



As suplicantes, de Ésquilo: as ambivalências do mito

The suppliants, by Aeschylus: the ambivalences of the myth

Marcus Mota¹

Resumo

Neste artigo, apresentamos uma introdução às complexas relações entre dramaturgia e mito a partir da obra *As suplicantes*, de Ésquilo. As diversas implicações do mito das Danaides são utilizadas para uma encenação que explora as relações entre cidade, gênero e violência.

Palavras-chave: Ésquilo. *As Suplicantes*. Dramaturgia. Mito. Violência.

Abstract

In this paper, we present an introduction to the complex relationships between dramaturgy and myth in Aeschylus's *The suppliants*. The diverse implications of the Danaides myth are used for a scenario that explores the relationships between city, gender, and violence.

Keywords: Aeschylus. The Suppliants. Dramaturgy. Myth. Violence.

¹ Doutor, Professor de Teoria e História do Teatro na UNB - Universidade de Brasília. E-mail: marcusmotaunb@gmail.com.

Dados iniciais²

Em 1952 foi publicada a edição de um pedaço de papiro encontrado em um depósito de lixo em Oxirrinco, no Egito³. Nesse pedaço, temos informações sobre os concorrentes em uma das Grandes Dionísias. O texto que chegou até nós é cheio de lacunas. No que é possível ler e emendar, temos um texto de oito linhas, cujas quatro primeiras nos interessam:

- [1] Durante o arcontado de/ Arqu...
- [2] Ésquilo venceu....
- [3] *Danaides*, *Amímones*...
- [4] Sófocles em segundo...

Quais as implicações dessas linhas? Vamos comparar este fragmento com outro documento que também nos informa sobre os concorrentes em outra Grande Dionísia.

A tetralogia que inclui *Os persas* é assim apresentada: “Durante o arcontado de Menon (473-472) Ésquilo vence com as tragédias *Fineu*, *Os persas*, *Glauco Marinho* e *Prometeu*”⁴.

Temos aqui mais dados que o argumento da tetralogia em volta das Danaides: podemos ler o nome do cidadão ateniense responsável por, entre outras coisas, organizar os festivais dramáticos, e a data de tempo de prestação de serviço público. Além disso temos todos os títulos completos das peças em sua ordem de apresentação.

Comparando com o material de *As suplicantes*, vemos que o nome do arconte está incompleto e sem datas, e os títulos da tetralogia vencedora não estão todos presentes. Mas há uma informação determinante: o nome do segundo lugar, Sófocles. Como se sabe, Sófocles começou a competir em 468 a.C. – estreando com vitória justamente sobre Ésquilo –, então a data de *As suplicantes* precisa estar entre este ponto – 468 a.C. – e a própria morte de Ésquilo em 456 a.C.

Sobre estes anos, temos as seguintes informações:

² O material aqui disponibilizado integra pesquisa que atualiza investigações de minha tese de doutorado (MOTA, 2008). Todas as traduções são de minha autoria.

³ Publicado por Lobel como P.Oxy. XX 2256, fr. 3. Material disponível no site: <http://www.papyrology.ox.ac.uk/POxy/papyri/the_papyri.html>. Sobre as implicações do papiro, v. Garvie (1969, p. 1-28) e Garvie (2013).

⁴ Texto a partir da edição de Ésquilo por M. L. West (WEST, 1990).

468 – Estreia vitoriosa de Sófocles.

467 – Ésquilo devolve a derrota, vencendo com a tetralogia da qual *Sete contra Tebas* faz parte.

458 – Ésquilo vence com a *Oresteia*.

Estas datas reduzem nossas opções a 11 possibilidades, todas elas na parte final da carreira de Ésquilo. Mas uma data parece significativa: entre 464 e 463 a. C Arquedemides foi o arconte epônimo – autoridade máxima civil por um ano –, o que completaria a lacuna no documento⁵.

De qualquer forma, o que é relevante nisso é mostrar que *As suplicantes* integra tetralogia que se situa em uma etapa mais avançada na carreira de Ésquilo. Até o pedaço de papiro publicado em 1952, havia quase que um consenso em classificar *As suplicantes* como a peça mais antiga do repertório do teatro helênico antigo. A datação remota da peça era estratégica para justificar uma construção intelectual que propunha o que pode ser denominado “linha de desenvolvimento da dramaturgia ateniense”. Essa construção propõe que a dramaturgia ateniense foi se tornando mais sofisticada e complexa a partir do momento em que ficou para trás seu passado primitivo, baseado em cantos e danças, e, disto, foi adquirindo maturidade com a hegemonia da fala, da contracenação entre agentes não corais⁶.

Assim, quanto mais antiga a peça, mais musical e mais primitiva. *As suplicantes* parecia preencher o papel de “elo perdido”: há uma grande quantidade de seções corais, há pouco diálogo direto entre os dois agentes não corais (Dânao e Pelasgo) e não há um prólogo falado.

Se *As suplicantes* fosse a peça mais antiga das restantes que chegaram até nós, Ésquilo seria o dramaturgo mais relacionado com uma dramaturgia limitada tanto temporalmente quanto esteticamente em relação aos seus companheiros. Seria preciso ultrapassar Ésquilo para atingir uma posição mais avançada nessa pressuposta linha de desenvolvimento da dramaturgia.

Com a datação tardia de *As suplicantes*, a obra se aproxima mais da *Oresteia*, mais do fim da carreira de Ésquilo que de seu início, projetando a seguinte e inegável conclusão: *a presença de atividade coral intensa não é índice de antiguidade ou limitação tecno-expressiva*. Disso, temos que, no lugar de uma linha única de desenvolvimento que parte no mais

⁵ Develin (2003).

⁶ Garvie (1969, p. 29-140); Mota (2008, p. 237-241). Sobre aspectos gerais da peça, v. Papadopoulou (2011).

cantado para mais falado, devemos ter em mente as diversas formas de se integrar performances corais e não corais dentro do espetáculo dramático antigo. *As suplicantes* é uma aula, um outro experimento dessa dramaturgia musical.

As partes do drama

As suplicantes se organiza do seguinte modo⁷:

Quadro 1 - Distribuição das partes de *As suplicantes*.

SEÇÕES	VERSOS	PORCENTAGEM	AÇÕES
1 - Párodo	1-175	16% (16.309)	Coro das suplicantes entra em marcha (1-39), seguidas por seu pai Dânao. Depois as mulheres começam uma performance organizada, clamando proteção aos deuses no altar (39-175).
2 - Episódio I	176-523 (348)	32% (32.432)	Debate entre Corifeu e Pelasgo, líder de Argos, em torno do recebimento delas como exiladas. Dânao vai com Pelasgo tentar convencer os Argivos em Assembleia.
3 - Estásimo I	524-599 (76)	7% (7.082)	Atividade coral que suplica que os deuses ouçam a causa das mulheres.
4 - Episódio II	600-624 (25)	2% (2.329)	Dânao retorna e relata que a assembleia votou favoravelmente às suplicantes.
5 - Estásimo II	625-709 (85)	8% (7.921)	Coro exultante canta e dança auspícios favoráveis aos argivos.
6 - Episódio III	710-775 (66)	6% (6.150)	Hesitação de Dânao, que avista um barco egípcio e vai em busca de ajuda dos argivos.
7 - Estásimo III	776-824 (49)	4% (4.566)	Terror toma conta do coro.
8 - Episódio IV	825-1017 (193)	18% (17.986)	1. Egípcios entram em cena e ameaçam as Danaides. 2. Segue-se áspero diálogo entre os homens que chegam com Pelasgo e os Egípcios. 3. Dânao, com uma escolta, solicita que as Danaides iniciem rituais de agradecimentos aos argivos e aos deuses.
9 - Êxodo	1018-1073 (56)	5% (5.219)	A peça finaliza com falas e performances corais que celebram a solução do conflito.

