



## Introdução à *Oresteia*, de Ésquilo: Trevas, Música e Antimúsica<sup>1</sup>

## Introduction to Aeschylus's *Oresteia*: Darkness, Music and Anti-music

Marcus Mota<sup>2</sup>

### Resumo

Neste artigo apresenta-se uma leitura introdutória da trilogia *Oresteia*, de Ésquilo, composta por *Agamênon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Nesta leitura há a ênfase na teatralidade do texto original, por meio da explicitação de suas relações entre som e visualidade. Em conjunto da análise audiovisual de trechos das obras citadas, temos indicações bibliográficas para posteriores investigações. Tal abordagem integrada procura estimular interpretações mais cenicamente orientadas da dramaturgia de Ésquilo.

**Palavras-Chave:** Ésquilo. *Oresteia*. Dramaturgia. Som.

### Abstract

In this paper, we present an introductory reading of the Aeschylus trilogy, composed of *Agamemnon*, *The Libation Bearers*, and *Eumenides*. In this reading, there is an emphasis on the theatricality of the original text, through the explanation of its relations between sound and visuality. Together with the audiovisual analysis of excerpts from the quoted works, we have bibliographic suggestions for further investigations. Such an integrated approach seeks to stimulate more performative-oriented interpretations of Aeschylus dramaturgy.

**Keywords:** Aeschylus. *The Oresteia*. Dramaturgy. Sound.

---

<sup>1</sup> Este artigo integra uma publicação mais abrangente destinada a oferecer Ésquilo para novos leitores e pesquisadores.

<sup>2</sup> Doutor, Professor de Teoria e História do Teatro na UNB – Universidade de Brasília. E-mail: marcusmotaunb@gmail.com.

## Preliminares

Entre as obras que sobreviveram ao tempo, temos a única trilogia trágica completa, a *Oresteia*. O próprio senso de organização em série de três realizações conjugadas não seria possível para Ocidente se a *Oresteia* tivesse desaparecido<sup>3</sup>. Como é sabido, o contexto para a produção de obras seriadas estava na demanda imposta pelas regras dos concursos dramáticos<sup>4</sup>. Cada dramaturgo era julgado por um programa de espetáculos que ocupava o dia inteiro da competição. Tal demanda projeta um escopo amplo de atividades. Imagine ser responsável pela composição e encenação de mais de, pelo menos, cinco horas seguidas de apresentações interartísticas, de obras de arte totais...

Essa poderosa ideia fascinou Richard Wagner no século XIX. A partir do exemplo de A *Oresteia*, Wagner impôs a si mesmo a hercúlea tarefa de elaborar o libreto, a música e produzir a encenação da tetralogia *O anel de Nibelungo*. A tarefa tomou 23 anos da vida de Wagner (1848-1874) e só foi apresentado na íntegra em 1876, em Bayreuth. São necessárias pelo menos 15 horas para a execução do ciclo.

Os paralelos entre Wagner e Ésquilo são mais que circunstanciais. Wagner foi um apaixonado por cultura clássica e estudou os textos gregos no original. Muitas de suas propostas e procedimentos de dramaturgia musical foram inspirados pela análise de tragédias gregas<sup>5</sup>.

A época de tragédias conectadas teve seu apogeu em Ésquilo. A retomada desse procedimento por Wagner e por dramaturgias diversas nos últimos anos demonstra que o escopo trilógico ainda não se esgotou.

---

<sup>3</sup> É o que se pode constatar, por exemplo, em obras musicais divididas em três movimentos, e sequências de narrativas fílmicas, como *O poderoso Chefão*, de F. F. Coppola, ou o conjunto de 4 trilogias que G. Lucas pensou para *Star Wars*. V. Rose (1995). Seaford (2012) argumenta que a forma da trilogia tem inspiração pitagórica, nos jogos de contrários como mediação da violência na pólis. Nunca esquecer que de fato o programa completo era de tetralogias – três tragédias e um drama satírico. Mas aqui vamos nos concentrar no sequenciamento trilógico das tragédias.

<sup>4</sup> Sobre este tópico, v. Pickard-Cambridge (1953).

<sup>5</sup> V. Ewans (1982), Lee (2003) e Foster (2010). Sobre as apropriações e transformações das tragédias gregas na tradição operística, v. Ewans (2007), complementado por Ewans (2018). Sobre a recepção germânica da tragédia grega do século XVIII ao Século XXI, v. Fischer-Lichte (2017). A recepção de ideias e formas do trágico, especialmente no contexto germânico, são discutidas por Lehmann (2016).

## A trilogia<sup>6</sup>

O mais fascinante aspecto de estudar *A Oresteia* é tentar compreender o processo de integrar três diversos espetáculos em sequência, um esforço que se tornou símbolo de domínio em uma arte. Assim, quem for capaz de coordenar “obras em obras”, em conjuntos trilógicos acaba por trazer atenção sobre a habilidade de explorar procedimentos que ultrapassam a dimensão singular de um único evento ou criação. Essa dimensão exorbitante ou superelaboração é exposta em *A Oresteia*<sup>7</sup>.

Além do tema e da situação de uma família real envolta em uma sucessão de mortes, há outros procedimentos que inserem acontecimentos particulares em um amplo horizonte.

A cena inicial da peça que abre a trilogia nos mostra um agente sem nome que se revolve no teto do palácio para dormir<sup>8</sup>. Em sua agitação noturna, ele aguarda sinais da volta de seu senhor, o Rei Agamênon, líder das tropas que foram até Troia para guerra<sup>9</sup>.

### SENTINELA

[1] Aos deuses peço libertação desses sofrimentos,  
vigilância de um ano longo, que, deitado sobre meus braços  
no telhado do palácio dos Atridas, como um cão,  
a assembleia dos astros noturnos conheço,  
[5] e os que trazem inverno e verão aos mortais,  
radiantes potestades a brilhar no céu,  
estrelas que desaparecem e ascendem.  
E agora aguardo o sinal da tocha  
o brilho do fogo trazendo notícias de Troia,  
[10] relato da tomada da cidade. Pois é o que ordena  
da mulher de vontade máscula o coração confiante.

<sup>6</sup> Muito valiosos são os comentários específicos das obras individuais da trilogia. Entre os comentários, destacam-se os relacionados a Agamênon, com duas edições/comentários monumentais, como os de Fraenkel (1950) e Bollack e Judet de la Combe (1981-1982), Judet de la Combe (2001), e o recente e utilíssimo Raeburn e Thomas (2012).

<sup>7</sup> A respeito da dramaturgia e conexão entre as obras, v. Lebeck (1971), Stewart (1993), Haskel (1994), Käppel (1998), Blasina (2003), Mota (2008, p. 297- 419), Widzisz (2012), Chesi (2014). Sobre a musicalidade e sonoridade da trilogia, v. Fleming (1977), Scott (1984), Wilson e Taplin (1993), Gurd (2001). Sobre a iconografia da *Oresteia*, v. Prag (1985).

<sup>8</sup> Sobre figuras anônimas na dramaturgia ateniense, v. Yoon (2012). Sobre o prólogo, v. Schein (2009).

<sup>9</sup> O contexto é o do fim da noite e início do dia, homólogo ao tempo do espetáculo, o primeiro da trilogia. Bem cedo o público se dirigia ao Teatro de Dioniso. Como todo ano o festival se dava na mesma época e Ésquilo tinha uma longa experiência como diretor e dramaturgo, é provável que ele se valeu da referência da madrugada para estruturar não só esta cena, mas como o jogo de claro-escuro da trilogia. V. Ashby (1999, p. 97-117), Starkey (2011), Worthen (2015). V. ainda Lynn George (1993) e Widzisz (2010).

O sentinela em sua fala alude a um sistema de comunicações por meio de sinais luminosos que depois será explicitado pela rainha Clitemnestra, “mulher de vontade máscula (versos 281-316)”. Entre os sinais, temos os pontos extremos da cidade de Troia consumida pelos fogos de sua destruição e a cidade de Argos, perfazendo a distância total de 480 km, percurso no qual o início se dá na Ásia Menor, atravessa o Mar Egeu, que faz parte da bacia do Mediterrâneo, chega ao seu oposto no continente europeu, na Tessalônica, depois para ilha de Eubeia, e daí para a Grécia central e Peloponeso<sup>10</sup>:

Figura 1 – Mapa do caminho das tochas.

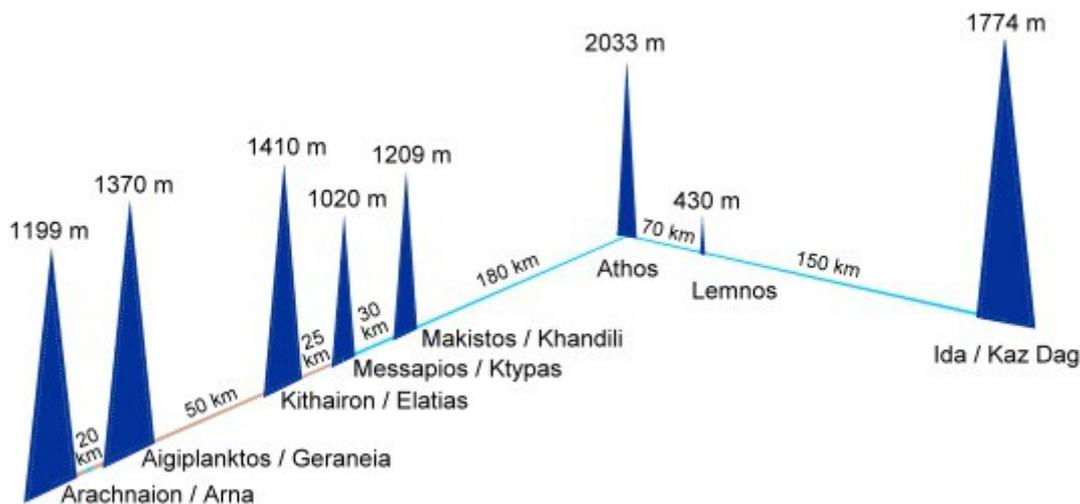


Fonte: Acervo do autor.

