

A Tragédia como forma de pensar

Tragedy as way of thinking

Resumo

A tragédia como forma de pensar surge da integração de dois tipos de poesia antecedentes: épica e coral. Os poemas homéricos deram à tragédia os temas e as personagens, a poesia coral deu-lhe uma visão diversa e crítica sobre esses temas e personagens. Assim a tragédia se serve do pensamento mítico, de seu repertório de imagens e de sua lógica própria, como meios e forma de pensar o modo de vida dos atenienses contemporâneos. Após apresentar a relação da tragédia com o Estado ateniense e sua cultura política, este artigo descreve a dinâmica do pensamento mítico e resume as principais questões das tragédias de Eurípides.

Palavras-chave: pensamento mítico; tragédia grega; coro trágico; Eurípides.

Abstract

Tragedy as a way of thinking rises from the integration of two types of prior poetry: the epic and the choral ones. Homeric poems gave tragedy the themes and characters, the choral poetry gave it a diverse and critical view of these themes and characters. Thus, tragedy uses the mythical thought, as well as its repertoire of images and its own logic as means and way of thinking the contemporary Athenians' way of life. After presenting the relation of tragedy with the Athenian State and its political culture, this article describes the dynamics of mythical thought and sums up the main issues regarding the tragedies by Euripides.

Keywords: mythical thought; Greek tragedy; tragic chorus; Euripides.

* Professor de Língua e Literatura Grega na Universidade de São Paulo. E-mail: jtorrano@usp.br.

Como surge a tragédia? Na primeira metade do século VI, Sólon – ou Hiparco filho de Pisístrato¹ – introduziu nas Panateneias a recitação dos poemas de Homero, *Iliada* e *Odisseia*, com exclusão dos outros, obrigando os rapsodos a recitá-los em ordem sequencial: o seguinte começava onde o anterior havia parado². Isso foi de uma importância decisiva para a difusão do conhecimento dos mitos heroicos pan-helênicos na Ática. Todo ano havia as Panateneias e essa recitação sistemática difundiu o conhecimento dos mitos heroicos pan-helênicos na Ática, quando a epopeia já estava em declínio. Atenas tornou-se o centro de difusão e de conservação dos poemas homéricos.

Na segunda metade do século VI, em 534 a.C., instituíram-se em Atenas as Grandes Dionísias, ou Dionísias Urbanas, que eram festas do culto dionísio e que tinham início com a procissão que trazia a estátua cultual de Dioniso Eleutereu do santuário de Elêuteras, no norte da Ática, na fronteira com a Beócia, para o altar no teatro de Dioniso, na encosta da Acrópole. Era acompanhada de cantos e sacrifícios. O espetáculo da tragédia era o centro do festival e depois se acrescentaram também os concursos de ditirambos, os concursos de coros, os dramas satíricos e a comédia³.

A tragédia surge dessa confluência da poesia épica e do canto coral⁴. A epopeia, onde ela foi procurar os seus temas e as suas personagens, é o registro de um estado organizado sob a forma tribal, como vemos na *Iliada*: o exército se organiza por tribos e tem um código de ética do estado tribal⁵. A poesia coral surge como manifestação artística no século VII, quando Alcman, de origem lídia, domiciliou-se em Esparta e lá ensinou o canto coral, cuja prática se difundiu e se consagrou no mundo grego. O Estado, então, já se organizava na forma de *pólis* e, nesses primórdios da *pólis*, a poesia – tanto coral quanto monódica – é uma manifestação da consciência da cidadania e dos valores políticos e individuais. Tendo origem na confluência da epopeia e da poesia coral, a tragédia tem esta duplicidade estrutural, composta do canto aliado à dança nos cantos corais e da palavra falada nos diálogos entre as personagens.

1 As fontes variam: segundo Diógenes Laércio (3, 57) e Suda (s.v. *hypobolé*), foi Sólon; segundo Platão (*Hiparco*, 228 b), foi Hiparco, filho de Pisístrato. *Apud* Else, G. H. *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, London: Harvard University, 1967, p. 118, n. 40.

2 *Idem*, *ibidem*, p. 47.

