredo trágico, a personagem deixa escapar o nome do seu amado através da própria Nutriz, que menciona o nome de Hipólito (v. 352), e nos versos 359-61 menciona a grandeza de Afrodite, capaz de destruir os lares dos mortais:

Κύπρις οὐκ ἄρ' ἦν θεός,
ἀλλ' εἴ τι μείζον ἄλλο γίνεται θεοῦ,
ἢ τήνδε κάμει καὶ δόμους ἀπώλεσεν.

Logo Cípris não era deusa,
mas, se vem a ser algo diferente, maior do que deusa,
ela que arruinou esta [Fedra], a mim e moradas (Eurípides, *Hipólito*, vv. 359-61, tradução própria).

Através da Nutriz, Afrodite é descrita como algo maior do que uma deusa, pois fora destruída pela deusa assim como o próprio lar de Teseu, através do Eros terrível em Fedra. Mas em seguida, a Nutriz reconhece que sua senhora não deve se furtar de ceder aos desígnios de Afrodite e nos versos 447-50 relembra que tudo é domínio da deusa:

φοιτᾷ δ' ἀν' αἰθέρ', ἔστι δ' ἐν θαλασσίῳ
κλύδωνι Κύπρις, πάντα δ' ἐκ ταύτης ἔφυ·
ἥ δ' ἐστὶν ἡ σπείρουσα καὶ διδοῦσα ἔρον,
οὗ πάντες ἐσμέν οἱ κατὰ χθόν' ἔκγονοι.

Anda de um lado a outro sobre o éter, está na marítima
agitação Cípris, todas as coisas brotam através dela;
a qual é semeadora e doadora de Eros,
do qual todos nós, segundo a terra, somos filhos (Eurípides, *Hipólito*, vv. 447-
50, tradução própria).

A Nutriz reitera a fala da própria Afrodite nos primeiros versos de seu discurso, ao elencar a sua soberania entre mortais e os olímpianos, além de favorecer os que lhe prestam honras, habitantes dos dois extremos: marítimo e terreno. No verso 449, à fala da Nutriz são empregados os participípios σπείρουσα (*spéiroussa*) e διδοῦσα (*didóússa*), que surgem no trecho com cargas adjetivas à deusa Afrodite, como semeadora e doadora de Eros que faz nascer, segundo a terra, os atenienses (v. 449). Aqui, há uma relação da autoctonia ateniense com a própria Afrodite.

Mais uma vez é enfatizada a força de Eros através de Afrodite, como também a própria procriação que promove o nascimento dos autóctones, o que atesta à deusa o papel de mãe mítica dos atenienses¹⁵⁷. Nas palavras da Nutriz, Fedra precisa reconhecer a grandeza de Afrodite e ceder às suas vontades. Porém, ela se recusa. A Nutriz, então, exorta Fedra nos versos 473-6:

ἀλλ', ὦ φίλη παῖ, λῆγε μὲν κακῶν φρενῶν,
λῆξον δ' ὑβρίζουσ': οὐ γὰρ ἄλλο πλὴν ὕβρις
τάδ' ἐστί, κρείσσω δαιμόνων εἶναι θέλειν,
τόλμα δ' ἐρῶσα: θεὸς ἐβουλήθη τάδε.

Mas, ó querida criança, encerra o mau pensamento.
encerra o excesso, pois não é outra coisa senão excesso
isso de querer ser mais poderosa do que os dáimones.
Arrisca o amor! Um deus quis assim (Eurípides, *Hipólito*, vv. 473-6, tradução
própria).

Na fala da Nutriz há uma atenção à ὕβρις (*hýbris*) – excesso. Primeiro, é utilizando o verbo ὑβρίζουσ' (*hybrízous* ') – *exceder; faltar* –, no verso 475. Depois, o termo ὕβρις aparece, para acentuar a gravidade de se negar honras a Afrodite. A Nutriz também

¹⁵⁷ Schilling (2003) no texto de introdução de *La Veillée de Vénus: Pervigilium Veneris*, p. 7, define Vênus, correspondente romana de Afrodite, como a mãe dos romanos e dos Césares, a fim de se atribuir à deusa a autoctonia do povo latino.

destaca o papel de um deus (em alusão ao uno Afrodite/Eros), para que Fedra não recuse e tente consolidar esse amor por Hipólito, pois tudo isto fora designado pelo ser divino – θεὸς ἐβουλήθη τάδε (*théos ebouléthe táde*).

