

A PERSONAGEM SECUNDÁRIA EM EURÍPIDES: UM ESTUDO SOBRE TALTÍBIO, EM AS TROIANAS¹

Carlos Junior Gontijo Rosa*
Marília Vieira Soares**

RESUMO: Embora a sociedade atual não consiga compreender completamente a força que possuía a Tragédia Grega quando de sua representação, as peças que chegaram até nós ainda nos fascinam e intrigam com suas personagens arquetípicas. Sendo o mais novo e desiludido dos três grandes tragediógrafos gregos, Eurípides faz a tragédia se aproximar ao que, séculos depois, seria o drama. Nesta pesquisa, trataremos da personagem euripideana Taltíbio, arauto do rei-general grego Agamêmnon e sua função na tragédia *As Troianas* (415 a.C.). Em sua primeira parte, nosso trabalho trata de uma leitura contemporânea da tragédia em linguagem de teatro-dança, feita entre os anos de 2003 e 2005 pelo Grupo de Pesquisa Ar Cênico através da Técnica Energética e do Método Energético de Direção Teatral, na qual Taltíbio é visto como um personagem dramático, ou seja, reconhecível com um homem vivo. Contrapomos visões teóricas díspares sobre a personagem e buscamos o ponto de vista do Grupo para a construção do espetáculo. Em sua segunda parte, discutimos as características do Mensageiro e dos servos, tomando por base outras tragédias de Eurípides, a fim de reconhecer Taltíbio como um ser diferenciado, que vai além das funções destes. Também o contrapomos com as personagens secundárias Ismênia e Hémon, da tragédia *Antígona*, de Sófocles, a fim de evidenciar uma tentativa frustrada de individualização do sujeito não-heróico na pólis grega.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia. Teatro-dança. Personagem. Técnica Energética.

¹ Projeto de Iniciação Científica fomentado pelo Convênio PIBIC/SAE, cotas 2007/2008, concedida em 01 de agosto de 2007, vigente até 31 de julho de 2008.

* Ator. Bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp, Mestrando em Teoria e Crítica Literária na Unicamp. Campinas- SP, Brasil. E-mail: carlogontijo@gmail.com

** Orientadora. Prof^a Dr^a do Depto. de Artes Corporais da Unicamp. Campinas-SP, Brasil.

Recebido em: Setembro/2008

Aprovado em: Outubro/2008

THE SECONDARY CHARACTER IN EURIPIDES: A STUDY ON TALTHYBIUS, IN THE TROJAN WOMEN

ABSTRACT: Though the current society does not manage to understand completely the strength that had the Greek Tragedy when of its representation, the plays that arrived to us still fascinate and intrigue us with their archetypical characters. Being the youngest and the most disillusioned of the three big Greek tragedygraphs, Euripides makes the tragedy out to approach what, some centuries later, would be the drama. In this research, we will treat the euripidean character Talthybius, herald of the Greek king Agamemnon and his function in the tragedy *The Trojan Women* (415 B.C.). In the first part, our work treats a contemporary reading of the tragedy in language of *tanztheatre*, done between the years of 2003 and 2005 by the Research Group “Ar Cênico” through the Energetic Technique and of the Energetic Method of Theatrical Direction, in which Talthybius is seen as a dramatic character, in other words, recognizable as a lively man. We compare theoretical dissimilar visions on the character and look for the point of view of the Group for the construction of the show. In the second part, we discuss the characteristics of the Messenger and of the serfs, taking for base other tragedies of Euripides, in order to recognize Talthybius like a differentiated being, which goes besides the functions of this. Also we compare it with the secondary characters Ismene and Hemon, of the tragedy *Antigone*, of Sophocles, in order to show up a frustrated attempt of individualization of the non-heroic subject in the Greek *polis*.

KEY WORDS: Tragedy. Tanztheatre. Character. Técnica Energética.

INTRODUÇÃO

O presente estudo traz como tema a personagem Taltíbio, em *As Troianas*, tragédia escrita por Eurípides e encenada em 415 a.C., analisado sob aspectos teatrais, dramatúrgicos e literários. Tais aspectos se mostraram relevantes ao longo da pesquisa por percebermos que uma tragédia grega agrega essas e muitas outras características de áreas de conhecimento hoje distintas, mas que na Época Clássica caminhavam juntas.

Inicialmente, pretendia-se analisar a personagem-foco deste estudo a partir da composição coreográfica do Grupo de Pesquisa Ar Cênico, que transpõe a tragédia grega para uma linguagem contemporânea de dança-teatro, a partir da leitura da Técnica Energética e sob direção e orientação da Profa. Dra. Marília Vieira Soares. Durante nossos estudos, no entanto, percebemos que tanto a tragédia inspiradora quanto o espetáculo criado lidavam com temas bem mais abrangentes.

Auxiliados pelas análises desenvolvidas em sala de aula pelo Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel, pudemos delimitar melhor a inquietação que nos provocava o material estudado. A partir daí, desenvolvemos uma linha de pensamento sobre os aspectos subjetivos da personagem analisada.

Este estudo caracteriza-se, portanto, em uma tentativa de apreender a essência de Taltíbio sob variados aspectos, e compreendê-lo enquanto personagem, signo e indivíduo.

SOBRE OS AUTORES TRÁGICOS E EURÍPIDES

A tragédia grega começou a ser representada nas festas ao deus Dioniso, que simbolizavam a volta a um tempo mitológico. Cerca de 50 homens e um protagonista contavam uma história mitológica em honra ao deus, em torno de um altar onde se sacrificava um bode, também em sua homenagem - por isso o nome tragédia (*tragos*: bode e *ode*: canto). A partir das tragédias, pretendia-se levar a audiência à *catarse*, termo até hoje de significado discutível, especialmente se tratando de uma releitura das obras clássicas. Para melhor compreendermos o pensamento do autor trágico da obra analisada, faremos um breve comentário sobre os três grandes dramaturgos trágicos da Grécia Antiga.

O mais velho deles, Ésquilo (525-456 a.C.), foi um homem de armas e, como nos diz Aristófanes (447-385 a.C.) em *As Rãs* (verso 1015), compunha dramas cheios de Ares, com “homens valentes, de elevada estatura”. Em suas peças, defendia o valor da guerra e dos homens que participam delas.

Ele diminuiu a importância do coro (narração), aumentando a ação imediata interpretada pelos atores. Reduziu o coro a 12 pessoas. Para tal, somou ao ator protagonista um deuteragonista, “que servia de fundo de realce para o primeiro”. (BELLEZA, 1961, p. 34)

Ao enredo das três tragédias representadas pelos poetas, ele deu ligação através do assunto - como faz em *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, constituindo a trilogia *Oréstia*. Até então as peças nas festas Dionisiacas não apresentavam correlação de continuidade.