3 *Ibidem*, p. 49.

4 *Ibidem*, p. 44. Cf. Romilly, J. *La tragédie grecque*. Paris: PUF, p. 23.

5 Homero, *Il.* II, 362-363.

Há na tragédia também uma duplicidade de tempos, porque os heróis da epopeia são apresentados e considerados do ponto de vista da cidade. O coro trágico é na verdade uma metonímia da cidade, porque os dançarinos têm uma personalidade coletiva e portam máscara e indumentária que lhes conferem identidade coletiva. Evidentemente, o primeiro dançarino, chamado corifeu, é o líder, mas eles têm uma posição de equivalência e de intercambialidade. Essa equivalência e intercambialidade dos dançarinos é uma metáfora da isonomia, da igualdade dos cidadãos perante a lei. Os que, na cidade, têm cidadania estão numa atitude de equivalência perante a lei e, nesse sentido, o coro trágico é uma metonímia da cidade. Como personalidade coletiva, o coro pode representar cidadãos de uma determinada cidade ou ainda figuras mitológicas, como, por exemplo, as Erínies nas *Eumênides* ou as Oceaninas no *Prometeu*, mas, independentemente dessa personalidade coletiva, eles também expõem um ponto de vista da cidade e isso fica claro quando o coro remete a valores da cidade, como, por exemplo, no louvor da *sophrosýne* e na condenação da *hýbris*. No teatro de Ésquilo, é uma constante a condenação do excesso e da violência (*hýbris*) e a exaltação da moderação (*sophrosýne*). Evidentemente, a condenação da *hýbris* – *hýbris* como transgressão, violência – isso já está no canto I da *Iliada*. A queixa de Aquiles contra Agamêmnon, quando a deusa Pallas Atena o interpela, era de que Agamêmnon cometia uma *hýbris*, ao ignorar o respeito que lhe era devido como a um rei coligado⁶, mas na tragédia esses valores tradicionais adquirem um novo sentido, porque a *sophrosýne* passa a ser um valor da solidariedade cívica, e a *hýbris*, uma violação da isonomia política.

Alguns fatos mostram que a tragédia é, na verdade, uma expressão da cidade de Atenas e da democracia como regime político que a cidade de Atenas inventou e desenvolveu e no qual chegou ao seu esplendor político e intelectual. A tragédia é, pois, uma expressão da democracia ateniense e vejamos que fatos mostram isso. O poeta trágico participava dos concursos trágicos, que se davam durante três dias nas Grandes Dionísias, ao lado de muitas outras manifestações, mas o centro certamente era os concursos trágicos. Para participar deles, o poeta trágico devia pedir um coro ao arconte-epônimo, assim chamado porque dava o nome ao ano civil; o poeta cômico pedia coro ao arconte *basileús*, o arconte-rei, que administrava o calendário das festas oficiais⁷. Cada poeta no seu dia apresentava uma tetralogia: a trilogia trágica – três tragédias – e o drama

6 Ibidem, I, 203.

7 Cartledge, P. Deep plays. In: Easterling, P. E. (Ed.) *Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University, 1997, p. 18.

satírico. Eram julgados por dez juízes; desde a reforma de Clístenes, Atenas tinha dez tribos e cada uma fornecia um juiz. Desses dez votos, cinco eram sorteados para ser destruídos sem que se soubesse o seu teor, provavelmente para que não houvesse suborno de juízes⁸. Isso mostra que essa premiação tinha em parte um caráter de sorteio. O sorteio era uma instituição típica da democracia ateniense: os cidadãos sendo todos iguais perante a lei, muitos cargos eram preenchidos por sorteio. Evidentemente, os generais não eram escolhidos por sorteio, mas por eleição, porque para ser estrategista era necessária competência política e estratégica. Mas este fato – de sortear-se metade dos votos para serem destruídos antes de serem conhecidos – nos mostra que na verdade o grande mérito do poeta era obter o coro e participar do concurso trágico.