<sup>10</sup> Solyman (1999), Burns (2004). Imagem em: <<https://br.pinterest.com/pin/432556739184711752>>. Sobre o recurso visual, v. Quincey (1963), Gantz (1977), Tracy (1986) e Taplin (2011).

Continentes e mares são unidos e atravessados em função de fogueiras colocadas no topo de montanhas entre Troia e Argos<sup>11</sup>:

**Figura 2** – Mapa das fogueiras no pico das montanhas.



Fonte: Acervo do autor.

As novas da queda de Troia são palavras e luz, que se projetam no passo seguinte da mensagem: a comemoração da vitória. Com a entrada de Agamênon, teríamos este momento que consagraria a indicação das fogueiras nas montanhas. Porém, Ésquilo aqui desloca o cumprimento de um programa de ações, desviando o foco do retorno de Agamênon para outro *front* de guerra: o das intrigas palacianas.

Em seu monólogo, a Sentinela apresenta o desejo de se libertar dessa expectativa, dessa espera. Ele lança a audiência na construção das expectativas de uma conclusão de algo que há, pelo menos, um ano tem sido realizado. E tudo parece se encaminhar para essa direção com o sinal luminoso vindo de Troia é identificado e depois confirmado pela fala de Clitemnestra.

Agamênon retorna (783)<sup>12</sup>, discute com sua mulher (810-974) e entra para seu palácio, para não mais voltar à cena. O grande comandante das tropas aliadas na destruição de Troia não morre no campo de batalha, mas em casa, tomando banho. Seu assassinato interrompe as festividades em torno da campanha vitoriosa de além-mar. Paradoxalmente, em uma peça que leva seu nome, Agamênon fica em cena e/ou vivo e

<sup>11</sup> Imagem em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Feuerpost%2C\\_-\\_fire\\_beacon\\_-\\_Aischylos\\_-\\_Illustration.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Feuerpost%2C_-_fire_beacon_-_Aischylos_-_Illustration.png)>.

<sup>12</sup> Números em parêntesis marcam os versos da peça em análise.

domina a cena apenas por um terço da peça, entre os versos 783 e 1345<sup>13</sup>.

O assassinato de Agamênon liquida o cumprimento do desejo por festa do Sentinela. Em seu monólogo, o serviçal havia já inaugurado essa festa: logo após ver o clarão de fogo vindo de Troia,

SENTINELA  
IOU IOU<sup>14</sup>  
[31] Vou eu mesmo começar a dançar a abertura!

O prólogo da sentinela anuncia uma possível festa, uma medicinal solução pela dança e canto que começa no telhado do palácio e se espalharia por toda a cidade: a partir de sua dança, a cidade toda em coros celebraria o retorno do vencedor da tomada da cidadela de Troia.

Este é o ponto de referência de *Agamênon* e da trilogia: a festa anunciada e interrompida por uma série de mortes. Em um esquema temos:

**Figura 3** – Encaixes das peças na trilogia.



Fonte: Acervo do autor.

<sup>13</sup> Como a peça possui 1673, os 563 versos entre v. 783 e 1345 dão 33% (33.652) da peça. Marshall (2002) conta 82 versos atribuídos a Agamênon, números maiores apenas que os da Sentinela (39) e de Egisto (64). Em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, temos outro texto sobre retorno e espera. E Godot nem dá as caras...

<sup>14</sup> Interjeição. Optei por não traduzir e indicar o seu lugar no texto.

Temos, pois, um padrão de interrupções que atravessa a trilogia, unindo a sua abertura no primeiro espetáculo e a parte final da última peça. Ao mesmo tempo que temos cada espetáculo como um evento particular, todos estão conectados não apenas pela trama da família real. Ésquilo se vale de diversos recursos para produzir a sensação de que aquilo que se mostra possui uma composição, uma montagem. O padrão da interrupção de uma grande ação ritual especial (celebrar a vitória, reverenciar os mortos, a ação mesma das divindades contra Orestes, o vingador matricida) está presente em todas primeiras partes dos espetáculos, projetando expectativas de correlação entre as peças e sobre as segundas metades. *Agamênon* e *Coéforas* partilham do mesmo padrão de interrupção seguida de mortes duplas. *Eumênides* parece confirmar esse movimento comum até que sua segunda parte acaba em não morte, sendo pois uma ruptura, uma ruptura estranha: inversa, pois estão na parte segunda, associada à morte, e reversa tanto por retroagir o universo a um ponto zero feliz – o da celebração festiva do Sentinela – quanto ao projetar um novo estado de equilíbrio e paz no acordo entre divindades opostas e os homens da cidade. O fluxo de crimes de sangue agora será mediado pelo tribunal.

Tal macroestrutura se desdobra nas imagens propostas na trilogia e em sua musicalidade.

## **Luz e trevas**

A poderosa imagem da luz dos fogos de Troia na noite e madrugada dá lugar a tons mais escuros e sombrios expressos na figura de Clitemnestra<sup>15</sup>. O coro traduz esse jogo sinestésico entre as modulações da cor e do canto<sup>16</sup>. Desde sua primeira aparição, os velhos homens de Argos não se juntam à celebração dos feitos de Agamênon e seus soldados em Troia. No párodo (40-257), o coro retoma 10 anos de guerra, as mortes e destruições recíprocas, presságios funestos, que convergem para o ato aberrante de Agamênon: para manter a campanha contra Troia, ele decide sacrificar sua própria filha, Ifigênia. Como um contraponto à fala do Sentinela, o coro se concentra nas angústias passadas e presentes, repetindo o refrão “Gritem de angústia, gritem de angústia, mas que o bem vença! (138,

---

<sup>15</sup> Para as tensões entre o coro e Clitemnestra, v. O’Daly (1985). Sobre Clitemnestra, v. Macewen (1990) e Kittelä (2009).

<sup>16</sup> V. Russo (1974), Edwards (2004), Silva (2014) e Bierl (2016).

159).<sup>17</sup>”

O sangue derramado atravessa a peça, alterando o foco na glória da conquista de Agamênon. As diversas referências à morte de Ifigênia, a confusão da luta em que corpos dos inimigos se confundem, e por fim, o instalado ‘golpe de Estado’ que Clitemnestra prepara – tudo vai se distanciando da luz esperançosa inicial para matizes negativos, obscuros.

O coro invoca a Noite em seu primeiro canto (355-487) após falar com Clitemnestra, cantando a presença das trevosas divindades da vingança, as Erínias:

CORO

Demora-se uma aflição em mim  
a ouvir algo encoberto pela noite.  
Contra aqueles que mataram muitos  
os deuses não são omissos.  
As negras Erínias a seu tempo  
enfraquecem quem foi bem-sucedido com a injustiça,  
revertendo sua sorte, acabando com sua vida.  
e quem desaparece no mundo dos invisíveis  
está totalmente desamparado. (459-468)

As Erínias entrarão em cena apenas no último espetáculo da trilogia. Mas sua referência após a Invocação da Noite (355) ratifica esse movimento de afastamento da luz. Como entidades ctônicas, ou divindades relacionadas ao mundo subterrâneo, as Erínias se associam ao derramamento de sangue – o sangue espesso que se mistura à terra, a escuridão do sangue. Logo, se associam à culpa e à vingança<sup>18</sup>.

Em uma cena cheia de amplas e ambivalentes referências, Clitemnestra procura convencer Agamênon a pisar em umas tapeçarias púrpuras<sup>19</sup>. Clitemnestra manda suas servas entrarem os tecidos bordados formando um caminho da carruagem do rei para a entrada do palácio. Sabemos que a entrada para o palácio é uma imagem recorrente: é uma saída para morte, aqui feita lentamente. Todo este aparato visual seria acompanhado pelas vozes dos cidadãos que, após dez anos, estão novamente com seu rei em casa. Agamênon recusa inicialmente essas honras excessivas associando-as a costumes bárbaros e às mulheres. Mas, enfim, ele cede, e o percurso pomposo e cerimonial desse desfile

<sup>17</sup> Grau (1998) apresenta um registro de análise e recitação deste párodo. Sobre o párodo, v. Schein (2009).

<sup>18</sup> V. Brown (1983), Kram (1981), Morris (1995), Werner (2012), Lichete (2013) e Bednarowski (2015).

<sup>19</sup> PHILIPPIDES (1984), Crane (1993), McNeil (2005), Bakola (2016) e Mueller (2016, p. 48-69).

coloca Agamênon no centro do espetáculo finalmente. É o ápice de sua aparição. Ao mesmo tempo, este excesso focal, desdobra-se nas imagens de outros excessos: o do sangue derramado de Ifigênia e de outras mortes em Troia, e da morte mesma de Agamênon.

A partir da entrada do soberano no palácio, o coro no terceiro estásimo dança e canta a proximidade da morte de Agamênon e da presença das negras Erínias vingadoras. O espaço de cena está tomado de emoções completamente contrárias às associadas com a luminosa celebração do herói:

CORO

Me inteiro com meus próprios olhos  
de seu retorno, sou testemunha.  
Mas sem lira canta  
o lamento da Erínia minha alma autodidata  
dentro de mim. (988-991)

O canto ou anticanto das Erínias ressoa no coro antes mesmo das terríveis divindades aparecerem. A ausência da lira, instrumento associado a situações festivas, corrobora o jogo claro-escuro, presença/ausência que a trilogia elabora e que conduz a um campo multiperceptivo no qual o som tem um papel primordial tanto nas referências textuais, quanto nos atos realizados em cena.

