

A MULHER, A CIDADE E O DEUS DE FORA: A PERFORMANCE DE CLITEMNESTRA NO ESPAÇO DIONISÍACO DA TRAGÉDIA GREGA

THE WOMAN, THE CITY, AND THE GOD FROM OUTSIDE: CLITEMNESTRA'S PERFORMANCE IN THE DIONYSIAN SPACE OF GREEK TRAGEDY

Francisco Victor Ferreira Belmont ¹
Silvia Márcia Alves Siqueira ²

RESUMO: Este artigo analisa a construção de Clitemnestra na Oresteia de Ésquilo, investigando-a como a personificação do contra modelo feminino na Atenas clássica. A análise parte da premissa de que o teatro trágico é inseparável de suas origens no culto a Dioniso e sua função como espaço de debate cívico. O objetivo é demonstrar como a figura de Clitemnestra é articulada a esse espaço ritual para explorar as tensões da polis. Suas ações centrais — o assassinato do rei Agamêmnon e a usurpação do poder — são examinadas como um ataque aos pilares da ordem patriarcal: o *oikós* e a cidade. Argumenta-se que, longe de celebrar a insurreição, a encenação de sua monstruosidade cumpre uma função pedagógica e conservadora, ao expor as consequências caóticas da autonomia feminina. A tragédia utiliza o potencial subversivo de sua origem dionisíaca para, paradoxalmente, justificar o controle social e reafirmar os limites dos papéis de gênero no imaginário coletivo ateniense.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia Grega; Gênero; Representações.

ABSTRACT: This article analyzes the construction of Clytemnestra in Aeschylus' Oresteia, investigating her as the personification of the female counter-model in Classical Athens. The analysis starts from the premise that tragic theatre is inseparable from its origins in the cult of Dionysus and from its function as a space for civic debate. The aim is to demonstrate how Clytemnestra's figure is articulated within this ritual space to explore the tensions of the polis. Her central actions – the murder of King

¹ Mestrando em História (UECE). Universidade Estadual do Ceará. Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-2768-9845> Email: victor.belmont@aluno.uece.br

² Doutora em História (UNESP). Universidade Estadual do Ceará. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4022-532X> Email: silvia.siqueira@uece.br

Agamemnon and the usurpation of power – are examined as a direct attack on the pillars of patriarchal order: both the *oikos* and the city. It is argued that, far from celebrating insurrection, the staging of her monstrosity serves both a pedagogical and conservative function by exposing the chaotic consequences of female autonomy. Thus, tragedy employs the subversive potential of its Dionysian origins to, paradoxically, justify the need for social control and reaffirm the limits of gender roles within the Athenian collective imagination.

KEYWORDS: Greek Tragedy; Gender; Representations.



10.23925/2176-4174.34.2025e72754

Recebido em: 29/07/25.

Aprovado em: 03/08/25.

Publicado em: 05/08/25.

Introdução

Nos últimos anos, o estudo da Antiguidade passou por transformações significativas, deixando de se concentrar exclusivamente na filologia e na política para incorporar questões de gênero, feminino e representações culturais como elementos centrais de análise. Esse movimento busca compreender o mundo antigo a partir de novas perspectivas, superando a leitura limitada aos textos de elites masculinas e considerando as construções simbólicas que moldaram as relações de poder e as experiências femininas na sociedade.

O avanço dos estudos de gênero no campo da História Antiga tem possibilitado novas interpretações das fontes, revelando a Antiguidade como um terreno dinâmico, marcado por disputas simbólicas e negociações constantes em torno de identidades, corpos e hierarquias sociais. Como apontam Carvalho e Funari (2007), a partir da consolidação da História Cultural, especialmente desde meados da década de 1990, houve uma significativa ampliação da produção acadêmica no Brasil, com dissertações e teses sendo cada vez mais influenciadas pelo conceito de representação, posteriormente articulado à análise do discurso no início do século XXI. Essa virada permitiu aos pesquisadores revisitarem os textos antigos sob novas

lentes, questionando as estruturas de poder e os modelos normativos que sustentavam as narrativas clássicas.

Há um consolidado escopo de referências sobre o feminino no mundo grego, com destaque para os trabalhos pioneiros de Sarah Pomeroy (1975) e Claude Mossé (1983). No Brasil, a produção acadêmica voltada para a participação e a representação das mulheres na Antiguidade passou a ganhar maior visibilidade a partir da década de 1990, sendo refletida nos estudos de Andrade (2001) e Lessa (2001), que contribuíram significativamente para o fortalecimento dessa linha de pesquisa no campo da História Antiga. Além dessas contribuições, a pesquisa de Froma Zeitlin também desempenhou um papel significativo na análise das representações do feminino no mundo grego. Em seu artigo *Configurations of Rape in Greek Myth* (1986), ela examina como a violência sexual na mitologia grega reforçava as hierarquias de gênero e funcionava como um mecanismo simbólico de controle sobre o feminino. Em *Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama* (1985), a autora explora como os papéis teatrais e as representações culturais de gênero não se limitam a refletir ou inverter normas sociais; constituem, antes, um campo no qual as identidades de gênero são problematizadas e potencialmente subvertidas. Essa abordagem revela-se essencial para a compreensão do feminino na tragédia grega, pois, mesmo em uma sociedade rigidamente patriarcal, essas obras conferem às personagens femininas uma visibilidade e uma voz que contrastam com sua posição social na vida cotidiana.

Nesse contexto, a categoria de gênero revela-se uma ferramenta analítica indispensável para a compreensão das construções simbólicas atribuídas às figuras femininas na Antiguidade. Este artigo propõe-se a analisar as representações que recaem sobre Clitemnestra, personagem central da *Oresteia*, de Ésquilo, cuja caracterização como uma mulher violenta, cruel e traiçoeira deve ser compreendida dentro de uma lógica dramatúrgica específica. Como apontam autores como Vernant e Vidal-Naquet (1999), o teatro trágico grego desempenhava uma função cívica, ao oferecer à pôlis um espaço de reflexão coletiva sobre as tensões sociais e políticas de seu tempo. Nesse sentido, o palco tornava-se uma arena simbólica onde o desvio era exposto para, paradoxalmente, reafirmar a norma.

Zeitlin (1985) observa que as personagens femininas na tragédia frequentemente encarnam a alteridade e a desordem, funcionando como mecanismos narrativos para delimitar os contornos da ordem cívica e aquilo que deveria ser rejeitado. Nessa mesma linha, Geraldo (2018) destaca o papel deliberadamente provocador e subversivo dessas figuras. A autora aponta que os dramaturgos atenienses não criaram heroínas como Antígona, Medeia ou Clitemnestra por acaso; sua força, coragem e articulação notáveis eram precisamente os instrumentos que lhes permitiam rivalizar em heroísmo com os homens e, mais importante, desafiar diretamente a autoridade, a lei e a ordem estabelecida pela *pólis*.

Além disso, será abordado neste artigo, de maneira introdutória, o surgimento do culto dionisíaco na Grécia arcaica e sua relação com processos políticos, como a tirania, tendo em vista que o teatro trágico se desenvolve no âmbito das festividades em honra ao deus Dioniso. Compreender essas origens é fundamental para perceber como o espaço teatral, consagrado a este deus, possibilita a encenação de figuras femininas liminares como Clitemnestra, reforçando sua associação com a desordem e com a ameaça à ordem cívica.