O financiamento de todas as despesas de representação se fazia mediante o sistema de liturgias, em que o poder público indicava cidadãos abastados para custear determinados itens da política pública, militares, como a manutenção de um navio de guerra por um ano, ou festivos, como o financiamento de espetáculo trágico ou cômico, desde os ensaios iniciais, as indumentárias e máscaras, até a estela comemorativa da premiação⁹. É possível que mesmo nos anos mais severos e cruéis da guerra do Peloponeso, todos os envolvidos na preparação do espetáculo – atores, coristas e diretor, neste caso o autor – eram dispensados do serviço militar; tal prática é atestada no séc. IV¹⁰.

As comédias eram apresentadas nas Dionísias Rurais, realizadas no mês de dezembro, para uma plateia restrita à população local, isolada por rigores tempestuosos que no inverno tornavam o mar Egeu inavegável. Talvez devido a esse isolamento, as comédias antigas tinham um humor muito ferino, como podemos ver, por exemplo, em *As Nuvens* de Aristófanes, onde Sócrates é apresentado de modo que hoje geraria um processo contra o comediógrafo por calúnia e difamação; e os políticos e outras figuras públicas da época também não eram mais bem tratados do que Sócrates o fora.

Em março, na primavera, quando o mar Egeu era novamente navegável, havia as Grandes Dionísias, ou Dionísias Urbanas, nas quais se apresentavam as tragédias¹¹. Os embaixadores, representantes das cidades tributárias do

8 Meier, Chr. *De la tragédie grecque comme art politique*. Trad. De Marielle Carlier. Paris: Les Belles Lettres, 2004, p. 75-6.

9 Cartledge, P. *Ibidem*, p. 10. Cf. Croally, P. In: Gregory, J. (Ed.) *Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell, 2008, p. 62.

10 Meier, Chr. *Ibidem*. P. 74.

11 Cartledge, P. *Ibidem*, p. 8.

império ateniense, levavam os seus tributos, que eram depositados, sob a forma de barras de ouro e de prata, à vista do público, na orquestra do teatro de Dioniso, antes de começar a função teatral propriamente dita¹².

Outro acontecimento que se dava antes das representações trágicas e que também mostra o vínculo da tragédia com o poder público de Atenas: os órfãos de guerra, educados pelo Estado, ao chegar à maioridade, eram conduzidos pelo arauto e apresentados à cidade, na orquestra, e recebiam do Estado as armas completas de hoplita. O arauto proclamava o nome dos mortos, e exortava que esses novos cidadãos, a exemplo de seus pais, estivessem dispostos a dar a vida pela cidade¹³. Este é o espírito da oração fúnebre pronunciada por Péricles: depois de elogiar o regime político e as instituições de Atenas e o caráter dos atenienses, por fim diz que esses mortos, cujos funerais então se realizavam, morreram gloriosamente por sua pátria e, se foram falhos durante a vida, com essa decisão de dar a vida por sua cidade resgataram-se de todas as falhas individuais e são agora modelos para os vivos. Assim era a ideologia da democracia ateniense.

Outro indício da importância da tragédia para o poder público em Atenas era o ‘teórico’, *theorikón*, subsídio para os cidadãos pobres pagarem a entrada do teatro. Essa prática está documentada no século IV, mas não se sabe se remonta ou não ao século V¹⁴.

A tragédia é o grande momento da educação pública em que a cidade atualiza a tradição e apresenta atualizados os seus valores e as suas referências aos seus cidadãos. A tragédia não oferece modelos de conduta, mas mostra conflitos, contradições, erros de avaliação e obstinações fatídicas, que estimulam a reflexão e põem em questão os paradigmas tradicionais. Os heróis mitológicos, personagens da epopeia, são colocados no contexto e na perspectiva do estado democrático de Atenas, numa sobreposição de épocas, de instituições e de práticas sociais, que por um lado ressaltam a inadequação de certas condutas aristocráticas – como a soberbia (*hýbris*), a ousadia (*tólma*) e a obstinação (*authadía*) – e, por outro lado, reatualizam outros valores tradicionais, comunicando-lhes um novo sentido e novas ressonâncias, eminentemente democráticas – como a moderação (*sophrosýne*) e a prudência (*phrónesis*).