Sófocles (496-406 a.C.) foi seu sucessor na escrita trágica. Inseriu o terceiro ator, o tritagonista, que requeria dos atores maior expressão na voz (mensageiros, adivinhos, divindades, espectros eram representados por este ator). O seu coro obteve ações mais efetivas na peça, o que fez perder ainda mais seu caráter narrativo².

² Como pode ser visto em *Ájax*, onde o coro dos marinheiros argumenta com o herói, tentando fazê-lo mudar de opinião. O coro inclusive sai de cena durante a peça.

Após as reformas feitas na tragédia por Ésquilo e Sófocles, ela ficou mais ágil e menos narrativa, mas ainda eram as tragédias reconhecidamente tradicionais. Eurípides fez a tragédia se aproximar daquilo que, séculos depois, seria o drama. Não fez grandes alterações na forma, mas no funcionamento e, principalmente, no conteúdo. Formalmente, ele inseriu o diálogo de três personagens em cena e também diálogos de duos alternados³.

Eurípides utiliza muitos aparatos técnicos, fazendo, por exemplo, com que o carro-do-Sol entre em cena para buscar Medéia, na tragédia homônima, ou que Andrômaca seja trazida numa carruagem, em *As Troianas*. Suas tramas também se tornam mais complexas, não respeitando às leis da tragédia que Aristóteles posteriormente compõe e que os clássicos como Racine honraram.

Eurípides, que foi muito influenciado pelos sofistas, ia contra a fé cega nos cultos religiosos e “fazia falarem a mulher e o escravo mais ainda, o amo, a moça e a velha, se fosse o caso”. (ARISTÓFANES, verso 950). Um precursor do drama em plena época clássica trabalha em seus personagens uma construção quase realista, na qual diferencia-os uns dos outros.

O autor criticou muito as guerras, ao contrário de seus antecessores. Isso porque ele viveu num momento diferente dos outros (apesar de ser apenas 12 anos mais novo que Sófocles). Enquanto Ésquilo lutou em guerras onde Atenas saía vitoriosa e Sófocles, “pelo seu belo físico, aos dezesseis anos, foi escolhido para encabeçar o coro dos adolescentes com que se comemorava a vitória em Salamina” (BELLEZA, 1961, p. 18), além de ter sido estrategista em outras; Eurípides presenciou Atenas ser vencida e arruinada na Guerra do Peloponeso - contra Esparta - e era jovem demais para se lembrar e nostalgicar as grandes vitórias gregas. “A desordem em que se debatem as suas personagens provavelmente deve muito a essa atmosfera de desencanto”. (ROMILLY, 1998, p. 101)

A própria peça *As Troianas* é uma crítica pungente à Guerra. Constituída por sucessões de assuntos penosos de fim de guerra, nela não há herói, ação contínua ou tempo preciso. É tudo feito para causar a catarse a respeito da Guerra, quando a mensagem é: “os vencedores terão pior sorte que os vencidos”. (PEREIRA, 2001, p. 16). É neste sentido que o Grupo de Pesquisa Ar Cênico lê a peça: uma crítica à Guerra, onde não há vencedores, mas somente vencidos.

Com a morte de Eurípides e Sófocles em aproximadamente 406 a.C., a tragédia nunca mais foi a mesma, pois faltaram herdeiros à altura. Atualmente não se escrevem mais tragédias, pois “ela fala de colisões inexoráveis, eternas, sem

³ Vide exemplo em *As Troianas*, versos 895 e seguintes.

saída, desde sempre ligadas à posição do homem no universo. [...] Não se pode falar hoje de um choque vital entre concepções antinômicas”. (ROSENFELD, 1993, p. 73). Lembramos que George Steiner, em *A morte da tragédia* (1961), afirma que quanto mais a razão se instaura na sociedade, maior a dificuldade de se haver novas tragédias, pois o indivíduo não consegue sustentar a tensão gerada pela situação trágica, própria das coletividades.

TALTÍBIO, EM AS TROIANAS

Taltíbio é o arauto de Agamêmnon, quem estabelecia os contatos entre os Reis-Comandantes gregos e o Palácio troiano⁴. Também teve outra importante participação na Guerra de Tróia: juntamente com Odisseu, empreendeu a viagem em busca de Neoptólemo, filho de Aquiles, e Filoctetes, sem os quais os gregos jamais venceriam a Guerra, segundo as palavras do jovem adivinho Heleno.

No momento da peça, sua incumbência é conduzir as escravas troianas até seus senhores, de acordo com a distribuição dos espólios de guerra. Ele leva Cassandra até Agamêmnon, Andrômaca a Neoptólemo e Hécuba a Odisseu. Pelo enredo desta peça, não se sabe se foi ele quem sacrificou Polixena no túmulo de Aquiles, mas de acordo com *Hécuba*, sabemos que o próprio Neoptólemo foi o autor do sacrifício.

Por ser o mensageiro da peça, seu passado fora da guerra é desconhecido⁵. Sua posição, no entanto, é deturpada por Eurípides. Ele deveria vir à cena para informar o que acontece fora, mas Taltíbio não exerce plenamente sua função, ao mesmo tempo em que a extrapola⁶. Ao falar de Polixena, ele tenta poupar Hécuba de mais sofrimentos e não conta que ela morreu. O mal-entendido só se resolve com Andrômaca, que lhe narra o acontecido - exercendo a função de narrador.

Taltíbio, ao longo da peça, possui uma linha dramática, esboçada em frases que comentam as ações dos seus superiores e as suas próprias⁷. O pico desta linha dramática se estabelece fora de cena, quando Andrômaca vê o filho morto, mas é impedida de enterrá-lo pela pressa de seu amo em zarpar com sua nau. Este

⁴ "Hécuba! Bem sabes que muitas vezes fiz caminho para Tróia como arauto do exército aqueu, pelo que já sou teu conhecido, ó mulher!" Verso 235.

⁵ O mensageiro era visto exclusivamente como narrador de fatos ocorridos fora das visas do herói e necessários para a unidade de ação da peça.