Fonte: produção do próprio autor.

⁷ V. Mota (2008, p. 241-295) e Munoz (2010). Sobre a nomenclatura quanto às partes do espetáculo trágico, v. Mota (2017; 2019).

A partir dessa distribuição de cenas, podemos perceber que as duas seções de abertura (Párodo e Estásimo I) ocupam quase metade da peça (48%), formando um antirritmo em relação à sucessão de cenas de pequena duração que vêm logo depois. Dessa maneira, a peça irrompe no cansaço da fuga das mulheres que se alongam em seu canto complexo e heterométrico⁸. Tal performance inicial se justapõe a uma extensa sequência de estabilização na qual a identidade das suplicantes é debatida e posta à prova como forma de subsidiar as ações do soberano de Argos.

Aceito o asilo, o ritmo da peça muda drasticamente: há a tensão entre a resolução da questão do asilo e a iminente chegada de outro partido envolvido na disputa: os noivos egípcios. A aceleração das cenas diminui as distâncias entre as noivas e seus noivos, até que temos o compósito Episódio IV, que em suas três cenas marca o ápice do conflito e ao mesmo tempo sua solução temporária, pois nas demais peças da trilogia as situações não resolvidas em *As suplicantes* encontrarão o seu acabamento.

Mas se olharmos bem, o Episódio IV, mesmo marcando uma temporalidade maior que as curtas cenas anteriores, ele mesmo é um aglomerado de pequenos momentos em sucessão. Se as breves seções após a abertura camuflam sua urgência ao trabalharem com a tensão entre o que acontece em cena e o que acontece fora do espaço visível da audiência, aqui mesmo o Episódio IV tendo uma maior duração, é divisível em ações no mesmo lugar e tempo, o que lhe dá um aspecto de urgência também. De fato, é possível separar o Episódio IV nas seguintes ações:

Quadro 2 - Distribuição das partes do Episódio IV de *As suplicantes*.

Ações	Versos	Porcentagem I (quanto à peça)	Porcentagem II (quanto ao Episódio IV, total de 193 versos)
Egípcios confrontam-se com as Danaides.	825-907 (83)	7% (7.735)	43% (43.005)
Pelasgo e seus Homens se confrontam com os Egípcios, os afastam das Danaides. E depois Pelasgo se despede da Danaides.	908-979 (72)	6% (6.710)	37% (37.305)
Diálogo entre Dânao e Danaides.	980-1017 (38)	3% (3.541)	19% (19.689)

Fonte: produção do próprio autor.

⁸ Detalhada análise métrica da peça se encontra em Rash (1977).

Como se pode concluir, a construção paratática, integrativa, acumulativa do Episódio IV explicita como uma lupa o ritmo estrutural de *As suplicantes*, ao fazer convergir para um momento três eventos diversos e associados, eventos com proporções temporais bem evidentes: se a longa cena de estabilização se constitui no referente de maior duração temporal do espetáculo, as outras cenas se fazem tomando-a por medida. O párodo é a metade do Episódio I. As demais cenas são elaboradas como múltiplos aproximados que dividem o Episódio I. As partes mesmas do Episódio IV são do tamanho das outras cenas que se tomam o Episódio I como seu valor antagônico. Sempre lembrar que tais dimensões temporais se materializam na performance: durar mais é ocupar mais espaço, é ser mais observado.

A peça

O que mais torna peculiar a peça é a presença de um coro-protagonista composto por mulheres estrangeiras que vêm até Argos solicitar asilo⁹. Nesse sentido, retomam-se alguns elementos de obras anteriores: essas mulheres são estrangeiras, vindas do além-mar, como os invasores persas. E o agrupamento feminino é explicitamente marcado por extremos emocionais, como o coro de mulheres em *Sete contra Tebas*.

A viagem da foz do Egito para as margens de Argos, atravessando o Mediterrâneo, não é um passeio: atravessar o mar e seus perigos irrompe como uma aventura, um perigoso e mortal desafio. Mas isso não foi o pior: escapar e quase morrer nas águas não se compara a partilhar do leito com seus primos. Tanto que as Danaides projetam para seus perseguidores aquilo que elas enfrentaram:

[30] Mas, antes que o devasso enxame de homens nascidos do Egito
os pés nesta terra pantanosa
cravem, eles e o barco deles enviem para o alto mar.
E ali, em meio a tempestades de golpes terríveis,
relâmpagos, trovões e ventos carregados de chuva,
[35] tendo se defrontado com a crueldade do mar, que morram,
antes que então subam aos leitos
que a deusa do Direito repele,
apropriando-se de nós suas primas paternas contra nossa vontade.¹⁰

⁹ Sobre o tema tão atual, v. Bakewell (2013) e Thomas (1998). A respeito do mito e sua tradição, v. Burian (1971) e Berioto (2012). Sobre o contexto de encenação, v. Poochigian (2006).

¹⁰ Trechos da peça são citados seguindo a numeração em versos da edição de West (1990).

Esse doloroso desespero que repercute nos cantos junto ao altar próximo à costa marinha é introduzido na entrada anapéstica e no subsequente clamoroso lamento que é realizado para as estátuas ali na orquestra. As Danaides cantam e dançam suas angústias, acompanhadas de suas servas¹¹.

Para o público que as vê e ouve, temos na parte subsequente uma caracterização tardia dessas mulheres, uma rubrica interna, enunciada por Pelasgo, que vem com seus soldados enfrentar possíveis invasores¹²:

PELASGO

De onde vem essa tropa não helena e para quem
[235] nos dirigimos trajada de vestidos bárbaros
extravagantes e bandanas? Pois isso não é roupa
da Argólida, nem das mulheres de lugar algum da Hélade!
Como, para esta terra, sem arautos adiante,
sem protetores locais e guias vocês se atreveram
[240] a vir sem medo – isso é uma coisa surpreendente!
Ainda mais: uns ramos, conforme os costumes dos suplicantes,
estão deixados da parte de vocês diante dos deuses aqui reunidos.
É somente isso que parece estar em consonância com a terra da Hélade¹³.

Esse é o primeiro contato entre os de Argos e o grupo de estrangeiras. Pelasgo marca as mulheres a partir do entrelaço entre dados culturais visíveis¹⁴. Nesse escaneamento inicial um primeiro estranhamento é perceptível: as Danaides se vestem como bárbaras, como as de outro lugar, mas realizam ritos conhecidos. Elas partilham de uma dupla lógica: oposição e identidade.

Outro traço que amplia a confusão de percepção é que, além da riqueza e luxúria das vestes e de seus ornamentos, as Danaides são afrodescendentes.

PELASGO

[277] Coisas inacreditáveis de ouvir vocês, estrangeiras, estão contando!
Como isso de a raça de vocês ser argiva!
Pois muito mais se parecem com as mulheres
da Líbia e de modo algum com as desta terra.
O Nilo deve ter alimentado tais criaturas
iguais a uma figura de Cípris modelada em formas

¹¹ V. Businarolo (2006) e Lomiento (2008).

¹² Murnaghan (2006).

¹³ Estes objetos cênicos, longos ramos de oliveira rodeados por lã branca, nas mãos de doze coreutas, ampliam magnitude do coro e projetam sua ambivalência: elas portam tais objetos como armas e como sinais de suplicância. V. Noel (2011).