Portanto, este artigo tem como objetivo analisar Clitemnestra como uma construção simbólica do contra modelo feminino na Atenas clássica, articulada ao espaço ritual dionisíaco. Ao investigar suas ações e representações — especialmente o assassinato do marido e sua postura diante da ordem cívica — pretende-se compreender como o teatro trágico funcionava como um espaço de reforço pedagógico dos papéis de gênero e dos limites impostos às mulheres, evidenciando as tensões entre transgressão e controle no imaginário coletivo da *pólis*.

Dioniso: de deus agrário a deus da *pólis*

Estabelecer um recorte temporal é uma das primeiras tarefas de quem se propõe a escrever História. Como aponta Barros (2013, p. 29) o tempo, para este historiador, torna-se aqui um espaço no qual ele pode escolher seus vários trajetos e se movimentar à vontade. Se for o seu desejo, ele pode levar o leitor junto de si nessa viagem [...]. Neste trabalho, opta-se por focalizar o século V a.C., período em que a democracia ateniense já se encontrava consolidada e em que os concursos trágicos

desempenhavam papel central na vida pública da pólis. No entanto, para compreender como esse contexto se tornou possível, é necessário retomar brevemente certos processos sociais e políticos que o antecederam e contribuíram para sua configuração.

Nesse ínterim, o período da tirania de Pisístrato e a progressiva difusão do dionisismo aparecem como elementos fundamentais. Esses dois fatores, apesar de localizados cronologicamente em momentos anteriores ao século V, influenciam decisivamente o desenvolvimento da democracia e da cultura trágica na Atenas clássica. A formação de uma cidadania politicamente ativa, o uso do poder tirânico como elemento de reorganização social e a consolidação de um culto religioso que servirá de base para a tragédia são vetores que se articulam para explicar o florescimento cultural do século V a.C.

Pisístrato, cuja ascensão ao poder, já na segunda metade do século VI a.C., se deu com o apoio de camadas populares de Atenas. Para o tirano, que, embora fosse um aristocrata, acreditava que “todos os apoios eram bem-vindos” (Trabulsi, 2004, p. 91). Ele percebeu o potencial político e social daquelas parcelas da população que estavam alijadas da participação na vida pública da pólis. Sendo assim, há indícios de que sua verdadeira base de sustentação política tenha vindo da massa camponesa, profundamente afetada por transformações econômicas e agrárias em curso. Segundo Trabulsi (2004, p. 91) muitos desses pequenos produtores estavam endividados devido à substituição de culturas tradicionais, como os cereais, por cultivos de maior rendimento e exportação, como a oliveira e a vinha.

Essa conjuntura ajuda a explicar a preocupação de Pisístrato com os camponeses e sua política de empréstimos, distribuição de terras e incentivo às obras públicas, que geravam emprego e renda para a população urbana mais pobre. tendo em vista que o tirano concedeu empréstimos públicos, permitindo que continuassem a produzir e a sustentar suas famílias. A partir desse contexto, é possível perceber o surgimento de uma democracia ainda embrionária, alimentada por práticas que, embora não plenamente democráticas, contribuem para integrar setores antes marginalizados. Como atesta a historiadora Claude Mossé

[...] o período tirânico, tanto sob o reinado do próprio Pisístrato como sob o dos seus filhos, que vieram a suceder-lhe após a sua morte, ocorrida em 527, representou para Atenas um período de crescimento, nomeadamente do

centro urbano: foi no tempo dos tiranos que o primeiro grande templo de Atena surgiu na Acrópole e que a edificação do Olimpiéion deu os seus primeiros passos. A par de um altar dos Doze Deuses erigido na ágora, muitos outros santuários foram sendo levantados, em particular um santuário de Zeus Eleutério na zona sueste da Acrópole. Finalmente, é ainda da época dos tiranos que data a célebre Fonte das Nove Bocas, que permitiu garantir à cidade o necessário abastecimento de água (Mossé, 1989, p. 184).

A partir dele e de seus filhos, Atenas começa a se consolidar como o grande centro cultural do mundo grego clássico, com importantes investimentos em obras públicas, festivais religiosos e expressões artísticas que iriam florescer plenamente na era clássica. Esse legado cultural e simbólico, iniciado ainda sob a tirania, será fundamental para a construção da identidade cívica e democrática ateniense

Tanto Pisístrato como, depois dele, os seus filhos, mas sobretudo estes últimos, viriam a contribuir para fazer de Atenas o grande centro da vida intelectual e artística que, no século seguinte, passará inegavelmente a ser. Basta lembrar que foi nessa altura que os poemas órficos foram compilados e as epopeias homéricas editadas (Mossé, 1989, p. 184).

Sendo assim, ocorreu uma notável alteração no perfil da prática religiosa, que se deslocou de uma esfera aristocrática para uma mais popular. O regime de Pisístrato, mesmo sendo uma tirania moderada e alinhada aos interesses de uma nova aristocracia, foi um catalisador para essa transformação. Por um lado, ele reforçou o culto cívico a Atena com obras e festividades. Por outro, estabeleceu uma espécie de liberdade de culto. Isso possibilitou que divindades anteriormente postas de lado pela pólis aristocrática fossem adoradas sem restrições, encontrando devotos inclusive nos segmentos mais humildes da sociedade:

Agora, ao invés de seguir uma solução pela austeridade, ao invés de rezar a Zeus com mais ardor e respeitar os preceitos religiosos com minúcia, os agricultores podiam contar com a ação transformadora do tirano “demagogo”, que lhes oferece outros remédios, inclusive a possibilidade de rezar para outros deuses, deuses que fossem sentidos como mais “seus” (Trabulsi, 2004, p. 93).

Divindades que anteriormente eram evitadas pela pólis aristocrática passaram a ser cultuadas livremente. A forma como Pisístrato lidou com o culto a Dioniso é o exemplo mais marcante dessa política. Essa reconfiguração religiosa, que se moveu do aristocrático para o popular, foi uma estratégia política deliberada de Pisístrato. A promoção do culto a Dioniso é a principal evidência disso, deus do vinho, da fertilidade e da transformação, que se expandiu significativamente entre os séculos VI e V a.C.

Por isso, a relação entre a tragédia e o culto a Dioniso é profunda e estruturante, uma vez que esse gênero nasce diretamente ligada ao momento em que os rituais em honra a Dioniso passaram a ser organizados sob o patrocínio de uma autoridade centralizada e popular: o tirano Pisístrato. Este ao assumir o controle dos cultos, não só fortalecia sua autoridade política, como também minava a influência das antigas famílias aristocráticas, que haviam mantido, até então, o domínio sobre as práticas religiosas da pólis:

Mudando o equilíbrio religioso vigente, o tirano podia mais facilmente intervir nas práticas judiciais para torná-las menos favoráveis aos nobres. É neste quadro de “interdependência” entre Religião e Justiça que podemos compreender de que maneira a instituição dos juízes locais, no campo ático, respondia ao mesmo objetivo de centralização e fortalecimento do que era “comum”, limitando o poder local dos nobres (Trabulsi, 2004, 93).

Dessa maneira, ao trazer a devoção a essa divindade ctônica³ para o centro da vida cívica, Pisístrato garantiu um duplo benefício: ao mesmo tempo em que validava um culto popular como contraponto à ideologia da antiga aristocracia, ele também o domesticava, alinhando-o aos seus interesses e evitando que se tornasse uma ameaça. Dioniso, portanto, foi assimilado e favorecido pelo regime, uma política que impulsionou uma vasta produção artística em sua homenagem, como atestam diversas esculturas e cerâmicas da época. Como afirma Trabulsi (2004, p. 93) “o dionisismo será cada vez mais controlado”.