⁶ "La narration homodiégétique exclut... le type narratif neutre. Même si le personnage essaie de se limiter à un enregistrement pur et simple du monde extérieur, il s'agira néanmoins d'une perception individuelle." (ROMILLY, J. apud JONG, 1991, p. 68)

⁷ Esses comentários, sempre desgostosos com as próprias ações, pode ser o que alguns acadêmicos diriam do mensageiro como a voz do poeta. Vide Jong (1991, p. 76).

momento é narrado pelo próprio Taltíbio ao entregar o neto morto para que a rainha decaída de Tróia possa lhe render os ritos fúnebres⁸. Ao fim da tragédia, Taltíbio volta a ser o guerreiro direto do início, mas já não pode mais ser o mesmo. “Cada vez que ele rompe um laço, sua compaixão cria um novo eu, mais tênue”. (GILMARTIN, 1970, p. 221)

O ESPETÁCULO

Durante o primeiro semestre da Pesquisa, estudamos a estrutura das coreografias compostas pelo Grupo Ar Cênico para melhor contrapor os diversos pontos de vista e encontrar, assim, a orientação teórica do trabalho.

Ao longo dos estudos, especialmente sobre os textos de Gilmartin (1970), Dyson; Lee (2001), percebemos a posição bem marcada em relação à personalidade bondosa de Taltíbio e sua tentativa de distanciamento entre sua pessoa e as ações que era obrigado a executar⁹. Em contrapartida, ambos os textos pretendem contradizer a leitura de D. J. Conacher. Tivemos acesso ao seu texto, re-publicado na *Oxford Readings in Greek Tragedy* (2005), na qual Conacher descreve Taltíbio como “uma áspera e sinistra figura nas *Troianas*”. (CONACHER, 2005, p. 338). Gilmartin, Dyson e Lee, no entanto, vêem em Taltíbio uma personagem solidária, que compreende os sentimentos alheios.

O Grupo Ar Cênico em seu espetáculo faz uma leitura muito particular da situação deste personagem quando propõe uma nova estrutura para a tragédia, através das lentes da Técnica Energética e do Teatro-Dança. É sobre ela que falaremos.

Embora muitos estudiosos sugiram Hécuba ou mesmo Troia como fio condutor da trama, concordamos com Werner (1999) quando diz que as personagens principais da tragédia, como o próprio nome sugere, são as mulheres troianas. O mito central é “a apresentação de quatro personagens estreitamente ligados a Troia” (p. 14). Em torno do destino de cada uma dessas mulheres agem os demais personagens, inclusive Taltíbio. Percebemos as diferentes formas como o arauto aborda cada situação e cada personagem envolvido.

Enquanto envolvidos no processo de montagem do espetáculo, conseguimos ver que as leituras dos intérpretes e da direção corroboram as de Gilmartin e

⁸ “[...] Foi por causa disso que [Neoptólmo] se pôs a caminho, mau grado o seu desejo de demorar, e com ele seguiu Andrômaca. Muitas foram as lágrimas que ela me arrancou, quando partiu desta terra, ao gemer pelo país e ao despedir-se do túmulo de Heitor” (Verso 1130 e próximos).

⁹ “A voz dos sentimentos humanos na peça são encontradas na personagem do arauto.” (DYSON; LEE, 2000, p. 171)

Dyson; Lee. No entanto, elaboramos nossa reflexão partindo de uma análise branca, tentando compreender apenas o que a cena diz por si a quem assiste ao espetáculo, sem um conhecimento prévio do mito. Encontramos algumas cenas, especialmente no início do espetáculo, que se encaixam melhor com as leituras de Conacher.

Por apresentarem pontos de vista muito díspares, podendo se dizer mesmo opostos, voltamos às nossas anotações de ensaios para encontrar o motivo de tão grande diferença.

A linguagem escolhida para composição do espetáculo não utiliza de recursos de expressão vocal. Todo o trabalho é embasado nas linguagens de gesto e de expressão corporal e facial. A opção do Grupo foi que os comentários de Taltíbio, assim como no texto original, fossem mais evidentes e individualizados na medida em que a peça progride.

Assim, nas primeiras cenas da personagem, chamadas pelo Grupo de “Entrada dos Guerreiros” e “Cassandra”, ele seria caracterizado como um guerreiro grego obediente às ordens de seus senhores. Essa leitura é similar à de Conacher quando diz que Taltíbio “é usado para representar a crueldade impessoal dos Aqueus”. (CONACHER, 2005, p. 338). Logo em seguida à cena com Cassandra, foi inserida uma cena que não havia na peça original: o “Treinamento de Taltíbio”. Neste solo, que simula um campo de treinamento grego, ocorre o primeiro redirecionamento energético da personagem.

É sabido que o chakra utilizado para composição da personagem dos guerreiros no espetáculo - Menelau e Taltíbio - é o plexo solar ou chakra umbilical. Localizado no centro gravitacional do corpo, é responsável pelo equilíbrio e estabilidade. O bailarino que o potencializa tende a compor movimentos de sustentação e posições de risco, como grandes expansões e desequilíbrios estáveis. Sua escolha como caracterização do guerreiro se deu por suas características masculinas, de movimentos lineares, mecânicos e rígidos. Todas essas características podem ser percebidas enquanto base para construção das estruturas de movimentos da personagem. Mesmo com sua energia direcionada a outro chakra, o ponto de partida é sempre o plexo solar.

Como estávamos dizendo, seu primeiro redirecionamento, na cena do “Treinamento”, é para o chakra laríngeo em sentido centrípeto, “fonte da ira, do ressentimento, do irracional, da loucura”. (SOARES, 2000, p. 59). Queremos com isso expressar o abalo e a consciência de Taltíbio para a atrocidade dos assuntos que serão abordados na sequência da peça.

Taltíbio é o principal representante dos Gregos, e ele próprio não é um dos motores da conquista, mas apenas um servo cujo trabalho é cumprir ordens. Sua atitude compensa a brutalidade dos Gregos e nos mostra um ponto de vista diferente sobre o que está acontecendo. (DYSON; LEE, 2000, p. 141)

A diferença entre Taltíbio e seus comandantes é o que começa a transparecer nesta coreografia.

Nas três primeiras cenas da personagem observamos, como já foi dito, uma orientação para a personagem cumpridora de ordens. Esta estrutura começa a se romper no final da terceira cena.