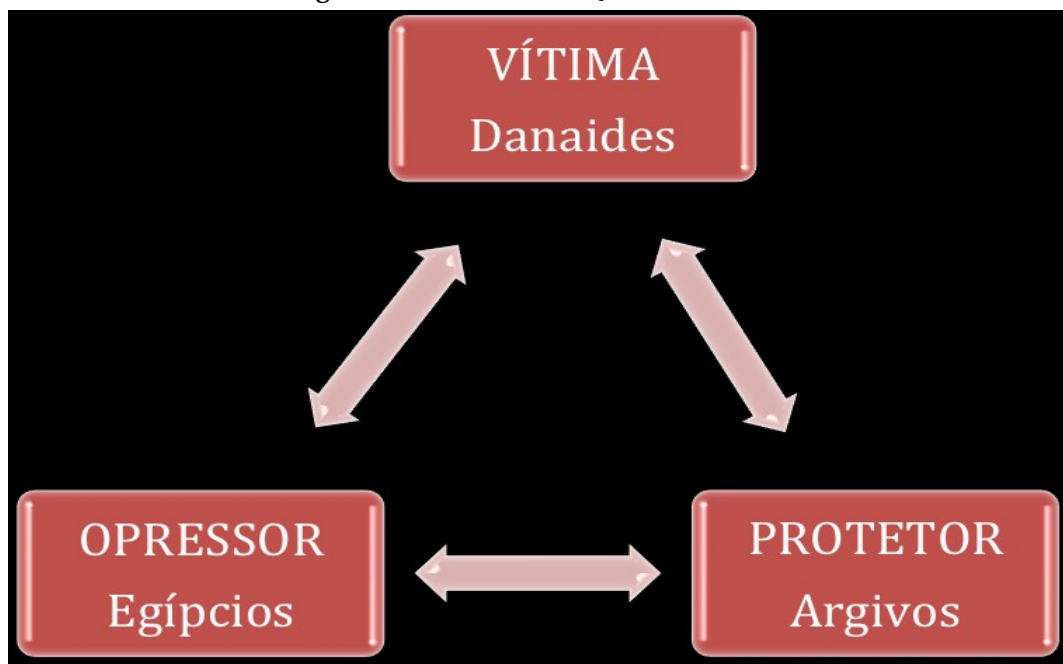
¹⁴ Mitchell (2006) e Karantza (2010).

femininas por homens artesãos.
Ouvi dizer que as nômades do Indo
montam nas costas de camelos que se movem como cavalos,
vivendo elas na terra próxima aos etíopes.
Vocês seriam como as virgens amazonas devoradoras de carne
que vivem sem marido se portassem arco.
Se me explicar, poderei entender melhor isso:
[290] como tua descendência e linhagem são argivas?

Esta perplexidade e estranhamento iniciais de Pelasgo vão se desdobrar em algo bem pior: após as Danaides comprovarem que os laços que possuem com os locais vão além do fenótipo, das imediatas e observáveis informações e de fato são laços de parentesco, a proposição de um asilo torna-se um problema político: os noivos egípcios vão chegar para tomar posse de suas mulheres fugitivas. Se Pelasgo e a cidade concederem o asilo, a proteção, haverá guerra. E uma guerra causada por mulheres estrangeiras. Pelasgo vai para a cidade tentar convencer seus cidadãos sobre a legitimidade da causa das Danaides¹⁵.

A partir daí há uma ampliação do drama das suplicantes. Em um primeiro momento as funções dramáticas do caso parecem estar preenchidas, na seguinte triangulação:

Figura 1 - Gráfico das funções dramáticas.



Fonte: produção do próprio autor.

¹⁵ V. Göode (2000) a respeito do contexto das estratégias argumentativas aqui utilizadas.

Esse esquema começa a ruir ou ser problematizado no curso do espetáculo¹⁶. De vítimas, as suplicantes se convertem em opressoras, ao imporem aos argivos uma situação que lhes será adversa, tanto na quase obrigação da concessão do refúgio, quanto na guerra que será desenvolvida depois. Em conexão a isso, as outras funções são ocupadas por outros agentes.

Não apenas o esquema em suas funções dramáticas é reelaborado: o próprio ritual de suplicância passa por transformações. Este ritual foi caracterizado na Antiguidade como uma sucessão de 4 atos:

- 1 - o suplicante aproxima-se de um indivíduo ou lugar;
- 2 - o suplicante realiza específicos gestos que marcam a súplica, como ficar de joelhos, abraçar os joelhos do solicitado, entre outros;
- 3 - o suplicante solicita verbalmente o que necessita;
- 4 - o solicitado vai avaliar a súplica e dar sua resposta¹⁷.

De fato, vemos as estrangeiras se aproximarem do altar e depois do homem poderoso da região. Em sequência, ela portam os ramos de suplicantes, que as identificam dentro do estereótipo previsto. Após, as mulheres entram em um tenso debate com Pelasgo, que vai defender a causa das Danaides na assembleia de Argos.

Embora todas as etapas desse complexo procedimento social sejam contemplados na obra, há interferências, perturbações que mostram como a dramaturgia de Ésquilo não se contenta em apenas apresentar, reproduzir organizações de ações prévias sem modificá-las. Mesmo que esquemas e roteiros da vida social estejam ali presentes no texto e sejam *audiovisualizáveis*, eles passam por operações dramáticas específicas e são resignificadas.

Assim, o procedimento jurídico-social da suplicância, que projeta atos de reciprocidade entre o solicitante e o solicitado, quando é dramatizado passa por um processo de análise. A roteirização das ações e das seções do espetáculo redefine o material da suplicância. No teatro, o ritual está a serviço da dramaturgia. A negociação entre as Danaides e Pelasgo vale-se da conhecida contextura de atos e funções como ponto de partida para outras possibilidades de sua realização. Ou seja, a dramaturgia de Ésquilo reorganiza os dados da dramaturgia social. Mas para quê? Para que trazer em cena uma resignificação do mito das Danaides?

¹⁶ Turner (2001).

¹⁷ Naiden (2006).

A peça começa com um bando de mulheres fugindo de um casamento com seus parentes. Elas vão para outro continente, para outro país, como refugiadas. Seu drama se amplia quando encontram um possível auxílio no governante local, Pelasgo. Ele as recebe desconfiado, hesita e cede sob o impulso da consanguinidade e da ameaça delas se enforcarem no altar. Enquanto isso tudo é encenado, os terríveis Egípcios, os noivos estão chegando pelo mesmo mar que trouxe as Danaides.

Sempre lembrar que de fato não há mulheres na peça e que o público presente nas arquibancadas era composto basicamente por homens¹⁸. Os 12 integrantes do coro com suas 12 servas formam um agrupamento quase militar com suas coreografias, perfazendo, pelo menos, 24 figuras que se opõem a Pelasgo e seus acompanhantes. Após a entrada do coro dos Egípcios, o espaço de atuação se enche de figuras. Toda essa multidão converge para um ponto comum: todos estão ali por que não há casamento, por que mulheres decidiram não se unir aos homens. E esta recusa, que nunca é totalmente explicada no texto, é o que gera a tetralogia. Na peça, tudo parte dessa ruptura com os padrões da vida social: a existência das mulheres está ligada à união com os homens. E essa ruptura acaba por se revelar de modo intenso em seus efeitos: não há casamento, mas guerra e morte.

O público conhece o mito:

A quinta geração depois dele {Épafos}, cinquenta moças,
de volta para Argos mesmo não querendo vai regressar
[855] para fugir de casamento com seus primos
consanguíneos. Eles, mentes tomadas pelo desejo,
como falcões seguindo próximos das pombas,
vão chegar para caçar casamento que não devem buscar,
mas os deuses não vão permitir que se apossessem delas.
[860] A terra de Pelasgo vai ser encharcada de sangue
causada por audaciosa violência feminina durante a noite.
Pois cada esposa vai matar seu marido,
a espada de dois gumes nas gargantas.¹⁹

Como vemos, a recusa em não contrair casamento com seus primos chega aos extremos: na noite de núpcias, elas assassinam seus noivos. Se as Danaides chegam como suplicantes no início da peça, todos no teatro sabem que são capazes de agir como guerreiras.