A integração do dionisismo na vida da pólis, especialmente sob a tirania de Pisístrato, foi um processo estratégico e multifacetado, conforme aponta Trabulsi (2004). Em vez de simplesmente permitir o culto, o regime o incorporouativamente à estrutura cívica, começando pela reorganização das festas dionisíacas e pela monumental criação das Grandes Dionisíacas⁴ por volta de 534 a.C. Esses festivais

³ Termo derivado do grego antigo *khthōn* (χθών), que significa “terra”, refere-se a divindades, espíritos ou rituais associados ao mundo subterrâneo e ao interior da terra, em oposição às divindades olímpicas, que são celestiais. O conceito ctônico engloba tanto a morte e o além-túmulo quanto a fertilidade e a abundância, visto que a vida brota do solo.

⁴ As Grandes Dionisíacas eram um dos mais importantes festivais anuais da Atenas clássica, celebradas em honra ao deus Dioniso. O festival acontecia na primavera, no mês de *Elaphebolión*, um período que celebrava o fim do inverno e o renascimento da natureza, algo intrinsecamente ligado a Dioniso. Como demonstra Simon Goldhill em sua influente análise, o festival era uma instituição profundamente política, que funcionava como um espaço para a construção e reafirmação da ideologia cívica ateniense. Cerimônias que precediam as apresentações teatrais — como a exibição pública do tributo pago pelas cidades aliadas, a homenagem aos órfãos de guerra criados pelo Estado e a condecoração de cidadãos beneméritos — enquadravam as tragédias dentro de uma demonstração

urbanos transformaram a adoração a Dioniso em um evento oficial e patrocinado pelo Estado, promovendo a coesão cívica. Um elemento revolucionário dentro dessas celebrações foi o desenvolvimento dos concursos trágicos, que converteram o ritual em um espaço de reflexão coletiva sobre questões morais e políticas.

Ao mesmo tempo, a imagem do deus foi popularizada e difundida na vida cotidiana através de sua massiva representação na cerâmica, que o tornava uma figura familiar nos lares atenienses. O gesto simbólico final dessa integração foi a apropriação da velha estátua de madeira de Dioniso de Eleutherai, na Beócia), trazida para um novo santuário na encosta da Acrópole, um ato que centralizava o culto na capital e o vinculava diretamente à autoridade da pôlis. Como também, o deus surge em algumas cerâmicas acompanhado de Hefesto, que simbolizava os artesãos (Trabulsi, p. 95). Juntas, essas medidas retiraram Dioniso de sua esfera rural e o instalaram como um pilar da identidade cultural, religiosa e política de Atenas Clássica.

A transposição do culto dionisíaco do ambiente rural para a pôlis é o movimento chave pelo qual Pisístrato busca se identificar com a própria figura de Dioniso (Trabulsi, 2004, p. 95). Nessa manobra política, o tirano se apropria do poder transformador e do imenso apelo popular do deus. Ao orquestrar essa mudança, ele se apresenta como um devoto e como a personificação do poder que integra e pacifica essa força antes selvagem, canalizando-a para a coesão cívica. Em essência, Pisístrato busca ser o “Dioniso político” da cidade:

A evolução do dionisismo ateniense no século VI me parece, portanto, o esforço mais importante na sua integração à cidade. Da mesma forma que os mistérios, o dionisismo era realizado, no início, fora dos quadros sociais e políticos aristocráticos; o que tornava ainda mais “livre” que os mistérios é que ele não tinha um “lugar” preciso. Rural, e não cidadino, além disso, o dionisismo era a corrente mais dificilmente recuperável pela cidade aristocrática. A polis, atribuindo-lhe santuários e teatros, de certa maneira o aprisiona, dando-lhe lugares. A obra da tirania ateniense se apresenta, assim, na longa duração, como o maior esforço possível no processo de reelaboração da ideologia aristocrática, em vistas de sua permanência no século V e além dele (Trabulsi, 2004, p. 96).

Dessa maneira, tanto as grandes obras públicas quanto o surgimento do gênero trágico estão diretamente ligados às tiranias. Realizações dessa magnitude

explícita do poder, da coesão e dos valores da *pôlis* democrática. Cf. GOLDHILL, Simon. *The Great Dionysia and civic ideology. The Journal of Hellenic Studies*, v. 107, p. 58-76, 1987.

exigem um controle coordenado da energia humana — algo que só pode ser viabilizado por um poder político organizado (coercitivo ou não), capaz de mobilizar recursos e concentrar mão de obra para tais empreitadas. Florenzano (2011, p. 45) aponta como os tiranos gregos, portanto, souberam manipular com eficácia esses recursos e forças sociais para promover as obras monumentais que marcaram as cidades gregas e consolidaram sua autoridade.

O espaço teatral grego: um lugar para sentir e aprender

Como observado, o culto de Dioniso, em sua difusão pela Grécia arcaica, esteve muitas vezes ligado a processos de legitimação política, sendo utilizado por tiranos como forma de consolidar seu poder e integrar a população através de festas coletivas e espetáculos públicos. Esse vínculo entre dionisismo e tirania contribuiu para o fortalecimento do teatro como instituição cívica e pedagógica, unindo religião, política e cultura na pólis.

Como vimos, a tragédia surgiu entre os séculos VI e V a.C., no contexto das Grandes Dionisíacas, festivais públicos realizados em honra a Dioniso. Contudo, os contornos exatos de sua origem permanecem um campo notavelmente obscuro e objeto de intenso debate acadêmico. A teoria mais influente, legada por Aristóteles na *Poética*, sugere que a tragédia evoluiu de formas corais e rituais, como o ditirambo — um hino apaixonado cantado em honra a Dioniso. No entanto, os passos precisos que levaram o líder do coro (o corifeu) a se separar e dialogar com o resto do grupo, dando origem ao ator, são incertos. A própria etimologia da palavra *tragōidia*, comumente traduzida como “o canto do bode”, é igualmente controversa e carece de um consenso definitivo. Aprofundar-se nessas complexas e fascinantes questões, porém, não é o objetivo deste artigo.

Para o escopo desta análise, importa menos a gênese ritualística da tragédia e mais a sua função consolidada na pólis, onde, com autores como Ésquilo, Sófocles e Eurípides, atingiu plena maturidade como uma poderosa instituição cívica e pedagógica. Essa função era diretamente sustentada por rígidas convenções de encenação que distanciavam a peça do realismo. O elenco era exclusivamente masculino, mesmo para os papéis femininos, e o número de atores evoluiu de um até se fixar em três com Sófocles. Nesse cenário, o uso de máscaras que cobriam toda a cabeça era um recurso essencial.

Apesar do caráter impessoal das máscaras e da notável distância física que separava os atores dos espectadores, a audiência conseguia identificar informações cruciais sobre os personagens. Conforme aponta Isabel Castiajo (2012, p. 53), as máscaras comunicavam duas variáveis essenciais: o gênero e a idade. Uma máscara branca, por exemplo, indicava uma personagem feminina, enquanto uma de cor escura representava uma masculina; da mesma forma, traços específicos nos artefatos permitiam distinguir entre as três gerações: jovens, adultos e velhos.