Após exortar Fedra, a Nutriz sugere um φάρμακον (*phármakon*) – para tratar a doença de sua senhora (v. 479). Mas Fedra reluta e é tida como uma mulher imprudente (v. 494) por dar preferência à honra que possui ante os concidadãos, como mulher de boa estirpe. Com a recusa das honras a Eros, o coro canta nos versos 535-42 a importância de se cultuá-lo:

ἄλλως ἄλλως παρὰ τ' Ἀλφεῶ
 Φοίβου τ' ἐπὶ Πυθίοις τεράμνοις
 βούταν φόνον Ἑλλάς <αἱ> ἀέξει:
 Ἔρωτα δέ, τὸν τύραννον ἀνδρῶν,
 τὸν τᾶς Ἀφροδίτας
 φιλτάτων θαλάμων κληδοῦχον, οὐ σεβίζομεν,
 πέρθοντα καὶ διὰ πάσας ἰέντα συμφορᾶς
 θνατοὺς ὅταν ἔλθῃ

Em vão, em vão, ao lado de Alfeu
 e diante da Pítica morada de Febo,
 matança bovina [sempre] aumenta a Hélade,
 Eros, rei dos homens,
 de Afrodite
 protetor dos mais estimados tálamos, se não o veneramos,
 e devastador que se lança através de todas as circunstâncias
 aos mortais quando vem (Eurípides, *Hipólito*, vv. 535-42, tradução própria).

Na passagem, o coro indica que são vãos os atos dos homens que cultuam os demais deuses, queimam hecatombes, mas se esquecem de Eros tido como τύραννον (*týranon*) dos homens. Os versos também aludem ao casamento, através do verso 540 com o termo θαλάμων (*thalámon*) – leito nupcial –, acompanhado do superlativo φιλτάτων (*philtáton*) – mais querido; estimado. Eros é o protetor dos leitos nupciais, que são muito queridos pela deusa Afrodite. Outra menção importante que o trecho apresenta se dá com o verbo σεβίζομεν (*sebídzomen*), o mesmo que aparece no verso 5 do discurso de Afrodite e que se refere à honra que a deusa deve receber dos mortais. Aqui, Eros também precisa ser honrado, para não revelar sua face devastadora (πέρθοντα – *pérthonta*) aos homens.

Com a exposição, Eurípides possibilita a discussão acerca do culto e honras devidas às duas grandes potências. Os versos apresentam um contraste ao pensamento

de Platão, no *Banquete*, em que o filósofo distingue entre pandêmios e urânios Afrodite e Eros. Através dessa distinção, fica claro aos homens qual das duas versões dos deuses deverá ser exaltada. Por outro lado, em *Hipólito*, Afrodite e Eros devem ser cultuados em sua totalidade, pois não são potências que se dividem em duas versões. E, uma vez que se recusa o culto de ambos os deuses, desgraças serão infligidas aos homens, como acontecerá com Fedra e Hipólito nas cenas que se sucedem na peça.

A Nutriz revela o amor proibido de Fedra ao próprio Hipólito, que passa a ter repulsa pela madrasta e pelo gênero feminino (vv. 616-50). Hipólito delibera, e diz que o pai, ao casar a filha, livra-se de um mal – κακοῦ (*kakú*). Para Hipólito, o homem que recebe a mulher em casa – em alusão ao casamento –, abrigará um ser que consumirá os bens da casa – ὄλβον δωμάτων (*hólbōn domáton*) –, v. 633).