12 Meier, Chr. *Ibidem*, p. 76.

13 *Idem*, *ibidem*, p. 76. Cf. Goldhill, S. *The Great Dionysia and Civic Ideology*. In: Winkler, J.; Zeitlin, F. *Nothing to Do with Dionysos?* Princeton: Princeton University, 1992, p. 105.

14 Cartledge, P. *Ibidem*, p. 9. Cf. Croally, P. *Ibidem*, p. 63.

Os heróis da epopeia, apresentados na tragédia do ponto de vista da cidade, não são mais parâmetro, nem modelo, mas se tornam problemáticos. Por exemplo, Agamêmnon é uma figura ambígua na tragédia *Agamêmnon* de Ésquilo: o coro de anciãos argivos admira e se mantém fiel ao rei Agamêmnon, mas nas suas reflexões o condenam com inequívoca e incontornável clareza – o rei Agamêmnon não erra menos que Páris, porque a justiça consumada por Agamêmnon é desproporcional e leva sofrimento e morte a multidões de gregos e troianos. Se o crime de Páris levou desolação e tristeza ao palácio de Menelau, a justiça de Agamêmnon, além de destruir o império de Príamo, levou solidão e luto a todos os lares gregos que perderam maridos e filhos na guerra. Os parâmetros e as referências do coro não são mais os do rei, de modo a ser previsível para o coro que a justiça divina pende fatal sobre a cabeça do rei ufano de seu triunfo. O herói é considerado não mais do ponto de vista do antigo código da aristocracia guerreira, mas sob a perspectiva das referências e dos valores da cidade, de que o coro se faz porta-voz. No teatro de Ésquilo, em quase todos os cantos corais se veem muitas imagens, muitas figuras sugestivas, combinadas e variadas, condenando a *hýbris* e louvando a *sophrosýne*.

Na verdade, na tragédia antecipa-se a teoria política com a reflexão sobre a distribuição, participação e exercício do poder no horizonte da pólis. Mas como na tragédia se elabora essa antecipação da teoria política? Na tragédia elaboram-se os pródromos da teoria política com o imaginário tradicional do pensamento mítico, que está muito bem documentado em estado puro nas epopeias de Homero. O pensamento mítico se caracteriza pelo uso de imagens – imagem no sentido de objeto de uma percepção sensorial, ou seja: o que, como diz Platão¹⁵, podemos conhecer tendo o corpo como instrumento de conhecimento. O pensamento mítico opera unicamente com imagens; nele, não existe o conceito, no sentido de uma percepção intelectual que se produz por elaboração do raciocínio; nele, tudo é imediatamente dado através de imagens. Mas se a imagem é o objeto imediatamente dado de uma percepção sensorial, ela está limitada ao particular e confinada ao imediatamente dado. Neste caso, como o pensamento mítico seria capaz de pensar o universal, a totalidade?

A meu ver, essa é a função da noção mítica de *Theós*, “Deus(es)”. Essa é a noção mais importante do pensamento mítico. O que são os “Deus(es)”? A meu ver, os “Deus(es)” são os aspectos fundamentais do mundo, ou, melhor,

15 Platão, *Fédon*, 79 c 2-5.

são as imagens com que se pensa o mundo, as imagens que nos remetem aos aspectos permanentes, fundamentais do mundo. E, como aspectos fundamentais, são as fontes de possibilidades que se abrem para o homem no mundo, inclusive a de sermos homens no mundo. Portanto, os “Deus(es)” são pensados ou percebidos mediante imagens, que nos remetem aos aspectos perenes, fundamentais do mundo. Neste caso, a tradução da palavra *Theós* por “Deus(es)” visa explicitar a ambiguidade de número própria dessa noção, porque como aspectos do mundo os “Deus(es)” não só se remetem uns aos outros, mas também se incluem uns aos outros, de modo que, nesta noção mítica, a unidade não exclui multiplicidade, mas antes implica e consubstancia múltiplos aspectos, sentidos e relações fundamentais. Alguns nomes de Deuses são usados no singular ou no plural, por exemplo, *Moûsa* (Musa), *Moîra* (“Parte”), *Eleituia* (Ilitia) etc.; e mesmo a palavra *Theós* muitas vezes é usada ora no singular ora no plural, sem que se possa determinar o motivo da opção por uma ou outra forma.