Essa codificação visual cumpria a dupla função de viabilizar que o elenco masculino interpretasse papéis femininos e de permitir que o número reduzido de atores pudesse se desdobrar em múltiplos personagens. A essa artificialidade visual somava-se uma linguagem igualmente poética e convencional, reforçando que o objetivo da tragédia não era uma representação fiel da realidade, e sim a criação de uma experiência ritualística e pedagógica para a pólis.

Como observado no tópico anterior, o regime do tirano Pisístrato (c. 561–527 a.C.) foi decisivo nesse processo, ao promover a consolidação do culto a Dioniso e institucionalizar as Dionísias Urbanas como celebração anual em Atenas. A centralidade dessas festas para a vida cívica e religiosa da pólis favoreceu o florescimento do teatro como forma artística e instrumento político, criando um espaço onde as tensões sociais, morais e políticas da comunidade podiam ser representadas e debatidas publicamente. De acordo com Almeida (2014, p. 90-91).

Neste novo reordenamento da pólis estão inseridos o teatro e o dionisismo com suas festas, a terem um papel relevante no cenário políade da Grécia e do Ocidente grego. Dentro deste novo modelo urbanístico os tiranos matizam com novas cores os festivais rurais tradicionais; transferem objetos de culto para centros urbanos, instituindo assim grandes festivais citadinos.

Desse modo, o teatro grego, em especial a tragédia, desenvolveu-se a partir de uma estrutura alicerçada em dois pilares fundamentais: o religioso e o cívico. Sua consolidação como forma artística está intrinsecamente vinculada aos interesses políticos dos tiranos atenienses que buscaram legitimar e ampliar seu poder mediante o patrocínio das artes e o fortalecimento dos cultos oficiais. Como analisa Romilly (1998, p. 16) “a tragédia apresentava-se, desde o início, associada à atividade cívica.”

A institucionalização das Dionísias Urbanas como festivais anuais inseridos no calendário da pólis contribuiu significativamente para a ascensão do teatro como

espaço de expressão pública e reflexão comunitária. Nessa perspectiva, a tragédia emerge como instrumento de coesão social e afirmação do poder político, configurando-se desde suas origens como uma prática discursiva onde se entrelaçam autoridade, tradição e pedagogia cívica. Segundo Mcclure:

Realizado no final de março, e aberto a todo o mundo heleno, o festival tornou-se uma ocasião para exibir o poder e a riqueza de Atenas. As cerimônias de abertura do festival fortaleceram ainda mais a ligação entre as peças dramáticas e o estado; quatro eventos são de particular importância: o derramamento de libações pelos generais que serviriam como juízes das peças, a distribuição de prêmios aos benfeiteiros da cidade, o desfile dos efêbos órfãos pelo palco em armadura completa e, após a fundação da liga de Delos, a exibição de tributos pagos a Atenas por súditos aliados [...] (Mcclure, 1999, p. 17, tradução nossa).⁵

Esses rituais de abertura, portanto, iam muito além de uma simples formalidade, funcionando como uma poderosa declaração da ideologia e da autoridade da *pólis*. Cada cerimônia descrita por Mcclure servia para reforçar a centralidade do Estado na vida do cidadão. A exibição dos tributos, por exemplo, extrapolava a demonstração de riqueza para se tornar uma afirmação pública do domínio imperial ateniense. Da mesma forma, o desfile dos órfãos de guerra, criados e armados pela cidade, atuava como uma comovente peça de propaganda, exaltando o sacrifício cívico e o dever para com um Estado que, por sua vez, amparava os seus.

Assim, antes que a primeira fala de uma tragédia fosse proferida, o próprio festival já havia estabelecido o palco como um espaço eminentemente cívico, onde os valores, a glória e o poder de Atenas eram celebrados e reafirmados perante seus cidadãos e todo o mundo grego. Além disso, de acordo com Isabel Castiajo (2012, p. 23), a importância da Grande Dionísia residia na combinação entre a alta qualidade dos espetáculos e o fato de ser um evento aberto a todos os gregos. A escolha do mês de *Elafébólion* (final de março) para o festival era crucial, pois garantia que os mares estivessem seguros para a navegação. Isso facilitava a chegada de muitos

⁵ No original: The official and public nature of the festival is further reflected in the composition of the audience: it is almost certain that slaves were not allowed to attend, and few women, if any, probably would have been present; in any case, fifth-century Athenian drama clearly addressed itself to a conceptual audience of male citizens. Lead tokens that appear to have been theater tickets also reveal that spectators were probably seated by tribes in the theater, an arrangement that may have resembled seating in the Pnyx, where the Athenian Assembly convened four times a month. The festival audience therefore replicated the political composition of the city both in its seating arrangement and in its exclusion of noncitizens, particularly slaves and women.

estrangeiros a Atenas, que vinham à cidade tanto para tratar de negócios quanto para o lazer.

Dessa forma, mais do que mero entretenimento, o teatro era parte integrante das grandes festas religiosas, como as Dionisíacas, e funcionava como um espaço de reflexão cívica, onde temas como justiça, poder, culpa e destino eram debatidos simbolicamente diante de toda a comunidade. Assim, a tragédia se consolidou como um instrumento fundamental de formação ética e política no seio da democracia ateniense. Como afirma Longo

O evento teatral na antiga Atenas era um evento público por excelência. As apresentações dramáticas dos atenienses não eram concebíveis como produções autônomas, em algum ponto indiferente no tempo ou no espaço, mas estavam firmemente localizadas no âmbito de um festival cívico, em um horário especificado de acordo com o calendário da comunidade e em um lugar especial expressamente reservado para essa função (Longo, 1990, p. 15, tradução nossa).⁶

Dessa maneira, para Tuan (2013), a transformação de um espaço físico em um lugar repleto de significado é um processo que se dá através da experiência vivida, do hábito, da memória e do afeto. Por isso, um espaço inicialmente abstrato e indiferenciado adquire uma “alma” e se converte em “lugar” quando é dotado de valor pelas pessoas. O teatro na Grécia Antiga serve como um exemplo emblemático desse fenômeno, demonstrando como uma estrutura arquitetônica pode transcender sua função original para se tornar o epicentro da vida comunitária. Durante os festivais, o espaço cênico se convertia no coração pulsante da cidade, onde a reunião da comunidade e a intensidade das emoções compartilhadas teciam uma densa camada de memória coletiva. Nesse contexto, o cidadão tornava-se um participante ativo do ritual e a própria natureza do local intensificava essa imersão.

Conforme aponta Pierre Grimal (1978), o teatro adquiria um poderoso valor evocatório, transformando-se no próprio cenário da história, um “lugar encantado” que servia de apoio à imaginação do público. Essa relação era tão intrínseca que, segundo Vernant e Vidal-Naquet (1999), a própria cidade se fazia teatro, tomando a si mesma

⁶ No original: The theatrical event in ancient Athens was a public event par excellence. The Athenians' dramatic performances were not conceivable as autonomous productions, in some indifferent point in time or space, but were firmly located within the framework of a civic festival, at a time specified according to the community calendar, and in a special place expressly reserved for this function.

como objeto de representação e se encenando diante dos cidadãos. Desta forma, o espaço teatral era investido de uma profunda identidade cívica, o local por excelência onde a pólis se representava, se questionava e se reafirmava.