A partir desse ponto, a vingança de Afrodite se direciona ao seu principal alvo, Hipólito. Fedra, ao saber que seu segredo fora revelado, arquiteta um plano de vingança a fim de sair impune daquela situação. Antes de recorrer ao suicídio, a madrasta de Hipólito dá início (v. 725) ao processo da construção da *tekmérion* (τεκμήριον) – prova –, para um suposto crime sexual envolvendo o rapaz. Fedra grava em uma tabuleta uma falsa mensagem, para acusar Hipólito de tê-la violentado sexualmente. Fedra deseja que o seu esposo, Teseu, acredite em suas palavras e não dê ouvidos às possíveis contradições e, desse modo, Hipólito seja responsabilizado por seu suicídio.

Nesse ínterim, a personagem do herói Teseu surge em cena para ter conhecimento dos fatos acerca da morte de Fedra. A partir do verso 856, Teseu encontra a tabuleta deixada por Fedra com as falsas alegações contra Hipólito, e no verso 1026, o termo γάμος é mencionado mais uma vez na peça. No verso em questão, Hipólito diz ao pai que não cometera o que acusa Fedra na tabuleta, pois ele jamais desejou agredir o casamento do pai, tampouco o teria ansiado ou desejado (v. 1027). Há uma ambiguidade neste último verso, haja vista que por meio de suas palavras, o jovem reafirma a sua recusa à instituição do matrimônio. Logo, reafirma sua recusa à esfera de Afrodite/Eros.

Por outro lado, convencido do falso crime de Hipólito, o herói expulsa o filho de Trezena e pede ao deus Posídon¹⁵⁸ que retire a vida do jovem. Posídon atende a súplica

¹⁵⁸ A mitologia grega apresenta Posídon como o verdadeiro pai de Teseu. O mito conta que o rei Egeu adormeceu na noite de núpcias com Etra, filha de Piteu. No lugar do rei, o próprio deus do mar deitou-se com Etra e nela gerou o herói. Eurípides recorre a essa versão mítica ao mencionar o deus como sendo o pai de Teseu (v. 1169).

de Teseu e faz emergir do mar um monstro descomunal, que agita os potros que conduzem o carro de Hipólito. Hipólito é gravemente ferido, mas antes de morrer ele retorna à Trezena, onde encontrará o seu pai e sua deusa predileta.

Ártemis revela a Teseu que Fedra agiu por dolo – δόλοισι (*dóloisi*) –, exposto no verso 1312, para com Hipólito, e entrega Afrodite como a responsável pelas desgraças que sucumbiram o lar do herói, sua esposa e o seu filho. Nos momentos finais da vida de Hipólito, ao final da peça, o γάμος é referenciado, para ressaltar sua importância como instituição civicorreligiosa. O termo, associado a Afrodite, surge no verso 1425, através da fala de Ártemis. A deusa promete uma reparação ao sofrimento de Hipólito, com honras póstumas praticadas por moças antes das núpcias, além de manchar o nome de Fedra ao revelar o amor descomedido que sentia pelo enteado.

Daquilo que se desvencilhou em vida, o casamento, Hipólito se aproxima após a morte. O jovem, filho de Teseu e da Amazona, terá papel de destaque nos ritos que antecedem os matrimônios. As κόραι (*kórai*) – jovens – ofertarão mechas de cabelo a Hipólito antes do γάμος, e das παρθένων (*parthénon*) – virgens – Hipólito receberá cantos. Assim, Hipólito acolherá as oferendas das jovens e virgens em sinal de desligamento da esfera de Ártemis para adentrarem no âmbito de Afrodite, deusa do amor e legisladora ateniense quando da instituição do casamento.

CONCLUSÃO

No século V a.C., a cidade de Atenas viveu um dos momentos mais conturbados de sua história, com embates militares e transformações na política com a derrocada e surgimento de novos líderes, como Pisistrato. Nessa mesma época, houve o que se denominou de *apogeu cultural* da cidade, por Atenas ter abrigado grandes nomes das artes e da filosofia.

Houve também uma transição da filosofia pré-socrática à sofística. Esta última era caracterizada pelo distanciamento de antigos valores do pensamento grego, como os ideais perpassados por Homero em suas composições. Os líderes do movimento, ao receberem pagamento de seus alunos, repassavam um conhecimento pautado na razão, com questionamentos acerca do tradicionalismo religioso e das próprias leis que regiam a *pólis*. Também ensinavam técnicas persuasivas de discurso, como a epidítica, a fim de se louvar ou censurar oponentes mesmo que estes não fossem culpados.