As imagens mais importantes na *Teogonia* de Hesíodo, por exemplo, são as imagens de núpcias, de procriação e de combates pelo poder. O pensamento mítico não tem cronologia, porque a cronologia é uma operação intelectual que depende de uma percepção abstrata do tempo. O pensamento mítico, porém, apreende o tempo de uma maneira concreta; nele, o tempo é sempre qualificado, porque tem a qualidade dos acontecimentos de determinado dia, ou a qualidade dos “Deus(es)” que nesse dia se manifestam. Nele, o dia é sempre qualificado, e o tempo é sempre percebido como um determinado dia qualificado.

Assim sendo, a imagem de nascimento não insere o Deus numa linha cronológica, porque não há um tempo preexistente ao Deus, mas o Deus instaura o seu próprio tempo e sua própria temporalidade. As imagens de núpcias, de procriação e de nascimento são, pois, recursos descritivos das características do Deus: os nomes dos Deuses genitores apontam a intersecção que circunscreve o âmbito do Deus por eles gerado, as circunstâncias e os acontecimentos envolvendo o nascimento sugerem modo de atuar e atribuições do Deus.

As imagens de núpcias e de procriação, bem como as imagens de combates pela soberania, mostram a relação entre diferentes aspectos do mundo. Zeus é a imagem do fundamento do poder, de todo exercício de poder, e do poder que, entre os Deuses, indica e distribui as atribuições de funções, as honorarias e as circunscrições. Por conseguinte, todos os Deuses que se relacionam com Zeus são determinados por ele, pois essa é a sua função. A relação de qualquer um dos Deuses com Zeus não é pensada do ponto de vista da cronologia,

porque a noção de cronologia é muito posterior ao surgimento do panteão, a cronologia é uma invenção do pensamento matemático, filosófico. Quando a filosofia começou a elaborar os seus conceitos e a delimitar o seu território, é que se tornou possível uma percepção cronológica. Assim sendo, na *Teogonia* de Hesíodo, as noções míticas se articulam segundo as propriedades de cada uma dessas noções, e todos os Deuses que se relacionam com Zeus são determinados por ele, porque esse é o sentido de Zeus: distribuir, atribuir, indicar, organizar os diversos aspectos do mundo. Por exemplo, o Deus Crono sabia de seus pais Céu e Terra – o par primordial de que tudo surgiu – que por designios de Zeus lhe era destino, apesar de poderoso, ser destronado por um filho, e ficava de emboscada para que, tão logo cada um de seus filhos com a Deusa Reia descesse do ventre da mãe aos joelhos, ele o engolisse. Do ponto de vista da cronologia, não faz nenhum sentido, porque se Zeus ainda não tinha nascido, como poderia determinar o destino de seu próprio pai? Mas, do ponto de vista do pensamento mítico, faz todo sentido, porque todos os Deuses que entram em contato com Zeus são por ele determinados, porque esse é o sentido de Zeus, essa é a lógica do pensamento mítico.

Na *Teogonia* de Hesíodo, o sentido de Zeus é ressaltado também por recurso a contra-imagens. No mito do Céu, nascido da Terra por cissiparidade, com a função de cobri-la e de fecundá-la, o Céu fecunda incessantemente a Terra. Fecundada, a Terra fica entulhada de filhos, que não podem vir à luz, porque ávido de amor o Céu lhes não cede passagem. Assim o mito do Céu e de sua união amorosa com a Terra se resume numa imagem da vida intrauterina. O mito de Crono, que oculto espreita e devora os filhos tão logo nascidos, reitera o mito do Céu, visto que ambos contêm imagens da vida intrauterina, não-manifesta. Ambos os mitos de Céu e de Crono, a meu ver, são contra-imagens do reinado de Zeus, porque são imagens que, por contraposição, mostram que o mundo manifesto, ordenado, em que a vida é possível e se expande, resulta dos designios de Zeus, e é uma manifestação do sentido de Zeus.