A próxima cena em que há a participação da personagem é “Andrômaca e Taltíbio”. Nesta cena, o arauto se fragiliza e se torna compreensivo. Ele deve levar o filho de Andrômaca para ser morto e, embora não deixe de cumprir suas ordens, tenta fazê-lo com o mínimo de prejuízo emocional para a mãe - se é que isso é possível¹⁰. “A dor da despedida é prolongada e ao final Taltíbio tem que pegar a criança dos braços de sua mãe, e Andrômaca parte em cativeiro.” (LUCAS, 1950, p. 212)

É neste momento do espetáculo que sua energia balança entre o plexo solar - responsável pelo cumprimento da ordem - e o chakra cardíaco - que traz a nuance do horror em relação à ordem que tem que cumprir. Nesta cena, é explícita a consonância com a opinião expressa por Dyson em seu artigo, quando nos diz que Taltíbio tenta distanciar a sua pessoa das ordens que tem que cumprir, “ele quer que ela [Andrômaca] o distingua de seu ofício, como Cassandra não fez”. (DYSON; LEE, 2000, p. 158). Esta vontade da personagem pode ser percebida em seu próprio discurso, quando fala a Andrômaca:

Esposa, em tempos idos, de Heitor, o mais valente dos guerreiros, peço-te que não me odeies. Não é por minha vontade que te anuncio as comuns decisões de Dânaos e Pelópidas. (EURÍPIDES, 2001, v. 708-701, p. 65)

O chakra cardíaco é responsável pelos sentimentos amorosos sem cunho erótico (estes sendo de origem no chakra básico). No entanto, em sentido centrípeto, ou seja, opostos ao natural e saudável, este chakra gera sentimentos e gestos que expressam “o espírito trágico, a dor, a solidão, o pranto”. (SOARES, 2000, p. 58)

A cena de “Andrômaca e Taltíbio” é tomada pelo Grupo como o ápice dramático da peça. A partir daqui “ele está evidentemente abatido pelas graves tarefas diante

¹⁰ Como nos diz Dyson e Lee (2000, p. 163): “Talthybius speaks with what cannot but be gentleness to the child, but once he has detached him from his mother he is firm in his command to his attendants to hold him”.

dele - ao contrário de sua primeira aparição, ele não vem com pressa, mas de má vontade - isso pode ser uma indicação de sua mente alterada”. (DYSON; LEE, 2000, p. 156). Após a evidente virada da personagem, um novo solo que não era previsto no roteiro de Eurípides é inserido, o qual intitulamos o “Pesadelo de Taltíbio”.

O solo conta com uma projeção no fundo da cena, onde aparece Taltíbio conduzindo Astianax até o alto de um penhasco e o arremessando de lá. Esta cena, na peça original, é apenas narrada a Hécuba por Taltíbio pelo sentido de obscenidade que havia no teatro grego: mortes, entre outros, não poderiam aparecer em cena. Mas Taltíbio é omissos em sua narração, porque:

se tivesse descrito a morte e enterro de Astianax [...], sem dúvida o potencial para uma péssima descrição seria considerável; e se tivesse Andrômaca, e não Hécuba, quem fez os ritos, a peça poderia ter perdido a direta intervenção da compaixão do arauto. (DYSON; LEE, 2000, p. 166)

Enquanto essa cena é projetada, no prosaetônio o ator dança uma coreografia de chão, que representa o tormento pelos atos praticados. Esta coreografia foi inspirada no momento do texto original que Taltíbio expressa sua opinião pessoal acerca das ordens que precisa cumprir:

Vamos, menino! Deixa ficar o braço terno de tua desventurada mãe, caminha para o alto das muralhas que coroam a tua pátria, para o sítio onde o voto destinou que exalasses o teu espírito. (Para os guardas). Agarrem nele. (Os guardas apoderam-se da criança). Ordens destas, devia proclamá-las alguém que não tivesse compaixão e que fosse mais insensível do que pertence à minha maneira de ser. (EURÍPIDES, 2001, v. 782-789, p. 69)

Tivemos a intenção de demonstrar o que os vaticínios de Cassandra dão a entender no texto: “que os vencedores não sofreram menos que os vencidos”. (PEREIRA, 2001, p. 16). É um pesadelo eterno, que não o deixará em paz até após a morte¹¹.

Depois desta cena, nada mais pode ser feito. Todos os fios de esperança a que os personagens se apegavam para tentar dar um mínimo de sentido à existência se esvaíram. Taltíbio volta com o bebê morto para que Hécuba o enterre. Sua entrada é feita já totalmente com a energia voltada para o cardíaco e “a piedade do arauto grego com o príncipe troiano dá ao seu retorno com o corpo uma humanidade”. (GILMARTIN, 1970, p. 214) repleta de compaixão na relação com aquelas mulheres.

¹¹ Como podemos perceber da observação que Dyson e Lee (2000, p. 159) faz dos textos de Barlow: “Talthybius starts with na outsider’s reactions yet finally gets drawn into the women’s tragedy”.

Primeiro o cadáver da criança, depois o escudo do pai-guerreiro, Taltíbio traz os elementos para que Hécuba faça os ritos fúnebres, tão importantes para a cultura helênica. Ambos são símbolos da derrota troiana: o cadáver daquele que poderia reerguer Tróia e o escudo do príncipe troiano que defendeu por tanto tempo a cidade murada e que agora também está morto. Esta não foi uma ordem dos Aqueus, mas uma atitude de “alguém que entende a importância do funeral para os enlutados e que oferece consolo; [...] a demonstração de ele próprio ser capaz de exercer alguma compaixão independente do cumprimento de suas ordens”. (DYSON; LEE, 2001, p. 161). Hécuba se despede dos seus e é conduzida com cuidado por Taltíbio para fora de cena. Durante esta cena, na qual Taltíbio não é senão suporte dramático para a dor de Hécuba¹², sua atitude denota uma tentativa de voltar ao início da peça, quando se mostra enérgico e obediente. Agora, no entanto, ele está fragilizado pelas atrocidades que cometeu e por mais que tenha tentado desvincular sua pessoa de suas ações, suas mãos já estão marcadas. Assim, Taltíbio termina a peça completamente transformado, porque “a compaixão de Taltíbio não é apenas uma questão de sentimentos, mas de início em um dos mais profundos e vigorosos símbolos da representação humana”. (p. 172)

Muitos críticos dizem que *As Troianas* é uma tragédia onde falta a unidade de ação e outros acreditam que Hécuba seja a personagem central da peça por permanecer o tempo todo em cena. Por que o Grupo optaria por retirar Hécuba em algumas cenas? E por que dar a Taltíbio, uma personagem tida como menor por muitos estudiosos, tanta importância?