Nesse cenário, o teatro trágico refletia os valores da pólis e exercia uma função educativa sutil, ao proporcionar ao público experiências catárticas e momentos de introspecção coletiva. Através da encenação de mitos conhecidos, ressignificados sob a ótica dos conflitos contemporâneos, a tragédia oferecia um espaço de elaboração simbólica das normas sociais. Como destaca Aristóteles em sua *Poética* (1452a, 33-34), ao provocar temor e compaixão nos espectadores, a tragédia realiza a catarse desses sentimentos, operando uma purificação emocional que, por sua vez, produz efeitos cognitivos e morais sobre a audiência.

Apoiando-se nisso, Jaa Torrano (2019, p. 97) descreve a tragédia como o grande momento da educação pública, no qual a cidade atualizava sua tradição e seus valores para os cidadãos. Segundo o autor, em vez de oferecer modelos de conduta, a peça trágica expunha conflitos, contradições e obstinações fatídicas que estimulavam a reflexão. Ao situar heróis da epopeia no contexto do Estado democrático de Atenas, a encenação ressaltava a inadequação de certas condutas aristocráticas — como a soberba (*hýbris*) e a obstinação (*authadía*) — ao mesmo tempo em que reatualizava valores tradicionais com um novo sentido democrático, como a moderação (*sophrosýne*) e a prudência (*phrónesis*).

Como observado, os temas encenados nas tragédias geralmente eram extraídos do repertório mítico tradicional, amplamente conhecido pelo público ateniense. As histórias de heróis como Agamémnon, Orestes ou Édipo faziam parte da memória coletiva e circulavam em diferentes formas narrativas, como a poesia épica, os cantos líricos e os relatos orais. Como analisa Romilly (1998, p. 19) “a tragédia somente adquiriu existência literária a partir do momento em que ela se inspirou, e de maneira ampla e direta, nos fatos de que já se ocupava a epopéia”. Essa familiaridade com os enredos permitia aos espectadores concentrarem sua atenção não na surpresa do desfecho, porém na forma como os eventos eram apresentados, nos dilemas éticos mobilizados e nos conflitos humanos dramatizados:

[...] representa a cidade diante de si mesma, no seu saber compartilhado, nas suas exigências morais, nas suas crises e nas suas contradições. Desse

modo, o teatro possui dupla ação simultânea: interpreta a cidade e ao mesmo tempo educa e forma o cidadão militante, põe-no em condição de pensar, compreender, controlar os problemas que a prática social e seu horizonte ideológico lhe põem cada dia no momento da decisão e da reflexão (Veggetti, 2013 p. 71).

Como destacam Vernant e Vidal-Naquet (1990), a cena trágica opera como um espelho da cidade, encenando conflitos éticos, familiares e políticos que desestabilizam momentaneamente a ordem, porém que, ao final, tendem a restabelecê-la. É nesse jogo entre ruptura e recomposição que se inscreve a função pedagógica do teatro: por meio da exposição de figuras marginais, transgressoras ou liminares — muitas vezes encarnadas por personagens femininas —, o espetáculo dramatiza os limites do aceitável, reforçando, assim, os contornos da norma.

O palco trágico, conforme destaca Froma Zeitlin (1985), opera como um espaço simbólico consagrado ao conflito, uma arena cuja potência transgressora emana de sua dedicação a Dioniso. A natureza intrinsecamente subversiva dessa divindade, descrita por Marcel Detienne (1988, p. 19) como aquele que “vem de fora; ele vem de outro lugar”, fundamenta a capacidade do teatro de inverter e questionar a ordem vigente. Portanto, ao conceder protagonismo a mulheres que governam, deliberam e matam, a tragédia mobiliza esse palco dionisíaco para projetar um espelho distorcido da pólis. Como observa Geraldo (2018), é precisamente sob a influência catalisadora de Dioniso que a transgressão feminina adquire seu pleno sentido: o deus as instiga a romper o confinamento doméstico e a perturbar o ordenamento cívico, expondo assim as fissuras estruturais de Atenas.

Nessa perspectiva, a representação do feminino revela-se um campo privilegiado de disputa simbólica. O corpo da mulher — frequentemente construído como perigoso, desestabilizador ou monstruoso — é instrumentalizado como veículo para a reafirmação de uma lógica patriarcal que busca consolidar o domínio masculino e a estabilidade da pólis. O uso do feminino como “outro”, como pontua Zeitlin (1985), transcende o mero artifício narrativo para se constituir como uma necessidade estrutural da tragédia: é pela encenação da alteridade que o universo masculino se confronta, se reconhece e se reafirma.

Aprofundando essa análise, Zeitlin (1985) argumenta que o feminino é o próprio princípio organizador da teatralidade, permitindo que a cena funcione como um espaço de “inversão controlada”. Através desse “jogo ritualizado com a alteridade”, o

cosmos masculino explora suas ansiedades, confronta seus limites e, em última análise, define a si mesmo por oposição. A energia dionisíaca, por sua essência caótica, encontra uma elucidação precisa na análise de Blundell (2001, p. 165), que descreve o princípio fundamental de Dioniso como o da transcendência. Segundo a autora, era por meio de experiências como o vinho, as máscaras e o êxtase religioso que os indivíduos eram impelidos a abandonar suas identidades normativas, encontrando no feminino o veículo ideal para a expressão dessa força transformadora no palco.

É nesse enquadramento que Clitemnestra adquire contornos particularmente significativos: apresentada como uma mulher que transgride os limites do aceitável, ela personifica o temor da desordem feminina quando emancipada da vigilância masculina. Ao ocupar o lugar do rei ausente, comandar a casa, tomar decisões políticas e, sobretudo, exercer a violência de forma calculada e eficaz, Clitemnestra rompe com o ideal de domesticidade e submissão que se esperava das esposas atenienses.

Sua figura, portanto, opera como um contra modelo: ao ser exposta e condenada no espaço público do teatro, ela serve como alerta e lição sobre os riscos da inversão das hierarquias de gênero, reforçando, assim, por contraste, os valores normativos que sustentavam a ordem social grega. Como observa Zeitlin (1985, p. 67) “quando elaboradamente representadas, elas podem servir como antimodelos, bem como modelos ocultos para esse eu maculino”.

As múltiplas faces de Clitemnestra: de boa esposa à vilã

Entre as personagens femininas da tragédia grega, Clitemnestra destaca-se por sua complexidade dramática e pela multiplicidade de faces que assume ao longo da *Oresteia*.⁷ Sua figura transita da imagem de esposa exemplar à de mulher cruel e vingativa, revelando as tensões entre os modelos de comportamento feminino

⁷ A *Oresteia* de Ésquilo narra a sangrenta saga da casa dos Átridas, abordando temas como justiça, vingança, a transição de uma justiça privada para uma justiça cívica e a relação entre o divino e o humano. A trama se inicia com o retorno e assassinato do rei Agamêmnon por sua esposa Clitemnestra; continua com a vingança de seu filho, Orestes, que mata a própria mãe para vingar o pai; e culmina com o julgamento de Orestes em Atenas, sob a proteção de Apolo e a mediação da deusa Atena, que institui o tribunal do Areópago, pondo fim ao ciclo de violência. Ver em: ÉSQUILO, *Oréstia*: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Tradução: Mário da Gama Kury. 6ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

valorizados na pólis e aqueles considerados ameaçadores à ordem social. Neste tópico, explorarei como Ésquilo constrói, na primeira peça da trilogia, *Agamêmnon*, uma personagem que, à primeira vista, incorpora o ideal de domesticidade, fidelidade e passividade feminina, revelando-se progressivamente estratégica, astuta e transgressora, subvertendo as expectativas sobre o gênero e expondo as contradições do imaginário masculino ateniense sobre as mulheres.