¹⁸ Para recente discussão, Roselli (2011). Sobre as figuras femininas em *Ésquilo*, v. Karamitrou (1994) e Amendola (2006).

¹⁹ *Prometeu acorrentado*, versos 853-863.

Este outro lado das Danaides é enfatizado, por exemplo, por um poeta-músico que viveu logo depois da morte de Ésquilo, Melanipedes (475 a.C.-415a.C), que também compôs versos um ditirambo em torno do mito das Danaides, as quais são mostradas mulheres que

[...] nem possuem o temperamento das mulheres.
Antes se exercitam na condução
de carros em bosques ensolarados,
muitas vezes sentindo no coração
o prazer da caça [...] ²⁰

Aqui se enfatiza a ambivalência das mulheres guerreiras, que sobrepõe características masculinas e femininas. As Danaides seriam assim mulheres que podem fazer coisas que os homens fazem: a guerra.

Mas na peça a agressividade do gênero feminino, que quebra com a moldura formal das suplicantes, relaciona-se com a atividade verbal inicialmente. Elas ameaçam se enforcar se o pedido de asilo não for aceito²¹. Quando, na cena mais intensa da peça, os egípcios invadem a orquestra e as capturam, elas não reagem, mesmo sendo em número maior. Se não fosse pela intervenção de Pelasgo e seus homens, as mulheres seriam arrastadas pelos cabelos por seus primos para fora de cena e levadas de volta para o Egito.

Durante toda a peça a inimizade das Danaides com seus noivos se manifesta em imagens zooformes, um bestiário trágico. Os primos egípcios são chamados de falcões, lobos, corvos, cães²². Na iminência do ataque, o coro afirma que os noivos “Possuem o temperamento de animais lascivos, selvagens: é preciso tomar cuidado para não se apossarem com força de nós (762-763).” Diante disso, elas mesmas resumem sua impotência: “Uma mulher sozinha não é nada: Ares não está nela (747).” Os associados a uma violência animalesca e primitiva são seus consortes. A recusa em casar com eles é a recusa em participar de sua violência.

Então temos uma aparente contradição entre o mito e o drama: a face terrível, viril das Danaides conhecida por todos, e a face feminina, passiva, que parece ser dominante aqui.

²⁰ PMG 757, v. Page (1962).

²¹ Sobre o contexto do asilo nesse tempo, v. Grethlein (2003). Sobre o exílio como um padrão dramático, v. Tzanetou (1997).

²² Versos 224, 351, 751, 758.

Tal aparente contradição se resolve pela dramaturgia. A datação de *As suplicantes* nos coloca diante de um dramaturgo com larga experiência em manejar os recursos teatrais, em um *know-how* das possibilidades do jogo entre aquilo que se mostra e a construção da audiência. Como é bem sabido, *Ésquilo* é cheio de surpresas²³. As ambiguidades e obscuridades em suas obras não são abstratas: dizem respeito ao modo como são manipuladas as referências para o público. Para entender *Ésquilo* é preciso ter em mente a alta taxa de teatralidade do espetáculo: aquilo que é apresentado para a audiência está saturado de uma longa experiência e tradição em procedimentos cênicos. O que se exhibe em cena não é o mito em si, mas o teatro mostrando-se a si mesmo, em seus meios de jogar com as expectativas da audiência.

A partir disso, homens mascarados fazendo papel de mulheres frágeis que não são tão frágeis assim começa então a fazer sentido. Cena-chave para isso é, após a entrada coral, o diálogo entre pai e filhas, o pai como um diretor de cena, orientando a atuação das filhas.

DÂNAO

Filhas, é preciso mostrar bom senso. Até aqui chegaram com este velho confiável pai prudente capitão.

E agora, precavendo-se contra as coisas desta terra, aconselho que guardem bem minhas palavras na memória.

[180] Vejo o pó, mensagem sem voz de uma armada.

Os eixos das rodas não se calam em seu movimento; uma multidão portando escudos e brandindo lanças eu avisto e com seus cavalos e carros curvados.

Talvez sejam os principais desta terra vindo até nós como observadores, informados que foram por mensageiros.

Mas enviados seja em missão de paz, seja tomados por ódio cruel a lançar-se sobre este nosso grupo

o melhor é, de qualquer forma, meninas,

se assentar próximo deste monte onde os deuses se reúnem.

[190] Pois mais forte que os muros da cidade é um altar, impenetrável escudo.

Então andem rápido, e seus ramos brancos

de suplicantes, ornamentos do Zeus venerável

tragam com reverência, na mão esquerda,

e com palavras compassivas, lamentosas, precavidas

respondam aos estrangeiros, como convém aos recém-chegados de fora.

falando com clareza dessa fuga realizada sem derramamento de sangue.

Acima de tudo, que aquilo que é arrogante não

comande a tua voz, e aquilo que é impetuoso

não surja em teu rosto prudente, a partir de olhos serenos.

[200] Não seja precipitada ou lenta ao falar. O povo daqui se aborrece logo.

²³ Mota (2018; 2018a).

E não esqueça de ser submissa: necessitada, estrangeira e fugitiva é o
[que te define.
Falar com arrogância não convém aos mais fracos.

Dânao claramente é posicionado como tendo uma ascendência sobre o coro, como o seu corifeu. Inicialmente, como se começasse o estudo de um texto teatral, ele contextualiza da cena de encontro com os principais da região, analisando as circunstâncias dadas, para subsidiar a construção da figura que o coro vai performar diante tanto do público, quanto daqueles com quem vai diretamente contracenar. Conhecidas as circunstâncias dadas, Dânao explicita verbalmente rubricas de atuação, evidenciando como o coro deve usar sua voz, seus movimentos, uso de objeto de cena, e o conteúdo de suas palavras. Dânao, diretor e dramaturgo, indica quais os recursos e os efeitos da cena, para que as Danaides, ao atuarem no papel de suplicantes, sejam persuasivas²⁴.

Na fala de Dânao, a correlação entre atuação e recursos pressupõe um treinamento prévio: o que agora se explicita é uma caracterização em função da cena. Elas vão se transformar em suplicantes, vão falar e agir como mulheres nessa situação. Elas precisam parecer despotenciadas, mais fracas. Se elas precisam parecer alguma coisa, vão mostrar esse empenho, essa orientação interpretativa. E vão mostrar isso tanto para os principais da terra, quanto para a audiência.

Este momento metateatral preparatório dá lugar à própria performance das Danaides como suplicantes, quando da chegada de Pelasgo com seus homens. Mas durante o áspero diálogo com Pelasgo, a atuação do coro não segue completamente as indicações do diretor Dânao. Como uma plateia, Pelasgo e seu grupo não aderem completamente à causa das mulheres. Há duas plateias aqui: a dos homens de Argos em Cena e a do teatro. Ésquilo habilmente posta uma plateia em cena para provocar as tensões com a plateia assentada nas fileiras da audiência. Embora sejam duas plateias diversas, o entrechoque entre suas expectativas é produtivo: Pelasgo e seus homens estão no tempo do mito, conhecem apenas aquilo que se lhes apresenta a cada momento. Essa limitação cognitiva é inversamente oposta ao que a audiência no teatro sabe. Mesmo assim, elas estão copresentes, e partilham de graus diversos de reação à identidade das

²⁴ Karas (2017) argumenta como Ésquilo vale-se da prática da persuasão não apenas como recurso retórico, explorando suas amplas possibilidades estratégicas, especialmente na *Oresteia*, como se pode observar na figura de Atena.

suplicantes. Ainda que Pelasgo e seus homens tenham decidido ajudar na causa das Danaides, fica patente não para eles, mas para o público, que reagiram não somente baseados no fato de as mulheres se apresentarem como suplicantes, e sim pela força da ameaça²⁵.