Essa musicalidade paradoxal atinge seu ápice no episódio 4, quando o despojo de guerra, a profetisa Cassandra, que viera acompanhando Agamênon, como uma noiva, contracena com o coro<sup>20</sup>. Até agora calada, a amante do senhor dos Atridas subverte as expectativas formais tomando o lugar do coro: ela canta seu delírio enquanto que os idosos guardiães de Argos procuram entender o que está acontecendo performando falas, atos normalmente atribuídos a agentes não corais. Sobre esse delírio, que, segundo a dramaturgia de Ésquilo, funciona como uma das situações de maravilhar e chocar o público, o coro assim se expressa:

CORO

Você delira, possuída por um deus,  
berra sobre você mesma  
uma música que não é música (1140-1142).

---

<sup>20</sup> V. Rehm (2005), Mitchell-Boysask (2006), Varvatsoulis (1992) e Mazzoldi (2001).

A intensificação de elementos negativos (sem lira, música-não-música), nos faz convergir para um campo de experiências sensoriais em que imagens visuais e sons são articulados de um modo bem específico, formando o imaginário audiovisual da peça e da trilogia. As referências aos sons são marcadas de modo antitético, indicando um desdobramento, um acúmulo de valorações e orientações. Assim, a produção sonora é ao mesmo tempo duas coisas, projetando dois campos simultâneos de eventos: um horizonte imediato e outro profundo, que *subage* junto ao primeiro.

Essa divisão de horizonte distintos e concomitantes é, por fim, associada a signos da presença das divindades subterrâneas, as Erínias. Seu anti-canto manifesta o modo de apreensão de sua ambivalente emergência no espetáculo. Elas não se mostram visivelmente em cena, mas os efeitos de sua presença são sentidos nas ações e reações dos agentes dramáticos. Termos relacionados aos sons são escolhidos para traduzir a experiência complexa dos efeitos das Erínias.

A partir disso, vemos que tanto a música cantada, quanto efeitos sonoros materializam esse jogo sinestésico que manifesta a trama audiovisual da trilogia e ao mesmo tempo nos situa diante do laboratório da dramaturgia musical em que Ésquilo transformou o Teatro de Dioniso<sup>21</sup>. Após anos de trabalho contínuo nesse teatro, ele soube bem explorar as possibilidades do espaço físico, da relação de proximidade entre público e agentes dramáticos. E a questão dos sons em cena deixou de ser apenas um recurso entre outros. A *Oresteia* é o ápice desse laboratório: as propriedades psicoacústicas do Teatro de Dioniso são incorporadas na dramaturgia, e a dramaturgia esquadrinha, pesquisa e se organiza a partir de propriedades psicoacústicas. A paradoxal presença das Erínias entre a não visão e o não canto determinam um campo perceptivo estendido tanto para os intérpretes, quanto para o público. A partir da materialidade da cena (espaço físico, figurinos, vozes, movimentação, objetos de cena) temos uma convergência de atos multidimensionais: o que se mostra em cena é reelaborado nos intercruzamentos de diversas ordens simultâneas de estímulos e de apropriações interpretativas<sup>22</sup>.

Antes de concluir sua cena, rumando para morte seu consorte Agamênon, Cassandra, como uma Erínia ela mesma, enuncia:

---

<sup>21</sup> Sobre a materialidade do espetáculo e suas condições de performance, v. Mota (2017).

<sup>22</sup> Variações sobre as vocalidades na *Oresteia* encontramos em Nooter (2017). Sobre o figurino na trilogia e suas diversas atualizações na cerâmica antiga, v. Capuco (2017).

CASSANDRA

Mas chega de dar informações por enigmas.

Quero que testemunhem isso: que eu sigo farejando a pista de crimes cometidos há muito tempo atrás.

Do teto desta casa jamais se afasta um coro

que canta em uníssono, mas sem efeito prazeroso, o mal ressoam.

Bebe sangue humano pra ficar mais audacioso

este grupo festeiro e permanece na casa,

difícil de ser banido, Erínias congênicas.

Cantam suas canções cercando os aposentos do palácio. (1183-1191)

A profetisa tomada pelos sons e imagens de seus delírios se converte em um espectador ideal da dramaturgia musical de Ésquilo: Cassandra se transforma aqui naquilo que vê, agindo como um cão farejador – *audioimagem* das Erínias quando de sua ampla aparição em *Eumênides*. A anticanção, a antimúsica que a trilogia vai produzindo desde o vigia lutando contra a madrugada figura essa experiência de metamorfose sinestésica: o que nos vem no lugar do dia é a noite, um coro com sua música ao revés, que vai, enfim, revelar o que está oculto – a casa dos Atridas se mantém sob um ciclo de mortes que chegará ao fim quando tudo for explicitado e sanado.

Ratificando esse jogo de estrutura-antiestrutura, o coro, centro da atividade dramático musical, entra em colapso: após os gritos vindo do assassinado e moribundo Agamênon, os anciãos se dividem em polifônicas opiniões individuais sobre o que acabara de acontecer. Daqui em diante, até o fim do espetáculo, não há mais atividade musical. Clitemnestra entra com Egisto, ambos como vencedores do golpe de Estado e de suas vinganças. A peça conclui sem performance do coro com seus cantos e movimentos.

Nas demais peças restantes de Ésquilo a utilização da performance coral fechava cada espetáculo: Em *Os persas*, temos o dueto entre Xerxes e os Anciãos. Em *Sete contra Tebas*, o estranho lamento parodístico do coro das jovens mulheres de Tebas frente à morte dos filhos de Édipo; Em *As Suplicantes*, dois coros celebram a libertação da ameaça dos noivos sobre as Danaides. Aqui em *Agamênon*, a invisibilidade das Erínias é proporcional à música reversa, como o silenciamento do coro aduz.

A próxima peça da trilogia, *Coéforas*, amplia esta vertigem descensional, essa espiralada verticalização que as imagens e os sons em *A Orestéia* apontam.

## Entra Orestes

O vingador anunciado em *Agamênon*, e que intitula a trilogia, retorna, mas oculto. É uma atualização do esquema luz/sombras, música/não música que define dramaturgia multissensorial do espetáculo. Para tanto, em *Coéforas* tal jogo se articula em duas partes: antes do encontro do vingador com sua mãe e o amante dela, tudo se articula em um jogo de esconde-esconde; depois do encontro, os atos sanguinários retomam as ações terríveis de Agamênon e de Clitemnestra.

O jogo de esconde-esconde da primeira parte da peça é fundamental frente a nova ordem que domina a Casa dos Atridas: o recente assassinato de Agamênon acarreta um controle sobre possíveis dissidências e reações que objetivem o reestabelecimento da linhagem do comandante supremo em Troia. Visível para os atores e público está o palácio e o túmulo em que se encontra depositado o corpo do soberano morto. Orestes chega escondido, profere seu monólogo invocando deuses subterrâneos e é interrompido pela chegada do coro de mulheres escravas troianas que trabalham para a família real há algum tempo. Com elas está Electra, irmã de Orestes<sup>23</sup>.

Essa sucessão de ações acontece no fim da noite, início do dia – madrugada, como em *Agamênon*, estabelecendo uma relação de continuidade entre as duas peças e a trilogia<sup>24</sup>.

Sob o manto da madrugada, temos um oculto Orestes, um calado Pílates, seu companheiro, um grupo de escravas vestidas de roupas pretas e carregando vasos com libações para os mortos em suas cabeças, e Electra – todos cúmplices na escuridão, de modo a não serem atingidos e alcançados por retaliações dos novos dirigentes do reino<sup>25</sup>.

A primeira parte, com o centro focal no túmulo do rei assassinado, vai articular dessas figuras, que são variações da escuridão que tomou conta do imaginário da trilogia e dos Atridas, transformando um ritual de lamento dos mortos em uma planificação da vingança pelo ódio compartilhado. Das ações rituais iniciais, como rasgar as vestes, arranhar o rosto e emitir agudos gritos de dor proferidos inicialmente pelo coro, partimos para um acordo de decisões e disposições raro nas tragédias.

<sup>23</sup> Sobre o prólogo, v. Gheerbrant (2012).

<sup>24</sup> V. Mota (2008, p. 245-275), Marshall e Harrison (2017).

<sup>25</sup> A respeito deste coro, v. McCall (1990) e Vieira-Ribeiro (1987).

Esse acordo manifesta-se nas palavras de Electra:

ELECTRA

Isso é o que peço para nós. Para nossos inimigos,  
peço que apareça o vingador para ti, pai,  
e para os assassinos que encontrem a justiça e morram em troca.  
Isso eu coloco no centro de minha prece,  
contra eles dirigindo prece como maldição.  
Mas para nós seja o que nos envia aqui para cima coisas favoráveis  
em conjunto com os deuses, e Terra, e Justiça que traz a vitória.  
Estas são as minhas preces que faço antes das libações que derramo.  
Vocês adornem com seus lamentos as oferendas, segundo o costume,  
entoando alto o peã para os mortos. (142-151)

O Peã, como vimos, é um canto de vitória, performance ritual que teria tido lugar para celebrar a volta de Agamênon na cena do Sentinela. No lugar da cidade como um coro cantando a vitória em Troia, vemos outro coro se arrastando nas sombras, frinchas e dobras da cena: a presença da morte invencível, do sangue derramado solicitando justiça. Em seu delírio, Cassandra havia *audiovisionado*:

CASSANDRA

EH EH PAPAI PAPAI, O que é isso que acontece?  
Uma rede do Hades/morte?  
Mas a rede é a que compartilha o leito, que é cúmplice  
do assassinato. Que a insaciável discórdia  
erga seu grito de júbilo contra a raça por esse sacrifício amaldiçoado!<sup>26</sup>

CORO

Que negócio é esse de chamar essa Erínia  
pra vir gritar sobre a casa real?<sup>27</sup> (1114-1120)

Agora no caso da cena de Electra e o Coro em *Coéforas*, o peã para os mortos funde o canto ritual de lamentação fúnebre com a performance celebração de vitória. Nesse sentido, todo o conjunto de atos rituais da primeira parte da peça é uma dramatização desse espetacular oxímoro: o encontro de afetos e ações em oposição e complementariedade.