Acreditamos que tais dúvidas não terão uma única e definitiva resposta se forem feitas a dois diferentes membros do Grupo. Temos nosso ponto de vista, que gostaríamos de compartilhar:

Hécuba, embora seja uma personagem de grande força dramática, assim como as outras troianas não apresenta mudanças significativas de pensamento ao longo da peça. Isso reforça a teoria da tragédia episódica. Então, “mesmo que Taltíbio não seja um herói e seus sentimentos não possam comparar-se aos de Hécuba dobrada sobre o neto morto” (DYSON; LEE, 2001, p. 166), o Grupo ainda assim quis trazer o personagem de Taltíbio como um personagem dramático onde os espectadores se identificassem e encontrassem sentimentos nos quais se espelhar, porque sua reação aos fatos “é a reação de alguém que não é um mero espectador do sofrimento das troianas e tampouco alguém que pode ignorá-lo, mas alguém

¹² Como também observou Grube: “it is he who breaks into anapaests, and thus in a sense starts the lamentation which is taken up by Hecuba”, em Gilmartin (1970, p. 216).

que trata com as mulheres e inflige sobre elas ferimentos causados por outras pessoas” (DYSON; LEE, 2001, p. 155) - ele sofre com seus atos.

Nós tratamos Taltíbio como um personagem dramático completamente desenvolvido, ou seja, nós observamos sua linguagem como parte constituinte de um personagem dramático, o que significa ser reconhecível com um homem vivo. (p. 142).

Isso torna suas atitudes ao mesmo tempo evidentes e ambíguas, tema que trataremos à frente, quando propomos Taltíbio como um personagem dramático individualizado.

Terminando a reflexão até então construída, pudemos compreender a personagem de Taltíbio, como nos fala Dyson e Lee (p. 167), como uma personagem ingênua. Ele nos revela sua ingenuidade na cena com Cassandra, quando diz que podemos “ver que Taltíbio não é um autômato sem coração, mas [...] uma coisa, no entanto, que ele compartilha com seus comandantes é uma limitada compreensão da dimensão religiosa dos eventos.” Se transpusermos esta afirmação para outros momentos da peça e considerarmos que quando ele lava o corpo de Astianax antes de levá-lo até a avó ou quando tenta se distanciar de suas ações com Andrômaca, por exemplo, ele está sendo ingênuo. Nada vai aliviar o sofrimento de uma avó ou de uma mãe que irão perder seu filho, mas ele, em sua simplicidade e boa vontade, tenta. O que podemos afirmar é que, enquanto uma personagem que busca a humanidade, “todos os seus consolos são baseados em valores humanos, ao passo que uma grande parte das perdas relevantes fazem parte da esfera do sagrado” (p. 168), ou seja, ele está tão impotente como as mulheres troianas não só pela sua posição de subordinado, mas porque lhe faltam recursos.

Também pudemos perceber ao longo da escrita, que nossa leitura enquanto intérpretes da personagem não concorda com Conacher e tampouco com Gilmartin ou Dyson e Lee. Estes teóricos, embora observem Taltíbio por pontos de vista opostos, apenas o observam como um personagem bidimensional, sem possibilidades de ser mais do que ele aparenta à primeira vista. Dizem que ele é o que é, seja bondoso ou áspero, e não se transforma ao longo da peça, ao passo que nós, juntamente com a direção, o vemos como um personagem dramático que, a partir dos acontecimentos ocorridos na peça, faz uma reflexão de si e se transforma, ou seja, ele possui uma curva dramática que faz com que sua visão de mundo seja diferente no início e no final do espetáculo. É essa curva dramática seu diferencial em relação às outras personagens da tragédia, como Hécuba ou Andrômaca, que só têm seus conflitos intensificados ao longo da ação e que nos

comprova o potencial de Taltíbio para uma possível tentativa de individualização que, como dito, será discutida.

COMPARAÇÃO COM OUTRAS PERSONAGENS SECUNDÁRIAS

Taltíbio em *Hécuba* e a Função do Mensageiro

A personagem do mensageiro é aquela que traz informações do que ocorreu fora de cena para dentro dela. Isso porque alguns assuntos não podem ou não devem ser retratados em cena como, por exemplo, milagres e mortes. Além do que, a presença do coro impede as mudanças de cena e estes não podem atuar em cenas de multidão, como podemos comprovar em Jong (1991, p. 115).

Ele [o mensageiro] não é um jornalista, que assiste aos eventos ‘profissionalmente’, observando para fazer dela uma boa história; ele assiste porque está presente e, muitas vezes, ativamente envolvido nos fatos. (JONG, 1991, p. 77)

Como ainda pode ser visto em Jong (1991, p. 179), ela não considera as falas de Taltíbio como falas de mensageiro. E elas realmente não o são¹³: enquanto um mensageiro deve transmitir uma mensagem ou descrever um acontecimento ocorrido fora de cena, Taltíbio, ao falar da morte de Polixena, deixa suas falas ambíguas. Entretanto, a própria Jong nos dizer que “o único mensageiro ‘realmente’, no exato sentido da palavra e no sentido em que os mensageiros homéricos são mensageiros, é Taltíbio em *As Troianas*” (p. 67). Tentaremos esclarecer este comentário.

Em *Hécuba*, Taltíbio aparece em apenas uma cena (versos 484-582), quando relata “detalhadamente o modo como se dera o sacrifício, enfatizando a admiração do exército para com a nobreza e a coragem de Polixena, bem como o respeito que os soldados demonstraram pela vítima compulsória; o clímax da narração, entretanto, são os atos da princesa imediatamente anterior e posterior ao golpe desferido por Neoptólemo.” (WERNER, 2004, p. XXVII). Nesta peça, como observa Jong, “Taltíbio funciona principalmente como um repórter, depois que ele comunicou a mensagem dos Atridas.” (JONG, 1991, p. 67)

¹³ "The Euripidean messenger-speech [...] is a long, continuous speech in which a messenger reports events that have taken place off-stage." (JONG, 1991, p. 01)

Embora ele ainda se mostre “bondoso e humano, como sempre em Eurípides” (BLAIKLOCK, 1952, p. 107), em *Hécuba* ele exerce uma função muito mais amistosa que em *As Troianas*. Enquanto naquela, ele descreve a honrada morte de Polixena, nesta ele é o responsável pelo assassinato de Astianax. Em *Hécuba*, a única participação direta de Taltíbio na ação que ele descreve é quando pede silêncio para que o ritual aconteça:

[...] o filho de Aquiles verteu com a mão
libação para o pai morto; então indicou-me
que pedisse silêncio para todo o exército aqueu.
‘Silenciai, aqueus, que toda a tropa fique em silêncio,
em silêncio se cale.’ E fiz a multidão ficar tranqüila. (EURÍPIDES, 2004, p.
29)

Mas em ambas as peças, ocorre a identificação de Taltíbio com a rainha troiana. Delicadeza euripideana na descrição de personagens que durante os dez anos da Guerra travaram relações diretas.