Dessa maneira, mostra-se em suspenso a necessidade de uma definição exclusiva da identidade das Danaides. A transformação delas em suplicantes, a sua sobreatuação é o que é efetivado em *As suplicantes*. Agora, este processo começa quando, ou quando se encerra? Elas já entram em cena como as Danaides ou como as suplicantes? Quando estão sós diante do público, quem elas são?

A vantagem de se trabalhar com um material de prévio conhecimento por parte da plateia possibilita tal heterogeneidade de perspectivas, ou de não resolver a questão da identidade de uma figura²⁶. Ainda mais um coro.

A questão imediatamente se compreende por uma dramaturgia que se define em negociação com outras obras performativas. Além de Hesíodo (séc. VIII) e de um ciclo de poemas em volta das Danaides, temos o fato que o nosso conhecido Frínico compôs as tragédias *Danaides* e *Os egípcios*²⁷. Assim, a primeira fonte da heterogeneidade de perspectiva consiste na forma como a própria tradição teatral é constituída por meio de intertextualidades e reelaboração de obras entre os dramaturgos. Eu pertenço a uma dramaturgia ateniense a partir do momento em que retrabalho seu repertório. Ao estabelecer uma relação ativa com o repertório, eu produzo minhas obras, eu me insiro na tradição dramaturgical. Assim, temos um diálogo com obras da tradição performativa em geral, como os poemas homéricos, a poesia lírica, a lírica coral, entre outras fontes, e também um diálogo com o repertório de obras apresentadas nas Grandes Dionísias.

A segunda fonte de ambivalência está no modo como os procedimentos dramaturgical são utilizados em cada obra, produzindo a singularidade de cada realização. Entre tantos recursos, *As suplicantes* apresentam dois fundamentais: o contraponto mítico e a dramaturgia musical.

²⁵ Bednarowski (2010) e Passariello (2011). V. ainda Jouanna (2002). Lembrar que essa ambivalência do feminino é uma estratégia recorrente em *Ésquilo*. Se Xerxes é negativamente associado ao gênero feminino para representar um homem fraco, Clitemnestra é vista como uma mulher com vontade viril, para acentuar sua capacidade de ação. V. Zeitlin (1988; 1990), textos depois integrados em Zeitlin (1996), e Monahan (1987). V. ainda Brill (2009).

²⁶ Sobre o material mítico como orientação da audiência, v. Hodgkinson (1991).

²⁷ Sobre Hesíodo, v. a obra fragmentária *Catálogo de mulheres* (CASSANMAGNAGO, 2009). Sobre a recepção do mito, v. Beriotta (2011/2012).

A entrada do coro dispõe estes procedimentos, associado-os. Muito do restante da peça é uma ampliação dos materiais aqui inicialmente performados. Para uma melhor e análise, eis o párodo em sua inteireza²⁸. Inicialmente, a marcha anapéstica (1-40):

[1] Que **Zeus protetor** das suplicantes olhe com benevolência para nosso grupo que desembarcou vindo da foz de fina areia do Nilo. Deixando a terra de **Zeus**, que faz fronteira com a Síria fugimos pra aqui não por causa de decretos da cidade deliberados contra atos sanguinários a nós aplicáveis, mas sim por nossa própria decisão de fugir de homem, rechaçando casamento com os filhos de Egito [10] e suas impuras intenções. Dânao nosso pai, conselheiro e líder, após considerar as melhores opções do jogo, decidiu pela mais honrosa e infeliz: fugir livremente sobre as ondas do mar, aportar na terra de Argos, de onde nossa raça se originou, a qual se orgulha vir **do toque e do sopro de Zeus fustigando a novilha selvagem.** Para qual terra mais favorável [20] que esta poderíamos ter chegado empunhando estes ramos de suplicantes todo-volteados de lâ? Mas, oh divindades pátrias de Argos, a quem a cidade, o solo e a límpida água pertencem, Deuses das alturas e deuses dos pesados castigos, subterrâneos, que se ocupam das tumbas e, em terceiro lugar, Zeus salvador, guardião da casa dos homens devotos, acolham como suplicantes este agrupamento feminino com o respeitoso espírito da terra. [30] Mas, antes que o devasso enxame de homens nascidos do Egito os pés nesta terra pantanosa cravem, eles e o barco deles enviem para o alto-mar E ali, em meio a tempestades de golpes terríveis, relâmpagos, trovões e ventos carregados de chuva, tendo se defrontado com a crueldade do mar, que morram, antes que então subam aos leitos que a deusa do Direito repele, apropriando-se de nós suas primas paternas contra nossa vontade.

Nessa abertura, as suplicantes adentram o teatro para depois, quando acabar sua marcha anapéstica, posicionarem-se junto ao altar e suas estátuas. Em negrito, estão

²⁸ Kavoulaki (2011).

marcadas as referências a outro acontecimento dentro do acontecimento, outra história dentro da história, justapondo o tempo do aqui-agora ao tempo do mito.

A partir da organização coral subsequente, o coro junto às estátuas dos deuses vai explicitar melhor o mito sobre como as mulheres constroem sua própria identidade:

Est. 1

[40] E agora invoco
o bezerro de Zeus nosso
defensor de além-mar, filho
da vaca que pasta flores, nosso ancestral, nascido do sopro
de Zeus, seu toque - ao tempo destinado cumpriu-se o que o nome
de fato aponta: o toque, Épafos, a quem ela deu a luz.

Ant. 1

Para ele eu clamo
[50] aqui nos lugares
pasto-verdejantes de sua antiga mãe
relembrando seus sofrimentos de antes, os quais vou apresentar agora
com evidências confiáveis, que, embora aos moradores desta terra
possam parecer inesperados,
mas ao longo de meu relato qualquer um deles vai entender.

Est. 2

Se algum nativo aqui perto for conhecedor do som dos pássaros
escutar estas minhas queixosas lamentações
[60] vai pensar que ouve a voz
da ardilosa esposa de Tereu,
rouxinol caçado pelo falcão,

Ant.2

ela, que apartada de seu lugar, junto às verdes margens,
chora novo lamento sobre antigas sombras
e compõe o destino fatal do filho, como ele foi morto
pelas próprias mãos dela,
vitimado pelo ódio de uma mãe desnaturada.

Est. 3

Assim também eu, amante do pranto ao modo dos Jônios,
[70] dilacero a tenra face queimada pelo sol
e o coração inexperiente em lágrimas. Eu colho somente pesares,
na ânsia de saber se desse desterro hostil, das névoas do Egito,
vai alguém aqui nos proteger.

Ant. 3

Deuses de nossos pais, ouçam bem atentando ao que é justo:
[80] para que nossa juventude não encontre fim fora daquilo que é devido,
e para que mostrar que vocês odeiam realmente toda violência destemperada,
é preciso agir corretamente com os casamentos.
Pois há, mesmo para os oprimidos fugitivos de guerra,

um altar, proteção contra
a ruína, lugar de culto das divindades.

Est. 4

Que se cumpra, se verdadeiramente for de Zeus,
o desejo de Zeus. Não é fácil de ser atingido,
pois densos e escuros
os caminhos de seu coração
se avolumam, difíceis de ser ver.

Ant. 4

Atinge sem hesitar e não
pelas costas, quando quer realizar o que planeja.
Resplandece qualquer lugar
até mesmo nas negras trevas
repletas com as sortes das multidões dos mortais.

Est. 5

Ele derruba de suas altivas esperanças os mortais para completa ruína
sem de forma alguma usar de violência.
Na ausência completa de pesares vivem as divindades.
Assentado, o pensamento
dali mesmo executa em todo caso
a partir das moradas sagradas.