Os Deuses não são espíritos nem são pessoas. É importante ter isso em mente para bem compreendermos a tragédia. O Deus não é justo nem injusto, não é bom nem mau; o imaginário mítico não está polarizado assim. O Deus tem um âmbito que lhe é próprio, em que exerce suas atribuições, e unicamente lhe interessa aquilo que lhe diz respeito e lhe concerne, o que para os mortais pode ser bom ou mau dependendo da atitude adequada ou inadequada de cada mortal perante o Deus, mas, de qualquer forma, o Deus mesmo está circunscrito ao seu âmbito, pois os Deuses são os aspectos fundamentais do mundo.

Por outro lado, o homem, em qualquer de suas atividades, está sempre e cada vez no âmbito de um determinado Deus – nesse sentido de Deus como um aspecto fundamental do mundo – e tem sempre e cada vez de se relacionar com esse Deus. O Deus, por definição, é a plenitude de ser, como fonte e fundamento das possibilidades que se abrem para o homem no mundo, e o homem é uma participação efêmera, ocasional, circunstancial. O que decide o destino do homem é a sua atitude perante o Deus, como para nós hoje o que decide o nosso destino é a nossa atitude perante o mundo. Mas o mundo – pensado mediante essas imagens do pensamento mítico – é o panteão, como um conjunto de Deuses e uma sequência de teofanias. Quando um homem está numa relação com um determinado Deus, certamente prevalecem os desígnios do Deus, mas isso não isenta o homem de reponsabilidade por sua atitude, porque, se está no domínio desse Deus, é por sua afinidade com esse Deus e cabe ao homem o desempenho dessa afinidade. No entanto, é sempre possível, de modo fidalgo, ou em desespero, dizer que os Deuses são os culpados, seja para ser gentil com o interlocutor ou seja para se apresentar com mais dignidade. Por exemplo, na *Iliada*, quando Agamêmnon apresenta suas desculpas por ter ofendido Aquiles, diz: “eu não sou culpado, / mas Zeus, Parte e nebulosa Erínis / que na ágora me lançaram no siso erronia feroz / quando eu mesmo roubei o prêmio de Aquiles”¹⁶, mas nem por isso deixa de ressarcir Aquiles com extensos bens. Ainda na *Iliada*, quando Helena vai ao alto das muralhas para ver os guerreiros no campo de batalha, Príamo amavelmente a recebe e lhe diz: “para mim, tu não és culpada, para mim, os Deuses são culpados”¹⁷. Dizer que os culpados são os Deuses é uma maneira cortês de colocar as coisas, para isentar outrem ou para se apresentar com mais dignidade, ou ainda, em outros casos, até mesmo por desespero cego, mas isso não muda nada, pois quem age participando de um determinado Deus é sempre responsável por seus atos, ainda que os desígnios do Deus sempre prevaleçam.

O império ateniense teve sua formação e ascensão durante cinquenta anos. Esse período se estende desde 479 a.C., quando as forças terrestres persas foram derrotadas na batalha de Plateia, no ano seguinte à derrota da esquadra persa no estreito de Salamina, até a invasão da Ática pelos peloponésios em 431. Após a vitória sobre os persas, as cidades gregas se coligaram na Liga de Delos, para expulsar os persas remanescentes em ilhas gregas e prevenir

16 Homero, *Iliada*. XIX, 86-89.

17 Idem, *ibidem*, III, 164.

novas invasões, mas os espartanos, que eram tradicionalmente hegemônicos na Grécia, delegaram o comando da Liga aos atenienses, que rapidamente transformaram a hegemonia em império, transferindo o tesouro comum de Delos para Atenas, tornando a contribuição um tributo obrigatório, e o utilizando na reconstrução e benfeitoria de Atenas. Tucídides descreve repetidamente a cidade de Atenas como uma cidade *týrannos*. No último discurso de Péricles aos atenienses, em 429 a. C., ele compara o império à tirania, que parece injusto ter assumido, mas a que é perigoso renunciar, pois não se pode renunciar sem sofrer retaliação¹⁸. O último conselho de Péricles aos atenienses é que não renunciassem à guerra, nem ao império, por um tratado de paz, porque seriam retaliados¹⁹. Atenas, pois, em política interna, era uma democracia, os cidadãos tinham a isonomia perante as leis e instituições, mas, em política externa, era uma tirania, que coagia e impunha tributos odiosos. Em 431 a.C., no início da guerra do Peloponeso, o principal item da política proposta por Péricles era o cuidado de evitar por todos os meios a rebelião das cidades tributárias, porque a vitória na guerra dependia de financiamento e o financiamento vinha dos tributos.