<sup>26</sup> No texto temos literalmente “sobre a vítima/sacrifício que merece ser apedrejada/o, lapidada/o.”

<sup>27</sup> Literalmente: “que tipo de Erínia essa você chama/convida/oferece para vir erguer a voz sobre esta casa?”.

A segunda e ágil segunda parte de *Coéforas* atualiza essa fusão de contradições, que nos aponta para a parcialidade dos atos: todos, desde Agamênon agem dentro de perspectivas limitadas, associadas a instâncias pessoais, fora de um âmbito maior. O ciclo de mortes produzidas como expressões de vingança (*vendetta* pessoal) acaba se esgotando ou induzindo a se pensar na saturação do mesmo recurso para solução de problemas<sup>28</sup>.

Nesse sentido, as duas grandes sequências da peça se interligam e dialogam com a dramaturgia da *Oresteia*: a ritualização da vingança acaba por transformar uma coisa em outra, em unificar os contextos. Sob o ódio, sob a antimúsica das Erínias, não há paz, apenas um misto de lamento e provisória satisfação. O ritual de lamento transformando em cálculo da desforra demonstra essa lógica reversa que perfaz os atos aberrantes da trajetória dos Atridas.

Nada mais ostensivo dessa lógica que as mortes na segunda parte da peça, especialmente a de Clitemnestra. Já planejado e certo, o matricídio apresenta-se como uma cadeia de atos completos, que faltaram nas mortes de Ifigênia e Agamênon. Ifigênia é morta em palavras, em um relato apresentado pelo coro. A morte de Agamênon é dividida em instantes de sua realização: temos sinais, presságios, indiretas nas falas/cantos do Sentinela, do Coro, Mensageiro, Clitemnestra e Cassandra, até que, apenas após a desarticulação do coro em membros individuais, Clitemnestra e Egisto enunciam explicitamente o que foi realizado e celebram suas ações como as de Agamênon em Troia.

Em *Coéforas*, o tempo dos eventos encenados associa-se à sensação de um tempo síncrono entre as ações em cena e sua apreciação e reconstrução pelos espectadores<sup>29</sup>. Não há muitos deslocamentos para acontecimentos não vinculados diretamente ao presente de cena. Nesse sentido, Orestes apresenta-se como a mão que mata, maquinalmente disposto a cumprir um programa de ações previamente determinado. A cena de encontro do filho assassino com a mãe assassina é performada em um movimento de cerco até seu desenlace final, já fora das vistas dos espectadores<sup>30</sup>:

CLITEMNESTRA

[885] O que está acontecendo? Que grito de socorro é esse que você solta pelos cantos da casa?

---

<sup>28</sup> Euben (1982).

<sup>29</sup> Widzisz (2012).

<sup>30</sup> Sobre o matricídio, v. Snearowski (1990) e Pontani (2007).

SERVO

Os mortos matam os vivos. É o que eu digo.

CLITEMNESTRA

Desgraça! Entendo as suas palavras enigmáticas!  
Pelas tramoias vamos morrer, como por elas matamos.  
Me tragam agora um machado capaz de matar um homem!  
[890] Vamos ver se vamos vencer ou ser vencidos –  
é pra isso que eu cheguei até aqui nessa situação terrível.

ORESTES {Entra portando uma espada<sup>31</sup>}

É você mesma que eu estava procurando. Aquele já recebeu sua parte.

CLITEMNESTRA

Desgraça! Te mataram, meu amado, poderoso Egisto.

ORESTES

Você amava esse homem? Então vai ficar na mesma tumba  
[895] com ele. Morto, não vai poder abandoná-lo nunca por traição.

CLITEMNESTRA {mostra o seio}

Pare com isso, meu filho! Me respeite, minha criança,  
por esse seio, que você muitas vezes adormeceu  
sugando com teus lábios o leite que te alimentou.

ORESTES

Pílates, o que devo fazer? Será muito vergonhoso matar minha mãe?

PÍLADES

[900] E como vão ficar no futuro os oráculos de Lóxias  
performados no templo em Pito e teus fiéis juramentos?<sup>32</sup>  
É melhor ter todos os homens como inimigos, que os deuses.

ORESTES

Declaro você o vencedor, me aconselhou bem. {Para CLITEMNESTRA}  
Vem comigo, junto desse aí quero te matar,  
[905] que, enquanto era vivo, você preferiu no lugar de meu pai.  
Dorme com ele morta, já que você ama  
esse homem e odeia aquele a quem deveria amar.

CLITEMNESTRA

Eu te criei, contigo quero envelhecer.

ORESTES

A assassina de meu pai morar comigo?

<sup>31</sup> No texto original não há rubricas. Inserimo-las aqui seguindo as informações presentes nos versos e fazendo jus à prática estabelecida de seguir uma ordem temporal, linha do tempo de aparição de eventos, agentes e objetos na escrita cenicamente orientada. V. Mota (2017a).

<sup>32</sup> Referência a Apolo e seu templo em Delfos. Na terceira parte da peça tais vínculos entre Apolo e Orestes são mais explicitados.

CLITEMNESTRA

[910] Foi a Moira do destino, meu filho, que me levou a fazer isso<sup>33</sup>.

ORESTES

Pois é a Moira do destino que também vai arranjar tua morte.

CLITEMNESTRA

Você não tem medo de maldição de um parente, filho?

ORESTES

Você me deu a vida, mas depois me jogou na miséria.

CLITEMNESTRA

De jeito nenhum: te enviei para hóspede na casa de um amigo aliado.

ORESTES

[915] Fui humilhantemente vendido – eu, filho de um pai livre.

CLITEMNESTRA

E onde está então o valor que eu recebi em troca?

ORESTES

Tenho vergonha de te dar a resposta exata na tua cara<sup>34</sup>.

CLITEMNESTRA

Não mesmo, mas me fale então das aventuras do teu pai<sup>35</sup>.

ORESTES

Não maldiga quem saiu pra trabalhar enquanto você ficava aí sentada.

CLITEMNESTRA

[920] É um sofrimento para a mulher ficar longe de seu homem, filho.

ORESTES

Mas é o trabalho do homem o que alimenta a mulher que fica aí sentada.

CLITEMNESTRA

Parece, filho, que vai matar tua mãe.

ORESTES

Você mesma é quem vai te matar, não eu.

CLITEMNESTRA

Olha, cuidado com as odiosas cadelas vingadoras de tua mãe.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> No original apenas 'Moira'. As três deusas eram compreendidas como agentes de sobredeterminação das ações divinas e humanas.

<sup>34</sup> Literalmente "Tenho vergonha, decência de te responder a isso claramente". Ou seja, Orestes não quer nomear Egisto, o amante da mãe.

<sup>35</sup> Literalmente "Não, fale igualmente também das loucuras/leviandades/luxúrias do teu pai."

<sup>36</sup> Literalmente "Olha, Presta atenção/toma cuidado com as cadelas rancorosas de tua mãe" Ou seja, as

ORESTES  
[925] E como fugir das do meu pai, se eu falhar nisso?

CLITEMNESTRA  
Parece que, viva, me lamento em vão frente a uma tumba.

ORESTES  
O destino de meu pai determina tua morte.

CLITEMNESTRA  
Desgraça! Gerei e nutri essa serpente.<sup>37</sup>  
Infalível profeta os sonhos pavorosos que sonhei.

ORESTES  
[930] Matou quem não devia, sofre agora o que não devia sofrer. {Orestes e Pílates arrastam CLITEMNESTRA para dentro do Palácio}(885- 930)

Novamente temos referência às Erínias. Na esticomitia que fecha o embate verbal entre mãe e filho, as deusas aludidas são projetadas para um futuro próximo. Parte final de *Coéforas*, elas irrompem terríveis apenas na mente de Orestes: público e coro não a veem.

ORESTES  
AH, AH,  
vejo essas terríveis mulheres semelhantes às Górgonas,  
de vestidos negros, serpentes entrelaçadas  
[1050] em seus cabelos.<sup>38</sup> Não posso ficar aqui.

CORO  
Que fantasias são essas que te perturbam, oh mais querido dos homens  
de teu pai? Calma, afaste o medo – você conquistou uma grande vitória!

ORESTES  
Não são fantasias essas angústias.  
Claramente essas são as odiosas cadelas vingadoras da minha mãe.

CORO  
[1055] Fresco ainda está o sangue em tuas mãos.  
é por isso que a confusão ataca a tua mente.

---

Erínias.

<sup>37</sup> O'Neill (1998). Reforço de imagens de monstros na trilogia, v. Garson (1983), Saayman (1993), Heath (1999) e Fedeli (2013).

<sup>38</sup> Górgonas são figuras mitológicas normalmente em trios (três irmãs) cuja visagem transforma em pedra. Indicam a experiência do horror. V. Rossi (2009), Gantz (1996), Wilk (2000) e Fowler (2001; 2013).

ORESTES  
Soberano Apolo, mais e mais delas me vêm  
e de seus olhos goteja repugnante sangue!

CORO  
Pra ti há um meio de se purificar: Lóxias, a mão dele  
[1060] na tua, para te libertar desses sofrimentos.