A citação de Agamêmnon é o exemplo máximo da habilidade de Clitemnestra em manipular a linguagem. Nessa fala, proferida para o coro de anciãos enquanto aguarda a chegada do marido, sua fachada de perfeição é construída sobre uma mentira sofisticada, tecida com o próprio vocabulário da virtude feminina valorizada pela pólis ateniense. Ao se descrever como a “companheira honesta”, “zelosa” e, de forma mais impactante, “igual a cão fiel”, ela evoca a imagem da lealdade inabalável e da proteção doméstica, o ideal da esposa que guarda o lar (*oikós*) na ausência de seu senhor.

A ironia dramática é cortante, uma vez que o público sabe que ela esteve em um relacionamento com Egisto e que o “zelo” com que guardou a casa foi, na verdade, o cuidado em planejar a vingança perfeita. A declaração final, de que “não conheci prazeres vindos de outros homens” e que a maledicência lhe é “totalmente estranha”, é a culminância de sua audácia. Ésquilo demonstra aqui que a maior arma de Clitemnestra é sua inteligência: ela comprehende perfeitamente o papel que a sociedade espera dela e o performa com maestria para desarmar qualquer suspeita, enganando os personagens em cena e, por um momento, seduzindo o público com um retrato de virtude que logo será estilhaçado por seus atos:

Clitemnestra: Não há para a mulher satisfação maior que a de mandar abrir as portas ao marido salvo da morte pelos deuses nas batalhas. “Retorne sem demora!” Nada mais desejo, pois a cidade é dele e o quer de volta já. Que venha ao lar e veja a **companheira honesta como a deixou, zelosa, igual a cão fiel**, maior amiga dele e inimiga máxima dos que lhe querem mal, a mesma esposa em tudo, durante tanto tempo guardiã atenta de quantos bens ficaram sob o seu cuidado. Não conheci prazeres vindos de outros homens e nada sei de intrigas e maledicência (tais coisas para mim são totalmente estranhas) (ÉSQ., *Ag.*, 1991, vv. 695-705, grifos nossos).

Outra fala da rainha argiva nos revela a construção estratégica da personagem como uma esposa devotada, paciente e aparentemente dócil. Antes da chegada de seu marido vitorioso da Guerra de Tróia, ela surge aos olhos do coro e do público

como o retrato ideal da fidelidade conjugal. Sua longa espera é marcada por uma linguagem emocional que enfatiza o sofrimento solitário e a dor do afastamento

Por própria e dura experiência falarei de minha insuportável vida solitária durante a estada interminável deste homem ao pé dos altos muros de Tróia antiquíssima. Primeiro, é uma angústia desesperadora permanecer a **esposa desacompanhada no lar vazio**, separada do marido, ouvindo maus prognósticos seguidamente [...] **ardiam os meus olhos em intermináveis vigílias lamentosas**, na dilacerante expectativa de não ver aparecer lá no horizonte tantas vezes contemplado as chamas das fogueiras que não se acendiam. (ÉSQ., Ag., 1991, vv. 970-1010, grifos nossos).

Nesta passagem, a genialidade de Ésquilo reside no duplo sentido de cada declaração, onde a “angústia desesperadora” e os “maus prognósticos” deixam de ser um medo pela segurança do marido para se revelarem como a frustração de uma vingança adiada e o temor de que ele pudesse morrer em Tróia antes que ela mesma pudesse executar sua justiça.

Assim, a rainha transforma sua década de planejamento e ressentimento em uma narrativa de fidelidade e dor, cooptando a linguagem da fragilidade feminina para mascarar uma determinação implacável. É uma performance calculada que visa solidificar sua imagem de vítima paciente, garantindo que, quando o golpe final for desferido, pareça uma aberração chocante, e não o clímax de um plano longamente maturado.

A construção dessa máscara de fidelidade e sofrimento amplifica, por contraste, o impacto da sua virada posterior — de esposa sofrida à agente da vingança sangrenta. Trata-se, portanto, de uma performance discursiva que evidencia a habilidade de Clitemnestra em manipular símbolos e afetos dentro do espaço dramático, desafiando os códigos de gênero estabelecidos pela pôlis.

Essa habilidade de Clitemnestra em manipular símbolos e afetos evidencia o que McClure (1999, p. 25) aponta como uma característica central das heroínas trágicas: elas são frequentemente retratadas como oradoras poderosas e persuasivas, capazes de manejar as palavras com uma maestria que desafia e, por vezes, supera a dos homens. McClure (1999, p. 70) ressalta que, embora a peça caracterize Clitemnestra com traços masculinos, seu poder de persuasão está, na verdade, alinhado a um aspecto distintamente feminino que ela emprega estrategicamente para ganhar poder. Sua tática consiste em alternar os registros de

seu discurso, ora se mostrando assertiva como um homem, ora submissa como uma mulher, para manipular as expectativas e desarmar seus interlocutores.

Essa dinâmica se alinha à análise de Zeitlin (1985), para quem o conflito trágico entre o espaço doméstico (*oikós*) e a esfera pública (*pólis*) posiciona a mulher como guardiã dos valores do lar. Ao defender esses valores contra as transgressões masculinas, ela se torna, paradoxalmente, uma ameaça subversiva à autoridade da cidade. É nesse ponto que sua maestria retórica, conforme descrita por McClure (1999, p. 71), se torna sua principal arma, desencadeando uma disputa pelo controle que reverbera por toda a ordem social e política.

No entanto, nas partes finais da peça, a rainha de Argos revela a sua face sangrenta, implacável e vingativa da rainha de Argos. Clitemnestra abandona completamente a postura submissa do início da tragédia e assume, com altivez, sua posição de agente da morte. Ela demonstra uma impressionante ausência de medo ou arrependimento, enfrentando diretamente o coro e declarando-se autora consciente e deliberada do assassinato:

Clitemnestra: Contemplo enfim o resultado favorável de **planos pacientemente preparados**. Estou aqui exatamente no lugar em que seguida e firmemente **o golpeei no cumprimento de missão apenas minha**. Os fatos foram estes, **não irei negá-los**: a fim de obstar qualquer defesa ou reação em tentativa de fugir ao seu destino, **emaranhei-o numa rede indestrutível igual às manejadas pelos pescadores**, mas para ele um manto fértil em desgraças; então feri-o duas vezes e seus membros depois de dois gemidos imobilizaram-se. Embora o visse já tombado, inanimado, ainda o golpeei pela terceira vez, em oferenda ao grande Zeus das profundezas, senhor dos mortos (Ésquilo, Ag., 1991, vv. 1590-1600, grifos nossos).