Ésquilo viveu os antecedentes bem como a formação e ascensão do império ateniense, uma época de expansão feliz, orgulhosa, ufana de suas vitórias e de suas conquistas, muito diversa da época de Eurípides, marcada pelo amargo convívio com a guerra, quando a população da Ática foi confinada dentro das muralhas de Atenas, porque a política de Péricles era manter o império marítimo e abandonar os campos da Ática. Os atenienses, que eram afeiçoados a suas propriedades rurais, reconstruídas e restauradas depois de destruídas pelos invasores persas cinquenta anos antes, tiveram que abandoná-las e, confinados intramuros, contemplar, outra e outra vez, de cima das muralhas, a destruição delas, agora pelo exército peloponésio comandado pelo rei Arquidamo. Além disso, um ano e meio depois da guerra, veio a peste, que encheu de moribundos e de cadáveres insepultos as fontes e as ruas de Atenas, e trouxe o desespero e o descrédito dos valores tradicionais.

A tragédia de Eurípides tem um caráter existencial muito forte, e a questão da justiça é o fio condutor. A questão da justiça é pensada em termos do imaginário mítico e, portanto, determinada por esse imaginário. Que noção de justiça é o fio condutor do drama de Eurípides? A noção mítica de justiça tradicionalmente é a Justiça de Zeus.

18 Tucídides, II, 164, 2.

19 Idem, ibidem.

Nas *Coéforas* de Ésquilo, um jogo de palavras – como é comum na tradição grega, conhecido com o nome de *etymología*, porque com ele se buscava resgatar o sentido considerado verdadeiro de um nome divino que de outro modo permaneceria obscuro – explica quem é a “astuciosa Punição” (*dolió-phron Poiná*²⁰), que, cuidosa de secreta batalha, no decurso das gerações, alcança com ruinoso rancor o seu inimigo: “Justiça, filha de Zeus” (*Diós kóra: Díkan*²¹). O trocadilho, intraduzível, jogando com a assonância – *DIós KóRA: DIKAN* – revela o “verdadeiro sentido” (*etymología*) de Justiça: filha de Zeus.

Na *Teogonia* de Hesíodo, *Díke*, é uma das três *Hórai*, nomeadas *Eunómia*, *Díke* e *Eiréne*, filhas de Zeus e Têmis. *Hóra*, como substantivo comum, designa parte do dia ou parte do ano; neste caso, parte do ano; *Eunómia*, que se aportuguesa “eunômia”, significa a estrita observância das leis; *Díke*, temos traduzido por “Justiça”, e *Eiréne*, por “Paz”; e *Thémis*, que se vernaculiza “Têmis”, significa o que se instituiu como lei ou norma, pelos Deuses ou pela tradição ou por ambos. As estações do ano em grego nunca tiveram esses nomes, Hesíodo os utiliza como imagens para descrever o sentido desses Deuses, assim como se serve das imagens de núpcias e procriação para mostrar a proximidade da relação das Deusas Horas com Zeus e Têmis.

Na modernidade, consideramos “eunômia”, “justiça” e “paz” fenômenos de ordem político-social, e as “estações do ano”, fenômenos de ordem natural. No entanto, na *Teogonia* de Hesíodo, a designação geral de *Hórai* compreende a tríade *Eunómia*, *Díke* e *Eiréne* porque o pensamento mítico não só parece ignorar essa distinção entre ordem natural e ordem político-social, mas sobretudo atribui decisiva importância à profunda solidariedade que ele percebe entre o cosmos e o comportamento humano, – o que se documenta em diversas passagens da poesia grega arcaica e clássica.