ORESTES  
Vocês não conseguem ver as criaturas, mas eu as vejo!  
Elas se movem em minha direção... Não posso ficar aqui! {Sai}(1048-1062)

O final da peça novamente ocorre sem uma grande performance/saída do coro, como em *Agamênon*. As não visíveis Erínias se manifestam nas visões torturantes de Orestes, como em Cassandra. Clitemnestra havia tido visões terríveis também, as quais retomou no encontro com seu filho. Em seu sonho, vemos o parto de uma aberração<sup>39</sup>:

ORESTES  
Você se inteirou do sonho para poder me contar claramente?

CORO  
Parecia que dava a luz a uma serpente, segundo o que ela me disse.

ORESTES  
Sério? E como termina, qual a conclusão do relato do sonho?

CORO  
Tal qual se faz com um bebê, amarrou-o em faixas apertadas de pano<sup>40</sup>.

ORESTES  
[530] Que alimento queria, esse perigoso monstro recém-nascido?

CORO  
Ela oferecia o seio durante o sonho. (526-531)

Todos parecem viver um pesadelo monstruoso. A distorção da realidade por meio de atos extremos é explorada dramaticamente no uso de figuração de exceção. E não há para onde se evadir: Orestes foge de sua pátria, de sua casa, onde os crimes tantos foram planejados e realizados. Vai a Delfos, ao templo de Apolo. Mas as sombras das Erínias lhe acompanham.

---

<sup>39</sup> CATENACCIO (2011).

<sup>40</sup> Garvie (1986, p. 188).

## A mediação

O último movimento da trilogia é marcado por sua espetacularidade, explorando recursos disponíveis na época para demonstrar as habilidades do dramaturgo em manipular sensações da audiência e a materialidade da cena.

Segundo debate mais recente, teríamos em ordem<sup>41</sup>:

1. Um primeiro contexto de cena relacionado aos rituais de consulta a Apolo em seu templo em Delfos (1-234). Após seu prólogo (1-33), uma sacerdotisa de Apolo narra um quadro vivo em que são apresentadas para o público imagens do interior do templo. Ali se destaca Orestes em pose e aparato de suplicante, tendo as mãos ensanguentadas e uma espada. Em frente dele, as Erínias adormecidas, com sons terríveis e vestes negras. Possivelmente este quadro com figuras e ações que ocorrem no interior do tempo é trazido à fruição dos espectadores por meio de uma plataforma com rodas (Enciclema)<sup>42</sup>. Nela estão Orestes e as divindades que o perseguem. Com isso, Ésquilo quebra com a estrutura formal da tragédia ao transformar a entrada do coro (párodo) em um anticanto, ou não canto. Lembrar que as Erínias são o coro que nomeia a peça – só depois de sua transformação no fim da peça é que elas se tornam as Erínias. Assim, a Pitonisa com suas servas parece, em um primeiro momento, o coro da peça. Quando sai da entrada do templo a plataforma rolante com o quadro vivo de *Orestes e As Erínias*, vemos e ouvimos o anticoro, foco da repulsa por parte da Pitonisa “Ah terrível coisa de se dizer, terrível coisa de ser ver (34)”. Além do aspecto desagradável e do cheiro pestilento, elas, assentadas em cadeiras, roncam alto, e de seus olhos escorre líquido asqueroso (34-63);

2. Entrada/saída do deus Apolo (64-93);

3. Entrada/saída do fantasma de Clitemnestra (94-139);

4. Despertar do coro de Erínias e sua performance (117-178);

5. Nova entrada/saída do deus Apolo (179-234).

O tumulto dessa divisão de múltiplas figuras que partilham o foco da cena encontra na sobreposição da presença entre o fantasma de Clitemnestra e o despertar das Erínias seu auge. A assassinada mãe de Orestes contracena com as adormecidas Erínias por meio

---

<sup>41</sup> Jouanna (2009). Sobre as dificuldades em traduzir cenicamente o texto de *Eumênides* para o português, v. Araújo, Leandro e Barbosa (2007).

<sup>42</sup> Jouanna (2009).

de uma troca entre chamados e respostas. Por cinco vezes uma sarcástica rainha se dirige às divindades. O texto marca assim a progressiva passagem do sono ao ataque:

CORO  
(μυγμός) {rosnado}<sup>43</sup>

CLITEMNESTRA  
{dois versos}

CORO  
(μυγμός)

CLITEMNESTRA  
{dois versos}

CORO  
(ὠγμός)<sup>44</sup>{grito}

CLITEMNESTRA  
{dois versos}

CORO  
(ὠγμός)

CLITEMNESTRA  
{dois versos}

CORO  
(μυγμὸς διπλοῦς ὀξύς) {Rosnado duplo e estridente}  
Pega, pega, pega, pega. Cuidado!

A esticomitia (disticomitia) em dois versos da rainha é respondida por uma crescente sonora do coro: dos gestos vocais animais até a vocalização completa temos este arco em que as Erínias se manifestam e tomam em seguida a forma de um coro. Em sua primeira estrofe, elas ainda se mostram insones, divididas em vozes individuais (143-147). Mas logo em seguida performam na antístrofe como um corpo único (149-155). Nesse sentido, retomam e invertem o movimento de desestruturação do coro em *Agamênon*, quando da morte do rei.

De fato, é para a atividade coral de agora que o canto sombrio que atravessa a trilogia converge. Tanto sua métrica quando sua forma excepcional de organização

<sup>43</sup> Fazer o som bilabial da letra 'm' (mi mi). V. Francobandiera (2012).

<sup>44</sup> Fazer o som da exclamação/grito 'Oh'.

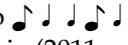
manifestam a não música, a outra música subagente em *A Orestéia*. Metricamente, temos a dominância de dócmios, sempre associados a extremos afetivos. Essa associação advém da tensão no modo como ele une tempos diversos: a base  $\cup - - | \cup -$  é uma composição de dois movimentos divergentes: uma sequência com estabilização nos dois tempos longos e outra com aceleração interrompida. Assim, essa forma com oito tempos () constituída de grupos assimétricos se presta a diversas substituições, chegando a se metamorfosear em 38 ocorrências atestadas<sup>45</sup>.

A plasticidade do metro e sua tensão característica estão correlacionadas à experimental modelagem dos coros na trilogia. A partir dos exemplos já comentados, chegamos ao anticoro das Eríneas, que parece romper com todas as expectativas do que seria um coro de tragédia, aproximando-o de uma bizarrice multissensorial. Inicialmente, não é composto por figuras da cidade ou de um lugar, aproximando-se mais de animais, como na comédia, de monstros<sup>46</sup>. Depois, é um coro que parece se recusar a participar da cena, pois dorme e necessita de muito esforço para sair de seu sono. Ainda, inicialmente não produz nada além de sons desvinculados de uma linguagem comum à audiência, emitindo grunhidos e gritos e roncões<sup>47</sup>.

Mas em assim agindo, a atividade desse coro insólito entra em colisão com as expectativas de formas e sons pelas quais a audiência vinha por anos participando da dramaturgia musical no Teatro de Dioniso. Trata-se de ao mesmo tempo encenar um espetáculo e redefinir a tradição dramatúrgica.

Assim, a radicalidade do experimento com este coro em uma tragédia aponta para o entre-lugar de uma convergência entre a cidade e o teatro. O que aqui é incomum, anormal, atípico, procura não apenas saciar um gosto pela variedade superficial. A sanguinária trilha de Orestes possui uma réplica no mundo em que ela é representada.

Entre tantas novidades e mudanças, a cena desloca-se abruptamente após a primeira sequência para a Acrópole de Atenas. Este redirecionamento do espaço é metateatral: de fato, como vimos, os espectadores estão a metros abaixo da Acrópolis. Assim, justapõem-se o espaço do teatro com o coração político-religioso de Atenas<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Gentili e Lomiento (2003, p. 237-239). Unidade de tempo, *mora*, é a breve,  $U = \text{♪}$ . No exemplo , temos 1+2+2+1+2, oito unidades, oito *morae*, que podem ser vistos como 5+3 ou 3+5. V. Barris (2011, p. 137-142) e Mota (2019).

<sup>46</sup> Pyplacz (2009).

<sup>47</sup> Easterling (2008) e Filkelstein (2010).

<sup>48</sup> Meyneck (2013).

Lembrar que por este tempo, 458 a.C, havia um programa em curso de reconstrução da Acrópole, que fora destruída e queimada durante a invasão persa. Junto com essa agenda de construções e reformas de prédios públicos, havia também o projeto político de Péricles, que aliava a expansão de Atenas como uma potência imperial ao populismo. Marco disso é a limitação dos poderes do Areópago, conselho tradicional composto pela velha aristocracia ateniense<sup>49</sup>. Este conselho se situava também na Acrópole. Com a mudança do espaço de cena para Atenas e para a Acrópole, há o correlativo foco nas instituições que lá estão.

Abrindo este reposicionamento imaginativo-espacial, temos a performance do cerco a Orestes: é uma esfuziante dança polimétrica, com diversas mudanças de ritmo, na qual o coro bem desperto organiza uma pavorosa dança em torno de sua caça. Como o coro mesmo canta:

CORO

Sobre a vítima sacrificial  
eis nossa canção - loucura,  
[330] delírio, destruição da mente,  
hino das Erínias  
que apresa as mentes,  
sem o som da lira, que esgota os mortais.

A anticanção das Erínias, sem lira em oposição à festa e a Apolo, enfim é performada. Uma mistura de magia negra, encantamento permeia a cena<sup>50</sup>. *Audiovisionada* por Cassandra, este coro enfim toma o centro de orientação da audiência. A trilogia convergiu para este momento, para uma atividade coral. Da música invisível, da negatividade e escuridão, elas atingem a completa aparição: presença física, palavra, canto e dança. É como se o coro das Erínias tivesse sido decomposto, parcialmente apresentado anteriormente até sua performance multissensorial. Assim como Ésquilo ficou famoso por se valer de figuras silentes em cena, temos um efeito paralelo na atividade coral: a construção de uma música nunca escutada, que aos poucos vai sendo posta em cena. Isso em uma dramaturgia musical, em uma dramaturgia que explora a tradição coral é expressão de virtuosismo, de criatividade. Trata-se de se valer das tensões entre som e

---

<sup>49</sup> Braun (1998), Simó (2006-2008), Samons (1999), Gagnon (2012) e Hall (2015).