Ant. 5

Que Zeus olhe para o ultraje mortal, que se revigora
brotando em mentes de obstinados propósitos
querendo casamento conosco;
intenções frenéticas
como agulhões sem escape
de mentes iludidas por ruinosos enganos.

Est. 6

São essas as aflitivas tristezas que eu choro,
agudas, carregadas, que trazem lágrimas,
Iê, Iê, gritos tristes que convém a estes lamentos.
Enquanto ainda viver me honro com os gemidos.

Refrão 1

*Que a montanhosa Apia seja por mim,
terra que bem conhece minha bárbara linguagem.
Muitas vezes eu me lanço sobre meus véus sidônios
e desfaço o linho em trapos.*

Ant. 6

Ritos sagrados, mesmo seguindo seu curso normal, podem
ser sujeitos a divina intervenção, se a morte se ausenta
Iô, Iô, Iô, pesares difíceis de entender.
Para onde essa onda de males vai levar?

Refrão 1

*Que a montanhosa Apia seja por mim,
terra que bem conhece minha bárbara linguagem.
Muitas vezes eu me lanço sobre meus véus sidônios
e desfaço o linho em trapos.*

Est. 7

Os remos e a cabine do barco feita de amarraduras
de linho que me protegem do mar
me despacharam pra aqui com ventos sem tempestades,
não tenho do que me queixar.
Que uma saída em tempo hábil o pai que tudo vê
possa criar em nosso favor.

Refrão 2

*Que a grandiosa descendência de nossa honrada mãe escape
da cama dos homens, ah, ah,
sem marido e sem submissão.*

Ant. 7

Que vindo de encontro ao meu querer a pura
filha de Zeus olhe em minha direção,
ela que habita atrás de honrados,
protegidos muros de um templo:
afrentada por essas perseguições venha com todo seu poder,
virgem que ajuda a virgem,
[150] e seja nossa libertação.

Refrão 2

*Que a grandiosa descendência de nossa honrada mãe escape
da cama dos homens, ah, ah,
sem marido e sem submissão.*

Est. 8

Se ela não vier, nós, uma negra
raça queimada pelo sol,
a Zeus debaixo da terra, que bem recebe os mortos,
vamos suplicar com nossos ramos,
enforcadas nas árvores
se acaso os deuses do Olimpo não nos ajudarem.

Refrão 3

**Ah Zeus! É a insistente ira, desgraça,
dos deuses contra Ió. Eu conheço a malícia
da esposa de Zeus que se espalha pelo céu:
de ventos que atormentam se origina
uma tempestade.**

Ant. 8

**E então não será Zeus passível de correta censura,
por haver desonrado o filho da novilha, criança que ele mesmo gerou tempos
[atrás, por agora desviar o olhar
de nossas súplicas?
Possa ele das alturas ouvir nosso clamor.**

{Refrão 3

**Ah Zeus! É a insistente ira, desgraça,
dos deuses contra Ió. Eu conheço a malícia
da esposa de Zeus que se espalha pelo céu:
de ventos que atormentam se origina
uma tempestade.}**

A longa performance possui como marcos iniciais e finais referências ao contraponto mítico que as Danaides fazem de sua trajetória com a de Ió²⁹. A intensificação das referências se faz também na ampliação da teatralidade da cena: dos versos entoados enquanto andam acompanhados pelo som de um instrumento de sopro nos anapestos vamos para uma completa exploração de recursos vocais e corporais nos cantos, danças e música da cena. A correlação entre o mundo mítico e a amplitude performativa aproxima o coro das imagens que canta e dança. Elas não mostram o mito: elas são o que dançam e cantam.

A flexibilidade de ações possíveis na performance organizada do coro efetiva essa fusão de agentes e identidades. Nas cenas em que o coro está só, que é o centro das atenções, ocupa o lugar focal da orquestra, tal flexibilidade é efetivada, pois não há contracenação com agentes não corais. O dramaturgo ateniense tem ao seu dispor um espaço-tempo para demonstração de suas habilidades como coreógrafo e dramaturgo musical.

E como canta e dança este coro aqui? Temos uma longa performance coral distribuída em um conjunto de 8 agrupamentos de pares estróficos. Novamente retomando a imagem do carnaval, é como se tivéssemos uma sucessão de blocos com conteúdo e material rítmico-melódico diversos a cada ala³⁰:

²⁹ Sobre as referências etnográficas/geográficas da peça, seus catálogos de lugares e povos, especialmente nas viagens de Ió, v. Bianchetti (2009).

³⁰ Sigo distribuição dos versos da edição West (1990). Outras possibilidades, especialmente no final da seção coral, v. Lomiento (2008), Fleming (2007), Businarolo (2006), Munoz (2010). Para um comentário mais detido desta seção, v. Mota (2008, p. 247-256).

Quadro 3 - Distribuição métrica da seção lírica dos párodos.

PARES ESTRÓFICOS	FOCO	MÚSICA e FUNÇÃO
1	Mito	iambo-dátilos. Dançar, celebrar o passado heróico.
2	Atualidade/ Mito	coriambos e dátilos. Insere outro paralelo mítico.
3	Atualidade/ mito	iambo-dátilos. Lamento.
4	Mito/teologia	iambos/dátilos. Zeus.
5	Teologia	iambos/coriambos. Zeus.
6	Atualidade/ Mito	iambos, lamento. Refrão 1 no mito.
7	Atualidade	Iambos/ dócmios. Súplica. Refrão 2 no mito
8	Atualidade	Iambos/dátilos. Celebra a memória mítica. Refrão 3 no mito.

Fonte: produção do próprio autor.

Como se pode verificar, há quanto ao foco uma alternância e muitas vezes uma complementariedade entre o tempo atual, o sofrimento que as mulheres procuram exibir em razão de sua experiência de refugiadas, e o tempo do mito, no qual as mulheres buscam uma imagem que as defina. Em sucessão, os blocos ou alas vão se encaminhando para um foco maior nas próprias Danaides.

Este heterogêneo e desdobrado foco é duplicado na música. Temos sempre uma composição de ritmos sob uma base iâmbica, metro padrão para cenas de lamento³¹. Então se lamenta de diversas maneiras, ora enfatizando as dores pessoais, ora realçando alguma ação desesperada. Os refrões procuram marcar apartes, que se sobrepõem e ampliam alguns temas encenados.

Os oito blocos possuem margens iniciais e finais em espelhamento temático e musical: o coro celebra uma memória que correlaciona as Danaides com Ió e suas desventuras, trazendo a público mais referências que as apresentadas no párodo. Marcha anapéstica e canção coral estão vinculadas. Aquilo que fora aludido, agora é expandido. O momento performativo de agora é trazer para o primeiro plano a associação entre a narrativa de Ió e a das Danaides.

Mas se início e fim se completam, as seções 4 e 5, o núcleo da performance coral, também se vinculam. E ali temos um foco em outro tempo-espço que Ió e as Danaides. Nesse momento, há um canto sobre um terceiro, um outro: Zeus.

³¹ Sobre as questões métricas, v. Mota (2019).

Das pontas para o centro: a solução para o drama das Danaides estaria em Zeus. Contudo, ironicamente, no mito de Ió é o envolvimento de Zeus que traz os problemas. Elas invocam ajuda de Zeus, elas fundem sua história com a história de Ió, mas desconhecem ou não levam em conta o outro aspecto do Zeus salvador – o de predador sexual. Ió sofre muito, pois se envolveu com Zeus. As Danaides sofrem demais, pois não querem se envolver com seus noivos.

Dessa maneira, a correlação parental é mais que uma causalidade genealógica³². Ter Ió como paradigma é algo extremamente revelador para a audiência. A organização desta performance coral mostra isso bem, pois a música cantada e dançada apresenta uma dimensão que não é compreendida pelas Danaides³³.