REPRESENTAÇÕES DE FIDELIDADE

Em *Alceste*, podemos observar uma serva que claramente exerce função similar à de um mensageiro, embora Eurípides lhe confira matizes diferentes.

“O que primeiro se nota é exatamente a fidelidade da Serva, que entra em cena lavada em lágrimas, sinal evidente do seu estado de espírito.” (DESERTO, 1998, p. 113). Depois, descreve a rotina do último dia de sua senhora, que vai morrer. “Alceste chora, agarrada aos filhos, à vista da morte próxima. Pensamos que o relato atingiu o seu clímax. Mas, nos versos seguintes, a Serva conta a forma como a rainha se despediu dos escravos.” (p. 114)

Deserto nos alerta para um importante aspecto conferido por Eurípides aos seus personagens secundários, o ponto de vista subjetivo de suas narrações. Assim, “a atenção dada por Alceste aos escravos foi, de todos, o ato emocionalmente mais importante, aquele que a tocou mais de perto. Deste modo, ainda que marcado por um ponto de vista pessoal, o crescendo mantém-se”. (p. 115). Devemos sempre pensar que a narração em primeira pessoa de um personagem que participa dos eventos narrados, como nos diz Jong (1991, p. 3), possui duas importantes características:

- 1- Sua apresentação é impedida ou até mesmo parcial;
- 2- Sua apresentação é limitada, ou seja, sua narração será única e influenciará diretamente no decurso da ação cênica.

Alguns comentadores, como Barlow (apud DESERTO, 1998, p. 115), afirmam que a imparcialidade dos mensageiros deve ser preservada para que haja o desenvolvimento da trama. No entanto, acreditamos que não há prejuízo na informação passada, se acrescida de interpretações do narrador, como no exemplo acima.

Voltando à peça *Hécuba*, encontraremos uma Serva tão dedicada à sua senhora, Hécuba, quanto foi generoso Taltíbio, em *As Troianas*, quando não quis ser explícito ao falar da morte de Polixena. Discutimos o valor da Amizade, que faz com que personagens-narradores por natureza omitam suas mensagens.

“De fato, as coisas desagradáveis também não são nada fáceis de dizer.” (DESERTO, 1998, p. 120). A Serva, quando foi buscar água para lavar o corpo de Polixena, encontra o corpo de Polidoro, outro filho de Hécuba, abandonado na praia. Volta trazendo o corpo, mas não consegue dizer nome do falecido à Hécuba. “O mensageiro não é uma figura anônima, mas profundamente envolvida nos eventos que descreve.” (JONG, 1991, p. 69)

“O que essencialmente caracteriza os Arautos de Eurípides é a forma como ultrapassam a estreiteza da sua função.” (DESERTO, 1998, p. 47). Mas mesmo esta extrapolação tem limites, para não haver descaracterização da função do Mensageiro. Para Deserto, Taltíbio se distancia da função porque, além de já existir nos versos homéricos, foi utilizado por Eurípides em três tragédias diferentes (sendo apenas citado em *Ifigênia em Áulis*). “Eurípides inscreve Taltíbio numa determinada tradição, espera que o público reconheça e recorde referências.” (p. 18)

Tentando delimitar nossa personagem, passamos por diversos tipos de caracteres. Embora aparentemente sua construção dialogue com o perfil que descrevemos para Taltíbio, nenhum deles nos parece tão completo. Em *As Troianas*, que não apresenta unidade de ação ou herói trágico, mas apenas uma sucessão de situações trágicas; Taltíbio, “figura secundária por natureza” (DESERTO, 1998, p. 18), ganha um lugar ao sol.

“Uma vez que a personagem que é tragicamente significativa é a personagem coletiva dos Gregos, a de Hécuba é deixada apenas em esboço.” (KITTO, 1990, p. 51)¹⁴. Assim, a constituição psicológica de Taltíbio se assemelha à das outras personagens de *As Troianas*.

¹⁴ Kitto afirma que *As Troianas* tem como herói trágico a *pólis* grega, cuja *hamartia* é descrita por Atena e Poseidon nos versos 69-71.

A TOMADA DE CONSCIÊNCIA SOBRE A INDIVIDUALIDADE: UMA POSSIBILIDADE

Ao estudarmos as personagens menores de Eurípides, percebemos uma incompatibilidade entre o Taltíbio de *As Troianas* e as personagens-mensageiros ou os servos. Acreditamos que “o drama é possível em qualquer tempo e pode ser invocado na poética de qualquer época” (SZONDI, 2001, p. 24) e, portanto, que nossa personagem, enquanto esboço de um personagem dramático, apresenta características que o denunciam como indivíduo ou tentativa de indivíduo.

Mesmo tendo ciência que o drama necessita de recursos completamente opostos aos da tragédia clássica, especialmente a completa ausência de intervenções do eu-épico na obra (SZONDI, 2001, p. 29ss), defendemos que a personagem possui traços dramáticos. Alguns aspectos que, ainda segundo Szondi, são exigências do gênero dramático, podem ser observados em nossa personagem. Nos seus diálogos, Taltíbio, em vários momentos, tenta mostrar sua subjetividade ao outro e, embora não haja relação intersubjetiva entre as personagens, ele se mostra um caráter que possui esboço de subjetividade. Consideramos esta uma característica fundamental para a posterior análise, visto que desenvolvemos estudo a partir de uma adaptação em teatro-dança da obra. Por suas características subjetivas, ou seja, de mais acessível comunicação com o público atual, Taltíbio ganhou maior destaque nessa montagem. Percebemos ainda na personagem uma unidade de tempo não existente na obra como um todo. Tal unidade confere à personagem uma possibilidade - utilizada pelo Grupo de Pesquisa Ar Cênico - de linha dramática, “uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação”. (SZONDI, 2001, p. 33)

Buscamos, então, outro ponto de comparação dentre as tragédias gregas que chegaram até nós e este foi encontrado na personagem sofocleana Ismênia, de *Antígona* (441 a. C.). Percebemos, em ambas as personagens, uma tentativa de reconhecimento de que seus atos não são compatíveis com a sua forma de pensar.

Ordens destas devia proclamá-las alguém que não tivesse paixão e que fosse mais insensível do que pertence à minha maneira de ser. (EURÍPIDES, 2001, p. 69, v. 787-789)

Entretanto, “o que se passa na interioridade de cada um, no que respeita às intenções mais recônditas, só é possível de aflorar completamente na consciência medievo-moderna, mas não no mundo greco-romano” (GAZOLLA, 2001, p. 67), ou seja, na cultura helenística o indivíduo é apenas reconhecível por seus atos,

não sendo reconhecida sua “vontade”¹⁵. Na sociedade grega, cada pessoa, dentro da sua condição - jovem, velho, mulher, escravo - deve exercer sua *areté*, que é a excelência moral, ligada à idéia de dever e à noção de Justiça. A *areté* faz com que as pessoas não se excedam.