<sup>50</sup> Prins (1991) e Smitherman (2013).

visualidade e saber quando enfatizar um e outro canal de expressão.

O cerco é interrompido pela entrada de outra divindade: Atena (397). No máximo instante sem luz da peça, quando o coro enuncia que seu lugar é debaixo da terra, na escuridão onde não chega o sol (395-396), Atena chega e interrompe a vitória das Erínias, seguindo gritos de Orestes<sup>51</sup>.

Logo a cena transmuda-se para novo ambiente: um tribunal é instalado. Entram onze juízes, um arauto, um trompetista e objetos de cena para caracterizar o novo espaço e o evento. Após a reentrada de Apolo (576), dá-se lugar ao julgamento. O corifeu do coro das Erínias é o acusador; Apolo, o advogado de defesa. Após as falas de acusação e defesa, os jurados votam e há empate, ou divisão equânime dos votos:

ATENA

Este homem está absolvido da acusação de crime de sangue.  
Igual foi o número de votos para ambas as partes. (752-753)<sup>52</sup>

Mais que o julgamento, com sua teatralidade nas falas como ataques, como contracenações beligerantes, temos, depois da proclamação do resultado, a transformação das Erínias em Eumênides, o que dá título à peça e encerra a trilogia.

Entramos aqui em uma dimensão transfiguradora da tragédia de Ésquilo: a série de atos sanguinários intrafamiliares é interrompida ao se adotar uma utopia cênica, a instauração de estratégias de controle social dos conflitos.

Estamos em 458 a.C. Após as feridas abertas pelas invasões persas e o projeto imperialista de Péricles em pleno andamento, um dramaturgo projeta o futuro do passado: o recurso à mediação de casos extremos por meio de atos não violentos. Se é possível mobilizar a natureza violenta e sanguinária das Erínias para seu oposto, quem sabe regeneração social seja viável.

A cena se enche de figuras: temos, além de Atena, o coro das agora Eumênides, e os jurados do Aerópago, sacerdotisas de Atenas, assistentes, servidoras do templo, que trazem tochas acesas e novas vestimentas (cor de púrpura)<sup>53</sup>. A procissão parte para fora do teatro, com as luzes e gritos de vitória que foram anunciados pelo Sentinela no início de *Agamênon*, mas que somente neste instante são performados em sua amplitude, ecoando

<sup>51</sup> Kennedy (2003).

<sup>52</sup> O voto de Atena se somou ao lado de Orestes, gerando a soma 6/6. V. Rynearson (2013) e Fletcher (2014).

<sup>53</sup> Griffith (1988; 2002).

em cada pessoa que esteve ali presente, em cada palavra registrada por Ésquilo.

O fim da trilogia não apenas registra a adoção das Erínias como nova moradora de Atenas: se com suas novas vestes elas são estrangeiras aceitas (metecos), a visualidade e a música e encenação e a dramaturgia instauram o teatro no coração da cidade como provimento de uma nova forma de se pensar a história e de promover novos vínculos entre os integrantes da cidade. Nesse sentido, como utopia e cura, o teatro mobiliza mitos, instituições, tradições estéticas, anseios para uma cidade dentro da cidade, a cidade mesma que anda junto ao fim da trilogia. Todos estão ali representados, seja assentados nos bancos, seja atuando em cena. Por alguns momentos, as dores, os gritos, os remorsos, as infelicidades, os traumas – toda a anticanção da vida esteve ali e ficou um passo atrás na caminhada para frente, em conjunto, todos andando juntos e deixando para trás o sangue derramado. Nos rostos e corações vislumbra a esperança comunal:

“Soltem agora o grito de vitória em eco ao nosso canto!(1047)<sup>54</sup>

## Guia/Referências

### *Edições e traduções*

Como é sabido, as obras restantes de Ésquilo foram escritas na língua grega. A complexa transmissão textual dessas obras é uma aventura que tem demandado o trabalho de especialistas por séculos.

Para os originais gregos, as edições mais utilizadas atualmente são: a de M. L. West (Teubner, 1998); e a edição em três volumes realizada por A. Sommerstein para a Loeb Classical Library (Harvard, 2008)<sup>55</sup>. Nesta edição temos o texto em grego seguido de tradução em inglês.

---

<sup>54</sup> Estribilho que responde ao que o coro em *Agamênon* cantou: “Gritem de angústia, gritem de angústia, mas que o bem vença! (138, 159).” Vali-me da opção tradutória de Ewans (1995, p. 124): “raise a glad shout in echo to our song”.

<sup>55</sup> O Volume I inclui *Persas*, *Sete contra Tebas*, *As suplicantes* e *Prometeu acorrentado*. O Volume II, *Agamênon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Todas as peças possuem apresentação, indicações bibliográficas, texto grego em frente seguido de tradução para o inglês e notas textuais/comentários. O Volume III apresenta uma seleção de fragmentos de obras de Ésquilo, seguidas com texto em grego, tradução e comentários.

Para os fragmentos, consultar: a obra de Stefan Radt *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. III: Aeschylus* (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2009); *Eschilo. Tutti i frammenti com la prima traduzione degli scolii antichi*. Bompiani, 2009, edição de I. Ramelli); e *Esquilo. Fragmentos: Testimonios*. (Gredos, 2008), em edição de J. M. Lucas de Dios.

Para a edição de obras individuais, v. 1 - para Agamênon: *Agamemnon*, E. Fraenkel (Oxford University Press, 1950, 3 vol.); J. Bollack e P. Judet de La Combe (Lille Presses Universitaires, 1981-1982, 2 vol.); P. Judet de la Combe (Presses Universitaires du Septentrion, 2001, 2 vol.); 2 - para *Coéforas*: A. Bowen (Bristol, 1986), A. Garvie (Oxford University Press, 1986); 3 - para *Eumênides*: A. H. Sommerstein (Cambridge University Press, 1989), A. Podlecki (Aris and Phillips) 1989.

Sobre traduções: recentemente as tragédias de Ésquilo foram traduzidas integralmente por Jaa Torrano (Iluminuras, 2002). Além dessa tradução integral, temos a seguinte tradução da trilogia: *Orestéia*, M. O. Pulquério (Lisboa, Edições 70,1998).

Em outras línguas temos:

a - Espanhol: *Esquilo. Tragedias*. (Editorial Gredos, 1986), por B. P. Morales; *Tragedias. Esquilo* (Alianza Editorial, 2001), por E. A. Ramos Jurado.

b - Inglês: *Aeschylus I and II* (University of Pennsylvania Press, 1997, projeto coordenado por D. Slavitt). Ainda, Christopher Collard traduziu com comentários todas as peças em dois volumes: *Aeschylus: Persians and other plays* (Oxford University Press, 2008) e *Oresteia* (Oxford University Press, 2009).

c - Italiano: *Eschilo. Le Tragedie*. Tradução de Monica Centanni (Mondadori, 2003); *Oresteia: Oresteia*, com introdução de Vincenzo Di Benedetto, tradução e notas de Enrico Medda, Luigi Battezzato e Maria Pia Pattoni (Milão: RCSLibri, 1995).

d - Francês: *Eschyle* Tradução de Paul Mazon (Belles Letres, 1921-1925)<sup>56</sup>; *Eschyle, Théâtre*, tradução de L. Bradollet e B. Deforge (Belles Lettres-Denoël, 1975); *Oresteia: L'Orestie*. Tradução de Daniel Loayza (Flammarion, 2001)<sup>57</sup>.

e - Alemão: *Aischylos. Tragödien und Fragmente* (Alvred Kröner Verlag, 2015), por B. Zimmermann. *Orestéia: Aischylos: Die Orestie. Agamemnon. Choephoren. Eumeniden*, por

<sup>56</sup> A edição clássica de Manzoni foi revista em suas diversas edições, sendo a última efetuada por Jean Irigoien em 2002. É esta referência para as traduções republicadas em edições de bolso com novos prefácios pela Belle Letres: Philippe Brunet para *Les Perses* (2002); Jean Alaux para *Les Sept contre Thèbes* (2002) e *Les Suppliantes* (2003); e a com prefácio e tradução de Pierre Judet de La Combe para *Agamemnon* (2015).

<sup>57</sup> Mejía-Quijano (2017) comenta a tradução de *Agamemnon* realizada por Ferdinand de Saussure.

Kurt Steinmann (Reclam, 2016).

### *Orestéia e estudos gerais*

ASHBY, C. **Classical Greek theatre**. Iowa: University of Iowa Press, 1999.

BAKOLA, E. Seeing the invisible: Interior spaces and uncanny Erinyes in Aeschylus' Oresteia. In: KAMPAKOGLOU, A; NOVOKHATKO, A. (Ed.). **Gaze, vision and visibility in Greek literature**. Berlin: De Gruyter, 2017. p. 163-186.

BARRIS, J. **Metre and rhythm in Greek verse**. Viena: OAW, 2011.

BIERL, A. **Die Orestie des Aischylus auf der modern Bühne**. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997.

BLASINA, A. **Eschilo in Scena**. Drama e spettacolo nell Oresteia. Stuttgart: J. B. Metzler, 2003.

BRAUN, M. **Die "Eumeniden" des Aischylos und der Aeropag**. Tübingen: Narr Francke Attempto, 1998.

BROWN, A. L. The Erinys in the Oresteia: Real life, the supernatural and the stage. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 103, p. 13-34, 1983.

BURNS, R. **Communications**. An international history of the formative years. London: The Institute of Engineering and Technology, 2004.