Ésquilo apresenta em cena um grupo de mulheres que, por meio de laços familiares, busca refúgio em terra estrangeira. Elas não aplicam a si a totalidade das implicações desses laços familiares, especialmente na negação quanto ao sexo com os noivos. Ió foi amante de Zeus, teve um filho com ele, Épafos, cujo nome marca justamente o toque do deus, a intimidade sexual. Por que ter como modelo aquilo que se nega?

Se, de um lado, o povo de Argos ignora a violência potencial das Danaides, de outro as Danaides não abarcam a completude do drama de Ió e, disto, de seu próprio drama.

Não saber se avizinha de *parecer*. Os agentes corais e não corais em Ésquilo não seguem protocolos de ação que reproduzem todos os elementos de uma esperada realização de suas finalidades. Mais que “personagens”, os agentes mascarados em cena exibem diversos registros e níveis de referência. Logo, muitas vezes a melhor pergunta não é o que eles não sabem e sim aquilo que eles demandam da audiência. Este *não saber* dos agentes não é uma privação de sentidos. Após anos de uma carreira teatral, Ésquilo compreende muito bem o jogo entre a incompletude do espetáculo e seu acabamento por parte do público. Se as Danaides não desenvolvem aquilo que elas mesmas exibem como seu, é por que o espetáculo mesmo não é sobre as Danaides e sua total revelação.

Nesse sentido, a narrativa de Ió é um contraponto mítico à identidade das Danaides que, ao enfatizar a limitada compreensão do coro protagonista, leva-nos a descentrar a atenção do coro para o espetáculo. Ora, se o coro não sabe, não pode saber, ignora, desconhece aquilo mesmo que afirma como a explicação de si mesmo, isso ratifica o fato

³² Föllinger (2003).

³³ Murray (1958).

que devemos buscar além do coro protagonista a experiência de fruição do espetáculo.

E este foi um dos grandes experimentos da carreira de Ésquilo: colocar diante da plateia uma obra em que predomina um agente coral que exerce uma atração por seu excesso e restrição.

A dramaturgia musical materializa os efeitos do contraponto mítico. Como vimos na atividade do coro logo após sua entrada em cena, os movimentos e sons serpenteiam a partir de uma base que varia em suas modulações, escapando, acumulando idas e vindas, um percurso do mesmo ao outro.

E o que escapa às Danaides e é colocado no mito, na música e no espetáculo das suplicantes? Como só temos uma das peças da tetralogia, sabemos que a partir de outras fontes que “a história das Danaides conta uma guerra de sangue que cresceu em uma sociedade de sangue, entre consaguíneos de sexo oposto.”³⁴ A parte final da peça nos coloca diante dessas tensões entre o mito e a cena.

Terror e suspensões

Em vários momentos as Danaides se encontram sós, desprotegidas em cena: seus protetores precisam sair do campo de sua visão para discutir questões na assembleia de Argos³⁵. Até que os odiados primos adentram em cena aos gritos (v. 825). Infelizmente, no momento mais intenso da peça, o texto que chegou até nós está corrupto. Resenhando a monumental edição de *As suplicantes* realizada por H. Friis Johansen e E. Whittle, Griffith começa com essa constatação “Nenhuma obra da Literatura Grega é mais intimidante para um editor ou comentarista que *As Suplicantes* de Ésquilo, um drama rico e fascinante, porém tão pobremente preservado que texto e interpretação (isso sem falar do resto da trilogia) estão distantes da possibilidade de sua recuperação.”³⁶

As partes corais foram as mais atingidas, especialmente a entrada do coro de Egípcios para se apoderar das Danaides. Seja qual for a configuração da cena, a violência entre os dois coros entra para a antologia de momentos aterradores pelos quais a dramaturgia de Ésquilo ficou conhecida, se seguirmos as palavras de Aristófanes: o tragediógrafo enganava seus espectadores com diversos recursos, entre eles a surpresa e o

³⁴ Detienne (1991, p. 33).

³⁵ V. Deagustini (2015; 2016) como tentativas de interpretar os movimentos em cena.

³⁶ Griffith (1986, p. 323).

medo³⁷.

Essa violência extrema no entrechoque entre a resistência do coro de mulheres e o esforço do coro de egípcios em arrastar as Danaides para fora de cena é interrompido pela entrada de outro grupo: Pelasgo acompanhado de homens armados (v. 911). Vemos em cena pelo menos três coletivos: dois que expressam mais movimento e canto (Danaides e Os Egípcios) e um limitado às falas e ordens de Pelasgo. A invasão dos primos é contida em um ríspido diálogo. A peça se encerra com dois coros celebrando a vitória das mulheres e a conciliação pelo casamento³⁸.

Mas a acelerada sucessão de eventos a partir da segunda metade do espetáculo projeta para o público determinadas referências que, na intensidade de sua apresentação em cena, claramente não se resolvem com as ações performadas³⁹. Dentro do escopo trológico, aquilo se mostra em cena não se circunscribe à peça individual. O público, ao final do dia da maratona teatral, vai reprocessar os nexos entre os espetáculos. Assim, a dramaturgia de peças encadeadas aponta para a dramaturgia do espectador. Nesse sentido, outros parâmetros vão ser mais eficazes para compreender tal dramaturgia recepcional que a narrativa: sendo uma dramaturgia musical, o espaço-tempo conferido a um evento é extremamente relevante para a memória construtiva das obras encenadas. O rápido e isolado canto das mulheres em diálogo festivo aponta não para a eliminação dos conflitos: antes enfatiza uma vitória sobre os homens, uma vitória que se vincula à violência potencial, a que elas não sofreram, a que elas são capazes de impetrar. Celebração, casamento e violência – eis o que será tematizado mais à frente.

³⁷ *As Rãs*, versos 910, 925.

³⁸ Eterna discussão sobre a identidade dos coros na conclusão do espetáculo. V. Lionetti (2016).

³⁹ Bednarowski (2011).

Referências⁴⁰

- AMENDOLA, S. **Donne e preghiera: le preghiere dei personaggi femminili delle tragedie superstiti di Eschilo**. Amsterdã: Hakkert, 2006.
- BAKEWELL, G. **Aeschylus's suppliant woman**. The tragedy of immigration. The University of Wisconsin Press, 2013.
- BEDNAROWSKI, R. P. Obscurity, suspense and the shedding of tradition in Aeschylus' *Suppliants*. **Classical Journal**, v. 105, n. 3, p. 193-212, 2010.
- BEDNAROWSKI, R. P. When the *Exodos* is not the End: the closing song of Aeschylus' *Suppliants*. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, v. 51, p. 552-578, 2011.
- BERIOTTO, M.P. **Il mito delle Danaidi, dall'età classica alla paremiografia**. Tese de doutorado, Università degli Studi di Trento/Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2011/2012.
- BIANCHETTI, S. La geografia delle *Supplici* di Eschilo come immagine dei valori della *polis* ateniese. **Sileno**, v. 35, p. 117-128, 2009.
- BRILL, S. Violence and Vulnerability in Aeschylus' *Suppliants*. In: WIANS, W. (Org.). **Logos and Muthos**. Philosophical essays in Greek literature. Albany, NY: State University of New York Press, 2009. p. 161-180.
- BURIAN, P. **Suppliant drama: studies in the form and interpretation of five Greek tragedies**. Tese, Princeton University Press, 1971.
- BUSINAROLO, L. **La parodo delle Supplici di Eschilo**. Tese, Università di Padova, 2006.
- CASSANMAGNAGO, C. (Ed.) **Esiodo**. Tutte le opere e i frammenti con la prima traduzione degli scolli. Milano: Bompiani, 2009.
- DEAGUSTINI, M. P. **Suplicantes de Ésquilo**. Una interpretación. Tese, Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- DEAGUSTINI, M. P. Una aproximación a la sintaxis espacial de Suplicantes de Esquilo. **Synthesis**, v. 23, 2016.
- DETIENNE, M. Entre Danaïdes: Uma violência fundadora do casamento. In: DETIENNE, M. **A escrita de Orfeu**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 32-46.