Longe de recuar diante da condenação moral, a personagem reivindica a legitimidade de sua ação, justificando-a como uma resposta justa ao sacrifício de sua filha Ifigênia. Além disso, em vez de demonstrar culpa pelas palavras enganosas que utilizou para colocar seu plano em prática, Clitemnestra sente orgulho de sua astúcia:

a exclusão das mulheres da vida pública lhes confere acesso a forças que escapam ao controle masculino. Esse distanciamento as posiciona no interior, onde se concentram poderes e segredos perturbadores. A partir desse espaço, elas desenvolvem habilidades para manipular e tecer tramas complexas. Essa “dupla consciência” lhes permite intervir nos enredos trágicos dominados pelos homens. Assim, a aparente limitação social

transforma-se em uma fonte estratégica de poder (Zeitlin, 1985, p. 75, tradução nossa).⁸

Essa virada dramática é essencial para a construção simbólica da personagem, tendo em vista que torna Clitemnestra uma figura liminar: ao mesmo tempo mãe, esposa e assassina, ela transgride os limites impostos às mulheres na pólis, tornando-se símbolo de um poder feminino que assusta, desestabiliza e exige contenção. A filha de Leda, nos versos, deixa claro que é ela quem detém o poder de decisão, planejamento e execução, de forma astuta e implacável: “A rainha Clitemnestra é uma personagem muito dura. Não hesita. Não se arrepende. Planeja o assassinato ao pormenor, compraz-se em fingir e lisonjear o marido até o levar para o palácio e, depois de o matar com suas próprias mãos, vangloria-se do seu crime” (Somolinos, 2021, p. 206, tradução nossa).⁹

Ao confrontar o coro após o assassinato de Agamêmnon, Clitemnestra, além de assumir a autoria do crime, o justifica com base em uma lógica de justiça pessoal que escapa aos parâmetros tradicionais da justiça cívica. Diante da condenação moral que começa a se insinuar, ela articula um discurso firme, no qual tenta convencer o coro — e, por extensão, o público — da legitimidade de sua vingança.

Seu argumento central reside no sacrifício de Ifigênia, filha do casal, oferecida por Agamêmnon para garantir os ventos que levariam a frota à Tróia. Clitemnestra reivindica, assim, o papel de mãe ferida e vingadora, deslocando-se da posição de criminosa para a de justiceira. Suas palavras, carregadas de intensidade emocional e racionalidade estratégica, buscam inverter o juízo moral da audiência. Ela afirma: “Ouvi também a minha decisão jurada: pela justiça feita em nome de uma filha, pelo Destino, pelas Fúrias vingadoras a quem dedico o sacrifício de deste homem” (ÉSQ., Ag., 1991, vv. 1665, grifo nosso).

Ao recorrer à noção de justiça retributiva, Clitemnestra opera dentro de uma lógica arcaica, anterior à justiça institucional da pólis, evocando o ciclo ancestral da

⁸ No original: Women's exclusion from public life grants them access to forces beyond male control. This distancing them from the inner world, where disturbing powers and secrets are concentrated. From this space, they develop skills to manipulate and weave complex plots. This "double consciousness" allows them to intervene in tragic plots dominated by men. Thus, apparent social limitation becomes a strategic source of power.

⁹ No original: La reina Clitemnestra es un personaje durísimo. No duda. No se arrepiente. Planea el asesinato al detalle, se complace en fingir y halagar a su esposo hasta que consigue que entre en palacio, y, después de asesinarlo con su propias manos, se jactará de su crimen.

vingança familiar. Sua tentativa de convencimento do coro é marcada por tensão e ambiguidade, pois sua atitude violenta e desafiadora rompe com os valores que sustentam a ordem cívica e patriarcal da Atenas clássica, ainda que ela reivindique para si a razão e o direito. Para que a ordem seja restaurada e o ciclo interminável de vingança chegue ao fim, o retorno de Orestes, filho de Clitemnestra e Agamenon, torna-se necessário.

Sua chegada marca a transição entre a justiça arcaica — pautada na vingança familiar — e a justiça institucionalizada da pólis. A tragédia, nesse ponto, assume plenamente seu papel pedagógico: é preciso punir o crime e, ao mesmo tempo, ensinar ao público as consequências de transgredir os papéis sociais estabelecidos. Clitemnestra, enquanto mulher que rompe com os limites da domesticidade e da submissão, que mata o marido e governa sozinha, converte-se no símbolo daquilo que deve ser contido.

A eliminação de Clitemnestra pelas mãos do próprio filho funciona como um gesto político e pedagógico que reafirma o poder masculino, o patriarcado e a centralidade da pólis como espaço da razão e da ordem. A peça, assim, instrui e adverte: à mulher que ousa transgredir os valores fundantes da cidade, resta o silêncio ou a morte. Essa violência é, portanto, mais que uma resolução narrativa; é um dispositivo para o restabelecimento simbólico do controle masculino sobre o corpo e a palavra feminina, e serve como ponto de partida para o clímax da trilogia em *Eumênides*.

Nesta terceira e última peça, observa-se a consolidação de um novo paradigma que substitui a lógica da vingança pessoal por uma justiça institucionalizada. Orestes, após o matricídio, é perseguido pelas Erínias — divindades arcaicas que exigem reparação pelo crime de sangue — e busca refúgio no santuário de Atena. O julgamento simbólico que ali se inicia opõe o direito antigo, representado pelas Fúrias, ao novo modelo de justiça da pólis, selando a transição para uma ordem cívica onde a lei dos homens se sobrepõe à vingança primordial.

Atena: Serei a última a pronunciar o voto e o somarei aos favoráveis a Orestes. Nasci sem ter passado por ventre materno; meu ânimo sempre foi a favor dos homens, à exceção do casamento; apóio o pai. Logo, não tenho preocupação maior com uma esposa que matou o seu marido, o guardião do lar; para que Orestes vença, basta que os votos se dividam igualmente (ÉSQ., Eu., 1991, vv. 975-980).

Como observado, a decisão final — a absolvição de Orestes — indica a prevalência de uma nova ordem jurídica e política, marcada pela racionalidade e pelo controle masculino. Importa destacar que Atena, apesar de ser uma divindade feminina, declara explicitamente sua preferência pelo masculino. Com isso, a peça reforça a lógica patriarcal e a submissão da mulher ao marido, ao mesmo tempo em que silencia o clamor das Erínias — representantes do feminino ancestral e vingador — integrando-as ao novo regime sob o nome de “Eumênides”, ou “as benevolentes”.

Essa mudança instaura uma nova lógica de organização simbólica, marcada por uma divisão estrutural entre o masculino e o feminino. Nesse processo, consolida-se a supremacia do masculino como princípio ordenador da pólis e do discurso racional. Como aponta Froma Zeitlin, a tragédia grega articula uma oposição entre os domínios feminino e masculino, sendo o feminino frequentemente associado à desordem, ao emocional e ao privado, enquanto o masculino é vinculado à racionalidade, à lei e ao espaço público. Como afirma Zeitlin

Para Ésquilo, a civilização é o último produto de conflito entre forças opostas, obtida (...) através de uma hierarquização de valores. A solução, portanto, coloca Olimpianos sobre ctônicos no nível divino, Gregos sobre bárbaros no nível cultural, e homens sobre mulheres no nível social. Mas o conflito homem-mulher subordina os outros dois (Zeitlin, 1996, p. 87).¹⁰

Essa transformação dramatúrgica encena uma transição jurídica e serve como dispositivo pedagógico e ideológico: reafirma o poder da pólis, o domínio da razão sobre o instinto, e a primazia do masculino sobre o feminino. O corpo transgressor de Clitemnestra, portanto, é duplamente punido — pela morte e pelo apagamento simbólico de sua voz e sua agência —, enquanto a nova Atenas emerge como o espaço civilizatório por excelência.