CAPUCO, J. **Dressing the part: Robes and revelations in Aeschylus' The Oresteia**. Relatório de Pesquisa (Senior Project), Bard Digital Commons, 2017. Link: <[http://digitalcommons.bard.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1058&context=senproj\\_s2017](http://digitalcommons.bard.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1058&context=senproj_s2017)>.

CATENACCIO, C. Dream as image and action in Aeschylus' Oresteia. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, v. 51, p. 202-231, 2011.

CHESI, G.M. **The play of worlds: Blood ties and power relations in Aeschylus 'Oresteia'**. Berlin: De Gruyter, 2014.

CHIASSON, C. Lecythia and the Justice of Zeus in Aeschylus "Oresteia". **Phoenix**, v. 42, p. 1-21, 1988.

EUBEN, J. P. Justice and Oresteia. **The American Science Review**, v. 76, n. 1, p. 22-33, 1982.

- EWANS, M. **Wagner and Aeschylus**. The Ring and the Oresteia. London: Faber and Faber, 1982.
- EWAN, M. (Ed. e Trad). **The Oresteia. Aeschylus**. Rutland: Everyman, 1995.
- EWANS, M. **Opera from the Greeks: Studies in the poetics of appropriation**. Farnham: Ashgate, 2007.
- EWANS, M. Aeschylus and Opera. In: KENNEDY, R. F. (Org.). **Brill's Companion to the Reception of Aeschylus**. Leiden: Brill, 2018. p. 205-224.
- FEDELI, G. Tradition and animal imagery in Aeschylus' Oresteia. **Maia**, v. 65, n. 2, p. 257-279, 2013.
- FISCHER-LICHTE, E. **Tragedy's endurance: Performances of Greek tragedies and cultural identity in Germany since 1800**. Oxford, UK: Oxford University Press, 2017.
- FLEMING, T. The musical nomos in Aeschylus' Oresteia. **Classical Journal**, v. 72, n. 3, p. 222-233, 1977.
- FOSTER, D. **Wagner's Ring cycle and the Greeks**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2010.
- FOWLER, R. **Early Greek mythography**. Volume 1. Oxford, UK: Oxford University Press, 2001.
- FOWLER, R. **Early Greek mythography**. Volume 2. Oxford, UK: Oxford University Press, 2013.
- FRONTISI-DUCROUX, F. The invention of Erinyes. In: KRAUS, C.; GOLDHILL, S.; FOLEY, H.; EISNER, J. (Org.). **Visualizing the tragic: Drama, myth, and ritual in Greek art and literature**. Oxford, UK: Oxford University Press, 2007. p. 165-176.
- GAGNON, J. M. **Agonistic politics, contest, and the Oresteia**. Tese, University of Minnesota, 2012.
- GANTZ, T. The Fires of The Oresteia. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 97, p. 28-38, 1977.
- GANTZ, T. **Early Greek myth**. A guide to literary and artistic sources. Two volumes. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- GARSON, R. Observations on Some Recurrent Metaphors in Aeschylus' Oresteia. **Acta Classica**, v. 26, p. 22-39, 1983.
- GENTILI, B.; LOMIENTO, L. **Metrica e ritmica**. Storia delle forme poetiche nella Grecia Antica. Milano: Mondadori Università, 2003.

GRIFFITH, R. D. Disrobing in the Oresteia. **The Classical Quarterly**, v. 38, n. 2, p. 552-554, 1988.

GRIFFITH, M. Brilliant dynasts: Power and politics in the *Oresteia*. **Classical Antiquity**, v. 14, p. 62-129, 1995.

GURD, S. A. **Aeschylus' Oresteia: Silence, criticism, tragedy**. Tese, University of Toronto, 2001.

HASKELL, G. **The Oresteia: a theatrical poetics**. London: University College London, 1994.

HEATH, J. Disentangling the beast: Humans and other animals in Aeschylus's Oresteia. **Journal of Hellenic Studies**, v. 119, p. 17-47, 1999.

HILBIG, N. **Die "Orestie" - Rezeption in der Gegenwartsdramatik: Aischylos' Tragödie im Spiegel unserer Zeit**. München: Grin Publishing, 2013.

IRELAND, S. Stichomythia in Aeschylus: the dramatic role of syntax and connecting particles. **Hermes**, v. 102, p. 509-524, 1974.

JOUANNA, J. Du mythe à la Scène. In: JOUANNA, J.; MONTANARI, F.; HERNÁNDEZ, A. C. (Org.) **Eschyle à l'aube du théâtre occidental**. Genebra: Fondation Hardt, 2009. p. 50-126.

KÄPPEL, L. **Die Konstruktion der Handlung der Orestie des Aischylos**. Die Makrostruktur des 'Plot' als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs. München: C. H. Beck, 1998.

KRAM, S. **The Grotesque in The Oresteia of Aeschylus**. Dissertação de Mestrado, University of Alberta, 1981.

LEÃO, D. O horizonte legal da Oresteia. O crime de homicídio e a fundação do tribunal do Areópago. **Humanitas**, v. 57, p. 4-34, 2005.

LEBECK A. **The Oresteia: a study in language and structure**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971.

LEE, M. **Athena sings Wagner and the Greeks**. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

LEHMANN, H-T. **Tragedy and dramatic theatre**. London: Routledge, 2016.

LYNN GEORGE, M. A reflection on Homeric dawn in the parodos of Aeschylus' Agamemnon. **Classical Quarterly**, v. 43, p. 1-9, 1993.

MARSHALL, C. W. Casting the Oresteia. **Classical Journal**, v. 98, p. 257-274, 2002.

- MOTA, M. **A dramaturgia musical de Ésquilo**. Investigações sobre a composição, realização e recepção de ficções audiovisuais. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 2008.
- MOTA, M. Introdução à dramaturgia ateniense: espaço, som e organização textual. **Dramaturgia em Foco**, Petrolina-PE, v. 1, n. 1, p. 78-95, 2017.
- MOTA, M. **Dramaturgia**. Conceitos, exercícios e análises. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2017a.
- MOTA, M. Ritmos/pés métricos em performance: notas sobre a dramaturgia grega antiga a partir de exemplos em Ésquilo. **Revista VIS**, Brasília, n.18.1, p. 21-49, 2019.
- MONAHAN, M. **Women and justice in Aeschylus' Oresteia**. Tese, Northwestern University, 1987.
- MORRIS, J. **Reclaiming the Furies: The Oresteia revisited**. Tese, Pacifica Graduate Institute, 1995.
- MUELLER, M. **Objects as actors: Props and the poetics of performance in Greek tragedy**. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.
- NOOTER, S. **The mortal voice in the tragedies of Aeschylus**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. **The dramatic festivals of Athens**. Oxford, UK: Oxford University Press, 1953.
- PRAG, A. J. **Oresteia: Iconographic and narrative tradition**. Liverpool: Aris& Phillips, 1985.
- PYPLACZ, J. Los elementos cómicos en la Orestía de Esquilo. CFC(G). **Estudios griegos e indoeuropeos**, v. 19, p. 103-114, 2009.
- ROSE, P. The politics of the trilogy form: Lucía, The Oresteia and the Godfather. **Filmhistoria**, v. 5, n. 2-3, p. 1-15, 1995.
- RUSSO, N. **The imagery of light and darkness in the Oresteia**. Tese, Ohio State University, 1974.
- SAAYMAN, F. Dogs and lions in The Oresteia. **Akroterion**, v. 38, n. 1, p. 11-18, 1993.
- SAMONS, L. Aeschylus, the Alkmeonids, and the reform of the Areopagos. **Classical Journal**, v. 94, p. 221-233, 1999.
- SCOTT, W. **Musical design in Aeschylean theater**. Lebanon, NH: Dartmouth College Press, 1984.

SOLYMAN, L. **Getting the message**. A history of communications. Oxford, UK: Oxford University Press, 1999.

STARKEY, J. Play in the sunshine. **Didaskalia**, v. 8, p. 142-156, 2011.

STEWART, B. **The synthesis of world-views in fifth-century Greece**: a study of time and space in Aeschylus's Oresteia and the Parthenon. Tese, Ohio University, 1993.

TAPLIN, O. Klytaimnestra's Beacons. **Dionysus ex Machina**, v. II, p. 339-344, 2011.

WERNER, C. **The Erinyes in Aeschylus' Oresteia**. Tese, Victoria University of Wellington, 2012.

WIDZISZ, M. The durations of darkness and the light of Eleusis in the prologue of Agamemnon and the third stasimon of Choephoroi. **Greek, Roman, And Byzantine Studies**, v. 50, p. 461-489, 2010.

WIDZISZ, M. Chronos on the threshold: Time, ritual, and agency in the Oresteia. Lanham, MD: Lexington Books, 2012.

WILSON, P.; TAPLIN, O. The 'Aetiology' of tragedy in the Oresteia. **Proceedings of the Cambridge Philological Society**, v. 39, p. 169-180, 1993.

WORTHEN, T. Dawn phenomena in Greek Tragedy/ Aspects of time in Greek tragedy. **Ensaio**, 2015. Disponível em:  
<[https://www.academia.edu/14181222/Dawn\\_phenomena\\_in\\_Greek\\_Tragedy](https://www.academia.edu/14181222/Dawn_phenomena_in_Greek_Tragedy)>.

WILK, W. **Medusa**: Solving the mystery of Gorgon. Oxford, UK: Oxford University Press, 2000.

YOON, F. **The use of anonymous characters in Greek tragedy**. Leiden: Brill, 2012.