As núpcias de Zeus e Têmis geram duas tríades: a das Horas e a das *Moírai*, “Partes”, nomeadas *Klothó* (“Fiandeira”), *Lákhesis* (“Distributriz”) e *Átropos* (“Inflexível”). Das Deusas Partes se diz que elas “atribuem aos homens mortais os haveres de bem e de mal”²². – O que significa esta justaposição de imagens teogônicas?

Enquanto uma das Horas, Justiça se manifesta no curso dos acontecimentos como um dos aspectos da administração cósmica de Zeus. Enquanto simétrica e correlata das Deusas Partes, Justiça se mostra também inerente à

20 Ésquilo. *Coéforas*, 947.

21 Idem, *ibidem*, 949.

22 Hesíodo. *Teogonia*, 905-906.

participação de cada um em ter e ser. Assim a simetria e a correlação entre as Deusas Horas e as Deusas Partes acrescentam à inevitabilidade incontornável da abrangência cósmica de Justiça ainda a característica de ser imanente ao quinhão que constitui o que cada um de nós, mortais, somos.

Nas tragédias de Eurípides, a questão da justiça é pensada nos termos do imaginário mítico tradicional e, portanto, determinada por esse imaginário. Como uma das Horas hesiódicas, a justiça se manifesta no horizonte temporal do curso dos acontecimentos e, portanto, com o desdobramento do entrecho dramático. Em correlação com a tríade das Deusas Partes, a justiça se associa à noção mítica de participação, à distribuição por Zeus de poder entre os Deuses e à ordem do mundo como manifestação do ser e poder de Zeus.

Assim sendo, nas tragédias de Eurípides, a questão da justiça é o fio condutor da narrativa dramática e pauta a relação entre as personagens do drama. Além das autoproclamações de justiça ou das reivindicações de justiça, o termo *dikaion* (“justo”) pontilha as observações das personagens sobre si mesmas e sobre as demais, como um recurso para manter o foco na questão da justiça como a questão central.

Consequentemente, constatamos que, nas tragédias de Eurípides, a narrativa dramática é um ícone diegético da noção mítica de justiça: no entrecho dramático a justiça se cumpre como consumação dos desígnios divinos, mas se essa consumação da justiça atende e satisfaz aos Deuses, nem sempre é satisfatória para as personagens mortais envolvidas, e muitas vezes nem sequer se deixa compreender por essas personagens.

Constatamos também que, nas tragédias de Eurípides, a narrativa dramática se constrói segundo a lógica e a noção de causalidade próprias do pensamento mítico, com a concomitância e convergência de diversas causas por afinidade eventual entre os agentes e coagentes, por exemplo: a chegada de Hércules em *Alceste*; a chegada de Egeu em *Medeia*; o cumprimento da prece de Hipólito a Ártemis por meio da impreciação de Teseu a Posídon contra Hipólito²³, etc.

23 Eurípides, *Hipólito*, 73-87, 887-890.

Referências

AUTORES ANTIGOS:

EURÍPIDES. *Hipólito*.

ÉSQUILO. *Coéforas*.

HESÍODO. *Teogonia*.

HOMERO. *Iliada*.

PLATÃO. *Fédon*.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*.

AUTORES RECENTES:

CARTLEDGE, Paul. 'Deep plays': theatre as process in Greek civic life. In: EASTERLING, P. E. (Ed) *Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

CROALLY, Paul. Tragedy's Teaching. In: GREGORY, Justina (Ed.) *Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell, 2008.

ELSE, Gerald F. *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Harvard: Harvard University Press, 1967.

GOLDHILL, Simon. The Great Dionysia and Civic Ideology. In: WINLER, John J.; ZEITLIN, Froma I. *Nothing to Do with Dionysos? 1^a*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

MEIER, Christian *De la tragédie grecque comme art politique*. Trad. Marielle Carlier. Paris, Les Belles Lettres, 2004.

ROMILLY, Jacqueline *La tragédie grecque*. Paris, PUF, 1982.