Assim, a morte de Clitemnestra adquire um significado simbólico profundo, representando não apenas a restauração da ordem cívica, mas também a reafirmação dos valores patriarcais que sustentam a estrutura da pólis. A tragédia, ao dramatizar o excesso das ações da rainha argiva e sua punição exemplar, cumpre uma função pedagógica ao advertir o público sobre os riscos da subversão dos papéis sociais

¹⁰ No original: For Aeschylus, civilization is the ultimate product of conflict between opposing forces, achieved (...) through a hierarchy of values. The solution, therefore, places Olympians over chthonic ones on the divine level, Greeks over barbarians on the cultural level, and men over women on the social level. But the male-female conflict subordinates the other two.

atribuídos ao feminino. O corpo feminino, marcado pela desobediência e pela violência, torna-se, portanto, objeto de disciplina simbólica, servindo como exemplo dos perigos da desordem e da necessidade constante de vigilância e controle sobre as mulheres dentro do imaginário da cidade.

Considerações Finais

Com a emergência dos estudos de gênero nas últimas décadas, especialmente a partir da década de 1990, surgiram novas leituras que possibilitaram uma compreensão mais complexa sobre como o feminino e o masculino são construídos socialmente. Esses estudos revelam que as tragédias gregas não se limitavam a refletir a sociedade de seu tempo como um “espelho neutro”; elas funcionavam como ferramentas poderosas na consolidação e reforço das relações de poder. Clitemnestra, nesse contexto, não pode ser vista apenas como uma vilã pessoalmente motivada por ódio ou ambição. Sua figura encarna o temor coletivo diante da mulher que ultrapassa os limites da submissão e da obediência, sendo construída como um veículo para afirmar a supremacia masculina. Sua morte representa mais que o encerramento de um ciclo de vingança; significa a restauração de um equilíbrio desejado pela pôlis, que exclui as mulheres dos espaços de autonomia e poder.

Em suma, a tragédia grega se inscrevia no coração da pôlis como um poderoso dispositivo pedagógico, operando sob a égide de seu deus patrono, Dioniso. A presença dionisíaca é fundamental, pois ele é o deus da transgressão, mestre da ambiguidade e da dissolução de fronteiras. Sua energia, que celebra o êxtase, o vinho e a máscara, sancionava no palco uma transgressão controlada, criando um espaço-ritual onde as mais profundas ansiedades da sociedade ateniense podiam ser encenadas. Nesse ambiente liminar, a ordem era confrontada pelo caos, a racionalidade pela paixão e, crucialmente, o masculino pelo feminino, para que as hierarquias fossem testadas e, ao final, violentamente reafirmadas.

A condenação de Clitemnestra, portanto, transcendia o destino de uma única personagem; ela era o clímax desse ritual cívico. Ao puni-la, a pôlis continha uma mulher transgressora e realizava um ato de exorcismo simbólico, expurgando a ameaça caótica que ela representava. A punição servia como um lembrete severo dos

limites impostos à ação feminina, reforçando a associação ideológica da mulher com a desordem e do homem com o controle racional que sustenta a cidade.

É precisamente sob este influxo dionísaco que o “espelho quebrado” da tragédia revela sua complexidade. Ele reflete uma realidade social de forma distorcida e a estilhaça propositalmente para expor suas fundações. Ao analisar figuras como Clitemnestra sob a ótica dos estudos de gênero, percebemos que elas são a própria encarnação das falhas tectônicas da estrutura patriarcal: as tensões irresolúveis entre o *oikós* (casa) e a *pólis*, entre a lealdade familiar e a lei cívica, entre a agência feminina e a autoridade masculina.

Longe de serem apenas figuras dramáticas do passado, essas mulheres trágicas oferecem um arquétipo duradouro para compreender as dinâmicas de poder. Elas revelam a persistência de um imaginário que até hoje negocia e disputa os papéis de gênero nos espaços público e privado. A tragédia, em sua genialidade, nos ensina que a ordem social é frequentemente construída sobre a contenção e a demonização de sua “outra” parte, uma tensão que permanece vibrante no campo simbólico e político contemporâneo.

Referências bibliográficas

Fontes

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.

ÉSQUILO, **Oréstia**: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Tradução: Mário da Gama Kury. 6^a edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

Obras de referência

ALMEIDA, João Esteves. **Um deus a céu aberto: Diônisos e a expressão material do teatro na paisagem da pólis na Grécia arcaica e clássica – sec. VI - III a. C.** (Dissertação de mestrado – MAE/USP). São Paulo, 2014.

ANDRADE, M. M. (2001). **A Cidade das Mulheres: cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica**. Rio de Janeiro, LHIA

BARROS, José D.'Assunção. **O tempo dos historiadores**. Editora Vozes Limitada, 2013.

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

CARVALHO, Margarida Maria de; FUNARI, Pedro Paulo A. Os avanços da História Antiga no Brasil: algumas ponderações. **História (São Paulo)**, v. 26, p. 14-19, 2007.

CASTIAJO, Isabel. **O teatro grego em contexto de representação**. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2012.

DETIENNE. **Dioniso a céu aberto**. Trad. Maurice Olender. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

FLORENZANO, M.B.B. Construindo o helenismo: o tirano e a monumentalização urbanística da pólis grega. In: ALDOVANDI, C; KOMIKIARI, M.C.N; HIRATA, E.F.V (org.) **Estudos sobre o espaço na Antiguidade**. São Paulo: Edusp, 2011. p. 41-56.

GERALDO, Lidiana Garcia. Dioniso e a representação feminina na Tragédia Grega. **Revista Hélade**, v. 4, n. 2, p. 129-140, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/42846196/Dioniso_e_a_representa%C3%A7%C3%A3o_feminina_na_Trag%C3%A9dia_Grega. Acesso em: 23 jul. 2025.

GOLDHILL, Simon. The Great Dionysia and civic ideology. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 107, p. 58-76, 1987.

GRIMAL, Pierre. **O teatro antigo**. Edições 70, 1986.

LESSA, F. S. (2001). **Mulheres de Atenas: mélissa do gineceu à agorá**. Rio de Janeiro, Laboratório de História Antiga UFRJ.

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

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

MOSSÉ, C. (1983). **La femme dans la Grèce antique**. Paris, Albin Michel.

MOSSÉ, Claude; FERREIRA, J. Ribeiro; GODINHO, Emanuel. **A Grécia arcaica de Homero a Ésquilo: séculos VII-VI aC**, 1989.

POMEROY, Sarah B. **Godesses, whores, wives and slaves**. New York: Schocken Books (1975), 1995.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Tradução Leonor Santa Bárbara, Coimbra: Edições 70, 1998.

SOMOLINOS, Helena Rodríguez. Crimen y justicia divina y humana: la Oresteia de Esquilo. In: **Amar después de leer: diez obras inmortales de la literatura clásica**. Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2021. p. 195-218.

TORRANO, Jaa. **Mito e imagens míticas**. São Paulo: Editora Córrego, 2019.

TRABULSI, José Antonio Dabdab. **Dionisismo**: poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica. Editora UFMG, 2004.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Scielo-Eduel, 2013.

VEGETTI, Mario. **A ética dos antigos**. São Paulo: Paulus, 2013.

VIDAL-NAQUET, Pierre; VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. Trad. Anna Lia, 1999.

ZEITLIN, Froma. Configurations of rape in Greek myth. **Rape**, v. 12251, 1986.

ZEITLIN, Froma I. **Playing the other**: gender and society in classical Greek literature. University of Chicago Press, 1996.

ZEITLIN, Froma. Playing the other: Theater, theatricality, and the feminine in Greek drama. **Representations**, n. 11, p. 63-94, 1985.