### *Agamênon*

BAKOLA, E. Textile symbolism and the wealth of the Earth: Creation, production and destruction in the 'tapestry scene' of Aeschylus' Oresteia (Ag. 905-78). In: HARLOW, M.; NOSCH, L.; FANFANI, G. (Org.). **Spinning fates and the song of the loom**: the use of textiles, clothing and cloth production as metaphor, symbol and narrative device in Greek and Latin literature. Oxford, UK: Oxbow Books, 2016. p. 115-136.

BEDNAROWSKI, R. P. Surprise and suspense in Aeschylus' Agamemnon. **American Journal of Philology**, v. 136, n. 2, p. 179-205, 2015.

BIERL, A. Melizein pathe or the tornal dimension in Aeschylus's Agamemnon: Voice, song, and Choreia as leitmotifs and metatragic signals for expressing suffering. In: SLATER, N. (Org.). **Voice and voices in Antiquity**. Leiden: Brill, 2016. p. 166-207.

CRANE, G. Politics of consumption and generosity in the carpet scene of the Agamemnon. **Classical Philology**, v. 88, n. 2, p. 117-136, 1993.

EDWARDS, M. **Sound, sense, and rhythm: Listening to Greek and Latin poetry**. New Jersey: Princeton University Press, 2004. (Cap. 3 é dedicado a Ésquilo, especialmente Agamênon).

GLAU, K. **Rezitation griechischer Chorlyrik**. Die Parodoi aus Aischylo's Agamemnon und Euripides' Bakchen als Tonbeispiel auf CD mit Text un Bebleitheft. Heidelberg: C. Winter, 1998.

GRIFFITH, M. Slaves of Dionysos: Satyrs, audience, and the ends of the Oresteia. **Classical Antiquity**, v. 31, n. 2, p. 195-258, 2002.

KITTELÄ, S. The queen ancient and modern: Aeschylus's Clytemnestra. **New Voices in Classical Reception Studies**, v. 4, p. 123-143, 2009.

MACEWEN, S. (Org.). **Views of Clytemnestra, ancient and modern**. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 1990.

MAZZOLDI, S. **Cassandra, la vergine e l'Indovina: Identità di um personaggio da Omero all'Ellenismo**. Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001.

McNEIL, L. **Brital choths, cover-ups, and kharis: the carpet scene in Aeschylus's Agamemnon**. Greece and Rome, v. 52, n. 1, p. 1-17, 2005.

MEDDA, E. Clytemnestra's last words in Aeschylus Agamemnon. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, v. 105, p. 79-84, 2013.

MEJÍA-QUIJANO. Los ecos de la ausencia. Sobre la traducción de Agamenón de Esquilo por Ferdinand de Saussure. **Literatura: teoria, historia, critica**, v. 19, n. 2, p. 117-146, 2017.

MITCHELL-BOYSASK, R. The marriage of Cassandra and the 'Oresteia': Text, image, performance. **Transactions of American Philological Association**, v. 136, n. 2, p. 269-297, 2006.

O'DALY, G. Clytemnestra and the elders: dramatic technique in Aeschylus, Agamemnon 1272-1576. **Museum Helveticum**, v. 42, p. 1-19, 1985.

O'NEILL, K. Aeschylus, Homer, and the serpent at the breast. **Phoenix**, v. 52, n. 3-4, p. 216-229, 1998.

PHILIPPIDES, S. N. **A grammar of dramatic technique: the dramatic structure of the carpet scene in Aeschylus' Agamemnon**. Tese, University of California, 1984.

QUINCEY, J. H. The beacon-sites in the Agamemnon. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 86, p. 118-132, 1963.

**Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 3, n. 1, p. 21-54, 2019.

RAEBURN, D.; THOMAS, O. *The Agamemnon of Aeschylus: a commentary for students*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2012.

REHM, R. **Cassandra – the profet unveiled**. In: MACINTOSH, F.; MICHELAKIS, P. (Org.). *Agamemnon in Performance. 458 BC AD 2004*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2005. p. 343-358.

SCHEIN, S. Narrative technique in the parodos of Aeschylus' *Agamemnon*. In: GRETHLEIN, J.; RENGAKOS, A. (Org.). **Narratology and interpretation**. Berlin: De Gruyter, 2009. p. 377-398.

SILVA, J. Musical rhythm and dramatic structure in Aeschylus' *Agamemnon*. In: RFEIG, M.; RIU, X. (Org.). **Drama, philosophy, politics in Ancient Greece**. Contexts and receptions. Barcelona: Universitat Barcelona. Publicacions i Edicions, 2014. p. 77-98.

TRACY, S. Darkness from light: the beacon fire in the *Agamemnon*. **Classical Quarterly**, v. 36, n. 1, p. 257-260, 1986.

VARVATSOULIS, A. **Cassandra in Aeschylus' Agamemnon**. Language and character interaction. Dissertação de Mestrado, University of St. Andrews, 1992.

### *Coéforas*

CATENACCIO, C. Dream as image and action in Aeschylus' *Oresteia*. **Greek, Roman, And Byzantine Studies**, v. 51, p. 202-231, 2011.

GHEERBRANT, X. Le prologue des *Choéphores* est-il composé en anneau? **Lexis**, v. 30, p. 151-167, 2012.

MARSHALL, C. W.; HARRISON, T. **Aeschylus: Libation Bearers**. London, New York: Bloomsbury, 2017.

McCALL, M. The chorus of Aeschylus' *Choephoroi*. In: GRIFFITH, M.; MASTRONARDE, D. (Org.). **Cabinet of muses: Essays in honor of Thomas G. Rosenmeyer**. Riga: Scholars Press, 1990. p. 17-30.

PONTANI, F. Shocks, lies, and matricide: thoughts on Aeschylus *Choephoroi* 653-718. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 103, p. 203-233, 2007.

SNEAROWSKI, L. W. **Orestes' Matricide in The Choephoroi and its significance within Aeschylus' Oresteia**. Tese, Cornell University, 1990.

VIEIRA-RIBEIRO, W. **Aeschylus' black-robed women: an interpretation of the chorus of Choephoroi**. Dissertação de Mestrado, University of Alberta, 1987.

## *Eumênides*

ARAÚJO, A.; LEANDRO, M.; BARBOSA, T. As dificuldades de traduzir para o teatro: o prólogo das Eumênides de Ésquilo. **Cadernos de Tradução**, v. 20, n. 2, p. 101-124, 2007.

BAKEWELL, G. Theatricality and voting in Eumenides. In: HARRISON, G. W.; LIAPIS, V. (Org.). **Performance in Greek and Roman Theatre**. Leiden: Brill, 2013. p. 149-160.

BRAUN, M. **Die "Eumeniden" des Aischylos und der Aeropag**. Tübingen: Narr Francke Attempto, 1998.

EASTERLING, P. Theatrical Furies: Thoughts on Eumenides. In: REVERMANN, M.; WILSON, P. (Org.). **Performance, iconography, reception: Studies in honour of Oliver Taplin**. Oxford, UK: Oxford University Press, 2008, 219-236.

FINKELSTEIN, N. **Unmentionables: the Erinyes as the culmination of alpha privative and negated language in Aeschylus's Oresteia**. Tese, Columbia University, 2010.

FLETCHER, J. Poliphony to silence: the jurors of the Oresteia. **College Literature**, v. 41, n. 2, p. 56-75, 2014.

FRANCOBANDIERA, D. Effets sémantiques et fonctionnalité dramatique de quelque interjections dans les Euménides d'Eschyle. **Methodos**, v. 12, p. 1-18, 2012.

GLAU, K. **Rezitation griechischer Chorlyrik**. Die Parodoi aus Aischylo's Agamemmon und Euripides' Bakchen als Tonbeispiel auf CD mit Text un Bebleitheft. Heidelberg: C. Winter, 1998.

HALL, E. Peaceful conflict resolution and its discontents in Aeschylus's Eumenides. **Common Knowledge**, v. 21, n. 2, p. 253-269, 2015.

KENNEDY, R. F. **Athena/Athens on stage: Athena in the tragedies of Aeschylus and Sophocles**. Tese, Ohio State University, 2003.

KENNEDY, R. F. Justice, geography and empire in Aeschylus' Eumenides. **Classical Antiquity**, v. 25, n. 1, p. 35-72, 2006.

LICHETE, M. Die Verführung der Erinyen: eine Untersuchung der Eumeniden des Aischylos und ihrem mythologischen Ursprung. München: Grin Publishing, 2013.

MEYNECK, P. Under Athena's Gaze: Aeschylus' Eumenides and the topography of Opsis. In: HARRISON, G. W. M.; LIAPIS, V. (Ed.). **Performance in Greek and Roman theatre**. Leiden: Brill, 2013. p. 161-179.

MITCHELL-BOYASK, R. **Aeschylus: Eumenides**. London, New York: Bloomsbury, 2009.

PRINS, Y. The power of the speech act: Aeschylus' Furies and their binding song.

**Arethusa**, v. 24, n. 177-195, 1991.

ROSSI, S. E. **The brilliance of nearness: Feminine triads in Greek Mythology**. Tese, Pacifica Graduate Institute, 2009.

RYNEARSON, N. Courting the Erinyes: Persuasion, sacrifice, and seduction in Aeschylus's Eumenides. **Transactions of American Philological Association**, v. 143, p. 1-22, 2013.

SEAFORD, R. **Cosmology and polis: the social construction of space and time in the tragedies of Aeschylus**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

SIMÓ, A. R. **Ésser i tragèdia**. Llegir les Eumènides. Tese, Universitat de Barcelona, 2006-2008.

SMITHERMAN, V. Hearing the Erinyes' voices: Thoughts on the 'Binding Song' (Eu. 307-396). **Proceeding of the Annual Meeting of Postgraduates in Ancient Literature**, p. 1-15, 2013, 1-15. Link: <<https://ojs.st-andrews.ac.uk/index.php/ampal/article/view/696/585>>.

Submetido em: 28 fev. 2019

Aprovado em: 18 jul. 2019