Eurípides, poeta nascido no ano 480 a.C. em Salamina, ilha grega ao sul de Pireu, vivenciou todos esses acontecimentos que afloraram em Atenas no século V e que serviram de influências em suas composições de cunho trágico-teatral.

Ao estrear na dramaturgia em 456 a.C., mesmo ano da morte de Ésquilo, Eurípides levou aos palcos dos anfiteatros dedicados a Dioniso representações da própria vida humana, tendo como pano de fundo os mitos tradicionais conhecidos do povo grego. A tragédia de Eurípides surgiu atravessando os limites de um tempo passado, mesmo com raízes fincadas na tradição, para que o poeta pudesse suscitar questões, reflexões e debates acerca de práticas que já não eram mais oportunas naquela época.

Diferentemente dos outros trágicos, como Ésquilo e Sófocles, Eurípides acentuou em suas personagens a exploração dos sentimentos, da desmedida. Teceu críticas aos deuses e ao modo como os homens enxergavam esses seres divinos e como se afastavam de suas próprias responsabilidades. Eurípides também democratizou o teatro, ao elevar o número de representantes (mulheres e escravos) de classes tidas como inferiores, e diminuiu a participação do coro religioso em suas composições.

Nas peças, Eurípides tratou da ambiguidade inerente aos homens e forças divinas, capazes de se portarem com justiça ou com desmedida; de se relevarem benevolentes ou

aniquiladores, como ocorre com Eros e Afrodite, elencadas por Eurípides em suas obras como as maiores potências divinas que regem deuses e homens.

Em *Hipólito*, peça representada inicialmente no ano 428 a.C., durante a guerra do Peloponeso, o poeta Eurípides deu maior destaque às duas figuras divinas supracitadas, para discorrer acerca da impiedade de um jovem que se afasta do casamento para permanecer em sua antiga fase de vida, dedicada à juventude e virgindade.

Com este trabalho, buscou-se apresentar uma análise do *corpus* (a peça *Hipólito*) acompanhada de traduções, a fim de se destacar o duplo protagonismo que a personagem da deusa Afrodite exerce na trama de Eurípides: deusa do amor, que domina e lança Eros nos seres, e legisladora ateniense, voltada à instituição do γάμος (casamento).

Através da análise, observou-se uma forte atuação de Afrodite na punição de Hipólito, que se desvencilhara do cumprimento dessa instituição cívica e religiosa segundo as leis do *oikos* e da *pólis*. Afrodite, ao ser desonrada, pune o jovem através de Fedra, que acusa Hipólito de um falso crime sexual.

Desta forma, apesar de Fedra ter sido utilizada como instrumento da punição de Afrodite para com Hipólito, este é apenas um desenvolvimento da ação, já que se caracteriza como uma tentação da deusa para atingir o casto rapaz. Assim, destacou-se que o ponto principal da peça não é a relação tida entre ambas as personagens, mas o motivo de tudo isto: na maioridade, Hipólito ter repudiado o casamento, instituição relacionada intrinsecamente a Afrodite. Ao ser punido por Afrodite, o jovem passou a integrar – após a morte – aquilo que se afastou em vida: os ritos nupciais e o próprio casamento.

A punição de Hipólito representa, dentro da trama, uma reparação à desmedida de um jovem que se afasta de suas obrigações para viver sob suas próprias leis e vontades. Percebe-se por meio desta punição uma articulação entre o divino e o humano, em que este se afasta daquele para sujeitar-se aos seus próprios anseios, mas que logo se interliga àquele como instrumento de suas vontades. Conclui-se, portanto, que a punição do jovem serviu para Afrodite reiterar sua soberania como deusa que rege todos os setores da vida dos homens.

REFERÊNCIAS

Edições e traduções de autores clássicos:

____ **Hinos Homéricos**. Edição e organização de Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. Introdução de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.

ARISTÓFANES. **Rãs**. Prefácio, tradução, introdução e notas de Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70, 2018.