A existência na Grécia Antiga é determinada pelas coletividades, principalmente *pólis* ou política, para os homens, e *gênos* ou família, para as mulheres. Cada ato realizado por um grego deve levar em conta essas coletividades, que não consideram a individualidade de cada cidadão. Na tragédia grega, os heróis trágicos são aqueles que tentam defender o coletivo de que fazem parte, exagerando (*hybris*) e levando suas ações às últimas conseqüências (*hamartia*).

Na Grécia Antiga, a evolução do pensamento se mostrava temporalmente linear, e Eurípides, por se o mais novo dos grandes tragediógrafos e ter contato com os sofistas, traz uma visão mais aproximada dos filósofos socráticos, corrente de pensamento que viria posteriormente à tragédia.

Mas Eurípides já demonstra indícios do gênero dramático em suas obras¹⁶. Como podemos perceber na fala de Taltíbio acima citada, suas personagens tentam se mostrar diferentes daquilo que são obrigadas a fazer pela necessidade de manutenção do coletivo.

Contemporâneo de Eurípides, Sófocles, embora mais velho, também revela em suas tragédias que o pensamento grego caminha para uma tentativa de individualização. Cabe lembrar, antes de prosseguirmos, que o máximo de individualização que a sociedade grega alcança é a noção de alma, desenvolvida por Platão em seus escritos posteriores à tragédia.

Em *Antígona*, alguns críticos afirmam que “Ismênia não pode ser considerada como o que nós chamamos de caráter” (ROSENFELD, 2000, p. 206, nota 284), enquanto que outros dão a ela grande importância dramática. Mesmo sendo uma personagem de importância, isso não torna o seu caráter forte. Aliás, esta característica se deve ao *dual*¹⁷ constituído por Antígona e Ismênia. Enquanto a

¹⁵ "A vontade não é um dado da natureza humana. É uma construção complexa que parece tão difícil, múltipla e inacabada como a do eu, com a qual é em grande parte solidária. É preciso, pois, que evitemos projetar sobre o homem grego antigo nosso sistema atual de organização dos comportamentos voluntários, as estruturas de nossos processos de decisão, nossos modelos de comprometimento do eu com os atos." (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 26)

¹⁶ Consideraremos como drama o gênero teatral surgido no final da Idade Média e que chega até os dias de hoje. Este gênero caracteriza-se, entre outros aspectos, pela valorização das características subjetivas dos seus personagens, quer principais, quer secundários.

¹⁷ Palavra da língua grega que “permite designar a afinidade íntima que une duas coisas individuais” (ROSENFELD, 2000, p. 37, nota 28)

primeira age, mesmo que movida pela *hybris*, para o bem de sua *gênos*, a outra se caracteriza pela inação e incerteza. Ismênia não se coloca contra sua família, embora também não fique a favor do Estado.

A Ismênia de Sófocles se assemelha muito a algumas personagens de Eurípidés, que:

[...] obedecem aos impulsos diversos da sua sensibilidade: não agem em função de um ideal claramente definido, mas sim movidos por medos e desejos. [...] Eurípidés não mostra somente paixões, mas também os personagens, e estes personagens são, muitas vezes, nada heróicos. (ROMILLY, 1998, p. 117)

Retomando o pensamento-motriz deste trabalho, que é a análise da releitura em teatro-dança de *As Troianas*, percebemos uma semelhança da leitura que o Grupo de Pesquisa Ar Cênico descreve sobre a personagem de Taltíbio com Rouse (1911) que, em uma bela passagem de seu texto, nos faz ver que, após a saída de cena de Ismênia, não há mais relatos dessa personagem em qualquer resquício da Grécia Clássica que tenha chegado até nós. Ela, a partir daí, é uma sombra pairando. Todos os labdácidas forma condenados a mortes horríveis, Ismênia foi entregue a uma existência sombria e tenebrosa, vagante. Assim também o Grupo, como pode ser observado no solo denominado “Pesadelo de Taltíbio”, pensa que Taltíbio não teve uma vida tranqüila após a Guerra de Troia.

É claro que, neste plano, seria preciso levar em conta uma evolução que, desde Ésquilo até Eurípidés, tende a ‘psicologizar’ a tragédia, a sublinhar os sentimentos dos protagonistas. Em Ésquilo, pode escrever Mme. De Romilly, a ação trágica “compromete as forças superiores ao homem; e, diante dessas forças, os caracteres individuais se apagam, parecem secundários. Ao contrário, para Eurípidés toda atenção se volta a esses caracteres individuais”. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 42)

Eurípidés parece “converter deliberadamente as ações dos Gregos em decretos simplesmente impessoais” (KITTO, 1990, p. 49) e Taltíbio, embora tenha consciência de que as atitudes dos gregos não são “corretas”, não consegue desobedecer às suas ordens. Embora não concorde, não haveria lugar para ele na política se colocasse sua opinião individual acima do coletivo¹⁸. Mas, a partir do momento que lhe ocorre um pensamento dissociado do coletivo *pólis*, sua

¹⁸ “A tragédia manifesta-nos a possibilidade de pensar o que é a ação humana sem a noção de vontade claramente exposta, sem a expressão de uma consciência de si capaz de captar suas próprias intenções e positivar suas ações a partir delas”. (GAZOLLA, 2001, p. 69)

individualidade aflora e ele já não mais se encaixa no coletivo. Assim também Ismênia, que tenta em todos os momentos da peça fazer emergir em si a individualidade, ainda prematura, e acaba indo tão fundo dentro dela mesma, que enlouquece, perde-se. Essa necessidade de afirmação do indivíduo denuncia que a estrutura da *pólis* está se dissolvendo, tal como é representado nas tragédias *Hipólito* e *As Bacantes*.

Em Eurípidés, “a apaixonada consciência subjetiva da inocência dos seus heróis manifesta-se em queixas amargas contra a escandalosa justiça do destino” (JAEGER, 1986, p. 403). Taltíbio, em pequenos momentos de suas falas, já citadas acima, manifesta indignação em executar as ordens dos Comandantes Gregos. Mas isso não o isenta das conseqüências a sofrer pelos atos realizados.