⁴⁰ Para o texto de Ésquilo, vali-me das edições de M. L. West (Teubner, 1998) e a edição em três volumes realizada por A. Sommerstein para a Loeb Classical Library (Harvard, 2008). Indico ainda as seguintes edições comentadas: *As suplicantes*, H. F. Johansen e E. W. Whittle (Dinamarca: Gykdendalske Boghandel-Nordisk Forlag, 1980, 3 volumes); Pär Sandin (Lund, 2005), A. J. Bowen (Liverpool University Press, 2013). Quanto a traduções para o português, indico: 1. Jaa Torrano (Illuminuras, 2002); 2. A. P. Sottomayor (Instituto de Estudos Clássicos/Universidade de Coimbra, 1968); 3. Carlos A. Martins de Jesus (FESTEA, Universidade de Coimbra, 2012).

DEVELIN, R. **Athenian Officials 684-321 B.C.** Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.

FLEMING, T. **The colometry of Aeschylus.** Amsterdã: Hakkert, 2007.

FÖLLINGER, S. **Genosdependenzen:** Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

GARVIE, A. F. P. **Aeschylus's Supplices play and trilogy.** Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1969. (Há uma edição atualizada da obra, publicada Bristol Phoenix Press em 2006).

GARVIE, A. F. P. P.Oxy. XX 2256, fr. 3: a shocking papyrus. In: BATIANINI, G.; CASANOVA, A. (Org.) **I papiri di Eschilo e di Sofocle.** Arri del convegno internazionale di studi. Firenze: Firenze University Press, 2013. p. 159-171.

GÖDDE, S. **Das Drama der Hikesie.** Ritual und Rhetorik in Aischylo's Hiketide. Munster: Aschendorff, 2000.

GRETHLEIN, J. **Asyl and Athen.** Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2003.

GRIFFITH, M. A new edition of Aeschylus' *Suppliants*. **Phoenix**, n. 40, p. 323-240, 1986.

HODGKISON, S. **The influence of myth on the Fifth-Century audience's understanding and appreciation of the tragedies of Aeschylus.** Tese, Durham University, 1991.

JOUANNA, J. Le chant mâle des vierges: Eschyle, Suppliantes, v. 418-437. **Revue des études grecques**, v. 115, p. 418-437, 2002.

KARAMITROU, E. **The representation of female characters in The Extant Plays and Fragments of Aeschylus.** Tese, University of Southampton, 1994.

KARANTZA, E. Dark skin and dark deeds. Danaids and Aigyptioi in a culture of light. In: M. CHRISTOPOULOS, M.; KARANTZA, E.; LEVANIIOUK, O. **Light and darkness in Ancient Greek myth and religion.** Lanham, MD: Lexington Books, 2010. p. 14-29.

KARAS, A. **Aeschylean drama and the history of rhetoric.** Tese, City University of New York, 2017.

KAVOULAKI, A. Choral self-awareness: on the introductory anapests of Aeschylus' *Supplices*. In: ATHANASSAKI, L.; BOWIE, E. (Org.) **Archaic and Classical Choral Song.** Berlin: De Gruyter, 2011. p. 365-390.

LIONETTI, R. Testo e scena in Eschilo, 'Supplici' 825-910 e 1018-73: una tragedia con tre cori? **Lexis**, v. 34, p. 59-97, 2016.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 3, n. 2, p. 01-27, 2019.

- LOMIENTO, L. Il canto di ingresso del coro nelle *Supplici* di Eschilo (vv. 40-175). *Colometria antica e considerazioni sul rapporto tra composizione ritmico-metrica e nuclei tematici*. *Lexis*, v. 26, p. 47-77, 2008.
- MITCHELL, L. Greek, Barbarians and Aeschylus Suppliant's. *Greece&Rome*, v. 53, n. 2, p. 205-223, 2006.
- MONAHAN, M. **Women and justice in Aeschylus' Oresteia**. Tese, Northwestern University, 1987.
- 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. Ésquilo: dramaturgia e repertório – uma discussão preliminar. **Revista Clássica**, v. 31, n. 2, p. 75-88, 2018.
- MOTA, M. Vida de Ésquilo. **Rónai, Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, v. 6, n. 2, p. 52-62, 2018a.
- MOTA, M. Ritmos/pés métricos em performance: notas sobre a dramaturgia grega antiga a partir de exemplos em Ésquilo. **Revista VIS**, v. 18, n. 1, p. 21-49, 2019.
- MUNOZ, A. I. **Rhythmes et dramaturgie du chœur dans les Suppliants d'Eschyle**. Tese de doutorado, Eriac/Université de Roue-Normandie, 2010.
- MURNAGHAN, S. Women in groups: Aeschylus's *Suppliants* and the female choruses of Greek tragedy. In: PEDRICK, V.; OBERHELMAN, S. M. (Ed.). **The soul of tragedy – Essays on Athenian drama**. Chicago: The Chicago University Press, 2006. p. 183-198.
- MURRAY, R. **The motif of Io in Aeschylus' Suppliants**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1958.
- NAIDEN, F. S. **Ancient Supplication**. Oxford, UK: Oxford University Press, 2006.
- NOEL, A. S. L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets: dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle. **Agôn**, v. 4, 2011. Disponível em: <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2054>>.
- PAGE, D. L. (Ed.). **Poetae Melici Graeci (PMG)**. Oxford, UK: Oxford University Press, 1962.
- PAPADOPOULOU, T. **Aeschylus: Suppliants**. London: Bristol Classical Press, 2011.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 3, n. 2, p. 01-27, 2019.

- PASSARIELLO, C. La suplica paradossale delle Danaidi in Esquilo. **ὄριος: Recherche di Storia Antica**, v. 3, p. 305-317, 2011.
- POOCHIGIAN, A. The staging of Aeschylus's Persians, Seven against Thebes, and Suppliants. Tese, University of Minnesota, 2006.
- RASH, J. Meter and language in the lyrics of the Suppliants of Aeschylus. New York: Arno Press, 1977.
- ROSELLI, D. W. **Theater of the people: Spectators and society in Ancient Athens**. Austin, TX: University of Texas Press, 2011.
- THOMAS, B. **Negotiable identities: the interpretation of color, gender, and ethnicity in Aeschylus' Suppliants**. Tese. Ohio State University, 1998.
- TURNER, C. Perverted supplication and other inversions in Aeschylus' Danaid Trilogy. **Classical Journal**, v. 97, n. 1, p. 27-50, 2001.
- TZANETOU, A. **Patterns of exile in Greek tragedy**. Tese, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1997.
- WEST, M. L.(Ed.) **Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo**. Stuttgart: Teubner, 1990.
- ZEITLIN, F. La politique d'Éros. Féminin et masculin dans le Suppliantes d'Eschyle. **Mètis**, v. 3, n. 1, p. 231-259, 1988.
- ZEITLIN, F. Patterns of Gender in Aeschylean Drama: *Seven Against Thebes* and the Danaid Trilogy, In: GRIFFITH, M.; MASTRONARDE, D. J. (Org.). **Cabinet of the muses: Essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer**. Berkley: University of California Press, 1990. p. 103-115.
- ZEITLIN, F. **Playing the other**. Gender and society in classical Greek literature. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Submetido em: 12 maio 2019

Aprovado em: 30 jun. 2019