ARISTÓFANES. **Tesmoforiantes**. Tradução, apresentação e notas de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARISTÓTELES. **Política**. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

EURÍPIDE. **Tragédies. Tome II: Hippolyte, Andromaque, Hécube**. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

EURÍPIDES. **As Bacantes**. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2010.

EURÍPIDES. **Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas**. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

EURÍPIDES. **Euripidis Fabulae, vol. 3**. Gilbert Murray. Oxford: Clarendon Press, 1913.

EURÍPIDES. **Hipólito**. Tradução, introdução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Editora Odysseus, 2010.

EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis, As Fenícias e As Bacantes**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2012.

EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; comentário de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34: 2010.

EURIPIDES. **Phaethon** by James Diggle. Pp. XI+244; 6 plates. Review by Hugh Lloyd-Jones. Cambridge: University Press, 1970.

EURÍPIDES. **Teatro Completo I: O Ciclope, Alceste, Medeia**. Estudos e traduções de Jaa Torrano. São Paulo: Editora 34, 2022.

EURÍPIDES. **Teatro Completo II: Os Heráclidas, Hipólito, Andrômaca, Hécuba**. Estudos e traduções de Jaa Torrano. São Paulo: Editora 34, 2022.

EURÍPIDES. **Vol. II: Children of Heracles. Hippolytus. Andromache. Hecuba**. Edited and translated by David Kovacs. Cambridge: Loeb Classical Library, 1995.

HERODOTUS. **The Histories**. With an English translation by A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 2ª edição; 6ª reimpressão. São Paulo: Editora Illuminuras Ltda, 2017.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e apêndices de Peter Jones. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; Introdução e Notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

ISEU. **Discursos VI. A herança de Filoctémon**. Tradução, introdução e notas de J. A. Segurado e Campos. Portugal: Editora Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

OVÍDIO, Públio. **Apolo e Dafne. Metamorfoses, livro I, versos 452-567**. Tradução e notas de Hamilton Sérgio Nery de Medeiros, Jaqueline Rayane de Moura Lima, Lisandra Dias, Luciene Viana de Brito e Robson Lucena Carneiro. Tutóia, MA: Diálogos, 2023.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Angelo Oliva Neto. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAUSANIAS. **Pausaniae Graeciae Descriptio**. 3 vols. Leipzig: Teubner, 1903.

PLATÃO. **A República**. Tradução e notas de Eleazar Magalhães Teixeira – Fortaleza: Edições UFC, Banco do Nordeste (distribuidor), 2009.

PLATÃO. **As leis, ou da legislação e Epinomis**. Tradução de Edson Bini. 2ª ed. São Paulo: Editora Edipro, 2010.

PLATÃO. **Banquete**. Tradução, notas e comentários de Donald Schüler. Porto Alegre: Editora L&PM, 2018.

PLATÃO. **Êutifron, Apologia de Sócrates, Críton**. Tradução, introdução e notas de José Trindade Santos. 4ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução e apresentação de José Cavalcante de Souza; posfácio e notas de José Trindade Santos. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

PLATO. **Platonis Opera, ed. John Burnet**. Oxford University Press, 1903.

PLUTARCO. **Vidas paralelas I: Teseo, Rómulo, Licurgo, Numa**. Introducción general, traducción y notas por Aurelio Pérez Jiménez. Madrid: Editorial Gredos, S.A.U., 1985.

PLUTARCO. **Vidas paralelas II: Solón, Publicola, Temístocles, Camilo, Pericles, Fabio Máximo**. Introducción general, traducción y notas por Aurelio Pérez Jiménez. Madrid: Editorial Gredos, S.A.U., 2008.

SAFO. **Fragmentos completos**. Guilherme Gontijo Flores. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

SCHILLING, Robert. **La veillée de Vénus: Pevigilium Veneris**. Texte établi et traduit par Robert Schilling. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

SICULUS, Diodorus. **Diodori Bibliotheca Historica, Vol 1-2**. Immanuel Bekker, Ludwig Dindorf, Friedrich Vogel. In aedibus B. G. Teubneri. Leipzig. 1888-1890.