A tragédia exige também o advento do indivíduo e do indivíduo apreendido na sua função de agente, a elaboração correlativa de noções de mérito e de culpabilidade pessoais, a aparição de uma responsabilidade subjetiva substituindo aquilo que se pôde chamar de delito objetivo, um começo de análise dos diversos níveis da intenção de um lado, da realização efetiva do outro. (VERNANT, 1999, p. 29)

Só que o indivíduo ainda é uma realização prematura dentro daquela sociedade, e não teria lugar.

“Separado de suas raízes familiares, cívicas, religiosas, o indivíduo nada mais é; não apenas se encontra sozinho, mas cessa de existir.” (VERNANT, 1999, p. 51). Loucura, solidão e angústia são alguns dos preços a serem pagos pelos personagens que tentam se libertar das coletividades do povo grego e manifestar sua condição de indivíduo.

Outra personagem com a qual podemos estabelecer um paralelo com Taltíbio é Hémon, de *Antígona*. Nas observações de “Hémon enquanto ‘personagem tragicamente fraco’, [há] uma secreta convergência com a idéia de Aristóteles, segundo o qual Hémon é a figura antitrágica por excelência, cuja morte provoca não mais os sentimentos trágicos e paradoxais de piedade e terror, mas a repulsa do espectador.” (ROSENFELD, 2000, p. 236). Tal repugnância se caracteriza por um juízo ético que permeia a personagem, enquanto que Aristóteles acredita que na arte trágica deve prevalecer o juízo estético. Hémon, assim como Taltíbio, tem um momento de fraqueza que o distancia das comunidades gregas e o torna mais humano. “Nunca o autor [Eurípidés] poderá ser explicado em bases Aristotélicas uma vez que estava a escrever uma tragédia não-Aristotélica.” (KITTO, 1990, p. 117)

Assim, seu raciocínio o encaminha para uma tentativa de individualidade. “Hémon torna-se vítima de forças que não domina” (ROSENFELD, 2000, p. 246), e seu primeiro estado de racionalidade e amabilidade na estrutura da peça se transforma em selvageria. Ele afasta-se do coletivo e jamais volta a se agregar a ele.

“Advento da responsabilidade subjetiva, distinção entre o ato realizado de bom grado e o ato cometido de mau grado, consideração das intenções pessoais do agente: inovações que os Trágicos não ignoraram.” (VERNANT, 1999, p. 41). Mas não podemos nos esquecer que, na Grécia Antiga, “ser livre seria poder e querer seguir o que sua comunidade estrutura quanto às ações”. (GAZOLLA, 2001, p. 70). Todos os homens que se afastam deixam de ser cidadãos gregos e, como Ismênia, tornam-se cidadãos de si mesmos.

Não só em Ismênia, Taltíbio e Hémon a tomada de consciência do indivíduo é prematura - e por isso abortada -, mas o próprio pensamento sobre o individualismo ainda está apenas iminente nos pensadores gregos quando da representação das peças. “Falta-lhes possuir esta força de realização, essa eficácia que é privilégio apenas da divindade.” (VERNANT, 1999, p. 52). Afastados do seu coletivo, eles se afastam dos deuses e não agem de forma contundente no mundo em que vivem. Assim se tornam fadados à solidão, loucura e angústia aqueles que tentam colocar suas opiniões acima do bem coletivo.

Já se sabe que a tragédia representaria o colapso do mundo grego clássico, marcado pelo declínio das instituições e ascensão da filosofia, conjuntamente com a individualização e, por conseguinte, o ser universal. Essa idéia, no entanto, só será utilizada de forma razoavelmente consciente e verdadeira pelos tragediógrafos gregos em *As Bacantes*, de Eurípides, e *Édipo em Colono*, de Sófocles, as últimas tragédias a serem escritas por eles. Até então, existiram apenas ensaios, melhores ou piores, de como lidar com esse novo conceito.

Pecando por despeito e por brutalidade
ele tratou injustamente um benfeitor,
encarcerando-o de maneira humilhante,
cobrindo-o de ultrajes. Esta foi a causa
da morte de Penteu pela mão de parentes,
ao mesmo tempo justa e contra a natureza. (EURÍPIDES, 2005, p. 269)

REFERÊNCIAS

- ARISTÓFANES. *As rãs*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1968.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BELLEZA, N. *Teatro grego e teatro romano*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1961.
- BLAIKLOCK, E. M. *The male characters of Euripides*. Wellington: New Zealand Univ Press, 1952.
- CONACHER, D J. The trojan women. In: SEGAL, E. *Oxford readings in greek tragedy*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005. p. 332-339.
- DESERTO, J. *Figuras sem nome em Eurípedes*. Lisboa: Cosmos, 1998.
- DYSON, Michael. ; LEE, K. H. Talthybius in Euripides Troades. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Durham, v. 41, n. 2, p. 141-173, 2000.
- EURÍPIDES. *As troianas*. Trad. e intr. de Maria H. R. Pereira. Lisboa: Edições 70, 2001.
- EURÍPIDES. *Dois tragédias gregas: Hécuba e As Troianas*. Trad. e intr. de C. Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- EURÍPIDES. *As bacantes*. Trad. M. G. Cury. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- GAZOLLA, R. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Loyola, 2001.
- GILMARTIN, K. Talthybius in the Trojan Women. *American Journal of Philology*, Maryland, n. 91, p. 213-222, 1970.
- JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. A. M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- JONG, Irene J. F. de. *Narrative in drama: the art of the Euripidean messenger-speech*. Leiden: E. J. Brill, 1991.
- KITTO, H. D. F. *A tragédia grega*. Trad. J. M. C. e Castro. Coimbra: Arménio Amado, 1990.
- LUCAS, D. W. *The greek tragic poets*. Londres: Cohen & West, 1950.
- PEREIRA, M. H. R. Introdução. In: EURÍPEDES. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- ROMILLY, J. de. *A tragédia grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da UnB, 1998.
- ROSENFELD, A. *Prismas do teatro*. São Paulo/ Campinas: EDUSP/ Perspectiva/ EDUNICAMP, 1993.
- ROSENFELD, K. H. *Antígona: de Sófocles a Hölderlin: por uma filosofia “trágica” da literatura*. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- ROUSE, W. H. D. The two burials in Antigone. *The Classical Review*, London, v. 25, n. 2, p. 40-42, mar. 1911.
- SOARES, M. V. *Técnica energética: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo*. 2000. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- SÓFOCLES. *Antígona*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1970.

SÓFOCLES. *Ájax*. Trad. Mário da Gama Cury. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

STEINER, G. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. Trad. L. S. Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VERNANT, Jean P.; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WERNER, Christian. *Troianas, de Eurípides: estudo e tradução*. 1999. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