SÓFOCLES. **Ájax: tragédias completas**. Tradução de Jaa Torrano; estudos de Beatriz de Paoli. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Editora Mnema, 2022.

SOPHOCLES. **Oxyrhynchus Papyri, part 9, number 1174**. Arthur S. Hunt. London: Egypt Exploration Fund, 1912.

SOPHOCLES. **Sophocles vol 1: Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone**. With an English translation by F. Storr. The Loeb classical library, 20. Francis Storr. London; New York. William Heinemann Ltd.; The Macmillan Company. 1912.

TUCÍDIDES. **História da guerra do Peloponeso**. Tradução de Mário da Gama Kury. 4ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisas de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso: livro I.** Tradução, apresentação e notas de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes; 2013.

VIRGÍLIO. **Eneida.** Tradução de Carlos Alberto Nunes; organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

Fontes mitológicas:

APOLODORO. **Biblioteca mitológica.** Traducción, introducción y notas de Julia García Moreno. 3ª ed. Madrid: Alianza editorial, 2016.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana.** Tradução de Victor Jabouille. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2000.

Demais referências:

___ **Bíblia Sagrada.** São Paulo: Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 2015.

ABBAGNANO, Nicola. **História da filosofia.** Tradução de António Borges Coelho, Franco de Souza e Manuel Patrício. 4ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

ARNAOUTOGLU, Ilias. **Leis da Grécia antiga.** Tradução de Ordep Serra e Rosilea Pizarro Carnelos. São Paulo: Editora Odysseus, 2003.

BALDRY, H. C. **A Grécia Antiga cultura e vida.** Tradução de Mário Matos e Lemos. 442ª ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1969.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Ao Kurnugu, terra sem retorno: descida de Ishtar ao mundo dos mortos.** Tradução, introdução e estudo de Jacyntho Lins Brandão. São Paulo: Kotter Editorial, 2019.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia.** Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

CAMPBELL, Joseph. **Deusas: os mistérios do divino feminino.** Tradução de Tonia Van Acker. São Paulo: Palas Athena, 2015.

CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots**. Paris: Klincksieck, 1999.

COULANGES, Numa Denis Fustel de. **La cité antique**. Paris: Éditeur Durant, 1894.

DETIENNE, Marcel. **Os gregos e nós: uma antropologia comparada da Grécia Antiga**. Tradução de Mariana Paolozzi Sérvulo da Cunha. 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. **Nascer, Viver e Morrer na Grécia Antiga**. São Paulo: Editora Atual, 1996.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações etc**. Tradução de Mariano Ferreira; apresentação de Roberto da Matta. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

GIORDANI, Mário Curtis. **História da Grécia**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

JONES, Peter V. **O mundo de Atenas: uma introdução à cultura clássica ateniense**. Tradução de Ana Lia de Almeida Prado. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2021.

JUNG, C. G. **Aspectos do feminino**. Tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth, Frei Valdemar do Amaral, O.F.M., Maria Luiza Appy, Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva, Dom Mateus Ramalho Rocha, O.S.B. e Gentil Avelino Titton. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

LESSA, Fábio de Sousa. **O feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2004.

MOSSÉ, Claude. **Atenas: a história de uma democracia**. Tradução de João Batista da Costa. 3ª edição. Brasília: Editora UNB, 1997.

MOSSÉ, Claude. **Péricles: o inventor da democracia ateniense**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Links:

__**Paleolítico**. Disponível em:

<https://www.historiadomundo.com.br/pre-historia/periodopaleolitico.htm#:~:text=Paleol%C3%ADtico%20%C3%A9%20um%20per%C3%ADodo%20da,ou%20h%C3%A1%2012%20mil%20anos>). (acesso 03 jun 2023).

DEZOTTI, Lucas Consolin; LEITE, Priscilla Gontijo. **Vocabulário político da antiguidade: reflexões para o exercício da cidadania**. João Pessoa: Editora do CCTA, 2019. Disponível em:

<https://vocabulariopolitico742115819.wordpress.com/livro/> (acesso em 06 jan 2023).

LESSA, Fábio de Sousa. **O matrimônio na historiografia grega**. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/35523> (acesso em 05 jun 2023)